

Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS)
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos

“SE O SINHÔ NÃO TÁ LEMBRADO...”

**COTIDIANO, REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE NA OBRA DE ADONIRAN
BARBOSA (1940 -1970).**

Kênia Érica Gusmão Medeiros.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello.

Brasília, 2011.



Universidade de Brasília
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação em História (PPGHIS)
Área de Concentração: História Cultural
Linha de Pesquisa: Identidades, Tradições, Processos

“SE O SINHÔ NÃO TÁ LEMBRADO...”

**COTIDIANO, REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE NA OBRA DE ADONIRAN
BARBOSA (1940- 1970).**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação do Departamento de
História da Universidade de
Brasília, vinculada à área de
concentração em História
Cultural, sob orientação da
Professora Dra. Maria Thereza
Ferraz Negrão de Mello como
requisito para obtenção do título
de Mestre em História. 2º/2011.

Kênia Érica Gusmão Medeiros.

Orientadora: **Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello.**

“SE O SINHÔ NÃO TÁ LEBRADO...”
COTIDIANO, REPRESENTAÇÕES E IDENTIDADE NA OBRA DE
ADONIRAN BARBOSA (1940 – 1970)

Kênia Érica Gusmão Medeiros.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Thereza Ferraz Negão de Mello
Departamento de História/Universidade de Brasília
Orientadora

Profa. Dra. Márcia de Melo Martins Kuyumjian
Departamento de História/Universidade de Brasília
Examinadora

Prof. Dr. Clodomiro Ferreira
Departamento de Comunicação/Universidade de Brasília.
Examinador

Prof. Dr. David Penington
Departamento de Comunicação/Universidade de Brasília
Suplente

Brasília, Agosto de 2011.

Aos meus pais, Francisco e Máxima, ao meu marido Cristhiano, a minha filha Maria Luisa. A minha orientadora Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello. Aos professores da Universidade de Brasília, por terem contribuído decisivamente para a definição dos contornos desse esforço cognoscente.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, grandes e primeiros incentivadores da caminhada que resultou neste trabalho. A eles dedico a minha eterna gratidão, graças a eles tive a oportunidade de realizar este trabalho.

Ao Cristhiano pelo companheirismo, incentivo e amor nesse longo processo.

À minha querida orientadora Thereza Negrão, dedico um agradecimento mais que especial, em primeiro lugar por ter me concedido a honra de orientar meu trabalho. Por sua leitura atenta, pelo empenho com o qual tratou a minha pesquisa, por sua amizade e compreensão.

À professora Márcia Martins de Melo Kuyumjian, pela convivência divertida, pela leitura criteriosa que sempre dedicou aos meus trabalhos, inclusive a essa dissertação, pelas oportunidades de crescimento intelectual que me ofereceu durante o mestrado.

À professora Cléria Botelho da Costa que contribuiu significativamente para que eu ampliasse meus horizontes epistemológicos e minhas convicções metodológicas.

À professora Nancy Aléssio Magalhães, por sua sensibilidade em mostrar a história além da escrita.

A Michelle pela ajuda em arquitetar os alicerces do projeto que resultaria nesse esforço cognitivo, por sua grande amizade e apoio. A Larissa, pela disposição, pela contribuição freqüente.

A Daniela, pelo apoio incondicional, pela troca estabelecida em todos os momentos de graduação e mestrado, pela amizade, a você, minha eterna gratidão.

A Bruna Coleone, minha amiga e revisora pela leitura cuidadosa. Ao Rafael, por toda a ajuda com os suportes midiáticos da pesquisa.

A Felipa, pelo carinho durante os meus encontros para orientação, sua doçura e alegria me fizeram capaz de desviar os olhos da minha própria ansiedade.

A Emile, pela amizade que me amparou em horas tão difíceis e me fez rir em momentos complicados. A Lílian, pela sinceridade, pelas risadas. A essas amigas

agradeço as conversas em que transitávamos entre a história, a literatura, o cinema, as vitórias e problemas das nossas próprias vidas.

A Keyla e a Karen minhas irmãs, pela ajuda no esforço em fazer que o tempo disponível fosse suficiente.

A Luiz Henrique Borges de Azevedo ter acreditado em mim, “comprado” a minha idéia, a ele minha gratidão e um imenso carinho.

Aos meus professores da Universidade Estadual de Goiás (UEG), Juliano Pirajá e Marcelo Reis, por terem aberto caminhos fundamentais para que eu chegasse ao final desta pesquisa. Aos meus professores da Universidade de Brasília (UnB), colaboradores essenciais no processo que resultou nesse trabalho.

A Adoniran Barbosa, por ter contado em versos a história da cidade de São Paulo.

Aos homens e mulheres que habitaram São Paulo e serviram como personagens para a poética de Adoniran.

À CAPES, pelos recursos oferecidos para a realização dessa pesquisa.

Adoniran Barbosa no Brás, São Paulo, década de 70.



RESUMO

Ao musicar o cotidiano e os espaços da cidade de São Paulo, Adoniran Barbosa criou percursos imaginários, representações sobre a própria cidade tema, que se espalharam por meio das ondas do rádio na época por ele vivida e ainda hoje são reconhecidamente símbolos do ser paulistano. O poeta cantou as transformações e a ambiência da capital paulista em meados do século XX, sua música é reveladora de conflitos e práticas passadas. Carregada de humor e cidadania, a obra de Adoniran Barbosa está repleta do cotidiano, das representações, do imaginário, da identidade e das sensibilidades paulistanas.

Palavras - chave: Adoniran Barbosa, São Paulo, humor, cidade, cotidiano, representações,

ABSTRACT

The music for everyday life and the spaces of the city of São Paulo, created pathways Adoniran Barbosa imaginary representations of the city theme which spread through the airwaves at the time he lived and are still known to be symbols of São Paulo. The poet sang the transformations and the ambience of the state capital in the mid twentieth, his music reveals conflicts and past practices. Loaded with humor and citizenship, Adoniran Barbosas' work is full of everyday life, representation, imagination, identity and the sensitivities of São Paulo.

Key-words: Adoniran Barbosa, São Paulo, humor, city, daily, representations.

SUMÁRIO

Apresentação.....	13
Capítulo 1- Adoniran, um menestrel da paulicéia	31
1.1-Cenografia de São Paulo: breve incursão histórica	31
1.2-A São Paulo de Adoniran.....	36
1.2.1-Biografia do compositor.....	70
1.3-O samba paulista.....	83
1.3.1-Lugares Praticados.....	88
Capítulo 2- Cidadania e Solidariedade	102
2.1- “Dá licença de contá”	102
Capítulo 3- Elas por “ele”: as musas de Adoniran	142
3.1-“Com a corda mi”.....	144
3.2-“Tiro ao Álvaro”.....	145
3.3- “Iracema”.....	146
3.4- “Inêz”.....	147
3.5- “Carolina”.....	149
3.6- “Geralda”.....	150
3.7- “Pafúncia”.....	153
3.8- “Simples Margarida”.....	154
3.9- “A musa com chinelo na mão”.....	156
4.0- Romantismo e gênero no repertório de Adoniran Barbosa.....	157
Considerações finais : Sentimentalidades paulistas em Adoniran Barbosa.....	159
Anexos.....	161
Corpus Documental.....	163

APRESENTAÇÃO

Historiadores enxergam diferente, pois vêem o mundo com os olhos do passado. Este é um olhar que é capaz de presentificar uma ausência, vendo o que os outros não vêem, enxergando nas marcas de historicidade deixadas pelos homens de um outro tempo, a vida que habitou nelas um dia. Historiadores devem ser mesmo capazes de buscar a palavra onde há silêncio, de encontrar o gesto onde se registra a ausência.

Sandra Jatahy Pesavento.¹

Enfim, de múltiplas, maneiras o próprio espaço e a materialidade de uma cidade se convertem em narradores de sua história.²

José D´ Assunção Barros.

“Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina), e a construção de um *texto* (uma literatura).”³

Michel de Certeau

Na presente pesquisa meu intuito é contar a história do crescimento e transformação, do cotidiano e da identidade da cidade de São Paulo durante o século XX através das palavras cantadas de Adoniran Barbosa. Assim, procuro rastrear as sensibilidades presentes no dia a dia dos moradores de São Paulo, representações e imaginários que afloram dos temas sugeridos pelo talento de Adoniran.

Não é novidade que o trabalho realizado pelo historiador, consiste na sua própria versão a respeito de um determinado tema, uma versão carregada de subjetividades, influenciada pelo seu local de fala, suas leituras, em síntese, por sua cultura. Essa é então, mais uma alternativa para se entender a história da São Paulo de meados do século XX, a possibilidade de reflexão aqui aberta tendo como cerne a temática desenvolvida pelo poeta Adoniran. Obviamente, não é a primeira e acredito que não

¹ *Revista Esboços*. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. UFSC, n° 11.

² BARROS, José D´ Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007. p. 42.

³ CERTEAU, Michel de. *A escrita da história* 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 66.

será a última, não tenho a pretensão de encerrar a discussão, mas propor outro olhar, no viés da história.

Deixo claro então possuir a plena consciência de que, não obstante, todo o esforço e dedicação empreendidos na confecção da presente pesquisa, seu resultado não representará de forma alguma um conhecimento definitivo. As pesquisas podem ser sempre revistas, aperfeiçoadas e em certa medida esse constitui um dos atributos do ofício do historiador; estamos sempre a revisar, a cobrir lacunas deixadas pelos que se debruçaram sobre determinado tema antes de nós, sem obviamente desprezarmos o que foi anteriormente produzido e que nos serve de alicerce.

Ao longo da minha graduação, iniciada em 2005 e concluída no ano de 2008 na Universidade Estadual de Goiás (UEG) muitos assuntos me despertaram grande interesse para uma possível pesquisa. Contudo, ao conhecer a simpatia de Clio pela música enquanto fonte, a possibilidade de contar a história de uma cidade por meio de letras musicais acabou por me atrair de maneira incomparável. Músicas antigas e todo o universo que as envolvia sempre me pareceram como a leitura mais fascinante que se poderia fazer do tempo passado. Vida e obra de compositores como Noel Rosa, Cartola, Chico Buarque, Milton Nascimento e Cazuza se ofereceram como possibilidades tentadoras.

Pelo modo como se apropriou das ruas de São Paulo, estabelecendo com a cidade, no seu caminhar compondo, uma relação de amor; pelo humor e ironia de que estão evadas sua vida e obra, além de seu “denuncismo” sutil, cheio de sensibilidade, Adoniran falou mais alto.

Realizar uma pesquisa histórica tendo a música como fonte principal passou a ser então meu objetivo. As letras das canções são espécies de relatos de uma sociedade e como diz Michel de Certeau “os relatos atravessam e organizam lugares”⁴. A música de Adoniran Barbosa enquanto relato da cidade de São Paulo atravessa lugares e camadas sociais, ressignifica espaços e representa a vida do trabalhador de todos os dias, afinal, “a cidade é uma das condições de produção do discurso do compositor”⁵.

⁴ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Volume 1. Artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007, p.200.

⁵ MELLO, Maria T. Ferraz Negrão. *Cascariguindum: Cotidiano, Cidadania e Imaginário na Obra de Adoniran Barbosa*. p. 150

Nessa feita, se faz necessária a compreensão da *urbe* paulista não apenas como um espaço citadino onde estão assentadas casas e prédios e onde circulam automóveis e pessoas, mas também como um lugar onde circulam idéias, sons, e imagens. A cidade deve ser vista e entendida como um ambiente psicológico, os espaços, os lugares, os bairros, os monumentos e os habitantes das cidades falam por elas.

Tenho a intenção de ao longo desse trabalho reforçar a já existente, mas ainda causadora de várias querelas epistemológicas, quebra da dicotomia ciência racional *versus* campo do irracional. Aqui racionalidades outras, próprias, diferentes, serão concebidas, o que, aliás, constitui um aspecto próprio da história cultural. Para Carlo Ginzburg, trabalhar com a cultura é trabalhar com o invisível, assim sendo, trabalharei aqui com sensibilidades, com o dito e o não dito, com sonhos e medos, com a poética do discurso musicado e com a polifonia de uma cidade.

Um importante aspecto que procurei não perder de vista durante a realização da pesquisa é a pretensão de que tal intento cognitivo seja esclarecedor tanto para historiadores como para o leitor comum, assim também, espero que aqueles que viveram de alguma maneira as experiências aqui contadas sintam-se representados ou se não as viveram, mas as viram acontecer, que lendo essas páginas de história, percebam-nas em consonância com suas memórias. Marc Bloch, historiador atento e dotado de sensibilidade incomparável, já em seu último trabalho, uma publicação póstuma que trata da historiografia, dos fazeres historiográficos, chamou a atenção para a importância do historiador se fazer entender em âmbitos diversos.

Pois não imagino, para um escritor, elogio mais belo do que saber falar, no mesmo tom, aos doutos e aos escolares.⁶

Não existe a possibilidade de um encontro do pesquisador com o passado, com o real acontecido; os fatos, como sabemos, são dotados de irrepetibilidade, e podemos ousar ainda mais, só são fatos quando lhes atribuímos essa condição, quando olhamos para eles com a lente da história. Como sinaliza Robert Darnton ao analisar antigos contos, a impossibilidade de se ouvir essas histórias exatamente como eram contadas constitui uma barreira para o historiador.⁷ Em seu fazer ele busca indícios, vestígios deixados pelos homens do passado acerca de seu tempo, é somente dessa maneira que o

⁶ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. p.41.

⁷ DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986. p. 32.

historiador pode ter acesso a um tempo que já passou. A história cultural, que ainda faz-se necessário reafirmar, é uma mudança epistemológica, constitui uma nova forma de se produzir história e não um simples modismo, não trabalha com o fato, mas com representações que nos foram passadas pelas narrativas acerca deles. Sobre isso Sandra Jatahy Pesavento disse:

Entendemos a história cultural não como uma ‘virada de mesa’ em relação a pressupostos teórico-metodológicos, mas como uma nova abordagem, um novo olhar que se apóia sobre análises já realizadas, e por sua vez, avança dentro de um determinado enfoque.⁸

Dentro dessa grande renovação temática e metodológica que propõe a história cultural, a literatura, o cinema, as imagens em geral, e a música tem se mostrado como importantes suportes de memória por meio dos quais o historiador pode ter acesso a vestígios de sensibilidades passadas. Fazendo uso dessas novas fontes, sem é claro dispensar aquelas já consagradas pela historiografia, o pesquisador está ainda mais preparado para elaborar uma *descrição densa* do seu objeto de estudo, tomando aqui de empréstimo o termo do antropólogo Clifford Geertz⁹, fugindo assim da superficialidade e buscando realizar uma interpretação criativa passado.

Assim, Adoniran que transformou em notas musicais a história de uma cidade é nesse intento cognitivo um suporte, um *lugar de memória*. Esses chamados lugares de memória podem ser endereços, monumentos, imagens e canções dentre outros. Ao trabalhar com os indícios de uma época encontrados na obra de Adoniran procurei também lançar luz sobre a importância e as peculiaridades de ser aqui o discurso musicado o lugar de memória em questão.

Trabalhar com a biografia de um sujeito tem seus encantos e suas armadilhas. É fundamental que não isolem nosso objeto de estudo em seu próprio universo de significados. Ele deve sim, ser estudado como parte de um amplo contexto com o qual ele pode corroborar ou se desviar. Apesar de importante, isso não é tudo; esse contexto não pode agir como uma forma que enquadra o objeto e ao eventos a ele relacionados a qualquer custo. O pesquisador deve encontrar um equilíbrio tênue na análise do indivíduo e o pano de fundo sob o qual ele realiza suas ações cotidianas.

Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações e deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes

⁸ PESAVENTO, Sandra Jatahy. “Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano.” p. 2.

⁹ GEERTZ, Clifford, 1926- *A interpretação das culturas*. 1ed. 13 reimpr.- Rio de Janeiro: LTC, 2008. p. 19.

estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado.¹⁰

Não se pode negar que há um estilo próprio a uma época, um *hábitus* resultante de experiências comuns e reiteradas, assim como há em cada época um estilo próprio de um grupo. Mas para todo indivíduo existe também uma considerável margem de liberdade que se origina precisamente das incoerências dos confins sociais e que suscita a mudança social.¹¹

Destarte, o discurso musicado é uma importante representação do social, ele representa um lugar onde a denúncia é realizada de maneiras diversas. As letras das canções podem ter a intenção ou não de revelar aspectos de realidades políticas e ou sociais, mas independente de intencionalidade elas desvendam contornos sociais, fendas abertas em culturas que ainda hoje por vezes, incorremos no erro de julgar homogêneas, estáticas. A música mostra a diversidade de gostos, a diversidade da cultura que circula em um mesmo espaço social. Marcos Napolitano classifica a música no século XX como “tradutora de nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais.”¹² Para ilustrar melhor a situação da música enquanto chave para um melhor entendimento do social é pertinente a análise do exposto, na prática:

Quando deus fez o homem,
Quis fazer um vagulino que nunca tinha fome
E que tinha no destino,
Nunca pegar no batente e viver forcadamente.
O homem era feliz enquanto deus assim quis.
Mas depois pegou Adão, tirou uma costela e fez a mulher.
Deis di intão, o homem trabalha prela.
Mai daí, o homem reza todo dia uma oração.
Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão,
Que me tire o traibaio. a muié não!"

Pogressio, pogressio.
Eu sempre iscuitei falar, que o pogressio vem do traibaio.
Então amanhã cedo, nós vai trabalhar.

Quanto tempo nós perdeu na boemia.
Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.
Agora iscuitando o conselho das mulheres.
Amanhã vou trabalhar, se deus quiser, mas deus não quer!

Pogressio, pogressio.
Eu sempre iscuitei falar, que o pogressio vem do traibaio.
Então amanhã cedo, nós vai trabalhar.

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. (coords.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p.190.

¹¹ LEVI, Giovanni. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. (coords.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006. p. 182.

¹² NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 7.

Quanto tempo nós perdeu na boemia.
Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.
Agora iscuitando o conselho das mulheres.
Amanhã vou trabalhar, se deus quiser, mas deus não quer!

(*Conselho de mulher*, Adoniran Barbosa, Oswaldo Molles e João Belarmino dos Santos)

Pela letra da canção podemos nos aproximar do clima predominante na sociedade paulistana de então, a boemia que constitui uma tentação para os moradores de uma cidade com tantos atrativos noturnos, além da preocupação em desfrutar dos benefícios do progresso.

Tenho em mente desde a minha graduação que os objetos da história são múltiplos, são diversos e mais ainda o são as formas de abordá-los. Segundo Hayden White a escrita da história depende da sutileza, da maneira encontrada pelo historiador para harmonizar os eventos históricos e as estruturas de enredo. O autor entende que esse processo de configuração da trama corresponde a uma operação literária, criadora de ficção.¹³ Destarte, tenho como objeto a cidade de São Paulo, sua ambiência e seu cotidiano, revelados em notas musicais compostas por Adoniran Barbosa.

Pelo fato das representações se inscreverem num regime de verossimilhança e de “presentificação de um ausente”,¹⁴ é tarefa do historiador atribuir sentidos a essas representações, se lembrando sempre que esses sentidos não são absolutos justamente por serem interpretações carregadas de subjetividade a cerca de “representações” do passado e não do próprio passado, dessa maneira é que se confere aos registros deixados pelos homens do passado, inteligibilidade.

Diante da preocupação com essa dita fragmentação que poderia decorrer em função da tipologia do meu objeto, ou seja, por se tratar do estudo de sentimentalidades, minha pretensão é seguir o que propõe o historiador Arno Wehling que diz que o ideal é sim, trabalhar com o fragmentado, mas aumentando suas relações com o todo.¹⁵

A História Cultural tem despertado o interesse de um público maior e mais diversificado para a história. Dos campos provenientes dessa virada tem causado grande interesse o que estuda a relação entre música e história. Embora essa relação tenha se mostrado profícua e tenha sido tema de muitos trabalhos acadêmicos, no Brasil a

¹³ Cf.: WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. Em: idem. *Trópicos do discurso-ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994 .pp 97-116.

¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003. p. 40.

¹⁵ WEHLING, Arno. “Historiografia e epistemologia histórica” In: MALERBA, Jurandir (org.) *A História Escrita*, São Paulo, Contexto, 2006, pp 175-189.

pesquisa em relação a ela é ainda recente. De acordo com Marcos Napolitano somente no final dos anos 70 e com mais frequência nos anos 80 é que a música popular se tornou sistematicamente presente nos programas de pós-graduação.¹⁶

Já no ano de 2009, como mestranda do Departamento de História da Universidade de Brasília (Unb) tive contato com disciplinas que acabaram por deslindar cores que para mim ainda estavam ocultas no estudo do meu objeto.

As possibilidades de entendimento e escrita da história, oferecidas por professores como Cléria Botelho da Costa, Nancy Aléssio Magalhães, José Walter Nunes, Marcia de Mello Martins Kuyumjian, por minha orientadora Maria Tereza Ferraz Negrão de Mello e também pela professora Eleonora Zicari Costa de Brito com quem não tive o prazer de conviver no espaço da sala de aula, mas de quem desde os tempos de minha graduação já era leitora assídua, me foram valiosas na configuração do meu objeto de pesquisa. Aos poucos, durante e após cada debate com esses professores além de meus colegas, meu objeto foi sendo lapidado, tomando formas mais precisas.

Dentre essas foi de fundamental importância para a arquitetura do meu objeto a disciplina *Tópicos Especiais em História Cultural 4, O Risível como fenômeno sócio-histórico e cultural*, oferecida pelas já citadas professoras Márcia de Mello Martins Kuyumjian e Maria Tereza Ferraz Negrão de Mello. A ementa proposta por elas alargou meu entendimento sobre categorias como o humor, o riso, o risível e a ironia.

Passaram então a fazer parte dos meus objetivos o *humor* e a *ironia*; ironia enquanto atitude humana¹⁷ e também enquanto elemento estruturador do discurso¹⁸. Para tanto se fez necessária a entrada em cena de matérias como a análise do discurso e a linguística. A história cultural para Maria Thereza Ferraz Negrão de Mello constitui um “campo de trabalho que é um lugar de encontro com vizinhos”¹⁹ podemos então entender que são vizinhos com quem a história mantém uma profícua relação, a antropologia, a sociologia, a psicologia entre outras.

¹⁶ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Op. cit. pp. 7-8.

¹⁷ Essa é a perspectiva aristotélica para a ironia. Para Aristóteles a ironia constituía numa das atitudes fundamentais do homem.

¹⁸ A ironia enquanto elemento não apenas constituinte, mas também estruturador do discurso e mesmo de um discurso consideravelmente longo, é um dos argumentos defendidos pela lingüista Beth Brait, autora que aliás conheci por meio das leituras feitas por ocasião da disciplina *Tópicos em História Cultural 4, O Risível como fenômeno sócio-cultural*, e da qual me tornei então reconhecida devedora de sua concepção a cerca dos procedimentos irônicos.

¹⁹ MELLO, Maria T. Ferraz Negrão. *História cultural como espaço de trabalho*. p.17.

Outro contorno que delinea as pretensões dessa pesquisa é a análise de uma identidade construída pelo cotidiano instituído em um espaço urbano. Richard Sennett diz que a poesia de Baudelaire retrata uma vida que acontece com uma velocidade frenética, o poeta que foi um dos primeiros a falar da modernidade e de suas contradições, fala de homens e mulheres que vivem apressados, a beira da histeria²⁰. É também essa vida repleta de contradições, com a ressalva de ter em tela o século XX, que pretendo abordar, o cotidiano de uma cidade que é atravessado e reorganizado em função de novas tecnologias e novas possibilidades. Por entender o quanto essa experiência moderna interfere na relação de homens e mulheres com o seu passado e seu futuro, pretendo também o estudo da memória e da identidade que acabam sendo criadas por ela.

É necessário criar laços imaginários que permitem “ligar” pessoas que, sem eles, seriam simplesmente indivíduos isolados, sem nenhum “sentimento” de terem qualquer coisa em comum.²¹

De modos diversos esses “laços imaginários” são criados. Relações de proximidade geográfica, ou seja, o pertencimento a um mesmo bairro, a uma determinada comunidade; a partilha de lembranças de uma época, sonhos em comum, práticas cotidianas, dificuldades semelhantes, assim como relatos musicais podem ser motivadores da urdidura desses laços.

A linguagem do imaginário multiplica-se. Ela circula por todas as nossas cidades. Fala a multidão e ela a fala. É o nosso, o ar artificial que respiramos, o elemento urbano no qual temos de pensar.²²

O esforço aqui proposto, não poderia ser diferente, pretende um entendimento em forma de síntese,²³ de um tempo recuado. Nesse fito acabamos por vezes tendo que recorrer a conceitos que representam generalizações de coisas que muitas vezes apresentam um alto grau de diversidade. Ao falar de uma cultura paulistana, do cotidiano de São Paulo, da experiência de modernidade, não ignoro ou me esqueço de modo algum as fissuras e contradições existentes dentro de tais idéias. No entanto,

²⁰ SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, 2006. p.273.

²¹ SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000. p.85.

²² CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP, Papyrus, 2005.p. 41.

²³ Em forma de síntese pelo trabalho do historiador ser também o de selecionar alguns fatos dentre muitos para compor a sua trama, tendo escolhido os eventos a serem trabalhados esses mesmos eventos pedirão determinada abordagem metodológica.

apesar de saber dessa heterogeneidade, para escrever uma história coerente por vezes se faz necessário o uso de conceitos, noções, idéias abrangentes, capazes de abarcar a pluralidade.

Escrevi este livro com a convicção de que, embora seja difícil conviver com generalizações, é inconcebível viver sem elas.²⁴

Dessa maneira, para fins de se realizar um trabalho exequível e produzir um conhecimento lógico por vezes foi preciso conceber numa mesma palavra, momentos, pessoas, práticas que sabidamente não iguais em sua totalidade.

Como não poderia deixar de ser, os diferentes sentidos e formas de modernidade engendrados na capital paulista também serão parte importante dessa pesquisa. As atitudes de homens e mulheres em busca de partilharem da experiência da modernidade, as maneiras como esses mesmos viram e sentiram as consequências desse tempo moderno em que viviam e como essas novidades chegavam a eles são assuntos que não passarão despercebidos.

Diante do até aqui exposto, concluí que deveria constituir um dos aspectos desta pesquisa todo o lirismo, sensibilidade e também ironia que fazem parte das formas de dizer usadas por Adoniran Barbosa. Os procedimentos irônicos são conspícuos não só na obra como também vida do compositor. Para se traçar então um esboço da obra adonirânica, tão importante quanto a averiguação do que canta esse compositor é *como* ele canta. Sobre isso Francisco Rocha²⁵ possui uma idéia um tanto quanto semelhante e que pode clarificar o que foi posto.

Em outras palavras, sua percepção ateu-se a polifonia de vozes no cenário de intensa urbanização que transformou a cidade de São Paulo em uma metrópole. Aí, ele pratica sua arte, surpreendendo na fala do homem comum o sentido de um cotidiano, a impressão de um lugar e de seus sujeitos. Nessas vozes ele capta o dito, mas, sobretudo, liga-se à maneira de dizer.²⁶

Francisco se refere à observação que o artista fez dos diferentes jeitos de falar existentes nas ruas de São Paulo. Percorrendo a cidade em que vivia, Adoniran

²⁴ GAY, Peter. 'Burguesia(s)'. Em : *idem. O século de Schinitzler: a formação da cultura da classe média(1815-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.27.

²⁵ Francisco A. Rocha é doutor em História Social – FFLCH-USP. É o autor do livro *Adoniran Barbosa Poeta da Cidade: a trajetória e obra do radioator e cancionista - os anos 1950*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

²⁶ ROCHA, Francisco A. Samba e mal traçadas linhas da metrópole. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, violência e exclusão. AMPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Acessado em : 16/Nov/ 2010 p.8.

sintetizou os sotaques que ouviu, promoveu a integração de diferentes linguagens num mesmo discurso. Seus sambas italianados representavam um multiculturalismo fortemente marcado na capital paulista.

As décadas de 50 e 60 ficaram marcadas como o momento de maior produção de Adoniran enquanto compositor. Nos anos 50 ele tem registradas 54 canções e nos 60, 36. Concomitante a esse período de grande criatividade, as novidades causadas pelo desenvolvimento econômico modificam não apenas as paisagens, mas também as subjetividades paulistanas.



Trabalhando com música não poderia logicamente desconsiderar o aspecto sonoro que pede essa pesquisa. Faz-se então adequada e necessária a análise dos sons, da polifonia da cidade de São Paulo. Além do tema em estudo nos remeter a análise das sonoridades paulistanas, a própria maneira como Adoniran compôs suas canções nos leva a tal problematização, como já foi dito, o poeta das ruas de São Paulo busca ‘inspiração na cultura popular que se revela nas vozes e sons presentes nas esquinas, nos bares, nas quitandas, nos quintais, nos canteiros de obra, nas fábricas, no trânsito.

Um traço marcante e diferenciador da obra adonirânica é o uso do humor. O humor se faz presente não apenas nas letras, mas também nas melodias simples e leves, que de alguma maneira parecem representar a simplicidade e a comicidade dos personagens que Adoniran observava nas ruas e transformava em versos.

Riso e humor não são transculturais, nem livres de historicidade. Eles não são categorias imóveis, o risível é datado, o humor é um fenômeno determinado pela cultura, pelo tempo e pelo espaço. Portanto, esse humor pode ser percebido no discurso do poeta que diz respeito às situações vividas na São Paulo da época.

Tanto em suas canções como em programas humorísticos Adoniran reuniu os falares das ruas. Insinuou sensivelmente o desconhecimento que a gente simples tinha das palavras. Representou o caráter cosmopolita de São Paulo.

Juntamente com os espaços da cidade cresceram também a diversidade e a intensidade dos sons. Nos primeiros anos do século passado, encontrada na *urbe* paulista ainda era bem mais amena do que a percebida nos anos 40 desse mesmo século. As mudanças foram ocorrendo cotidianamente e transformando os ambientes das casas e das ruas da capital bandeirante. A cidade agora contava com mais vozes, ruídos de bondes, automóveis, carroças, ambulantes, vendedores de jornais, apitos de fábricas e até aviões.

Com essa nova amplitude tomada pelo som, era cada vez mais complexo o entendimento entre as pessoas, em meio a multidão moderna que circula pela cidade grande, os diferentes sons se misturam tornando-se em algum momento um grande barulho único, e este passa a ser por vezes encarado como algo inerente ao meio urbano. Para o pesquisador Nelson Aprobato Filho²⁷, viver numa cidade é isolar-se do caos sonoro, procurar “pontos de silêncio” e ou de “sonoridades sublimes”²⁸. Essa dita procura por pontos de silêncio ocorre em decorrência da perturbação causada pela agitação e pela miscelânea de sons presentes na cidade.

E se o lugar de memória escolhido é um discurso musicado, é um compositor e sua obra, torna-se também parte importante da pesquisa auscultar esse lugar. A perspectiva de indagar quem fala, de onde fala, como fala e para quem fala deve estar presente em toda a configuração da trama. Para clarificar a pertinência da idéia de se compreender esse lugar onde estão guardadas as memórias faço uma breve, porém apropriada citação de Walter Benjamin:

E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, as verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas.²⁹

²⁷ Nelson Aprobato Filho é doutor em História Social pela Universidade de São Paulo.

²⁸ Carta Capital- Sons da solidão. 14 de janeiro de 2009-ano XV- n 528.p. 12.

²⁹ BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas II. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239-240.

O compositor tem como inspiração além do cotidiano que pulsa na cidade, as suas memórias; lembranças de lugares e hábitos, sentimentalidades em relação ao passado. Contudo, tais reminiscências não constituem a totalidade dos acontecimentos passados. A memória é seletiva e essa é a sua própria condição de existência. Ecléa Bosi reflete que a memória “um cabedal infinito do qual registramos apenas um fragmento”.³⁰ Devemos atentar que qualquer narrativa que se apóie então nos recursos da memória, não contém todas as realidades e referências acerca do passado, mas apenas o que teve um significado especial para quem lembra.

Adoniran era um profundo conhecedor do cotidiano e de uma cultura de práticas que nele circula. Como bem se sabe, numa pesquisa histórica, o itinerário metodológico a ser percorrido é definido pelo próprio objeto, aqui então se torna pertinente a utilização do método indiciário proposto por Carlo Ginzburg para que se possa encontrar resquícios desse dado cotidiano. Esse método privilegia a associação entre razão e emoção, em detrimento da oposição entre racional *versus* irracional. O método constitui um caminho escolhido pelo historiador e o caminho sugerido por Ginzburg procura rastros, vestígios, indícios deixados pelo passado; decompõe-se o todo em partes para serem estudadas e juntando as diferentes pistas encontradas monta-se a versão histórica. Ginzburg, no entanto, aceita nesse processo de construção do conhecimento histórico a intuição, a sensibilidade, mas não aceita a criação, a criação pra ele é ficção. Nisso, a pesquisa aqui proposta se afasta um pouco do método proposto pelo historiador italiano, aqui a ficção é aceita e é parte do que será feito para conferir inteligibilidade à trama³¹.

Destarte, melhor que métodos, a pesquisa se valerá de encaminhamentos teórico-metodológicos necessários para seu desenvolvimento, mas flexíveis as suas particularidades.

Dentre as mais conhecidas figuras da música brasileira, mais especificamente entre os poetas do samba, um se destaca, não apenas por ser dono de uma obra que musicou os lugares e os modos de viver de uma cidade, mas também por ser um personagem, uma caricatura do imigrante, do operário, do “bom malandro”, do cidadão comum que andou pelas ruas de São Paulo, observando as pequenas e as grandes

³⁰ BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade. Lembrança de velhos. São Paulo: Edusp, 1987. p.3.

³¹ Logicamente, a ficção a que me refiro é norteadada pelo uso de fontes diversas.

mudanças como um *flâneur* em pleno século XX, um observador ainda não totalmente adaptado, mas mesmo assim encantado com o progresso.

Adoniran canta situações que ele mesmo viveu, ou que eram comuns na vida cotidiana.

Aquela embriaguez anamnética em que vagueia o *flâneur* pela cidade não se nutre apenas daquilo que, sensorialmente, lhe atinge o olhar; com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos, como algo experimentado e vivido³².

Como o *flâneur* descrito por Walter Benjamin, Adoniran caminha pelas ruas e sente-se tocado não somente pelo o que vê mudar, mas também por um saber acumulado, por uma memória referente aos costumes de um tempo outro. Deixemos que o próprio Adoniran nos reporte um pouco do que já fora a cidade de São Paulo e no que estava se transformando.

Até os anos 60, São Paulo existia. Depois, procurei, mas não achei São Paulo.

(...)

São Paulo está muito maltratada. É muito cimento. Essa cidade já perdeu todo o sentido: noites boas, boas amizades, ambientes bons. Pode parecer coisa de velho ficar lembrando o passado, mas aqui a gente podia ir a qualquer lugar com a patroa, a namorada ou a irmã e sempre encontrava respeito. Mas São Paulo sempre resiste, apesar de tudo (...)³³.

A analogia que liga Adoniran Barbosa a figura do *flâneur*, típica do século XIX faz sentido ao pensarmos no poeta das ruas de São Paulo como aquele que caminha pela cidade e lança um olhar atento em direção ao que para outros caminhantes seria óbvio ou simplesmente natural, aquele que percebe nos monumentos, na arquitetura da urbe, seus lugares de memória³⁴; aquele que de certa maneira constitui um próprio lugar de memória dessa cidade, tendo em vista que é portador de sua história.

Foi então entendendo Adoniran como um *flâneur* e concomitantemente como um lugar de memória que comecei a pensar nas possíveis abordagens para a realização do presente intento cognitivo.

³² BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.186.

³³ Adoniran Barbosa, entrevista para *Folha de São Paulo*, p 1-2, 14 set. 1975.

³⁴ O termo “*lugar de memória*” é de Pierre Nora.

As memórias cantadas pelo compositor se relacionam com vários aspectos da *urbe*; com a arquitetura, as ruas e as casas, com uma tranqüilidade não mais presente ou ao menos não mais tão perceptível no cotidiano da cidade, com as maneiras de ser e de habitar a cidade. Para Nicolau Sevcenko em análise sobre o último século, “as sucessivas reformas urbanas devastaram os vestígios do passado e a possibilidade de qualquer sentido de identidade”³⁵. As paisagens urbanas nesse momento contavam com jornais diários, grandes empresas, movimentos sociais, além de automóveis, telégrafos, telefones, tudo isso contribuía para uma sensação de conturbação, as cidades agora tinham suas polifonias reorganizadas.

Para cantar São Paulo, eu resolvi aproveitar tudo o que a cidade oferecia. Então entraram na letra gíria, ruas, bairros, muita coisa do cotidiano da cidade.

Adoniran Barbosa

Cabe lembrar que o balizamento temporal adotado recorta o período compreendido entre os anos 40 a 70 do século XX. De todo modo, em benefício de maior adensamento do contexto histórico, o primeiro capítulo, *Adoniran, um menestrel da paulicéia*, flexiona a baliza inicial Um breve recuo na história de São Paulo, ou seja, uma incursão sobre como São Paulo foi se transformando num grande centro urbano será o primeiro sub-ítem. Esse capítulo também é dedicado a contar quem é Adoniran Barbosa, de onde fala, sobre o que fala. Além disso, nesse momento do texto aparece um esboço das condições de produção e recepção do samba paulista da época.

Como adverte Michel de Certeau, à produção visível, notória, corresponde uma outra, essa, segundo ainda De Certeau, qualificada como consumo, é silenciosa, não é visível e pode ser notada na apropriação, no uso feito dos produtos que nos são impostos pela ordem dominante.³⁶ No movimento ocorrido em função de tal apropriação há a afirmação e a divulgação de valores, identidades e memórias presentes nas palavras cantadas por Adoniran. A base empírica desse primeiro capítulo tem como suportes principais uma estante selecionada sobre a história da cidade de São Paulo, bem como a bibliografia disponível referente as informações biográficas de Adoniran. Também um pequeno acervo de imagens (cidade de São Paulo) está previsto para inclusão neste capítulo.

³⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Uma cidade fora de Si*. In: PILAGALLO, Oscar (Org.). *Histórias e Crônicas da cidade na Folha*. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 107.

³⁶ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Volume 1. Artes de fazer*. Op.cit. p.39.

A memória, o cotidiano, assim como o imaginário ou as representações que a cidade tem de si mesma, na medida em que são investigadas em suas minúcias, dentro de um contexto específico revelam a própria história da cidade. Isso mostra como a escolha do caminho teórico-metodológico a ser percorrido não constitui de maneira nenhuma uma arbitrariedade, mas o próprio objeto de pesquisa nos conduz a ele. Na medida em que é tomado como fonte, o discurso musicado revela como já foi dito aqui, sonhos e expectativas; transformações e permanências; nesse ínterim se faz necessário para a análise e para a montagem da trama, que o historiador atente para pormenores, para alterações cotidianas traduzidas em sinais dentro das representações resgatadas e utilizadas como fontes.

As imagens também constituem uma das fontes secundárias deste trabalho, sendo que suas posições no corpo do texto por vezes tem como objetivo dialogar com o discurso escrito. Legendas explicativas acompanham algumas delas, mas não constituem uma regra.

Em *Cidadania e Solidariedade*, o segundo capítulo, procurei mostrar o cotidiano, memórias e a identidade que estão presentes nas letras de Adoniran Barbosa. A intenção é revelar a ambiência da *urbe* por meio das palavras cantadas por Adoniran. São abordados os aspectos marcantes da obra do sambista, como a sensibilidade, o lirismo, o humor, e o engajamento social, a denúncia. Em várias composições de Adoniran podemos observar relatos de despejos, inundações e outras dificuldades sociais diversas. A base empírica deste segundo capítulo está constituída principalmente de um corpus que agrupa letras (discursos musicados) de autoria de Adoniran. Este corpus entrecruza lugares, temas e situações. Aqui especialmente, humor e ironia como equipamentos retóricos para a narrativa cotidiana e a crítica social serão adotados.

No terceiro capítulo, *Elas por “ele”: as musas de Adoniran* entram em cena, as mulheres criadas por Adoniran, personagens como Pafunça, Iracema, Geralda, Carolina, e Inês. Nesse dito instante do texto se dá a apreciação do lado romântico do compositor, serão abordadas as histórias de amor e as relações de gênero cantadas por ele. Este terceiro e último capítulo, tomando como fonte principal “as musas de Adoniran” constitui o espaço para sondagem de sentidos possíveis que afloram de um Adoniran romântico. Os sub-itens serão nomeados de acordo com os títulos das músicas selecionadas.

Considerações Finais *Sensibilidades paulistas na obra de Adoniran Barbosa.*

Para concluir a pesquisa procuro mostrar como a música de Adoniran não apenas circulou e disseminou sensibilidades paulistanas, mas ainda circula e contando despejos, amores, encontros e desencontros, histórias tragicômicas, faz com que o público conheça outras faces da grande São Paulo e seus diversos habitantes.

Em suma, essa dissertação se presta a contar um pouco da história da cidade de São Paulo presente nas canções de Adoniran Barbosa. Espero que nessas páginas que virão a seguir, o leitor consigam perceber o crescimento e as transformações da capital paulista e todo o humor, lirismo e poesia usados por Adoniran para dar conta de tais realidades.

As imagens de São Paulo constituíram um grande apoio para a escrita desta história. Elas revelam cenas do cotidiano, novidades sendo recebidas e incorporadas pela cidade e seus contrastes e movimentos.

Por localizar-se no campo historiográfico inaugurado pelas perspectivas do relacionamento entre história e música obviamente amiúde foram necessárias as valiosas contribuições de teóricos especializados nessa seara. Para tanto, procurei travar diálogo com autores como José Ramos Tinhorão, Eleonora de Brito Zícari, Adalberto Paranhos, Marcos Napolitano, Maria Tereza Ferraz Negrão de Mello e Maria Izilda dos Santos Matos³⁷.

Foi fundamental para o delineamento dessa pesquisa o contato que tive com alguns autores. As reflexões de Paul Veyne, Clifford Geertz, Carlo Ginzburg, Hayden White e Roger Chartier, serviram-me desde o início da confecção da minha trama como balizadores teóricos e metodológicos. Nesse sentido, também a colaboração que pude buscar nas obras de Michel de Certeau se mostraram de extrema relevância.

³⁷ José Ramos Tinhorão é crítico musical e historiador, o início de suas pesquisas nessa área datam da década de 60. Eleonora Zicari Costa de Brito é doutora em História pela Universidade de Brasília (Unb), é também pesquisadora e professora do Departamento de História e da Pós-Graduação em História dessa mesma universidade. Adalberto de Paula Paranhos é professor da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), desenvolve pesquisas sobre história e música e é um dos editores da Revista *ArteCultura*. Marcos Napolitano é doutor em História pela USP, tem várias publicações sobre história e música, já lecionou na Universidade Federal do Paraná, hoje é professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo e vice-presidente da Association for the Study of Popular Music (IASPM). Maria Tereza Ferraz Negrão de Mello é professora do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, desenvolve pesquisas na área de história e música, cotidiano e outras afins da história cultural. Maria Izilda dos Santos Matos é professora da PUC de São Paulo e desenvolve pesquisas na área de história e música desde a década de 90, tendo estudado figuras como Lupcínio Rodrigues, Dolores Duran e o próprio Adoniran Barbosa.

Além dos já citados, Pierre Nora, Michell Pollack, Walter Benjamin, Zigmunt Bauman, Nicolau Sevcenko e Ecléa Bosi, outrossim, foram de grande importância no processo de delimitação do meu tema de estudo. Não ignoro que entre esses autores existem amplas divergências teóricas, contudo entendo que realizando uma leitura clara e cuidadosa se possa apreender de cada um deles e combinar o que cada um oferece de mais interessante para assim montar meu próprio itinerário teórico metodológico.

Ao falar de um personagem real em específico tenho em mente que os detalhes permitem que se dê um contorno mais nítido à história que escrevemos. Para não correr o risco de cometer nenhuma injustiça com Adoniran procurei cercar-me do mais vasto número quanto foi possível de informações sobre ele, isso inclui sua vida pessoal, profissional, sua obra, sua personalidade. Nesse fito, utilizo entrevistas, artigos, biografias sobre o compositor, além de livros que de modo semelhante a minha intenção, contam a história da capital paulista com a ajuda do discurso adonirânico.

Nesse sentido os livros *A cidade, a noite e o cronista*, *Dá licença de contar e Adoniran, uma biografia*, trabalhos respectivamente dos autores Maria Izilda de Santos Matos, Ayrton Mugnayni Jr e Celso Campos serviram como a principal base documental sobre a vida e a obra do compositor.

Realizar uma pesquisa no esteio da História Cultural e não tratar mesmo que brevemente da complexa e abrangente noção de cultura seria em certa medida uma incoerência intelectual. A História Cultural é um campo de análise, um conjunto de abordagens e métodos, permeado e intrinsecamente ligado a noção de cultura. Destarte, ao longo desse esforço para contar uma parte da história de São Paulo, dialogo e questiono as significações e mudanças desse que é um dos vocábulos mais importantes e de difícil definição da nossa língua.

A pesquisa tem importância para a construção do conhecimento histórico por constituir mais uma possibilidade de entendimento sobre o processo de modernização pelo qual passou o Brasil, principalmente o que tange as décadas de 40, a 70 do século XX, e que teve como um de seus expoentes a cidade de São Paulo, mas que direta ou indiretamente atingiu muitas outras cidades brasileiras.

Em suma, a discussão que proponho nessa pesquisa não pretende uma solução ou uma verdade sobre a São Paulo vivida e cantada por Adoniran Barbosa, mas se oferece como mais um espaço de diálogo sobre a identidade, o cotidiano e as

representações paulistanas presentes nas palavras cantadas desse artista. Esse esforço de compreensão dessa história será amparado não somente pelas categorias e conteúdos provenientes da própria história, muitas vezes, nos interstícios do texto estão presentes diálogos estabelecidos com conhecimentos oriundos de outros saberes.

O espírito interdisciplinar, passando ao largo de tais censuras, logra transpor esses impasses, não mais que falsos problemas, ao menos para os que naturalizam que a devoção cotidiana a Clio pode também iluminá-la com velas de outros altares.³⁸

Então, é chegada a hora de ouvir as histórias sobre São Paulo, contadas, e podemos dizer ainda melhor sem nenhum receio, cantadas, por Adoniran Barbosa.

³⁸ MELLO, Maria Thereza Ferraz Negrão de. *Clio, a musa da história e sua presença entre nós*. In: COSTA, Cléria Botelho (org.). *Um passeio com Clio*. p.33.

CAPÍTULO 1

ADONIRAN, UM MENESTRÉL DA PAULICÉIA.

1.1 CENOGRAFIA DE SÃO PAULO: BREVE INCURSÃO HISTÓRICA

O mundo exibido por qualquer obra narrativa é sempre um mundo temporal.³⁹

Paul Ricoeur

1560, o povoado de São Paulo do Piratininga (São Vicente), foi elevado a categoria de vila. Naquele ano, São Paulo ainda consistia num aglomerado de índios, jesuítas, e portugueses tentando se adaptar em terras por demais inóspitas.

Nos primórdios da história dessa cidade que, em tempos hodiernos é multicultural, polissêmica e possuidora de vários sentidos de brasilidade, a presença dos missionários da Companhia de Jesus, foi de fundamental importância para que se estabelecesse algum tipo de ordem e coesão entre aqueles aventureiros, primeiros moradores das terras paulistas. Ao redor do Colégio dos Jesuítas, fundado em 1554, se iniciou um incipiente, porém basilar movimento de povoamento da área.

É impossível com os documentos dos quais dispomos a cerca da história de São Paulo, precisar a exata data de sua fundação. O historiador português Jaime Cortesão (1884 – 1960) concluiu em seus estudos que a fundação da cidade se deu de maneira gradual, sendo configurada em atos múltiplos, a partir da chegada de Martim Afonso de Sousa em 1532.

Não obstante, tais indefinições que eventos tão distantes temporalmente impõem aos historiadores, 25 de janeiro de 1554, a data consagrada como aniversário da cidade é bastante pertinente se pensarmos um pouco no contexto em que se deu sua escolha. A preferência por esse dia se fundamentou numa carta de José de Anchieta datada de 1º de setembro de 1554.

³⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (tomo I). Campinas, SP: Papirus, 1994. p.15.

[...] alguns dos irmãos mandados para esta aldeia no ano do Senhor de 1554, chegamos a ela em 25 de janeiro e celebramos a primeira missa numa casa pobrezinha e muito pequena, no dia da conversão de São Paulo, e por isso dedicamos ao mesmo esta nossa casa [...]⁴⁰

A história nos mostra que desde meados da década de 30 do século XVI, as terras paulistas já eram habitadas, e é indubitável que já por volta de 1560, viviam nesses arredores um considerável número de famílias. Contudo, obviamente, nesse ínterim e num período longo que o segue, a preferência foi pelo litoral. As cidades litorâneas de então, possuíam uma maior facilidade de comunicação, nelas as mercadorias chegavam primeiro, além do que, por terem sido ponto de chegada das primeiras expedições colonizadoras, desde a época das feitorias já se concentraram nessas localidades, esforços para a consolidação de uma estrutura que permitisse as pessoas ali habitarem.

Atualmente, com a predominância de uma história que privilegia abordagens não lineares e que coloquem em diálogo diferentes temporalidades, não cabe mais utilizarmos velhos conceitos matizados principalmente no âmbito do ensino escolar. Sendo assim, pensar a história do Brasil colonial, não requer mais algumas idéias, como por exemplo, a de uma economia baseada em ciclos estanques. Ao falarmos, por exemplo, em ciclo do ouro, provocávamos a falsa impressão de que, nesse dado momento nenhuma muda de cana de açúcar era plantada, ou produzia em terras brasileiras; quando o que houve, foi uma predominância de algum produto da economia em detrimento de outros, num determinado período; isso, no entanto, não significa suspensão total do artigo anteriormente predominante.

No ciclo da cana, São Paulo, especialmente São Vicente, se destacou no quadro das capitanias. O cultivo da cana de açúcar em função de aspectos como clima e características do solo, foi bem sucedido nas terras paulistas. Parece mesmo que São Paulo já mostrava que seria uma terra geradora de riquezas, mas entre idas e vindas este processo foi longo e nada linear.

De todo modo , devido ao objeto desta pesquisa não estar balizado na São Paulo colonial, e sim a do século XX, a brevidade deve ser norteadora desse necessário recuo

⁴⁰ PILAGALLO, Oscar (Org.). *Histórias e Crônicas da cidade na Folha*. Op. cit. 70.

na história da capital paulista. Caminhemos então a passos um pouco mais largos pela história da cidade e encontremos a São Paulo do século XIX.

Quando o século XIX amanheceu em terras brasílicas São Paulo era ainda uma cidade de reduzida importância, a capital da província era então uma espécie de cruzamento de caminhos dos tropeiros que passavam pela região. A cidade fora construída num terreno bastante irregular, uma colina, protegida por várzeas inundáveis e arredores íngremes. Os primeiros melhoramentos urbanos na cidade foram realizados pelo governador Bernardo José Maria de Lorena que assumiu o governo em 1788. Lorena tinha planos de promover muitas obras, mas a principal foi a Calçada do Lorena, uma nova estrada para descer a serra do mar que facilitava o transporte de açúcar.

Obras no terreno de São Paulo nessa época enfrentavam grandes obstáculos. Apesar disso, essa e outras melhorias foram feitas com o intuito de expandir a cidade, melhorar suas ruas e ligar pontos isolados de seu terreno. Entretanto, foi somente com o advento do café e a chegada dos imigrantes que a cidade realmente alargou seu território e ganhou importância e notoriedade.

O XIX marcou o início da virada no destino da capital paulista, com o advento do café, as ferrovias chegando, as casas bancárias, os barões montando seus palacetes na Avenida Paulista, São Paulo passou a ser vista com outros olhos e a receber uma grande leva de novos habitantes.

As lavouras de café se expandiram pelo interior paulista gerando muitas riquezas. Os lucros do café trouxeram novos ares para a capital, que passou a receber mais estudantes, investimentos no comércio e nas fábricas e trabalhadores vindos de diferentes lugares.

Inicialmente baseada no trabalho escravo, a atividade cafeeira precisou encontrar rapidamente uma alternativa para a questão da mão de obra com a promulgação da lei Áurea em maio de 1888. O desfecho do problema veio com a contratação de imigrantes italianos.

Mesmo antes da Abolição, alguns fazendeiros cafeeiros paulistas já haviam adotado o trabalho dos imigrantes em regime parcial, ou seja, em concomitância com o trabalho escravo, ou em regime total em alguns casos. Em 1886 foi criada a Sociedade Promotora da Imigração (SPI), esta organização que tinha como finalidade o fomento da

imigração de trabalhadores livres para o Brasil, contava com o apoio do governo italiano que via no café brasileiro uma boa oportunidade de se livrar de parte da grande massa de camponeses e operários vitimizados por uma pobreza extrema. Inicialmente essas primeiras experiências foram encaradas com desconfiança e muitos fazendeiros não se sentiam nem um pouco contentes com a Abolição e com a possibilidade da contratação de tantos imigrantes.

Desconfianças a parte, o trabalho dos imigrantes acabou sendo considerado como solução mais adequada para a problemática da mão de obra necessária para o plantio e colheita do “ouro negro”. Os italianos já entendiam do trabalho na terra, muitos deles eram agricultores em regiões pobres da Itália, regiões que nessa época passavam por uma grave crise econômica e pareciam ter sido esquecidas por seus governantes.

Esses homens e mulheres deixavam sua pátria, suas casas e suas origens, cheios de esperanças embarcavam em navios abarrotados de outros com histórias de vida semelhantes às deles, viajando em péssimas condições, iam todos em busca de uma vida melhor, tinham ouvido falar de uma terra muito boa e de um grão que gerava fortuna. De toda essa riqueza, porém lhes sobriariam apenas algumas migalhas.

Em 1895, em meio aos 1.332 passageiros da terceira classe do *Espagne*, vieram para o Brasil, Fernando Rubinato e Emma Richini. Os pais de Adoniran viviam na pequena cidade de Cavarzere, situada a 55 quilômetros de Veneza, como tantos outros fugiam de uma vida miserável. No dia 15 de setembro de 1895 o *Espagne* chegou ao Porto de Santos, a família Rubinato chegava ao Brasil.

O café proporcionou a primeira grande onda de transformações em São Paulo. Os lucros provenientes da cultura do grão, além de terem transformado a paisagem arquitetônica, da cidade, foram também em grande parte, responsáveis pela sua industrialização, a cidade de tornara um ponto atrativo para essa atividade justamente em decorrência do seu recente crescimento populacional.

Mais do que transformações materiais, o café permitiu a consolidação das primeiras experiências de São Paulo com uma massa cultural extremamente diferente. Os italianos habitaram não somente a Hospedaria dos Imigrantes, ou as fazendas cafeeiras, mas também encheram as ruas da cidade com seus rostos tipicamente

européus e seus falares característicos. A partir deste grande salto na imigração em São Paulo, começou a se desenhar seu caráter multicultural, o sotaque *paulista caipira italianado* se reverberou pelas ruas e espaços paulistanos por todo o século XX, e ainda hoje pode ser percebido em bairros tradicionais. O próprio Adoniran e seus sambas e alguns de seus personagens deram testemunho da influência da cultura italiana em terras paulistas.

A cidade então se tornou uma terra de oportunidades e muitos tinham interesse em lucrar com essa nova situação. Este crescimento foi acontecendo de modo desordenado, sem que houvesse nenhum tipo de controle sobre os loteamentos e modificações realizadas; locais que anteriormente eram chácaras sem muitos atrativos foram transformadas em terrenos valiosos. Assim, a cidade alargou suas fronteiras e nesse movimento ressemantizou lugares.

São Paulo passou então por uma rápida valorização imobiliária nunca antes vista na história da cidade. Essa valorização acabou por promover uma reorganização dos espaços citadinos, terrenos antes desprovidos de muita notoriedade, ganharam importância nos novos rumos tomados pela capital.



Anhangabaú, 1883.

Destarte, um longo novelo teve que se desenrolar para São Paulo se tornar no século XX uma das maiores metrópoles do mundo. Agora, puxando um pouco mais o fio da história, ocupemo-nos enfim, da São Paulo de Adoniran Barbosa.

1.2 A SÃO PAULO DE ADONIRAN

Não é tão raro, nos depararmos ao longo de nossos estudos em história, mesmo aqueles realizados ainda no âmbito da vida escolar, com narrativas sobre pequenos povoados, lugares simples e sem muita projeção econômica e social, que com o passar do tempo, transformaram-se em grandes e poderosas referências urbanas. Assim como Roma, que surgiu como uma pequena aldeia pantanosa, terra de pastores e depois entreposto comercial, cidade que nunca poderia se imaginar como um grande império, São Paulo, nasceu como uma modesta vila, e por muito tempo permaneceu como uma cidade de importância secundária.

Roma não entra na história sob o signo da loba capitolina, e menos ainda como uma cidade poderosa, guarnecida por suas legiões e destinada pelos deuses a dominar o mundo. Novecentos anos antes do nascimento de Cristo, quatro séculos antes do aparecimento em outras plagas de um regime denominado “democracia”, Roma ainda não é nada, ou tão pouco. Os que vivem na sua área pestilenta mais se parecem com os nossos masaís.⁴¹

Consideradas todas as ressalvas que implicam essa comparação, como por exemplo, Roma estar num espaço temporal extremamente afastado e ainda ela ter se tornado um império, e não apenas uma metrópole, ela pode ser útil para servir de exemplo a cerca da imprevisibilidade da história e a força das representações. São Paulo não surgiu sob o signo do progresso, mas essa representação foi forjada e desejada dentro do próprio território bandeirante.

O espaço compreendido entre as fronteiras da capital aumentou significativamente, e ela recebeu diversos povos que a tornaram polissêmica e multicultural. Tal multiplicidade de sons e sentidos serviu de inspiração para o discurso cantado pelo poeta Adoniran. Nessa feita, o compositor não se ateve somente a sentimentos nobres ou a questões existenciais; ele fez poesia sobre as pessoas simples, sobre as ruas, e sobre viadutos, sobre as mais diversas banalidades do dia a dia, sendo elas trágicas ou cômicas. Por isso, Adoniran Barbosa pode ser considerado um poeta do cotidiano.

⁴¹ ROULAND, Norbert. *Roma, democracia impossível: os agentes do poder na urbe romana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997. p. 22.

O sambista relembrou costumes e lugares, por hora esquecidos ou modificados pela onda de modernidade que varria a capital paulista. As reminiscências que ele guardava dessa São Paulo é que foram responsáveis por sua inspiração e saudosismo. Adoniran viveu numa São Paulo menos movimentada, menos moderna, um lugar onde ainda era possível conhecer boa parte da vizinhança, caminhar por seus bairros, parar para dar informações, ver crianças brincando ou jogando futebol nos muitos campinhos que se localizavam nos bairros operários. Com o passar dos anos Adoniran e os que habitavam esse espaço citadino, assistiram a um processo que transformou essa cidade com a qual ele se relacionava com tanta intimidade, numas das maiores metrópoles mundiais.

É digno de nota que, mesmo já passando por um processo de crescimento, a São Paulo das décadas de 1920 até 1940 , é uma cidade que ainda permite hábitos de rotina tipicamente interioranos, que a partir da década de 1950 vão aos poucos se desmanchando, pela necessidade do desenrolar de novos fazeres cotidianos. Era comum na cidade da qual Adoniran sente saudade, as pessoas caminharem calmamente, cumprimentarem-se com cordialidade, famílias inteiras fazerem piqueniques nos parques durante os fins de semana e casais namorarem nos portões.

Mas o grande footing popular era no Brás, uma ótima ocasião para se descobrir uma namorada; nos anos 1940, ocupava os primeiros quarteirões da Célsio Garcia, durava até nove e meia e era intenso, sobretudo aos sábados.⁴²

Não obstante, tantas mudanças trazidas pelo progresso material e pela nova situação cultural da cidade, ainda hoje qualquer um que resolver passear pelas ruas de São Paulo, especialmente por bairros tradicionais como Brás, Mooca ou Cambuci, não terá dificuldade em encontrar um casarão antigo, ou mesmo passar por ruas estreitas e repletas de prédios antigos com seus pequenos portões de ferro com desenhos bordados.

A cidade, em muitos casos, vai superpondo temporalidades, permitindo que habitações mais antigas convivam com as mais modernas. Em outros casos, elas faz desfilar as temporalidades sucessivamente, quando deslocamos nossa leitura através de bairros que vão passando de uma materialidade herdada de tempos antigos a uma materialidade mais moderna, nos bairros onde predominam as construções recentes.⁴³

⁴² SOUZA, Laura de Mello e. Os prazeres de Sampa. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Festas e Bataques do Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p. 53.

⁴³ BARROS, José D' Assunção. *Cidade e História*. Op. cit p.41.

É certo que, à imagem da São Paulo moderna, corresponde uma outra, que ainda preserva lembranças e monumentos; *souvenirs* deixados pelo passado, que escaparam da onda progressista que varreu os velhos endereços paulistanos substituindo-os sempre pelo novo. Isto posto, reconhecamos que dentro de um mesmo meio citadino coexistem realidades, culturas e sociabilidades distintas, uma mesma cidade pode abrigar uma vasta multiplicidade de aspectos que a definam.



Engarrafamento na Rua Augusta, década de 1950.



Centro de São Paulo, década de 1950.

No final da década de 1950, no Brasil, a atração pela modernidade se manifestava em vários campos sociais. Esse desejo por modernidade produziu mudanças no cinema, no teatro, na música e no comportamento das pessoas, tais mudanças não se deram de forma estanque, ao contrário, uma influenciou ou acelerou a

chegada das outras. São Paulo, nesse momento, vive uma intensa agitação entre os prós e contras modernos.

Uma polivalência de sentidos se entrelaça na capital bandeirante, as práticas e as vivências cotidianas possuem diferentes objetivos e significados. As necessidades e os desejos dos seus habitantes se manifestam em ações que ora comemoram a tradição, ora dão boas vindas ao futuro. No espaço citadino da capital paulista se trava um embate, uma disputa entre o velho e o novo, entre velhas permanências culturais e novas práticas, entre tradição e modernidade.



Rua Vencesláu Brás, 1957.

A variedade de possíveis sentidos que a modernidade poderia assumir, encantou mente e coração dos que dela tomaram parte, contudo, não inebriou-lhes a ponto de não sentirem as angústias que se escondem atrás de tão grandes mudanças no viver cotidiano. Casas e lugares deixavam de existir ou eram transformados e recebiam novos significados e atribuições; os hábitos cotidianos e a rotina eram ressemantizadas, a moda no século XX não apenas revelava tendências, mas também se tornou mais um espaço de fala e revoluções.

Dir-se ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno: desde os tempos de Marx e Dostoievski até o nosso tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis.⁴⁴

⁴⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Foriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.p. 22.



Rua da Liberdade, 1937, crédito de Claude Levi-Strauss

É fato que, não existiu, um coro clamando em uníssono pelo progresso e muito menos uma totalidade de pessoas contentes com seus corolários. Ecoaram, como é normal acontecer, vozes dissonantes; sociedades totalmente harmônicas, onde todo evento e toda a cotidianidade é regular, previsível e pacífica, são utópicas, as tensões entre os indivíduos e o conflito de interesses perpassam todo e qualquer tecido social. O contraditório é parte indissolúvel da coletividade.



Aeroporto de Congonhas, 1952.

Destarte, Adoniran em muitas de suas letras atuou desafinando o coro dos contentes; mas como o contraditório não se dá apenas em conjuntos, mas também no próprio ser, em cada indivíduo e as várias instancias psicológicas que o formam, por vezes, o mesmo Adoniran brindou o progresso e as modificações causadas por ele.



Passeio de barco no Cambuci, 1935.

O crescimento da capital paulista, as transformações em sua arquitetura e no seu cotidiano são o principal tema da poética de Adoniran Barbosa, em suas canções aparecem vários indícios de como o progresso trazia novidades e com elas, algumas tristezas, pelos antigos hábitos e lugares estarem desaparecendo para dar lugar ao novo.

Agora não preciso mais de condução
Moro e trabalho aqui mesmo no meu bairro
Jaçanã
Mas sofri uma grande decepção quando disseram
Vá lá embaixo ver, tão derrubando a nossa estação
Fui lá vê se era verdade

Quando cheguei lá vi que tudo estava no chão
Chorei feito bobo, senti um calo na oreia
Peguei um tijolo e um pedaço de teia
Pra guardar de recordação
O a nossa estação
Fui lá vê se era verdade
E era

Quando cheguei lá vi que tudo estava no chão
Chorei feito bobo, senti um calo na oreia
Peguei um tijolo e um pedaço de teia
Pra guardar de recordação...

(Pincharam a estação no chão, Adoniran Barbosa)

A letra revela uma modificação realizada na cidade, destruíram a Estação do Jaçanã. É notório que existe uma conexão afetiva entre o narrador e a estação, ou seja, a relação entre morador e cidade, representada no discurso musicado, não é limitada a objetividade e a utilização de seus espaços com funcionalidade, mas que isso, ela é

sentimental. O narrador mostra respeito por um local que não faz mais parte das suas necessidades cotidianas, mas que anteriormente lhe servira. Destarte, o repertório adonirânico não somente forja discursos eivados de cidadania, tais discursos ultrapassam a temática cidadã e se reverberam em relatos carregados de emoção e sensibilidade.

Contar a história de um ambiente moderno como a São Paulo de Adoniran, requer que se fale, do tempo; valioso e causador de grande incômodo, na modernidade, a relação de homens e mulheres com o tempo é reveladora do cotidiano e do imaginário da época. O homem moderno tem fixação por uma exatidão nas horas, ele busca controlar da melhor maneira possível o seu tempo.

Ao longo da história, desde os relógios de Sol de água da Antiguidade, passando pelos sinos medievais, que serviam não apenas para marcar o passar do tempo como um difusor de notícias, o tempo era um objeto que o homem buscava compreender e dominar. A modernidade trouxe uma evolução no sentido e na mensuração do tempo. Obviamente, a modernidade a que se refere esta última afirmação não é a que irrompe juntamente com o século XIX, muito menos a que se expande no XX. É uma questão controversa, mas tomemos aqui o século XIV, como uma primeira fase do processo de modernização e modernidade que envolveu o Ocidente durante longa duração.⁴⁵

Resolvida essa possível ambigüidade de interpretações do que venha a abarcar a palavra “modernidade”, voltemos ao assunto que a motivou, o tempo. A partir do século XIV, com o tempo dividido em 24 horas e a utilização de relógios mecânicos, o homem moderno experimentou uma proveitosa independência do sol, que até então, juntamente com o relógio de água⁴⁶ e a ampulheta, eram os principais instrumentos para se medir o

⁴⁵ Não é minha intenção dizer que o comportamento, os códigos sociais, o imaginário, as relações de poder e tantos outros aspectos que formam os tecidos sociais de todas as épocas sejam iguais no século XIV e no século XIX e XX. São períodos históricos com acentuadas diferenças sociais e culturais; contudo, afirmo que, tais períodos fazem parte de um longo processo de transformação de mentalidades, de cultura, de aceitações e avanços técnicos, científicos, dentre outros. Assim sendo, podemos concluir que a partir do Renascimento, a sociedade ocidental passou por uma constante negociação e renovação dos seus próprios valores e significados. Essas alterações intensa se manifestaram em momentos díspares, como nas Grandes Navegações, nas Revolução Francesa, na Revolução Industrial, nas duas grandes guerras, na queda de braço entre duas formas de se entender e organizar o mundo no pós-guerra, enfim, em muitos eventos que estão marcados na história e na memória coletiva de tantas pessoas. Destarte, alguns movimentos históricos podem apresentar longas durações repletas de avanços e retrocessos como por exemplo, a urbanização, após a queda do Império Romano, o mundo estava ruralizado, por volta do século XI, inicia-se um processo de urbanização e de transferência de pessoas e de importância para as cidades, que atinge seu apogeu no século XX.

⁴⁶ O relógio de água era mais adequado para unidades curtas, ele era bastante usado para medir frações da noite. Para esse tipo de medição, ele foi até meados do século XVII, o relógio mais eficaz, depois disso foi aperfeiçoado o relógio de pêndulo.

tempo. Essa fragmentação do dia em fatias foi fundamental para a noção de tempo que temos hoje.

Nesses tempos remotos onde o sol funcionava como o principal indicador da passagem do tempo e mesmo depois, quando o homem já contava com instrumentos como por exemplo, o sino, as principais atividades humanas eram desempenhadas enquanto brilhasse a sua luz, a noite era vista com temor.

Assim sendo, salvo algumas exceções e diversões em tavernas, cabarés e algumas festas populares, a noite era o período para o recolhimento em casa. Tal situação começou a ser transformada com a chegada da luz artificial; com esta incrível invenção moderna, a noite recebeu novas atribuições, o leque de possibilidades de sociabilidades entre as pessoas também aumentou consideravelmente.

Nas cidades modernas, a noite constitui um espetáculo a parte. Além das dimensões, do multiculturalismo e da polissemia, o mais atraente dos atributos das metrópoles está no fato de que elas não param. Encerrado o dia que comporta atividades mais comuns, a vida em seus sentidos mais corriqueiros, se apresenta a noite, com todo o seu poder de seduzir homens e mulheres em função de seu lirismo e de suas possibilidades.

Quando escurece uma nova vida se inicia, uma nova cena social aparece, com atores que não são muito vistos durante o dia e outros que simplesmente trocam de figurino para entrarem na boemia. Na noite paulistana desde o início do século XX começaram a se apresentar variadas diversões. Cinemas, discotecas, boates, bares, zonas de meretrício e quermesses coexistiam na capital paulista. Mas o que para muitos era diversão, para outros foi uma oportunidade de trabalho; a noite paulistana desde a época de Adoniran é feita de momentos em que muitos homens e mulheres povoam as ruas da cidade muitas vezes em atividades informais ganhando seu sustento.

O nosso século de luz artificial instiga-nos a esquecer o significado da noite. A vida numa cidade moderna é sempre um tempo de luz e escuridão misturadas. Mas para a maioria dos séculos da existência humana a noite foi sinônimo de escuridão que trazia consigo toda a ameaça do desconhecido.⁴⁷

⁴⁷ BOORSTIN, Daniel J. *Os descobridores*. De como o homem procurou conhecer-si a si mesmo e ao mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. p. 38.

Bem, falando em tempo, o tempo passou, os homens e mulheres modernos mudaram, as sociedades tornaram-se mais complexas, as cidades se expandiram, surgiram novas tecnologias, novos saberes, algumas tradições permaneceram, outras não, as pessoas acumularam novas conquistas e novas responsabilidades. Diante de tais transformações, a preocupação do homem com o tempo, aumentou, chegando à beira de uma obsessão no século XX.

O século XX expôs a fragilidade, a delicadeza da relação entre o homem e o tempo. Como bem definiu Hobsbawm, o XX foi *breve*⁴⁸; em meio a tantas novidades e a onda de tecnologia sempre crescente, a sensação é de que o tempo passou mais depressa. Devido a todas essas novas alternativas e novidades que foram surgindo no correr desse século, o cotidiano de homens e mulheres, principalmente nos meios urbanos também foi demasiadamente alterado.

Andando pelas ruas da cidade Adoniran atentou para as pessoas, as casas, os movimentos, os sons, o trabalho, o passar das horas, as relações amorosas, as *lâmpidas e as mariposas*.⁴⁹, olhou para o cotidiano e contou, e pode-se indubitavelmente dizer, que ele também *cantou*, a vida que nele pulsava. Percebeu sensibilidades, capturou o imaginário e tudo isso revelou em canções que denunciam com paciência e sensibilidade por meio do falar característico do povo as tensões e a violência urbana presentes na cidade grande. As conseqüências relacionadas a essa nova dinâmica do dia a dia aparecem frequentemente em sua obra, como, por exemplo, no trem que só passa as onze.

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
(Adoniran Barbosa, 1964)⁵⁰

⁴⁸ Cf. HOBSBAWM, Eric. “*A era dos extremos: O breve século XX 1914-1991.*” Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

⁴⁹ Essa expressão foi retirada da música “*As mariposas*” de Adoniran Barbosa.

⁵⁰ MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC.2007. p. 155.

Não existia trem para voltar pra casa depois desse horário, e todo mundo reclama, todo mundo sentia na carne esta situação. Acho que não faz bem para as autoridades quando elas ouvem essa música.⁵¹

Por vezes os historiadores assim como os homens comuns perdem a capacidade de espantar-se com o que lhes parece óbvio, comum, evidente, ou seja, não se encontram mais imbuídos da capacidade de se assustarem, de se comoverem com a mudança.

Sobre essa dita capacidade de espantar-se, Nicolau Sevcenko cita uma passagem interessante a cerca de uma das mais revolucionárias e encantadoras invenções modernas, ele conta que as pessoas que pela primeira vez fizeram viagens ferroviárias, em especial escritores que deixaram registradas suas impressões, ao olhar pela janela do trem, se impressionaram com as distorções sofridas pelas paisagens; em movimento tudo perdia a forma e se fundia. Sevcenko então atenta para o fato de que quem já nasceu após a consolidação dessa tecnologia, estar adaptado a tal fenômeno; para o autor, com a adaptação, perde-se também a capacidade de estranhamento.

A reflexão de Sevcenko aponta para o fato de que os homens deixam de perceber sutilezas que representam mudanças no seu cotidiano⁵² e como adverte Paul Veyne os fatos humanos não são óbvios, no entanto parecem ser tão evidentes aos olhos de seus contemporâneos que passam despercebidos aos homens que com eles convivem, que deles participam e também aos historiadores.⁵³

Adoniran, no entanto é uma das exceções dessa adaptação por vezes apática a qual estão sujeitos os homens e mulheres que vivem em meio as transformações que ocorrem em curto prazo numa grande cidade moderna. Ao lançar seu olhar para o que vê mudar na macro-esfera, ele se volta para a micro, buscando encontrar lá, referências e segurança, no cumprimento desse itinerário ele também denuncia o que muda em sua cotidianidade, ou seja, também parte por vezes das mudanças percebidas na micro-esfera musicando-as, transformando-as em acontecimentos emblemáticos sobre a vida da paulistaneidade.

⁵¹ Adoniran Barbosa, entrevista no jornal *Última Hora*, em 07 /10/1973, p. 12-13.

⁵² SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In: NOVAES, Fernando A. e Sevcenko, Nicolau. "História da vida privada no Brasil." República: Da Belle Époque a Era do Rádio. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p.517.

⁵³ VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução: Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 2. ed. Brasília: Edunb. p. 154.

O texto adonirânico é então sintomático em relação aos acontecimentos da capital bandeirante não apenas por tratar das representações mais importantes e difundidas na urbe, mas também por apresentar-nos como elas foram recebidas e repassadas por diferentes atores sociais, habitantes dos bairros simples de uma cidade comprometida com o crescimento.

Em sua obra, o sambista contou com importantes parcerias, não seria apropriado citar todas elas nesse texto, mas dentre elas podemos elencar, Hervê Clodovil, Hilda Hilst, Rolando Boldrin, Gianfrancesco Guarnieri, Carlinhos Vergueiro, surpreendentemente Vinícius de Moraes⁵⁴ e como não poderia deixar de ser, Oswaldo Moles, só para citar alguns.



Foi durante a parceria com Oswaldo Moles que nasceu esse Adoniran malandro, possuidor e reproduzidor de sotaques. Moles, o criador de tipos, teve a sensibilidade de perceber a veia cômica e a capacidade de interpretação de Adoniran. Para ele, Moles criou vários personagens interpretados por Adoniran em programas de rádio principalmente na Record, desses personagens foi o cômico *Charutinho*, malandro avesso ao trabalho que vivia as voltas com Terezoca, sua companheira.

⁵⁴ A surpresa se dá pela polêmica afirmação de Vinícius na época: “São Paulo é o túmulo do samba?”. A parceria não se deu diretamente, a maioria das biografias sobre Adoniran relata que, Vinícius teria feito a letra de “Bom dia, Tristeza!” e dado de presente a Aracy de Almeida. Ela pediu então que Adoniram musicasse a letra. Mais tarde o cantor Noite Ilustrada criaria uma polêmica ao afirmar que a letra da canção seria sua e teria sido roubada por Adoniran. Adoniran não deu muita importância ao fato. Noite Ilustrada se envolveu em outras querelas do tipo nunca sendo levado muito a sério.



Adoniran ao lado do amigo e parceiro de trabalho Oswaldo Molles.

Escrever história é em primeiro lugar selecionar entre muitos eventos algo que se destaca, que se julga importante, “os fatos falam apenas quando o historiador os aborda: é ele quem decide quais os fatos que vêm à cena em que ordem ou contexto”⁵⁵, é claro que essa importância como há muito já se sabe, tem uma relação intrínseca com a subjetividade e o tempo presente em que o autor se encontra inserido. Alguns acontecimentos realmente seduzem o historiador que se vê inclinado escrever suas histórias. Com essa idéia de acontecimento não há aqui uma intenção de menosprezar a história do cotidiano, pelo contrário, ela é um dos pilares desta pesquisa, mas mesmo no cotidiano existem suspensões e acréscimos que se tornam um alvo atraente para o olhar do historiador.

Assim pois: os fatos *não existem isoladamente*, mas têm ligações objetivas; a escolha de um assunto de história *é livre*⁵⁶, porém, dentro do assunto escolhido, os fatos e suas ligações são o que são e nada poderá mudá-los (...)⁵⁷

O tema da História são essas interrupções – o extraordinário, em outras palavras.⁵⁸

Também faz parte do ofício do historiador a prática de “vasculhar” os porões nem sempre muito acessíveis do passado. Além do ato de selecionar e de pesquisar, é tarefa do historiador, e essa constitui em sua real produção, o ato da escrita; o historiador escreve e nesse fazer cria uma versão própria a cerca do passado.

⁵⁵ CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.p.47.

⁵⁶ Grifos meus.

⁵⁷ Cf: VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Op. cit. pp.5-33.

⁵⁸ ARENDT. Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, p. 72.

Os relatos narrativos não são apenas afirmações factuais e argumentos, também fazem parte do relato, da narrativa, os elementos retóricos e poéticos e é por meio desses elementos que um conjunto de fatos se transforma em história. Destarte, contar uma história que fala do cotidiano e das transformações de uma cidade fazendo uso de uma obra artística requer o uso inevitável, e apropriado, desses “estruturadores” da trama. É com a ajuda desses estruturadores que contarei aqui a minha versão da história de São Paulo e da vida e obra de Adoniran Barbosa, que vale dizer, entrecruzam-se e pode-se mesmo afirmar que dentro da presente investigação histórica, em muitos momentos, explicam-se.

A história, na definição de Sandra Jatahy Pesavento é uma espécie de “ficção controlada pelas fontes”⁶⁰, ainda segundo a autora as fontes ligam a trama criada pelo historiador aos vestígios deixados pelo tempo passado. As fontes proporcionam os limites necessários para a construção fictícia realizada pelos historiadores. Para a história contada aqui, são tomadas como fontes do passado, letras de canções, e textos humorísticos de autoria de Adoniran Barbosa, entrevistas concedidas por ele também integram o aparato documental utilizado. O intuito é encontrar nesses suportes memorialísticos são representações do que ele via e vivia, sinais deixados por seus contemporâneos.

A história cultural se torna, assim, uma representação que resgata representações, que se incumbe de construir uma representação sobre o já representado.⁶¹

Assim sendo, as canções populares constituem um campo representacional onde podemos perceber imaginários, sensibilidades, desejos e receios de uma sociedade. As representações forjadas pela paulistaneidade sobre o trabalho, o progresso e o rádio são fragmentos importantes da formação do ser paulistano.

O crescimento urbano não constitui uma novidade moderna, isso pode ser afirmado ao pensarmos, por exemplo, em casos como o da Roma antiga e em todo o seu crescimento e desenvolvimento. Tipicamente moderna, é a velocidade do crescimento

⁵⁹ SANTOS, Michelle dos. *A construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)*. Dissertação de Mestrado em História. Brasília, UnB, 2008.p. 36.

⁶⁰ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Op. cit.p. 58

⁶¹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Op. cit.p. 43.

urbano sofrido por cidades como São Paulo. Esse crescimento em ritmo acelerado foi em grande parte facilitado e promovido pelo desenvolvimento dos meios de transporte, de comunicação, e a entrada em cena cada vez maior de novas tecnologias e uma maior circulação de bens, serviços e práticas culturais.

A metrópole moderna se caracteriza pela rapidez e agitação em suas ruas, por pessoas com posturas extremamente individualistas, ocupando os espaços da cidade, com seus corpos e suas falas, a maior parte delas indo e voltando para seus locais de trabalho ou mesmo realizando seu labor nas próprias ruas da cidade, seja ele uma atividade informal ou não. Em suma, há nas metrópoles modernas, assim como São Paulo, uma procura por eficiência, por realização profissional. Essa relação com o trabalho faz parte do imaginário paulistano e as suas manifestações cotidianas consistem em importantes representações de paulistaneidade.



São Paulo, Centro, década de 1950.

As maneiras de se viver em uma grande cidade envolta numa aura de desenvolvimentismo e progresso, foi em linhas gerais o objeto definido para a presente pesquisa, essas formas de vivência e convivência cantadas por um artista, um *flâneur* das ruas de São Paulo, nos permitem uma aproximação um tanto mais sensível desse passado. Por maneiras de se viver, é pertinente que se considere as formas como os habitantes da metrópole enxergavam e entendiam os espaços da cidade, além de como eles se relacionavam com esse mesmo espaço e com os outros que nele se encontravam também inseridos. O imaginário vigente exerce influência sobre como o espaço é compreendido e organizado. As sensibilidades paulistanas aqui abordadas não apenas

fazem parte desse dito imaginário, assim como ajudam na sua reafirmação cotidiana e também entram nesse processo de construção.

Exatamente por ser social, o espaço é pensado, sentido e imaginado de variadas formas, segundo as diferentes pessoas, grupos e sociedades que com ele interagem. Essa dimensão simbólica do espaço é tão ou mais importante do que as dimensões físicas e sócio-econômicas, pois é ela que unifica as outras duas e lhes dá significado.⁶²

As representações vão além do que está escrito, nelas estão também contidas o não dito, o silenciado e faz parte da competência de quem pesquisa *afinar os sentidos, redescobrir as verdades mais banais*⁶³, do passado ou do cotidiano em tela. Entendo que desse modo seja possível perceber nas entrelinhas das representações deixadas, coisas que possam explicar e clarificar as mais diversas realidades do *ter sido*.

A história cultural também é uma tradução cultural da linguagem do passado para o presente, dos conceitos da época estudada para os de historiadores e seus leitores.⁶⁴

Na capital paulista as representações forjadas em relação ao próprio espaço urbano fizeram parte da configuração territorial da cidade. Dentro da seara de representações que integraram esse processo incluem-se também as próprias canções de Adoniran, suas letras que falavam das ruas e bairros de São Paulo tornaram possível a montagem de um retrato mental desses lugares, além disso, proporcionaram a noção de ampliação das fronteiras da cidade.

Como é bom ser alvi-negro
ontem, hoje e amanhã
respirar o ar mistura
do Tietê a Tatuapé
lá no alto a velha Penha
Da Anchieta e Bandeirantes
Ver São Jorge lá na lua
Abençoando a fazendinha
Onde mora um gigante
Tem igreja e tem biquinha

Corítia, Coríntia
Meu Amor é o timão
Corítina, cada minuto
Dentro do meu coração

Belém, Vila Maria e Moóca
E São Paulo extensão

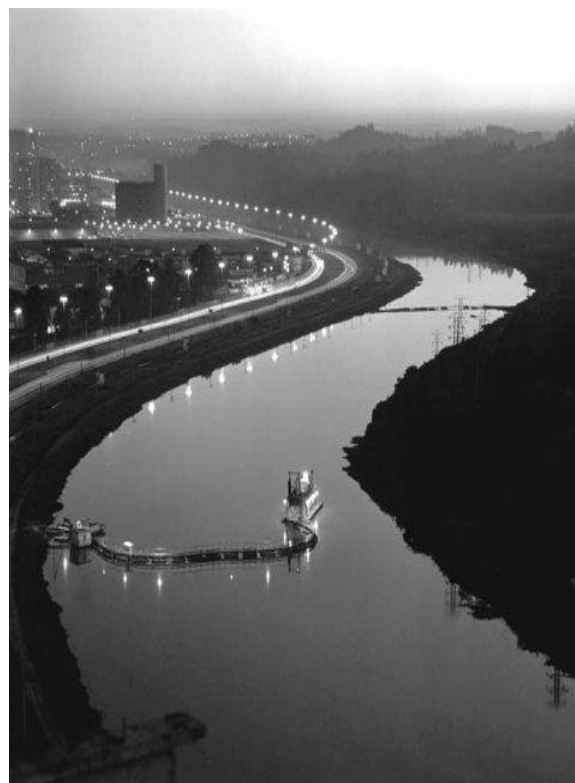
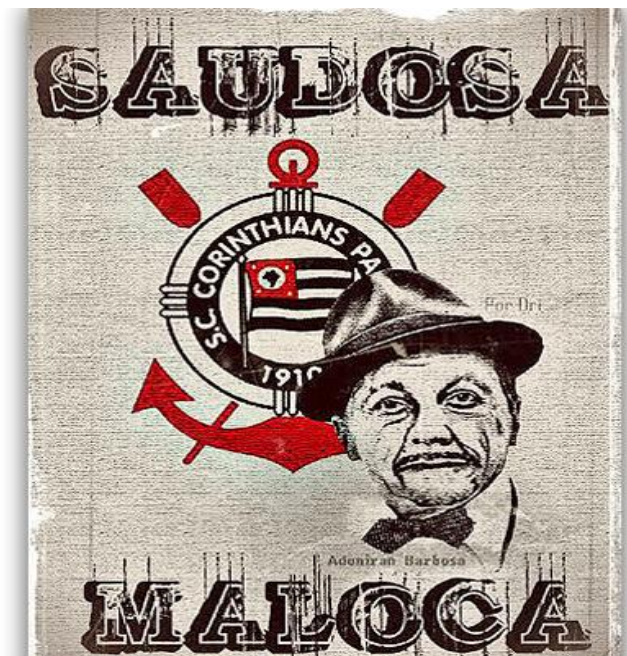
⁶² AMADO, Janaína e FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *No tempo das caravelas*. Goiânia: CEGRAF/ São Paulo: Contexto, 1992. p.34.

⁶³ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de fazer*. Op cit. p.

⁶⁴ BURKE, Peter. *Variadas de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.245.

ogi, Guarulhos, Itaquera
Tudo vibra coringão
É o corítia de nós tudo
É Paulista é campeão

(*Coríntia, Meu amor é o timão*, Adoniran Barbosa)



Richard Sennett nos oferece uma perspectiva capaz de proporcionar o adensamento e o enriquecimento de pesquisas que privilegiam uma cidade como cerne temático; Senett situa e destaca o corpo em meio aos sentimentos e modos de viver de uma cidade.

Juntos, individualismo e velocidade, amortecem o corpo moderno; não permitem que ele se vincule.⁶⁵

É em parte, dessa experiência descrita por Richard Sennett, que se ocupa essa reflexão sobre a história de São Paulo. O individualismo e a velocidade descritos pelo autor, além da apatia e da insensibilidade características dos homens e das mulheres habitantes de uma grande cidade moderna, estão intrinsecamente ligados a sua memória e as práticas acrescidas, mantidas e ou retiradas de sua esfera cotidiana. O corpo do homem moderno não aceita o contato, pelo contrário, ele repudia aproximações com *os outros*; sendo que todo e qualquer desconhecido participante da grande multidão que circula pelas ruas da cidade é encarado com desconfiança. Homens e mulheres modernos procuraram no isolamento imposto pelo ritmo acelerado de suas vivências cotidianas a segurança da qual necessitavam para se sentirem menos desprotegidos em meio à diversidade e o anonimato das massas. O individualismo não constitui apenas uma das formas de agir dos modernos, ele é também uma de suas formas de defesa.

⁶⁵ SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Op. cit..p.265.



Anhangabaú, 1955.

É evidente que nem todos os que vivem na grande cidade recebem e percebem com a mesma velocidade e a mesma intensidade essas alterações espaciais e cotidianas. Nem todo homem ou mulher moderna foi capaz de notar em seus próprios hábitos diários a presença de significados históricos, de mudanças sociais e culturais significativas; mas com certeza alguns perceberam sim, em suas novas necessidades, desejos e práticas que simbolizavam um novo jeito de se viver.



Covair 340, primeira aeronave a operar no sentido Rio – São Paulo.

Adoniran, que viveu tempos modernos, não assistiu a tudo isso com imparcialidade e distanciamento, ele era parte de tudo isso e mostrou tudo isso em sua obra. O que o diferencia, assim também como é o que distingue Baudelaire, é

exatamente o seu olhar atento, crítico, por vezes perturbado, por vezes entusiasmado, de participante da experiência moderna. A obra do compositor assume a característica de ser tanto a representação da vida moderna conhecida e difundida por uma maioria como também a representação de formas outras e desconhecidas de se viver essa experiência da modernidade. Adoniran proporciona uma visão não oficial, que revela não somente um ideal que nesse momento se deseja passar, sofisticação, desenvolvimento e civilidade, mas também a permanência de espaços de convivência e de fala que não coadunam, ou seja, que ainda estão em descompasso com esse viver e esse ser moderno.

As representações fazem sentido quando nos sentimos identificados com elas. A ocorrência dessa identificação faz com que se criem vínculos entre certas representações e os indivíduos de determinado grupo social. Essa identidade pode ser construída nesse momento ou em alguns casos, apenas reforçada; ela pode estar amparada em expectativas para o futuro, na partilha de ideais presentes ou ainda na memória.

Michael Pollak diz que “a memória é um elemento que integra o sentimento de identidade”⁶⁶, essa assertiva ajuda a tornar um pouco mais clara a composição de uma identidade paulistana, principalmente a identidade forjada nos bairros operários por meio de uma cultura de práticas comuns e de reminiscências partilhadas, e no caso contemplado por essa pesquisa, reminiscências cantadas.

Não podemos falar dessa obra que musicou o cotidiano de São Paulo, dos espaços que ela percorreu, e também dos que por ela foram criados, das representações que ela forjou e do imaginário que ela reforçou, sem tocarmos nas circunstâncias nas quais se encontrava a atividade radiofônica no Brasil, e mais especificamente na capital paulista. Foi o rádio, com toda a popularidade que dispunha na época que levou as canções dos grandes artistas da época para as ruas, foram as ondas do rádio que permitiram que elas fossem cantadas com os mais diversos sotaques pelas ruas das cidades.

Era simplesmente um veículo, não uma mensagem. Mas sua capacidade de falar simultaneamente a incontáveis milhões, cada um deles sentindo-se abordado como indivíduo, transformava-o numa ferramenta inconcebivelmente poderosa de informação de massa, como governantes e vendedores logo perceberam, para propaganda política e publicidade⁶⁷

⁶⁶ POLLAK, Michael. “Memória e Identidade social”. In: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>. Acessado em: 28/ago/2008.

⁶⁷ HOBSBAWM, Eric. “*O breve século XX: O breve século XX 1914-1991* Op. cit. p.194.

A relação de Adoniran com o rádio é algo que não pode passar sem a devida atenção. Como todo artista da época, foi no rádio que o compositor buscou sua primeira oportunidade como artista. Por décadas, Adoniran fez dos estúdios das emissoras onde trabalhou, especialmente a Rádio Record, uma extensão de seu espaço privado, adaptou esses espaços para funcionalidades próprias de sua casa. A maior parte das acomodações das rádios paulistanas ficava no centro da cidade, área onde o poeta sentia-se particularmente à vontade, principalmente por causa dos muitos bares localizados na região. Nas salas das rádios Adoniran passava a maior parte de seus dias, entre uma piada e outra, fosse ao microfone, fosse fora dele, Adoniran cativava amigos e admiradores.

Durante o longo tempo em que esteve nas rádios paulistanas, Adoniran colecionou altos e baixos. Já quase no final de sua carreira no entanto, o artista demonstrava certa mágoa com o ostracismo em que fora colocado, contudo, já bem no fim do jogo, Adoniran teve agradáveis surpresas como a gravação de campanhas publicitárias para uma importante cervejaria e a parceria em algumas regravações de letras suas com a estrela da MPB Elis Regina, esses trabalhos o trouxeram de volta a lembrança do grande público.

Para efeito de uma melhor compreensão e para a atribuição de inteligibilidade ao passado, o historiador deve estar atento a algo que apesar de constituir um truísmo, muitas vezes é ignorado durante o fazer historiográfico, *o passado é diferente do presente*, assim como também são diferentes os homens do passado e os homens que vivem o agora, isso “porque hoje não é ontem”⁶⁸. Ao tentarmos fazer de um tempo anterior, um tempo inteligível, é pertinente que lembremo-nos de que os vestígios que encontramos devem fazer sentido dentro dos quadros social, cultural, mental, e econômico, desse tempo pretérito, e não do nosso próprio tempo. Diante disso, pensemos então no rádio, não da maneira como hoje o entendemos, mas façamos um esforço para perceber a enormidade de sua significação entre as décadas de 30 e 70 do século XX.

Nesse dado recorte temporal o rádio era indubitavelmente o principal meio pelo qual chegavam às pessoas a informação e o entretenimento. De alguma maneira as pessoas tinham suas rotinas reguladas em função desse veículo, além disso, por meio dele podiam ter coisas a partilhar com os demais, nesse sentido o rádio propiciava uma

⁶⁸ VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Op. cit. .p. 15.

maior sociabilização entre as mais distintas pessoas, isso acontecia tanto na zona urbana, quanto na zona rural, é claro que em maior número na primeira.

Principalmente nas décadas de 30 e 40, o governo varguista com seu caráter autoritário, fez um uso intenso desse meio de comunicação para divulgação de mensagens ao povo brasileiro e também para através de uma mídia possuidora de um apelo social tão forte, criar um imaginário, uma aura de segurança, organização e eficiência para a administração varguista.

Os artistas das emissoras nesse período desfrutavam de grande prestígio junto ao público, todos queriam conhecer aqueles que entravam diariamente em seus lares por meio das ondas do rádio, alguns não somente desejavam conhecer as estrelas como também sonhavam ser como elas. Não faltavam casos inclusive, de acaloradas paixões despertadas por esses artistas. Muitos deles chegavam a receber centenas de cartas de fãs por semana, além disso, os auditórios das emissoras estavam sempre lotados. Aliás, foi num desses auditórios, no da rádio Record, localizado na Rua Quintino Bocaiúva que aconteceu o feliz encontro entre Adoniran e Matilde.

As rádios paulistas desde os primórdios da radiodifusão no Brasil primaram pela diversidade em suas programações. No decorrer das décadas de 30 e 40, era frenético o ritmo com que elas estavam surgindo, esse fato obviamente favoreceu a concorrência entre as emissoras que estavam sempre em busca de inovar em formatos e na contratação de produtores de renome, além de cartazes estelares.

Era um tempo de agitação e de transformações pelo mundo, e isso não era nada diferente no cenário da capital paulista. A cidade de São Paulo passava por um processo intenso de industrialização e ressignificação de seus territórios. Na década de 50, por exemplo, foi comemorado o IV centenário da cidade, essas festividades tinham também a intenção de mostrar como a cidade crescia e se desenvolvia. Tanto crescimento e transformação geram, um tipo de efeito colateral, uma sensação de nostalgia e as vezes de tristeza; superado o primeiro impacto, ou seja, o choque e passado o encantamento provocado por essas novidades, as reminiscências começam a surgir em função de tais modificações.



São Paulo, Centro, década de 50.

Para a organização do IV Centenário foi criada uma comissão composta por políticos, intelectuais, membros da Igreja, industriais e comerciantes. A comissão tinha como encargo coordenar toda a festa, nisso se inclui, planejar, arrecadar fundos e realizar. Para liderar esse grupo foi convidado Francisco Matarazzo Sobrinho.

Em 1953 foram abertos os festejos com a II Bienal de Arte e Arquitetura. Por todo o ano de 1954 foram promovidos desfiles militares e civis, concursos de desenhos, de bandas, de literatura, inaugurações, bailes, congressos, shows de música e dança, espetáculos teatrais e eventos esportivos.

A abertura das comemorações justamente com a Bienal de Arte e Arquitetura carrega também a força das representações que atravessam cotidianamente a capital do estado de São Paulo. O desenvolvimento, a diversificação e o aprimoramento das artes na cidade era uma importante meta a ser conquistada; isso por que a arte traz com ela representações de sofisticação e civilidade muito caras aos paulistanos. A arquitetura, podemos perfeitamente concluir que é uma das vedetes da São Paulo de Adoniran, além das novas construções iniciadas a cada dia, a cidade passava por um remodelamento e uma ressignificação de seus espaços; a arquitetura moderna e arrojada era mais que um modo de moldar o espaço físico, ela era como um discurso colocado em práticas, as representações e o imaginário de modernidade e progresso bem a vista, esculpidas em concreto.

Todos esses acontecimentos programados para a comemoração procuravam reforçar a imagem da cidade moderna, da vida moderna. O palco para muitas dessas festividades foi o Parque Monumento do Ibirapuera. O parque foi construído para as comemorações, e o arquiteto responsável foi Oscar Niemeyer, o paisagista foi Burle

Max. O Ibirapuera certamente representava um ganho em qualidade de vida, lazer e espaço cultural para a cidade, contudo, a concretização desse empreendimento gerou uma conta alta para a população mais simples, cerca de 186 barracos e as 204 famílias que neles se abrigavam foram retirados do local para a execução da obra. A inauguração se realizou em 21 de agosto de 1954. Dia de festa? Para alguns talvez, não para todos...



Marquise no Ibirapuera, 1954.

Alguns eventos e processos realizados pela humanidade, sejam eles globais ou regionais, são concebidos por uma maioria como uma evolução e acabam sendo revestidos por uma aura progressista. Acontece que esses episódios não recaem na vida de todas as pessoas da mesma maneira, cada indivíduo recebe e transforma esses fatos de um modo distinto por que cada um deles vive circunstâncias específicas.

Sobre essa pluralidade de sentidos que os acontecimentos geram na vida cotidiana das pessoas a reflexão de Terry Eagleton elucidada com mais clareza o que foi dito anteriormente:

“É um fato do início da civilização capitalista industrial que os jovens limpadores de chaminé tinham propensão a desenvolver câncer de testículos, mas é difícil ver isso como uma realização cultural no mesmo nível do ciclo de romances *Waverley** ou da catedral de Rheims.”⁶⁹

O trabalho e o progresso tinham uma importante força simbólica dentro da série de celebrações planejadas. Esse era um momento de se reafirmar a paulistaneidade

⁶⁹ EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. p.21.

pautada, como já foi dito, no trabalho e no desenvolvimento da *urbe*. De todos os detalhes, irradiavam sinais dessas representações progressistas e modernas, até mesmo o cartaz pensado para o Centenário trazia o desenho de uma cidade cheia de arranha-céus.

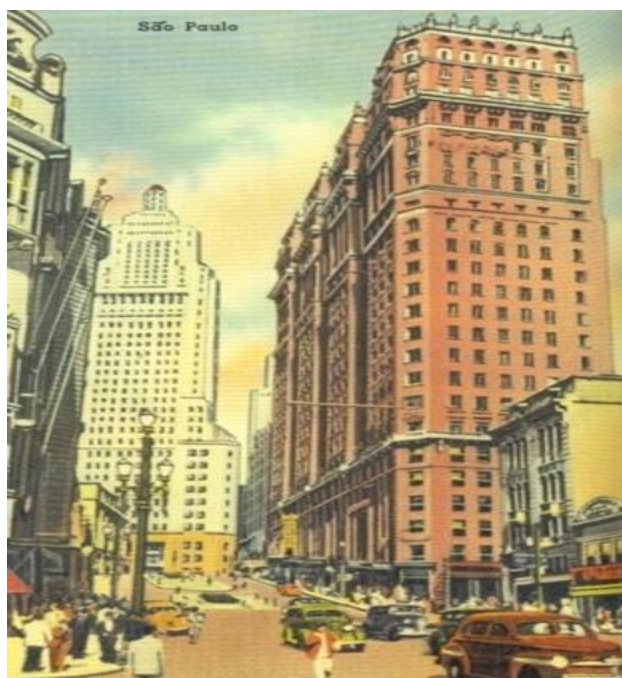
Os edifícios em algumas cidades guardam um pouco de sua identidade; os grandes e suntuosos arranha-céus de São Paulo tinham a ambígua capacidade de despertar em seus habitantes diferentes emoções. As pessoas sentiam orgulho do desenvolvimento que tais construções representavam e também se sentiam de certo modo ameaçadas e constrangidas pelo seu tamanho.



Destaque para o Edifício Martinelli, 1950.

A esfera da vida privada passou por um ressignificação, em torno de uma nova prática, a de se ouvir o rádio, as pessoas reinventavam nesse momento o seu dia a dia. Nessa época, o rádio já era o principal meio de comunicação, devia-se a ele a chegada da informação dentro de cada casa, a informação deixou de circular em primeiro lugar somente nas ruas. A primeira experiência radiofônica em terras brasileiras se deu no dia 07 de setembro de 1922 em uma exposição em comemoração ao Centenário da Independência. Nesse primeiro contato 80 receptores foram instalados, inclusive alguns em praça pública. Os ouvintes tiveram uma programação composta por um discurso do então presidente Epitácio Pessoa e por trechos da ópera de Carlos Gomes, *O Guarany*. As pessoas se sentiram curiosas e atraídas pela novidade e em 1923 a primeira emissora de rádio brasileira foi instalada no Brasil.⁷⁰

⁷⁰ A primeira emissora brasileira foi a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro. Essa rádio pertencia ao cientista Henrique Morize e do antropólogo Edgar Roquette Pinto. As primeiras rádios tinham um formato de sociedades ou clubes e eram financiadas por seus associados, tinham como objetivo difundir a cultura brasileira e integrar as partes do Brasil. Inicialmente as programações eram bastante elitistas. O



Postal Aquarelado da cidade de São Paulo nos anos 50.

Em torno do rádio se reuniam as famílias e os amigos. As transmissões a cada dia vinham sendo melhoradas, o rádio estava se sofisticando. No início do século tratava-se de uma aquisição para pessoas possuidoras de melhores condições financeiras; no término da Primeira Guerra ainda era um meio de comunicação não muito difundido, mas nas décadas seguintes foi conquistando espaço e se tornando menos caro e conseqüentemente de mais fácil aquisição.

O rádio alterou o estilo de vida das pessoas, era revestido de uma aura de encantamento por ser parte das novas tecnologias do XX, era de duas maneiras diferentes, um tipo de materialização do progresso. Em primeiro lugar a materialização do progresso da humanidade e em segundo a materialização do progresso do próprio indivíduo que por meio de seu esforço pessoal, de sua recompensa diante do pacto social firmado para com o trabalho. O rádio trazia informação e alegria à vida das pessoas.

Mais uma vez trazendo para a discussão o cinema, podemos nos lembrar do filme “A Rosa Púrpura do Cairo”⁷¹, onde a personagem principal, uma garçonete que

rádio paulistano desde os seus primórdios foi portador de certas particularidades, dentre elas a realização de programas bastante populares.

⁷¹

havia perdido o emprego em meio a Grande Depressão e sofria com a violência doméstica, encontra no cinema uma possibilidade de fuga, de “viver” uma realidade melhor. Assim também o rádio podia constituir uma possibilidade de uma “escapada” das dificuldades impostas pelo cotidiano, para um universo de encanto, onde mesmo essas tais dificuldades eram denunciadas de forma suave e com humor, de maneira que as pessoas poderiam sentir-se representadas, identificadas umas com as outras e menos solitárias em meio ao caos e a rapidez da vida urbana moderna.

Sua função comercial foi de difícil aceitação, em alguns países, os governantes já conscientes da força do rádio para a propaganda não se sentiam nada contentes com a idéia de abrir mão do controle desse veículo. No Brasil em 1933 passou a ser permitida a propaganda no rádio; isso possibilitou um maior interesse do empresariado no setor, além de consistir um passo fundamental para a profissionalização dos trabalhadores do setor, a partir de então as emissoras começaram a contar com um elenco fixo. Eric Hobsbawn diz que a tecnologia no XX revoluciona as artes, faz com que sejam onipresentes.⁷² O rádio ainda possibilitou uma aproximação de mundos distintos, físico e socialmente.

Em 1940 o Brasil contava com 65 emissoras de rádio, as principais eram a Mayrink Veiga e Rádio Nacional do Rio de Janeiro e Record e Tupi de São Paulo. A Record foi a primeira a adquirir no Brasil um elenco fixo. No interior do estado de São Paulo a Rádio Nacional detinha a preferência dos ouvintes, já na capital, a predileção era pelas próprias rádios paulistanas.

O rádio constituiu um importantíssimo meio de difusão das mensagens getulistas ao povo brasileiro durante o Estado Novo. Um exemplo disso é o programa “A Hora do Brasil” criado com o objetivo de construir uma identidade para o país além de exaltar as realizações do presidente e de levar aos trabalhadores a palavra de incentivo de Vargas. Como um político populista que era, preocupava-se em criar uma imagem de governante que “cuida” do seu povo e estabelecer com ele um vínculo de amizade, cumplicidade, de partilha de ideais e buscas. O Repórter Esso, noticiário de grande sucesso na época, estreou em 1941, esse programa era patrocinado por uma empresa norte-americana e tinha acesso aos bastidores do governo. Em 1954 esse programa noticiou com exclusividade a morte de Vargas.

⁷² Cf. HOBSBAWM, Eric. “O breve século XX: O breve século XX 1914-1991.” Op. cit.

De fato, depois de 1930 o rádio era o principal meio divulgador de notícias, propagandas, programas humorísticos e novelas. Foi também o meio fundamental de divulgação e comercialização da música popular. De várias maneiras então, Adoniran esteve inserido nesse movimento, ele atuou no rádio tanto como ator como cantor e é claro teve músicas suas interpretadas por outros artistas. Ele se encontrava totalmente inserido nesse tão importante veículo midiático.

Em São Paulo a história da Revolução Constitucionalista de 32 e a do rádio se aproximam. As emissoras paulistas apoiaram o movimento, além disso, o rádio era a principal forma das pessoas saberem a quantas andava o levante. Durante a Revolução, a rixa entre as rádios paulistas e cariocas era acentuada, a rádio Philips do Brasil, do Rio de Janeiro era a emissora pela qual o governo falava contra os Constitucionalistas.

Entre suas particularidades o rádio paulistano abriu espaço para a música vinda do interior, para a música sertaneja, caipira, como representante de tal tendência tem destaque o nome de Cornélio Pires.⁷³ Programas sertanejos faziam parte da parte da rádio paulistana, eles objetivavam atender as carências daqueles que tinham vindo do campo para trabalhar na cidade e sentiam falta de sua terra natal, de seus costumes, de seus modos de ser, de cantar e de falar. Como já foi dito aqui, a metrópole é multicultural, em decorrência também o são as raças, as crenças, as ideologias, os gostos, os sotaques. Adoniran Barbosa enquadra-se nessa perspectiva de pluralização de sotaques no rádio paulistano.

Segundo Hobsbawm a música foi a arte mais afetada pelo rádio, de acordo com o historiador a radiofonia quebrou os limites do alcance do som⁷⁴. Mas além de modificar as artes, o rádio mudou o cotidiano de milhares de pessoas em todo o mundo, pessoas simples que tiveram acesso a informação, a diversão e que passaram então a organizar o espaço do lar, as atividades familiares como, por exemplo, as refeições, em função dessa nova tecnologia.

O samba de forma geral enfrentou vários obstáculos para sair da “marginalidade”, o samba urbano em especial teve sua consolidação devido ao rádio. Inicialmente visto pelos mais tradicionais sambistas como uma deturpação do samba,

⁷³ Cornélio Pires percorreu o interior do estado de São Paulo ampliando assim a circulação e os espaços de divulgação da música caipira.

⁷⁴ HOBSBAWM, Eric. “*O breve século XX: O breve século XX 1914-1991.*” Op. cit. p. 195.

com o aumento da presença do rádio entre as camadas mais populares ele ganhou notoriedade e reconhecimento. A nacionalização dessa música e a sua formação enquanto representação de características próprias e singulares do povo brasileiro se dão ao mesmo tempo. Em suas letras, os sambistas vão mostrando aspectos positivos da brasilidade e assim o samba vai se firmando como música representante, divulgadora desse modo de ser.

O som e as letras dos sambas de Adoniran Barbosa coadunaram com o crescimento e com os novos conflitos da cidade. Esse samba urbano, correspondia inteiramente ao momento vivido. O progresso estava de diversas formas, presente na vida dos moradores de São Paulo. Isso demonstra que o discurso presente nas composições não tinha apenas a função lúdica, mas se espalhavam para outras formulações discursivas do que é ser brasileiro.



Nas ondas do rádio as composições adonirânicas foram responsáveis por uma desterritorialização dos endereços e das sentimentalidades paulistanas. Quanto maior o alcance das ondas, mais longe chegavam as histórias de Adoniran sobre a cidade.

Isso não quer dizer que todos estivessem usufruindo desse progresso da mesma maneira, no entanto, não se tinha como fugir ou negar esse tempo acelerado que se vivia. O progresso se fazia sentir numa nova maneira de ver, de se relacionar e de estar cotidianamente na cidade. Os automóveis se multiplicavam pelas ruas, nos bairros simples como Brás, Mooca e tantos outros, os campos de futebol dão lugar a novas fábricas. No Brasil o samba vai sendo desde o início do século articulado como um elemento da identidade brasileira, como algo que une e diferencia os brasileiros,

colocando São Paulo como uma micro-esfera, é exatamente isso que lá acontece, a música de Adoniran Barbosa é uma criação identitária, uma diferenciação, um jeito de ser paulistano e mais, um jeito de ser próprios das camadas entendidas como populares.

O nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
O nosso abraço mais apertado
Nóis não usa as bleque tais

Minhas juras são mais juras
Meus carinho mais carinhoso
Suas mão são mãos mais puras
Seu jeito é mais jeitoso
Nóis se gosta muito mais
Nóis não usa as bleque tais

O nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
O nosso abraço mais apertado
Nóis não usa as bleque tais

Minhas juras são mais juras
Meus carinho mais carinhoso
Suas mão são mãos mais puras
Seu jeito é mais jeitoso
Nóis se gosta muito mais
Nóis não usa as bleque tais.
Nóis não usa as bleque tais.

(*Nóis não usa brequetai*, Adoniran Barbosa e Gianfrancesco Guarnieri, 1968).

Por vezes os historiadores que trabalham com a chamada História Cultural são acusados de promoverem uma excessiva e prejudicial fragmentação do conhecimento, como colocou François Dosse, *a história estaria em migalhas*. Ainda hoje, em debates acadêmicos são comuns as colocações que julgam a historiografia que aceita como fontes, representações artísticas, como inútil e vazia, isso em grande parte devido a sua “excessiva fragmentação”. Em relação à literatura talvez essa tensão seja um pouco mais atenuada, mas suportes de memória como a canção popular por vezes ainda são vistos com desconfiança apesar de todo o avanço epistemológico já alcançado nesse sentido.

Assim os diversos suportes empíricos da história cultural se oferecem ao pesquisador na encenação cotidiana, dos textos oficiais, da documentação obtida em arquivos, das obras romanescas, do repertório das canções com suas letras, dos *corpora* constituídos com base no universo da poesia, das narrativas orais, enfim, de múltiplos sítios de representação.⁷⁵

⁷⁵ MELLO, Maria T. Ferraz Negrão. *História cultural como espaço de trabalho*. Op. cit. p.21.

É inegável que isso tem paulatinamente melhorado nos últimos anos, o avanço da história cultural nas universidades brasileiras especialmente pós década de 90 representou um grande salto qualitativo e quantitativo nas pesquisas que utilizam novos suportes memorialísticos.

De posse dos indícios encontrados em tais suportes, é pertinente realizar a maneira de Benjamin um cruzamento de imagens contrárias, segundo esse mesmo autor, por meio do confronto dessas imagens contrárias, por exemplo, modernidade x tradição torna-se possível encontrar o pano de fundo de uma época.

Partindo da premissa de que a história tem o tempo como categoria fundamental, e de que ela se ocupa na definição de Marc Bloch, “do homem no tempo”, não podemos abandonar idéias em relação a espaços temporais. Ao tempo que se foi, porém, não temos acesso, o que nos chega dele são rastros, e esses rastros estão imersos na linguagem, seja ela, escrita, falada, iconográficas ou qualquer outra.

É esse então nosso elo com o passado, a linguagem. É por meio dela que as impressões, opiniões, medos, expectativas, planos e cultura dos homens e mulheres do passado nos chegam. Os historiadores, é bom que se insista, não tem a possibilidade de lidar com o passado, mas com relatos acerca dele. Assim sendo, a relação dos homens com passado, presente e futuro reside na linguagem, ou melhor dizendo, no discurso.

Essa mediação, que é o discurso, torna possível tanto a permanência e a continuidade quanto o deslocamento e a transformação do homem e da realidade em que ele vive. O trabalho simbólico do discurso está na base da produção da existência humana.⁷⁶

Ao analisar o discurso devemos partir da reflexão de Orlandi, de que “a linguagem não é transparente”⁷⁷. Isso posto, não podemos agir com ingenuidade diante do dito. O que está colocado, pode, por processos claros ou não, querer dizer outra coisa, ou ainda, o dito, pode ocultar o não dito. A linguagem possui armadilhas das quais podemos escapar fazendo uma leitura não apenas do texto enquanto frases, mas também do texto enquanto produto de um sujeito e de circunstâncias específicas. É necessário

⁷⁶ ORLANDI, Eni P. O discurso. Em: idem. *Análise do discurso*. São Paulo: Pontes, 2000. p.15.

⁷⁷ Idem, *Ibidem*. p.17.

que haja uma análise dos interstícios textuais. Isso é trabalhar com sensibilidades e subjetividades, categorias de análise bastante caras a história cultural.

Tal discussão teórica serve para entendermos que o olhar de Clio não está limitado por disciplinas estanques ou por um tempo único, o passado. Na construção do conhecimento histórico, Clio dialoga com saberes e tempos distintos. Destarte, ao analisarmos o repertório adonirânico enquanto fonte, percebemos não somente em palavras, mas também em tons, breques e melodias, dizeres de uma época.

Adoniran falou muitas vezes das transformações da São Paulo em que viveu. Era nítida a preocupação e a vocação paulistanas para a modernidade e o desenvolvimento; a cidade almejava uma condição de destaque nacional como lugar de oportunidades e progresso. Apesar das muitas conquistas que a capital paulista já podia comemorar na virada da década de 1940 para 1950, como por exemplo, ser considerada uma cidade cosmopolita, economicamente movimentada e envolvida pelo progresso, nessa melodia harmônica ainda faltava um acorde, a arte.

As novas tendências socioeconômicas começaram a ser ensaiadas nos anos de 1940, contudo entraram realmente em cena nos anos de 1950. Essas mudanças propiciaram que se efetivasse no país, obviamente de modo mais intenso nas grandes cidades, uma cultura que percorria e ornamentava os espaços urbanos, especialmente, aqueles mais populares. Os meios de difusão e circulação dessa cultura eram o rádio e o cinema.

Apesar de, todo o seu nacionalmente reconhecido desenvolvimento, São Paulo ainda era vista por alguns olhares como uma cidade desprovida de sofisticação, criatividade e volume em sua produção artística. Não obstante, alguns empreendimentos nesse campo, a cidade ainda não era destaque nesse sentido.

Ocupar uma posição de maior evidência na cena cultural brasileira, passou a ser um dos objetivos da burguesia industrial paulista, a classe tinha como interesse se projetar no cenário nacional como mecenas do circuito artístico da capital bandeirante.

É verdade que São Paulo já havia sido palco da Semana de Arte Moderna em 1922, apesar da importância e das polêmicas e discussões instauradas pela realização do evento, o Rio de Janeiro continuou sua trajetória inaugurada ainda em 1808 com a vinda da Família Real de Portugal, como grande receptor e produtor artístico nacional.

Desempenhou um papel particularmente importante na articulação das elites paulistanas em favor da montagem de um cenário cultural de maior relevância, o industrial e amante das artes Francisco Matarazzo Sobrinho. Em parceria com Franco Zampari, Ciccilo, como era conhecido, liderou projetos de amplo destaque nessa seara. Dentre eles podemos destacar a fundação do Museu de arte Moderna (MAM), a criação do teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz.

O cinema surgiu em São Paulo no início do século, e desde então consistiu uma das mais importantes formas de lazer e entretenimento da população. Talvez tenha sido a mais generalizada de todas, pois às salas de exibição afluía gente de todas as condições sociais. Isto não quer dizer que a composição do público fosse heterogênea, democrática: o lazer era regido pela hierarquização da sociedade e havia cinema de rico e cinema de pobre, cinema de centro e cinema de bairro, salas luxuosas e pulgueiros.⁷⁸

A população da capital paulista desde o início do XX já privilegiava o cinema como sua principal opção de diversão. Contudo, a relação dos paulistanos com a sétima arte, se limitava a condição de espectadores. É notório, no entanto, que, paulistanos ao longo de sua história demonstraram ter mais vocação para os eixos de significados provenientes do vocábulo “produção”. Assim sendo, a palavra de ordem em fins da década de 1940 foi: Façamos cinema! O melhor cinema.



Foto do Cine São José

A Vera Cruz representava um ambicioso projeto de pretensões internacionais. A idéia consistia basicamente em realizar produções que divulgassem aspectos culturais, regionais e históricos do Brasil. As produções da companhia representavam uma clara

⁷⁸ SOUZA, Laura de Mello e. Os prazeres de Sampa. Op. cit. pp. 51-52.

oposição ao cinema de chanchada feito no Rio de Janeiro. Em São Paulo, há tempos, existia disseminado nas rodas intelectuais elitistas um preconceito com esse tipo de obra cinematográfica.

A Companhia foi fundada em três de novembro de 1949 num coquetel no Museu de Arte Moderna. Nesse momento a Vera Cruz já tinha garantido em seu elenco por um contrato de quatro anos, o cineasta Alberto Cavalcanti, único cineasta brasileiro na época, conhecido internacionalmente. Foi construída uma estrutura gigantesca em uma área de 30.077 metros em São Bernardo do Campo. Equipamentos foram importados e profissionais gabaritados, inclusive do exterior, foram convocados a participar dessa empreitada. A criação da Companhia teve uma importante e feliz consequência, ela fez com que nos anos seguintes várias outras surgissem no mercado paulistano.

Apesar dessa tendência em realizar produções que visavam a crítica típica do cinema paulistano, não nos esqueçamos que Amácio Mazzaropi, intérprete que marcou época representando o caipira ingênuo e de postura acabrunhada, veio de São Paulo. Mesmo com o sucesso de público, e com o cuidado e exigência que Mazzaropi tinha com os artistas e equipamentos de seus filmes, a crítica não os considerava como obras – primas do cinema.

Os primeiros filmes da Vera Cruz obtiveram sucesso de público e crítica. O primeiro filme foi lançado em 1950, *Caiçara* de Adolfo Celi, em seguida foram lançados *Terra é sempre terra* e *Ângela* em 1951. Apesar da grande dedicação dos idealizadores e dos profissionais envolvidos a história da Vera Cruz não seria um longa - metragem, a companhia teve vida curta, rapidamente as dívidas se acumularam e com isso, os problemas internos aumentaram. Muitos projetos começaram a ser constantemente adiados, assim, pairava no ar um pesado clima de frustração e insegurança.

Em meio à crise, Zampari, diretor da companhia recebia as freqüentes investidas do cineasta Lima Barreto, que desejava apoio para seu novo e ambicioso projeto. O diretor já havia filmado pela Vera Cruz, *Painel* e *Santuário*, o primeiro se tratava da obra de Portinari sobre Tiradentes; o segundo, dos profetas esculpido por Aleijadinho em Congonhas do Campo. O curta – metragem *Painel*, que Lima Barreto filmou praticamente sozinho, foi exibido juntamente com *Caiçara* e chegou a receber um prêmio no Festival Internacional de Punta del Este. Lima Barreto, contudo, era dono de uma personalidade instável e excêntrica, detalhes que deixavam temerosos os donos da

companhia, afinal, o novo plano do cineasta, custaria bem mais caro que todos os anteriores.

Após grande insistência Lima Barreto recebeu sinal verde e pôde começar a produção de *O cangaceiro*. A idéia era contar uma história fictícia acontecida num dos núcleos do grupo do cangaço do Nordeste brasileiro. E é nesta ocasião que a breve história da Vera Cruz se cruza com a história de Adoniran.

O papel de Homem – Arsenal foi designado ao radioator da Tupi Dionísio Azevedo, contudo as filmagens em Vargem Grande do Sul e o temperamento difícil do diretor acabaram por causar sua desistência em relação ao projeto. Era preciso um substituto imediato, e o convidado foi Adoniran Barbosa.

Adoniran aceitou o convite e teve uma dispensa da *Record* para realizar o trabalho. O compositor de *Saudosa Maloca* já planejava voltar ao cinema havia algum tempo. Em decorrência da saída de Oswaldo Molles da Record, Adoniran andava um tanto quanto perturbado, com certa preocupação em estar em evidência, afinal fora difícil para o artista entrar e conquistar espaço no rádio e o medo do ostracismo amiúde lhe rondava. Estar em destaque numa outra atividade não seria nada ruim naquele momento.

“Nada meu foi conseguido com facilidade. Tudo parecia com alguém que quisesse entrar num elevador e, embora havendo lugar, o cabineiro, que não ia com a mina cara, logo dizia: ‘Tá lotado’...”⁷⁹

Adoniran Barbosa

Durante dois meses Adoniran esteve afastado do rádio se dedicando inteiramente as filmagens do filme de Lima Barreto . Seu personagem não era muito grande e as falas não eram difíceis se comparadas as que o radioator já estava acostumado a desempenhar no rádio. Em janeiro de 1953 *O cangaceiro* estreava em São Paulo. Houve críticas negativas em relação a falhas na montagem e nas interpretações de alguns atores, o somatório das opiniões, contudo, foi positivo. Os 22 cinemas da capital paulista exibiam a fita e tinham filas para sua apreciação.

Na imprensa de circulação nacional o filme foi extremamente elogiado por vários entendidos no assunto, alguns inclusive ressaltavam a bela participação de Adoniran. E surpreendentemente na sexta edição do festival de Cannes o filme foi festejado, aplaudido, elogiado e por fim agraciado com o prêmio Internacional de Filme

⁷⁹ MUGNAINI JR., Ayrton. “*Adoniran: dá licença de contar...*”. São Paulo: Ed. 34, 2002. p.30.

de Aventuras. A repercussão em torno do prêmio foi grande e logo rendeu a Adoniran convites para outros papéis.

A felicidade e o orgulho por ter participado do filme, Adoniran resumiu em poucas e boas palavras, bem ao seu estilo: “Fiquei tão contente que se encontrasse Lampião na rua eu me acendia com ele.”⁸⁰

1.2-BIOGRAFIA DO COMPOSITOR

“Ser moderno é encontrar-se em um tempo ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor - mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos.”⁸¹

Marshal Berman

“Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão, etc.), *procedimentos de análise* (uma disciplina), e a construção de um *texto* (uma literatura).”⁸²

Michel de Certeau

“(…) Sem querer, fui fazendo uns sambas, enquanto andava. E peguei esse jeito de compor andando, até hoje (…)”⁸³

Adoniran Barbosa

A operação historiográfica⁸⁴, a escrita da história, é de certa maneira um exercício de encontro por parte do historiador com questões de um tempo, da época que ele tem por objetivo analisar. O fazer historiográfico revela ao pesquisador as próprias formas como os homens de um determinado passado viam, entendiam e estabeleciam relações sociais, políticas, econômicas, culturais e ainda, como concebiam suas memórias e representações.

⁸⁰ Idem, Ibidem. p.65.

⁸¹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Op. cit. 24.

⁸² CERTEAU, Michel de. *A escrita da história* Op. cit. p. 66.

⁸³ MUGNAINI JR., Ayrton. “*Adoniran: dá licença de contar...*”. Op. cit. p.22.

⁸⁴ Cf. : CERTEAU, Michel de. *A escrita da história* Op. cit.

Nesse fazer, o historiador produz um texto que organiza tanto espaços sociais comuns, como também espaços pertencentes a sua disciplina. Destarte, no caso do presente esforço cognitivo, o encontro se dá com as formas de se entender e habitar uma cidade; com a maneira como os homens e mulheres moradores de São Paulo, em especial dentro do recorte temporal de 1940 a 1970, ouviram e se identificaram como discurso musicado escrito por Adoniran Barbosa, com a ambiência da *urbe* que foi traduzida em notas por João Rubinato, ou seja, um encontro com as representações produzidas por e sobre a metrópole paulista.

Em 1934 nasceu Adoniran Barbosa, o nome escolhido foi uma homenagem a duas pessoas; ao amigo de boteco, Adoniran Alves, funcionário da Empresa de Correios e Telégrafos e a um conhecido cantor de samba de breque, o carioca Luiz Barbosa.

Seu criador e intérprete João Rubinato, nasceu em 6 de agosto de 1910, no bairro do Lenheiro em Valinhos⁸⁵, interior de São Paulo. Veio ao mundo pelas mãos da única parteira do local, dona Augusta Antoniazzi.



⁸⁵ Valinhos era então um bairro de Campinas transformado em distrito por um decreto de 28 de maio de 1896. Somente em 1953 ganhou autonomia e passou a condição de município. Nem mesmo a chegada dos trilhos da Cia Paulista de Estradas de Ferro trouxe o desenvolvimento esperado. O empurrão que faltava foi mesmo dado pela criação da fábrica de sabonetes Gessy. José Milani dono da fábrica, veio da Itália para o Brasil para trabalhar na lavoura. Por pouco tempo ficou na agricultura, foi sapateiro e conseguiu abrir um armazém de secos e molhados. A partir do final do XIX, 1897, os sabonetes que fazia em suas horas vagas passaram a ser seu principal produto e atrair fregueses até de outras cidades. José então investiu tudo nessa produção e logo viu seu negócio se expandir. Em finais do século XIX e início do XX valinhos tinha uma população composta de 90% de italianos e 10% de brasileiros e portugueses.

A motivação da escolha de um nome artístico aconteceu nesse citado ano, 1934, após uma reprovação em um teste realizado por Jorge Amaral para a recém inaugurada rádio São Paulo. Jorge Amaral nessa ocasião disse a Adoniran que “sua voz era boa pra acompanhar defunto”. João, decepcionado ao perceber tantas vagas em tantas emissoras que surgiam e ele não conseguindo nenhuma, decidiu culpar o próprio nome pelo fracasso, “João Rubinato” não era nome de cantor de samba. “Onde já se viu um sambista chamado João Rubinato? A culpa só pode ser desse nome macarrônico.” Adotou então o pseudônimo “Adoniran Barbosa” pelo qual ficaria nacionalmente conhecido.

Mas antes desse citado teste, cujo resultado gerou a troca de seu nome de batismo pela alcunha Adoniran Barbosa, o jovem João Rubinato já realizara outras tentativas. Enquanto exercia o cargo de vendedor de tecidos numa empresa localizada na 25 de março, ia a bares freqüentados por artistas, isso, diga-se de passagem, durante o horário do expediente, um desses lugares era o *Café Juca Pato*, na esquina da avenida São João com a rua Líbero Badaró. Dessa maneira sorrateira acabou se enturmado com alguns desses artistas e conseguindo uma chance para se apresentar. Era a chance para deixar de ser vendedor, não obstante a lúbia que possuía João Rubinato não havia nascido para a atividade comercial.

Nesse momento o mercado das ondas radiofônicas estava em expansão, todos os dias sabia-se notícias da abertura de novas emissoras, da compra de aparelhos dotados de uma maior tecnologia ou ainda da chegada das transmissões em bairros mais distantes. Para se ter uma idéia, no ano de 1934 foram inauguradas na capital bandeirante, a Rádio São Paulo, a Rádio Cultura, a Rádio Difusora, a Rádio Excelsior, e a Rádio Cosmos.

João foi o sexto filho de uma família de imigrantes italianos, seus pais Fernando Rubinato e Emma Riccini embarcaram num vapor para o Brasil em 1896. Sobre a data do seu nascimento existe mais de uma versão. Há quem defenda que ele teria nascido em 06 de julho de 1912 e teria precisado se passar por dois anos mais velho para atingir mais cedo a idade mínima de 16 anos para trabalhar legalmente. Apesar da existência de tal contenda, oficialmente João, o filho caçula dos Rubinato, nasceu em 06 de agosto de 1910.

A família Rubinato ao desembarcar no Brasil foi destinada a trabalhar em Tietê, uma cidade a aproximadamente 120 km da capital paulista. Muitos imigrantes

foram mandados para lá para ajudar no desenvolvimento da cidade que se encontrava estagnado desde uma epidemia de febre amarela ocorrida em 1890. Fernando e Emma não permaneceram por muito tempo nessa localidade. Logo, uma notícia que atraiu muitos italianos chegara aos ouvidos de Fernando. Em Valinhos uma fábrica de sabonetes de propriedade do italiano José Milani, abriu vagas para os oriundos da bota européia. Fernando não demorou a se decidir e foi com a esposa e a filha Antônia Helena em busca da oportunidade.

Assim como José Milani, alguns imigrantes italianos que vieram inicialmente para trabalhar nas lavouras de café, conseguiram sair de uma situação de pobreza e “fizeram a América”, muitos dos que habitavam a cidade de São Paulo ao enriquecerem procuravam deixar os bairros simples onde moravam e se mudavam para palecetes com inspiração européia localizados em bairros como Higienópolis e principalmente na Avenida Paulista, símbolo de *status* social.



Adoniran se casou duas vezes. Seu primeiro casamento foi com Olga, durou pouco mais de um ano, sua filha Maria Helena é fruto dessa união, após o desquite litigioso, sua filha acabou sendo criada por sua irmã Ainez e seu marido. Seu grande amor, contudo foi Mathilde de Lutiis, a segunda esposa. Mathilde conheceu Adoniran em 1941, logo que ele se separou de Olga, não chegaram a oficializar o casamento, mas viveram juntos até a morte de Adoniran.

A vida foi de boemia. No século XX os espaços de sociabilidade em São Paulo acompanharam o crescimento da cidade. Faziam parte das opções da noite paulistana teatros onde se podia assistir a apresentação de óperas, operetas e revistas musicais; bares; cassinos, cafés, confeitarias e cinemas.

“Quando escurecia, aí é que eu gostava. Na noite, sim, eu começava a viver.”

86

Nesses espaços de convivência social e lazer a cidade continuava a reforçar seu desejo por ser moderna; nos lugares destinados a diversão as trocas culturais eram mais intensas. Nos ambientes da boemia podia-se encontrar espetáculos diversos; consumo de bebidas e drogas, prostituição e jogos. Tanto os ambientes mais sofisticados quanto os menos, corroboravam para o cosmopolitismo e o multiculturalismo da metrópole paulista.



Rua Direita, 1928.

Na década de 80, Adoniran já sentia falta de fôlego e se cansava até mesmo para dar entrevistas, aos poucos o poeta estava sendo ofuscado pelo cansaço. A causa de seu frequente mal-estar e cansaço era um enfisema pulmonar provavelmente causado por uma vida de boemia. No dia 5 de outubro de 1982 Adoniran foi internado no Hospital São Luiz, na Vila Santo Amaro e esteve inclusive na UTI, nessa ocasião os médicos já deixaram claro para sua esposa, Mathilde, que sua morte seria uma questão de tempo. No dia 22 desse mesmo mês saiu da UTI, mas só teve alta no dia 30. No dia 22 de novembro, mais precisamente as 17h15, João Rubinato que nesse momento já era bem mais Adoniran Barbosa, saiu de cena definitivamente.

Adoniran tentou de muitas maneiras ganhar a vida, exerceu ofícios diversos, como de entregador de marmitas, varredor, serralheiro, encanador, pintor, e mascate, sobre isso ele mesmo diz: “Eu fiz tudo na minha vida. Todas as profissões que você pode imaginar. Menos ladrão, só não roubei.”

⁸⁶ MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Op. cit. p. 91.

Ao mudar-se para São Paulo em 1932 teve contato com o rádio. Como já exposto, tentou então a carreira nas rádios, associou a carreira de humorista, compositor e ator. Atuou não só nas rádios, esteve também presente em outros palcos, se apresentou em circos, teve algumas participações no cinema e posteriormente na televisão.

Sobre o cinema convém ressaltar a entrada de Adoniran no filme *O cangaceiro* de Lima Barreto para substituir o radioator da rádio Tupi, Dionísio Azevedo. Adoniran nessa ocasião ficou por dois meses afastado dos microfones da Record, as gravações ocorreram no interior de São Paulo, esse afastamento causou bastante estranhamento no público da rádio. O cangaceiro empreendimento da Cia de Cinema Vera Cruz, ganhou o Prêmio Internacional de filmes de aventuras do Festival de Cannes. Assim como o filme, a atuação de Adoniran no papel do Homem-Arsenal, personagem coadjuvante, recebeu inúmeros elogios na imprensa.

A criação da Cia Vera Cruz traduz um novo momento das artes na capital paulista. As elites paulistanas se mostravam um tanto quanto avessas ao cinema nacional que no momento tinha nas chanchadas seu principal representante. A Cia Vera Cruz nasceu do desejo de se fazer um cinema diferente, não somente interessado em lucros de bilheteria, mas também na feitura de um trabalho de qualidade e que agradasse a crítica.

Sua primeira oportunidade no rádio foi em 1934, após muita insistência recebeu um convite para uma participação no programa *Calouros do Rádio*, a atração um formato novo, criado pelo produtor Celso Guimarães. A música selecionada foi *O que será de mim*, uma composição de Ismael Silva, Nilton Bastos e Francisco Alves.⁸⁷ Apesar de todo o capricho na escolha do terno e na gomalina no cabelo, a voz de João não agradou e ele sofreu sua primeira reprovação, este seria um sinal de que não seria muito fácil entrar no meio artístico.

Nesses tempos idos, as dificuldades para os que aspiravam uma carreira artística, muitas vezes começava bem antes das reprovações como a sofrida por Adoniran. O caminho das artes ainda era visto, principalmente pelas famílias de jovens sonhadores, com muita desconfiança. Cantar ou atuar no rádio não era algo considerado como trabalho sério, além disso, a ocupação era constantemente associada a boemia e

⁸⁷ Considerada um hino a malandragem *O que será de mim* foi gravada em 1931 por Chico Viola e Mário Reis.

seus vícios, não era bem vista pela sociedade. A própria família de Adoniran não ficara nada tranqüila ao tomar conhecimento de suas pretensões.

Em sua segunda tentativa no programa *Calouros do Rádio*, Adoniran escolheu cantar *Filosofia* de Noel Rosa, foi então aprovado. Em 1933 assinou seu primeiro contrato como cantor, na ocasião, tal novidade não agradou em nada a família de Adoniran, como já foi dito, principalmente por que ele resolvera abandonar o emprego arranjado pelo seu cunhado na firma têxtil Seabra & Cia. Esse primeiro contrato durou apenas algumas semanas, a voz rouca de Adoniran não agradou muito aos produtores da rádio.

Durante os anos 40 os tipos comuns que interpretava no rádio fizeram sucesso. Na década de 50 o programa “Histórias de Malocas” também alcançou grande êxito e o fez um artista bastante conhecido. Apesar da fama como compositor e como ator, nunca teve grandes rendimentos com o trabalho no rádio, os prêmios que porventura obteve com suas composições gastou em uma única noite com os amigos.

Durante bastante tempo o carnaval teve sua importância reduzida na cidade de São Paulo, talvez isso se deve, em parte, pelo entendimento que a cidade fazia de si mesma, uma festa profana e repleta de brincadeiras consideradas por muitos como incivilizadas, não estava em acordo com o aspecto de modernismo, moralidade, trabalho, progresso e civilização que a urbe desejava transparecer.

Podemos pensar no carnaval, como uma época de quebra de regras, de permissão dos excessos, durante o carnaval se torna comum uma perda de rigidez e mesmo uma valorização do vulgar. É uma liberdade utópica, e com essa liberdade, no carnaval se abrem as entranhas da sociedade e tornam-se aparentes os conflitos, há uma suspensão de algumas convenções (que funcionam quase como proibições), e o riso é uma manifestação disso. A fala sobre esses conflitos, no entanto, é efêmera, e tem autorização datada. Talvez tudo isso provocasse em alguns segmentos sociais da próspera metrópole paulista, o medo de uma possível perda de controle social.

Geralmente os festejos na cidade sofriam algumas repressões, não havia um carnaval que envolvesse a cidade como um todo. Astros do rádio oriundos do Rio de Janeiro vinham para a cidade nessa época e ditavam qual seria o ritmo da folia, porém, nos principais dias da festa, eles voltavam ao Rio.

Essa história de folia desorganizada e sem incentivo, e pode-se dizer também, sem muito *glamour*, a não ser é claro nos bailes de máscaras produzidos e freqüentado por pessoas mais abastadas, começou a mudar em 1935, nesse ano a Prefeitura de São Paulo resolveu organizar o primeiro carnaval oficial da cidade. Na época o prefeito era o engenheiro Fábio Prado. Para a montagem de uma festa de enormes proporções grandes empresas foram convidadas a espontaneamente darem suas contribuições para o evento. Chegou a ser criada nesse momento, uma comissão especial para a organização da folia a Comissão Oficial do Carnaval Paulista (COCP).

As ruas da cidade foram enfeitadas, luminárias foram trocadas, foram programados desfiles, concursos de músicas carnavalescas, sambas e marchinhas e disputas entre blocos. Aproximadamente 380 mil contos de réis seriam necessários para tanto; empresas como a Rhodia Brasileira, a Antártica Paulista entre outras foram importantes patrocinadoras.

Na categoria sambas o concurso foi vencido por Paraguassu⁸⁸, duas composições suas ganharam os dois primeiros lugares, “*Vagabundo*” ficou em primeiro e “*Saberei me vingar*” em segundo. Entre as marchinhas, “*Dona Boa*” uma parceria de Adoniran Barbosa e J. Aimberê, que foi interpretada pelo cantor Januário de Oliveira (1902-1963), foi a vencedora da noite com 40 pontos, em segundo lugar veio “*Sai, feia*” de Alvarenga e ranchinho. O prêmio desse concurso era de 500 mil-réis, Adoniran ficou com 300, na mesma noite em que recebeu o cheque no Teatro Boa Vista, local da grande final, gastou toda a quantia em bebidas para as amizades feitas após a vitória, segundo o próprio Adoniran o destino do dinheiro deveria ter sido para pagamento de um terno que ele teria encomendado.

Em maio de 1951 ganhou um concurso de músicas carnavalescas promovido pelas Lojas Assumpção, os Demônios da Garoa cantaram o samba “*Malvina*” e a vitória na disputa rendeu a Adoniran a quantia de 10 mil cruzeiros. Também dessa vez gastou todo o dinheiro em uma noitada, dessa vez numa pizzaria.

Aliás, a parceria entre Adoniran e os *Demônios da Garoa* ainda daria muito o que falar. Foram as interpretações do conjunto que fizeram muitas das

⁸⁸ Roque Ricciardi, o Paraguassu era um dos cantores mais conhecidos dessa época. Foi um dos primeiros contratados da Sociedade Rádio Educadora Brasileira. Era conhecido como “o cantor das noites enluaradas”, recebia centenas de cartas de fãs por semana. Nas décadas de 20 e 30 alguns suicídios e crimes passionais foram ligados a suas canções, isso por que alguns suicidas deixaram bilhetes, outros foram encontrados ao lado de um toca discos com um disco do cantor.

composições de Adoniran virarem sucesso, exemplo disso é *Saudosa Maloca* que na voz rouca e interpretação nostálgica de Adoniran não fez muito sucesso, mas com o tom alegre dado pelos Demônios estourou nas paradas de sucesso não somente das rádios paulistanas mas também nas fluminenses no ano de 1955; no lado B desse 78rpm estava *Samba do Arnesto*.



Demônios da Garoa, década de 1950.

Pode-se dizer sem titubear que esse carnaval de 1935 e também o de 1941 em especial, abriram algumas portas para que Adoniran conseguisse algumas oportunidades. Em 1935, além da vitória no concurso de marchinhas com “*Dona Boa*”, Adoniran foi convidado por Jorge Amaral para fazer o carnaval da Rádio São Paulo, PRA-5. Adoniran não era na verdade a primeira e mais confiável opção, ocorre que os sambistas e artistas mais conhecidos já estavam todos contratados. A PRA-5 apostou então na dupla caipira Alvarenga e Ranchinho juntamente com Adoniran formando assim *Os Mosqueteiros da Garoa*. Surpreendentemente a fórmula deu certo e fez muito sucesso naquele carnaval.

A primeira transmissão de rádio realizada no Brasil aconteceu em 1922, no entanto, na década de 20 o rádio não recebeu grandes investimentos. Nesse momento a radiodifusão ainda apresentava elevados custos e não oferecia garantias de retorno. O preço dos aparelhos receptores também reforçava essa situação, devido a essa condição somente as pessoas detentoras de maior poder aquisitivo tinham acesso a nova tecnologia. Os programas produzidos então, se restringiam a informativos e musicais.

Sua função comercial foi de difícil aceitação em alguns países, os governantes já conscientes da força do rádio para a propaganda não se sentiam nada contentes com a idéia de abrir mão do controle desse veículo. No Brasil, foi a década de 30 que trouxe mudanças significativas para o rádio e seus profissionais, a legislação de

1931 e 1932 profissionalizou o rádio brasileiro⁸⁹. Em março de 1932 passou a ser permitida a propaganda; isso possibilitou um maior interesse do empresariado no setor. A partir desses avanços as emissoras começaram a contar com um elenco fixo. Eric Hobsbawn nos oferece a idéia de que a tecnologia no XX revoluciona as artes, faz com que sejam onipresentes.⁹⁰ Nesse sentido o rádio ainda possibilitou uma aproximação de mundos distintos físico e socialmente. Na história de vida e obra de Adoniran Barbosa, o rádio exerceu um papel decisivo, foram nas atividades ligadas a radiofonia que o sambista encontrou a porta de entrada para o mundo da música e ainda se consagrou como humorista.

Nessa ocasião, no período compreendido de 1930 a 1937 foram criadas 43 emissoras. Em 1940 o Brasil contava com 65 emissoras de rádio, as principais eram a Mayrink Veiga e Rádio Nacional do Rio de Janeiro e Record e Tupi de São Paulo. A Record foi a primeira a adquirir no Brasil um elenco fixo. No interior do estado de São Paulo a Rádio Nacional detinha a preferência dos ouvintes, já na capital, a predileção era pelas próprias rádios paulistanas.

O rádio constituiu um importantíssimo meio de difusão das mensagens getulistas ao povo brasileiro durante o Estado Novo. Um exemplo disso é o programa “A Hora do Brasil” criado com o objetivo de construir uma identidade para o país além de exaltar as realizações do presidente e de levar aos trabalhadores a palavra de incentivo de Vargas. Como um político populista que era, preocupava-se em criar uma imagem de governante que “cuida” do seu povo e estabelecer com ele um vínculo de amizade, cumplicidade, de partilha de ideais e buscas. O Repórter Esso⁹¹, noticiário de grande sucesso na época, estreou em 1941, esse programa era patrocinado por uma empresa norte -americana e tinha acesso aos bastidores do governo, inclusive em 1954 noticiou com exclusividade a morte de Vargas.

O rádio nesse momento ditava moda. Agências publicitárias vindas dos Estados Unidos fizeram desse veículo de comunicação um meio para vender produtos de marcas internacionais como, por exemplo, a coca-cola. As pessoas não queriam ficar

⁸⁹ Os decretos que possibilitaram essa profissionalização da atividade da radiodifusão no Brasil foram os 20.047 de 27/05/1931 e o 21.111 de 01/03/1932. O decreto 21.111 referia-se a temas variados, inclusive sobre a função educativa que o rádio deveria exercer. O 2º artigo desse decreto dizia que os programas de rádio deveriam ser condicionados a orientação do então Ministério da Educação e Saúde (MES).

⁹⁰ HOBBSAWM, Eric. “*Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991.*” Op. cit. p.

⁹¹ O Repórter Esso permaneceu por 27 anos no ar. Cumpria três regras básicas, era informativo, não comentava as notícias e fornecia suas fontes. Tinha a fama de ser extremamente pontual, as pessoas chegavam a acertar seus relógios com base no horário do programa.

de fora dos modismos sugeridos pelo rádio, consumir os produtos nele anunciados era uma forma de engajamento social. Além disso, demonstrar estar em sintonia com o que se propõe no rádio, que nesse momento é o maior meio de comunicação existente, significa ser moderno, ser atual, e isso era algo de suma importância para os paulistanos.

Nessa ocasião as pessoas já tinham a possibilidade de escolher entre várias emissoras a sua preferida, em decorrência dessa condição, a concorrência tornava-se cada vez mais acirrada. As emissoras tinham que oferecer diferenciais que atraíssem os ouvintes. A programação nesse momento já tinha um caráter mais popular e voltado para o entretenimento. O sucesso era tanto, que as pessoas desejavam não apenas ouvir, mas também ver os astros e estrelas do rádio; a partir da década de 30 as emissoras passaram a receber o público em seus estúdios cobrando ingressos.

A emissora em que Adoniran trabalhou por mais tempo e onde ele consagrou seus tipos mais engraçados foi a Record de São Paulo. Na Record Adoniran fez amigos e conquistou fãs. A parceria com Osvaldo Molles foi um dos elementos que contribuíram para esse sucesso. Osvaldo percebeu em Adoniran o talento para fazer rir, e criou personagens, programas e roteiros para o humorista, dentre eles, destaca-se o programa *Histórias de Malocas*.

Já no final da vida, Adoniran recebia algumas homenagens tendo sido inclusive tema de enredo de escola de samba. Apesar disso, o artista se sentia esquecido, os tempos eram outros e as canções que faziam enorme sucesso no rádio há algum tempo, já não tinham o mesmo apelo popular. A geração de artistas de sua época já vira chegar movimentos musicais de grande destaque que roubaram a cena no cenário musical, como a bossa nova, a tropicália e a jovem guarda.

Alguns artistas de grande expressão da época gravaram composições de Adoniran, dentre eles, Clara Nunes, Gonzaguinha, Djavan e Elis Regina. O encontro musical com Elis, foi sem sombra de dúvidas o mais feliz e memorável. No ano de 1977, a cantora preparava seu repertório para o *show Transversal do Tempo*, entre as músicas selecionadas estava *Saudosa Maloca*. Elis que encontrava dificuldades para fazer contato com Adoniran recorreu a Walter Negrão, marido de uma produtora sua. Negrão conseguiu depois de certa relutância inexplicada, convencer o amigo a encontrar-se com Elis.

Num encontro marcado numa padaria, Elis não começou muito bem, a cantora estava bem atrasada. Adoniran, um tanto irritado, ameaçou ir embora. Ah, Adoniran! Justo você, se esquece que São Paulo cresce a cada dia, e que o trânsito da capital não é dos melhores? Ao chegar no entanto, como não poderia deixar de ser, conquistou Adoniran com seu carisma. Em 1980, no Rio de Janeiro, na gravação de uma homenagem a Adoniran, Elis se atrasaria novamente. Na época a diva andava ocupada com a montagem do seu *show Saudade do Brasil*. Adoniran, desconfiado, resmungava para Elifas Andreato, responsável pela capa do álbum, que ela não viria: “Vamos embora. Ela não vem. Ela ta muito ocupada com outras coisas, imagina se vai ter tempo para mim.” Depois de muita demora Elis chegou a Botafogo e abraçou fortemente o sambista. Foi quando Adoniran exclamou para Elifas: “E não é que ela veio mesmo, rapaz!”. Nesse trabalho cantaram em dueto *Tiro ao Álvaro*. Nessa versão, ao terminar a música, Adoniran indaga em tom de sussurro: “Saiu bão?”

Nesse episódio com Elis, podemos notar que Adoniran parecia desconfiado, inseguro em relação a importância e a singularidade de sua obra. Como todo compositor, ele teve momentos mais inspirados e outros menos. Escreveu músicas de extrema beleza e que se tornaram verdadeiras lendas urbanas cantadas sobre a capital paulista. Tais canções apesar de terem como tema a cidade de São Paulo, falavam de situações que ocorriam em todo o Brasil. A era de ouro do rádio, porém já tinha passado, quem sabe a sensação de Adoniran fosse de que ele também o tivesse.



Adoniran com Elis Regina em gravação de especial para a televisão, década de 1980.

Talvez tenham contribuído para este certo desconforto, os novos rumos da música brasileira trilhados a partir de 1959, ano da eclosão da *Bossa Nova* e da entrada

do *Rock'n roll* no Brasil. A *Bossa Nova* apesar de seu atual *status* de orgulho nacional, inicialmente enfrentou algumas barreiras para se consolidar. A juventude esquerdista e a intelectualidade engajada viam suas letras leves e sutis como superficiais e a consideravam uma espécie de cópia adaptada do *jazz* americano, estilo musical que agradava as elites brasileiras. Desconfianças a parte, a *Bossa nova* roubou a cena das vozes graves que entoavam boleros nas rádios brasileiras, assim como também do samba tradicional, tendo em vista que os idealizadores do novo estilo diziam estar fazendo um novo samba.

Além de revelar vários cantores como Francisco Alves, Noel Rosa, Carmem Miranda, Dalva de Oliveira, o rádio também lançou humoristas de grande sucesso como Castro Barbosa, Lauro Borges, Manuel da Nóbrega entre outros. Adoniran, artista reconhecidamente popular nos circuitos do rádio de São Paulo atuou nessas duas funções. Dentre programas humorísticos de grande sucesso e que permaneceram muitos anos no ar podemos citar *Balança mas não cai* e *Histórias de Malocas*, esse segundo tinha como principal idealizador Oswaldo Molles e Adoniran como grande atração. Em 1941 foi lançado mais um formato que faria grande sucesso, a rádionovela.

Em São Paulo a história da Revolução Constitucionalista de 32 e a do rádio se aproximam. As emissoras paulistas apoiaram o movimento, além disso, o rádio era a principal forma das pessoas saberem a quantas andava o levante. Durante a Revolução, a richa entre as rádios paulistas e cariocas era acentuada, a rádio Philips do Brasil, do Rio de Janeiro era a emissora pela qual o governo falava contra os Constitucionalistas.

Entre suas particularidades o rádio paulistano abriu espaço para a música vinda do interior, para a música sertaneja, caipira, como representante de tal tendência tem destaque o nome de Cornélio Pires.⁹² Programas sertanejos faziam parte da parte da rádio paulistana, eles objetivavam atender as carências daqueles que tinham vindo do campo para trabalhar na cidade e sentiam falta de sua terra natal, de seus costumes, de seus modos de ser, de cantar e de falar. Como já foi dito aqui, a metrópole é multicultural, em decorrência, também o são, as raças, as crenças, as ideologias, os gostos, os sotaques. Adoniran Barbosa enquadra-se nessa perspectiva de pluralização de sotaques no rádio paulistano. As rádios paulistanas chegavam a transmitir partidas de

⁹² Cornélio Pires percorreu o interior do estado de São Paulo ampliando assim a circulação e os espaços de divulgação da música caipira.

xadrez e campeonatos de ioiô; os diretores e produtores das emissoras não se cansavam de criar novidades para as programações.

Muitos artistas ganharam fama na época de ouro do rádio. Nomes como Francisco Alves, Erivelton Martins, e as rainhas do rádio, Emilinha Borba e Dalva de Oliveira, entre outros viveram momentos de glória, cantando nas principais rádios nacionais, teatros e cassinos; chegaram a se apresentar inclusive fora do Brasil.

Adoniran entrou no meio radiofônico por meio da música, contudo, inicialmente não obteve grandes êxitos. Foi por meio de programas humorísticos que o artista conseguiu maior reconhecimento, especialmente com o programa *Histórias de Malocas*, criado por Osvaldo Molles. No período de 1938 a 1944, Adoniran teve apenas duas composições gravadas, elas não tiveram grande expressão junto ao público. Para conseguir uma oportunidade no rádio não foi fácil e para se manter em evidência o artista teve que usar todas as cartas que tinha na manga, todos os seus talentos foram importantes na consolidação de sua carreira. Nesse momento a concorrência no meio artístico já era acirrada, apesar de ainda haver preconceito em relação à carreira.

Adoniran Barbosa foi canto compositor, humorista, atuou como ator no rádio, na televisão e no cinema, participou de comerciais, se apresentou em espetáculos de circo. Adoniran tinha certa tristeza, uma ponta de nostalgia presentes nos melhores poetas. Vestido com seu figurino “chaplino”, contudo, ele provocou o riso, fez risíveis as tristes mazelas cotidianas das pessoas mais carentes da cidade de São Paulo. Sua genialidade foi descortinar injustiças sociais e tristezas do povo fazendo-os sorrir.

“A tristeza é como um bichinho. E como rói, a danada, parece rato em queijo parmesão...”⁹³

Adoniran Barbosa

1.3-O SAMBA PAULISTA

“É bonito, eu gosto, samba assim de favela, de pobre.”⁹⁴

Falar errado é uma arte. Se não, vira deboche.⁹⁵
Adoniran Barbosa

⁹³ Trecho falado na introdução de *Bom dia, Tristeza*, letra de Vinícius de Moraes e música de Adoniran Barbosa. O trecho citado foi colocado na letra por Adoniran.

⁹⁴ MUGNAINI JR., Ayrton. “Adoniran: dá licença de contar...”. Op. cit. .p. 126.

⁹⁵ Idem, *Ibden*. p.

O samba de forma geral enfrentou vários obstáculos para sair da “marginalidade”. O samba urbano em especial teve sua consolidação devido ao rádio, inicialmente visto pelos mais tradicionais sambistas como uma deturpação do samba, com o aumento da presença do rádio entre as camadas mais populares ele ganhou notoriedade e reconhecimento. A nacionalização dessa música e a sua formação enquanto representação de características próprias e singulares do povo brasileiro se dão ao mesmo tempo. Em suas letras os sambistas vão mostrando aspectos positivos da brasilidade e assim o samba vai se firmando como música representante, divulgadora desse modo de ser.

O som e as letras dos sambas do corintiano Adoniran Barbosa coadunaram com o crescimento e com os novos conflitos da cidade. Esse samba urbano correspondia inteiramente ao momento vivido. O progresso estava, de diversas formas, presente na vida dos moradores de São Paulo. O que demonstra que o discurso presente nas composições, não tinham apenas a função lúdica, mas se espraiavam para outras formulações discursivas do que é ser brasileiro.



Rua Direita, Centro, 1957.

Adoniran não gostava dessa diferenciação de samba paulista ou samba carioca, para ele samba era samba. Talvez essa opinião de Adoniran se deva ao fato de apesar de na época em que viveu e compôs o samba carioca já ser mais conhecido e já possuir um maior número de obras, o samba de maneira geral ainda passava por um momento de afirmação enquanto um dos símbolos maiores da cultura brasileira,

trocando em miúdos, o samba como hoje o conhecemos ainda estava em construção, talvez naquele momento ainda não coubesse tal categorização específica. Além disso, Adoniran Barbosa não tinha noção de quão diferenciada e singular era a sua música.

“Não sou o inventor do samba paulista. Não existe samba paulista, porque o samba é igual... carioca, paulista, baiano... talvez por causa da letra. Eu faço samba que fala da casa Verde, eu não posso falar de Copacabana, eu falo da Mooca, do metrô, da 23 de maio, das nossas ruas, falo da Praça da Sé, Jaçanã, Vila Esperança, Gusmões...”⁹⁶

Ao compor seus sambas tipicamente urbanos, Adoniran não tinha a inquietação de criar um novo segmento para o estilo, uma distinção de samba paulista, sua preocupação refletia-se em sim, escrever sambas que falassem da vida do povo, utilizando as linguagens e sotaques das ruas. Mesmo assim, nessa feita, ele acabou criando um samba diferente, melodicamente simples, bem humorado e comprometido com as questões da vida que corria nas ruas de São Paulo, ou seja, inventou o samba paulista da sua época.

A construção de processos identitários passa inevitavelmente pela negação, o indivíduo nega o que não lhe agrada, o que ele não reconhece como seu e partir daí define um *outro* que melhor lhe represente. O fato é que as pessoas gostam de se diferenciar umas das outras, a diferença de alguma maneira as torna especiais diante de determinado contexto social. Na antiguidade gregos e romanos faziam questão de se mostrarem infinitamente superiores aos bárbaros; muito mais tarde o processo de formação e consolidação dos estados nacionais, traz como matriz fundamental as diferenças de língua, de cultura, dentre outras.

Trazendo isso para o caso do samba paulista; temos a seguinte situação: de um lado, os cariocas querem continuar ostentando o título de inventores do verdadeiro samba; aquele do morro, aquele que fora reprimido e no início do século XX, mas encontrou seu espaço nas rodas em quintais humildes como o da tia Ciata; do outro, os paulistas que se orgulhavam do seu samba enquanto divulgador das mais caras representações do ser paulistano.

As diferenças entre os dois eram evidentes aos olhos de seus contemporâneos, o Rio, com compositores já consagrados era um sítio produtor de sambas emblemáticos,

⁹⁶ MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Op. cit. p.128.

de sambas malemolentes e cheios de malandragem. São Paulo tinha como nome de destaque Adoniran Barbosa, que escrevia sambas sobre a cidade e seu cotidiano.

Acontece que, tudo o que depende das vontades humanas é dotado de uma implacável imprevisibilidade, assim sendo, no carnaval de 1965, *Trem das Onze* foi consagrada em terras fluminenses como sendo a melhor música da festa. A narrativa de Adoniran sobre um rapaz que tinha que deixar uma mulher para vigiar a própria casa estourou nas rádios cariocas e era cantada pelas ruas do Rio de Janeiro. A canção venceu o Concurso Oficial de Músicas Carnavalescas do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, exatamente numa segunda-feira de carnaval, 1º de maio, aniversário da cidade. Bem, por essa nem Adoniran esperava...

Algumas matérias de jornais da época refletem um pouco do que foi o entusiasmo gerado pela canção, seguem aqui duas publicações da imprensa da época, sendo a segunda a narração de um trecho de uma conversa que o autor da coluna relata ter ouvido entre dois *crioulos* que divergiam quanto ao samba ser paulista ou carioca.

“É hora de rever um preconceito contra São Paulo. É costume ainda dizer-se ainda que só o Rio dá fama nacional. Uma das composições mais cantadas nesse Carnaval foi um samba de procedência paulista, aquele que conta a história do rapaz que deixa a namorada porque não pode perder o trem das onze horas. A mãe dele não dorme enquanto ele não chega, conta a letra. O samba fez sucesso de rádio nos últimos três meses do ano passado e ainda alcançou o Carnaval com grande impacto.”⁹⁷

Mora a letra velhinho, que tu vê que o samba é paulista. Donde que carioca ia fazer um samba com uma letra dessas, em que o cara larga a mulher pra ir tomar conta de casa?⁹⁸

O trem de Adoniran sacudiu o carnaval carioca e também foi sucesso na sua cidade de origem. *Trem das onze*, obteve o êxito que todo compositor busca ao criar suas canções, ela conseguiu falar aos corações de seus ouvintes. Ela tornou-se uma música símbolo de São Paulo e conhecida em todas as regiões do país, tendo sido inclusive regravada no exterior.

Durante a carreira Adoniran enfrentou algumas acusações de plágio e m relação as canções *Bom dia tristeza* e *Saudosa Maloca*. Quanto a essas denúncias Adoniran sempre as desmentiu sem muito alarde.

⁹⁷ CAMPOS JUNIOR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009. p. 398.

⁹⁸ Idem, *ibidem*. p. 399.

“Eu nunca precisei, nem preciso roubar música de ninguém, pois é o que eu sei fazer de melhor e com facilidade!”⁹⁹

Mesmo com o crescimento territorial de São Paulo já na primeira metade do século XX, além dos investimentos feitos na cidade, a industrialização, a chegada de pessoas de várias partes do Brasil e do mundo e a entrada em cena de novos modernismos a cada dia, o Rio de Janeiro ainda continuava sendo a grande vedete entre as cidades brasileiras. Para o a capital fluminense, assim como para a Bahia, local das origens do ser brasileiro e fortes tradições culturais carregadas de brasilidade, haviam várias letras cantando suas belezas

Já para a capital paulista não haviam sido dedicadas tantas notas musicais assim. Apesar de algumas poucas composições em que a cidade aparecia, ainda era reduzido o conjunto de músicas dedicadas a capital paulista.

São Paulo dá café
Minas dá leite
E a Vila Isabel dá samba...

(*Feitiço da Vila*, Noel Rosa e Vadico, 1934)

Pelo pequeno trecho transcrito, podemos perceber que a canção não pode ser considerada uma homenagem a cidade de São Paulo. São Paulo aparece na letra para fins de comparação com outros lugares, e é Vila Isabel a estrela da história, é lá que dá samba.

Assis Valente também em 1934 compôs *Não quero, não*, canção que revela a força do imaginário que liga São Paulo a atividade cafeicultora, apesar de seu declínio a partir de 1929, momento que aliás marca o começo de um Estado brasileiro mais forte e atuante em função da queda dos preços dos principais produtos da economia brasileira (café, algodão, açúcar e cacau).

A paulista é muito boa
Mas não quero ela, não
A paulista põe café
Dentro do meu coração
Não quero, não
Não quero, não

Outros compositores como Francisco Alves, Sylvio Caldas e Ary Barroso cantaram a cidade. Suas composições foram válidas em suas intenções de homenagear a

⁹⁹ MUGNAINI JR., Ayrton. “*Adoniran: dá licença de contar...*”. Op. cit. p.111.

capital do estado de São Paulo, contudo, não foram capazes, e muito provavelmente nem era essa a intenção, de criar laços de identidade ou artifícios de reconhecimento entre os habitantes da paulicéia.

Adoniran Barbosa ao cantar sambas para São Paulo, mostrou pela primeira vez o cotidiano da mega cidade em suas histórias pitorescas, em seus passados, em suas mudanças, em suas saudades. Nessa feita, o compositor criou uma música paulista, um samba paulista.



1.3.1-LUGARES PRATICADOS

“A favela é o quarto de despejo de uma cidade”¹⁰⁰
Carolina Maria de Jesus.

“O sentido que o homem moderno possui de si mesmo e da história vem a ser na verdade um instinto apto a tudo, um gosto e uma disposição por tudo”¹⁰¹

Marshall Berman.

E como nessa feita interessa saber como homens de uma determinada cidade receberam uma obra, como essa recepção influencia e ou preserva algumas de

¹⁰⁰ MUGNAINI JR., Ayrton. *“Adoniran: dá licença de contar...”*. Op cit. p. 123.

¹⁰¹ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar; a ventura da modernidade*. Op. cit. p.32.

suas sentimentalidades é pertinente irmos de encontro à interrogação de Sérgio Paulo Rounet “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”¹⁰²

A relação entre os homens e as cidades que habitam por vezes é conflituosa, isso pode ser percebido de forma mais nítida nos grandes espaços urbanos, como é o caso de São Paulo. Não obstante, essa relação perpassada por tensões, os habitantes mantêm com a cidade um sentimento de pertencimento, um vínculo de amor com esse espaço. Os homens e mulheres que habitavam a capital paulista compravam as representações oferecidas por São Paulo por se sentirem confortáveis e atraídos por elas.

Fascinados pela vida moderna os moradores de São Paulo criaram e se apropriaram de novos símbolos desse estilo de vida. Um desses símbolos foi justamente a verticalização da cidade; todo dia novos e maiores edifícios iam surgindo e assim a paisagem da cidade ia sendo redefinida¹⁰³. Michel de Certeau ao retratar a sensação de se estar num grande edifício como o World Trade Center nos diz:

“O corpo não está mais enlaçado pelas ruas que o fazem rodar e girar segundo uma lei anônima; nem possuído, jogador ou jogado, pelo rumor de tantas diferenças e pelo nervosismo do tráfego nova-iorquino. Aquele que sobe até lá no alto foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores.”¹⁰⁴

Sendo assim, como coloca Certeau, a verticalização, típica das cidades modernas, como a citada Nova Iorque ou São Paulo que se encontra aqui em tela, é além de uma transformação estrutural, uma representação do que ora se espera e se realiza em determinado espaço urbano, é ainda uma forma de distanciamento, isolamento da massa que circula pelas ruas. Do alto de um arranha-céu o sujeito que lá embaixo é apenas mais um anônimo na multidão, de algum modo impera sobre essa multidão, lá de cima ele pode contemplá-la se sentindo seguro. De lá ele tem a sensação da multidão disforme que circula pelas ruas ser composta por *iguais*, indivíduos sem diferenciação, sem identidade, apenas partes de um movimento.

¹⁰²ROUNET, Sérgio Paulo; PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?” In: *Revista USP: Dossiê Walter Benjamin*, nº15. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992. p.17.

¹⁰³ Na década de 50 desenvolveu-se o Banco Nacional Imobiliário (BNI). Essa instituição atuava na área financeira e imobiliária. O BNI foi o principal cliente de um escritório satélite aberto pelo renomado arquiteto Oscar Niemeyer na citada década. Em São Paulo Niemeyer colaborou para essa dita verticalização, para o BNI, o arquiteto desenvolveu cinco projetos, os edifícios Copan, Montreal e Eiffel (voltados para o uso residencial) e o Triângulo e o Califórnia que tinham uma função de abrigar salas comerciais e que realizavam serviços. Na cidade, além desses trabalhos, também é de autoria de Niemeyer o projeto do Ibirapuera, encomendado para as comemorações do Quarto Centenário.

¹⁰⁴ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano: Volume 1. Artes de fazer*. Op. cit. p.170.

Quando pensamos ou falamos em grandes metrópoles, multidões que em suas ruas circulam, é natural que imaginemos pessoas sem rosto, uma massa de anônimos; Joãos e Marias que vivem numa marcha monótona e que obedecem ao ritmo do relógio, que por sua vez é ditado pelas necessidades do progresso. Adoniran enquanto compositor, e mais como um cronista de uma cidade dá nomes e cria histórias para a gente simples que passa despercebida a cada dia em meio ao caos urbano. Ele nos apresenta *Arnestos* e *Iracemas*, personagens que com suas histórias cômicas, sofridas, ou tragicômicas, representam o cotidiano que pulsa em São Paulo. Ouvindo essas histórias em suas canções imaginamos rostos e lugares, inspirados pela obra do artista, criamos representações mentais sobre cidade.

Essas memórias podem ser ativadas por alguns acontecimentos ou práticas. Nas grandes cidades um evento que permite essa evocação da lembrança é o caminhar. O pedestre que anda pelas ruas desenha percursos, define espaços, percebe novidades e *lembra-se* de um dado momento recuado temporalmente. “Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares”.¹⁰⁵ Daí concluímos, Adoniran compôs não apenas canções, mas também caminhos.

Ao dedicarmos nossa atenção ao repertório adoniranico, é conspícuo que, ao inventar tais caminhos, concomitantemente Adoniran narrou a história da sua cidade; idéia que faz uma ponte com a concepção da cidade como texto, partilhada por autores como Michel de Certeau e Roland Barthes. De acordo com essa metáfora da cidade como texto, os seus habitantes seriam leitores e escritores da própria história da cidade.

O grande texto urbano aloja dentro de si textos menores, feitos de placas de ruas que evocam memórias e imaginários, de cartazes que são expostos nas avenidas para seduzir e informar, de sinais de trânsito que marcam o ritmo da alternância entre a passagem permitida e os interditos aos deslocamentos no espaço. A cidade é um grande texto que tece dentro de si uma miríade de outros textos, inclusive os das pequenas conversas produzidas nos encontros cotidianos.¹⁰⁶

Adoniran enquanto transeunte sente-se tocado pelo cotidiano que vê tem ativadas suas memórias, entendendo a memória como propõe Fernando Catroga, ela é

¹⁰⁵ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Volume 1. Artes de fazer*. Op. cit. p.176.

¹⁰⁶ BARROS, José D'Assunção. *Cidade e História*. Op. cit. . p.45.

afetiva, a memória se liga aos nossos sentimentos, as nossas sentimentalidades¹⁰⁷. Uma vez mais atentemos ao que diz Michel de Certeau, o autor compara pertinentemente a relação entre a caminhada e o sistema urbano à língua e seus enunciados.

O ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação.¹⁰⁸

O caminhar é encarado no sentido proposto por de Certeau como um espaço que se abre a percepção e ao diálogo entre homem e espaço, entre tempo e espaço, entre passado, presente e futuro. Os itinerários percorridos pelo *flâneur* de São Paulo se oferecem então como esses espaços, e mais como divulgadores das sentimentalidades paulistas que circulam nesses espaços.

As ruas em sua materialidade, em seu espaço físico, obviamente não foram idealizadas ou construídas por Adoniran, no entanto, os roteiros imaginados, traçados por ele, fisicamente reais ou não, criaram imagens, espaços de dizer e de sentir, e esses sim, são capazes de ultrapassar fronteiras e alargar locais de habitação e de fala. As composições do poeta funcionam assim como táticas com a finalidade de organizar lugares e como corolário seus respectivos cotidianos. As músicas de Adoniran criam então, lugares praticados e forjam e ou reforçam seus códigos de identificação e de referência. Todavia, seu repertório não permanece circunscrito na concretude da cidade, mais que isso, ele dá voz as multidões que conferem voz e movimento a cidade.

A memória não é replicação, as pessoas reconstroem, reelaboram o acontecido. Muitas vezes as lembranças são mais felizes, mais bonitas, mais intensas do que o próprio acontecimento. Isso acontece porque a memória é como disse Ecléa Bosi, trabalho. A memória é atravessada por sentimentos, por expectativas realizadas ou frustradas.

Voltando a concepção citada da cidade como texto, é possível tecermos mais algumas importantes considerações sobre a apropriação da cidade, de seus espaços e sua história, realizadas por Adoniran. Michel de Certeau possui uma reflexão que sugere que um tipo de interpretação carregada de autoridade, vinda de autores e intelectuais de uma determinada área de saber ou cultura, impossibilita uma

¹⁰⁷ Cf. CATROGA, Fernando. “Memória e História”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre – RS: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001.

¹⁰⁸ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Volume 1. Artes de fazer*. Op cit. p.177.

leitura livre limitando a criatividade de quem lê.¹⁰⁹ Ele adverte, portanto que apesar dessa leitura correta instituída, algumas leituras feitas tomam itinerários díspares daqueles pretendidos por uma elite produtora.

Quer se trate do jornal ou de Proust, o texto só tem sentido graças à seus leitores; muda com eles; ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam.¹¹⁰

Seja qual for a tipologia do texto, acadêmico, religioso, literário, ou mesmo textos não escritos, como mensagens midiáticas transmitidas por seus meios de comunicação ou mesmo uma cidade pensada como texto, recebe interpretações diferentes de acordo com as experiências acumuladas do leitor. Cada pessoa ao ler um texto e reelaborá-lo em consonância com a sua realidade seria uma forma de apropriação criativa e geraria uma maior utilidade deste conhecimento adquirido na vida do leitor.

As novas e agigantadas dimensões da capital paulista, teve como um dos seus efeitos, uma banalização de certos acontecimentos que nas vidas sobre as quais incidiram causaram grande impacto. Com o crescimento da cidade, esses eventos se repetiam com maior frequência arrebatando cada vez mais pessoas. Enchentes e falta de moradia passaram a adquirir um *status* de problema comum e intrínseco a dinâmica da cidade.

Contudo, ao ler São Paulo e seus movimentos como um texto, Adoniran sentiu-se incomodado por essas questões. Ao criar o seu próprio texto sobre estas situações, o compositor contou histórias simples que despertam no ouvinte a comoção pelos dramas alheios, muitas vezes perdida com o adensamento da vida moderna.

O discurso adonirânico é criado por inspiração das ruas, nesse ínterim ele cria espaços de sociabilidade e reconhecimento, espaços de florescimento identitário por meio da memória e do cotidiano. Ao retornar para os ambientes públicos esse discurso logicamente sofre uma apropriação, própria dos habitantes desses circuitos e ainda outras, peculiares, por parte dos habitantes de esferas não populares onde habitam pessoas que não se identificam com as alegrias e tristezas cantadas por Adoniran.

¹⁰⁹ Cf: CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Op. cit.

¹¹⁰ Idem, *ibidem*, p.266.



Adoniran com seu amigo, o sapateiro Sr. Carvalho.

Em outras palavras, essas operações táticas recebem significados e os sujeitos utilizam-nas de modo, por vezes diferente do que foi previsto no ato de sua criação, existe uma pluralidade de usos que também produz uma multiplicidade de significados. Assim, o canto adonirânico ecoou por toda a São Paulo e fora dela, sendo recebido distintamente pelos muitos atores sociais o conheceram.



Centro de São Paulo em fins da década de 1950.

Na cidade grande as tensões do mundo moderno se revelam ainda mais intensas. É lá que as novidades chegam primeiro, é lá também que os espíritos inovadores realizam as propostas mais agudas e principalmente, é lá que as multidões se encontram. Viver numa grande cidade moderna é também um jeito de ser. Nelas o ser moderno é sentido a cada dia no cotidiano. A cada dia que um operário se levanta de sua cama para ir ao trabalho, pega um trem, percorre as distâncias da grande cidade, ouve os ruídos do trânsito, as sirenes das fábricas, e trabalha contribuindo para o progresso que ele vê na verticalização da cidade, nos novos automóveis, na sofisticação dos espaços e sonha em dele partilhar, ele está sendo *moderno*.

“Podemos perceber, desse modo, que imaginários podem ser respostas da sociedade a situações, divisões e tensões postas em seu bojo. É assim que eles são elaborados e consolidados, produzidos e renovados como forças reguladoras da vida coletiva.”¹¹¹



Como demonstra a autora citada, os imaginários não surgem a esmo, ao contrário, os imaginários são produzidos gerados em relação ao contexto em que estão inseridos. O imaginário é datado, ele serve a relações de poder estabelecidas dentro da sociedade e quando não mais serve ele é substituído por outro. No caso da metrópole paulista o imaginário instaurado foi o do trabalho e do progresso.

O imaginário é um conjunto de representações sociais, ou seja, as representações somadas definem o imaginário, eles estiveram e estão assentados em todas as sociedades. A representação não constitui cópia do real, ela é sim, uma construção feita a partir dele, e o que nela está escrito encontra ressonância na

¹¹¹ SANTOS, Michelle dos. *A construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)*. Op. cit. p. 49.

interpretação mental do indivíduo. Assim sendo, a representação do trabalho, do progresso por ele gerado, e também da cidade de São Paulo como a cidade que mais cresce no mundo era forjada a cada dia pela vivência dos habitantes e ao mesmo tempo gerava práticas sociais e cotidianas.

É pertinente, contudo, refletirmos sobre essa condição de domínio de determinado imaginário. O imaginário de uma época é uma espécie de conjunto de representações, de idéias, uma teia de experiências e expectativas socialmente partilhadas, não obstante esse caráter coletivo, a instituição social do imaginário não é hegemônica, fissuras perpassam toda essa rede de significados. Num mesmo espaço social, as representações partilhadas sofrem diversas apropriações e reformulações.

A história intelectual não deve cair na armadilha das palavras que podem dar a ilusão de que os vários campos de discursos ou de práticas são constituídos de uma vez por todas, delimitando objetos cujos contornos, ou mesmo os conteúdos, não variam; pelo contrário, deve estabelecer como centrais as descontinuidades que fazem com que se designem, se admitam e se avaliem, sob formas diferentes ou contraditórias, consoante as épocas, os saberes e os actos.¹¹²

Uma importante idéia dentro da noção de representação, a qual aqui se mostra franca e vivamente vinculada à memória, é a da substituição¹¹³. Adoniran, nas representações que constrói sobre capital paulista, “presentifica um ausente”¹¹⁴, lê-se, casas, ruas e costumes que não existem mais.

Homens e mulheres experimentando essa tal modernidade se tornaram abertos ao novo, aventureiros do desconhecido. Experimentar! Essa é a palavra de ordem. Não nos enganemos, no entanto, pensando que a tradição foi esquecida. As lembranças estão guardadas na própria cidade e nas pessoas que a habitam. As novidades foram bem-vindas e aceitas por uma maioria, mas maioria não é totalidade; e mesmo aqueles que acordaram com o novo, não esqueceram o passado. A cidade continuou a ter uma história e muitas memórias.

¹¹² CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*: Lisboa: Difel, 1990.p.65.

¹¹³ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p 40.

¹¹⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 40.



Rua Oriente, Brás, 1955.

Além disso, nem tudo o que vem com o nome de moderno, dialoga somente com o que é atual. Coloquemo-nos a refletir, por exemplo, nos bairros operários que se formaram em volta de fábricas em São Paulo, obviamente, eles representam um efeito tipicamente moderno. Mas adentremos um pouco mais na esfera cotidiana de tais aglomerações populacionais. Com o surgimento desses bairros, foram forjadas práticas como conversas com vizinhos, brincadeiras de crianças nas ruas, a compra de verduras e legumes frescos na quitanda da esquina ou na mão de um vendedor que passa de rua em rua, ou ainda a compra de tecidos e outras utilidades do lar dos típicos mascates. Como bem podemos perceber, não há nada de moderno, pelo menos, não no sentido de novo, nesses a fazeres.

“Por fim, a modernidade pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado, nomeadamente as da antiguidade.”¹¹⁵

Como se sabe, no Medievo, existia uma oposição entre a cidade e suas características de civilização e o campo e a sua rusticidade. Jaques Le Goff, fala das construções em direção ao céu, das torres das cidades medievais como um “movimento de afirmação da sua altivez”.¹¹⁶ São Paulo também viu na verticalização uma forma de afirmar altivez, progresso e desenvolvimento. Todas as maneiras de se mostrar e representar para o restante do país o que era ser moderno, e mais, todas as maneiras de se sentir inserido e ativo na vida moderna se encontravam em São Paulo.

¹¹⁵ LE GOFF, Jacques. *História e Memória: I Volume História*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2000. p.142.

¹¹⁶ LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.p. 119.

Michel de Certeau falando sobre as cidades diz: “(...) Nova Iorque nunca soube a arte de envelhecer curtindo todos os passados. Seu presente se inventa, de hora em hora, no ato de lançar o que adquiriu e de desafiar o futuro. ”¹¹⁷ Apesar de todo o presenteísmo do século XX, e de toda a adesão das pessoas principalmente dos trabalhadores a esse ritmo acelerado que as vezes deixa o passado na gaveta, não era assim que São Paulo queria envelhecer. Traços dessa objeção se constituem nos relatos de memória das pessoas da cidade, na própria música de Adoniran Barbosa que conta o dia a dia e as transformações causadas pelo binômio demolição/construção:

Venha ver
Venha ver Eugênia
Como ficou bonito
o Viaduto Santa Ifigênia¹¹⁸
(*Viaduto Santa Ifigênia*, Adoniran Barbosa e Nicola Caporrino, 1974)



Bonde, 1950. Crédito de Claude Levi-Strauss.

¹¹⁷ CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano*. Op. cit. p.169.

¹¹⁸ MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Op. cit. p.152.



Adoniran Barbosa viveu no tempo da mudança, observou atentamente as pequenas diferenças que no dia a dia apareciam nas ruas, no trabalho, nas relações sociais. A postura de Adoniran é *a priori* a do estranhamento, é certo que por vezes ele se mostra encantado com o progresso, com a vida moderna, no entanto junto a essa admiração, ele se mostra perturbado, atrapalhado, confuso com a entrada em cena desse novo jeito de se viver, com essas duas experiências que se fundem na capital paulista; a de se viver a modernidade e a de se viver numa grande cidade. Para Marshall Berman é justamente uma das características da experiência da modernidade o fascínio e o temor, a celebração e o combate ao novo.

O progresso enfeou a cidade e endureceu as pessoas. Acho que não era preciso destruir tanto¹¹⁹.

Maria Izilda Santos de Matos relata sobre São Paulo: “[...] diferentes sentidos da modernidade foram construídos e reconstruídos através dos tempos e por vários grupos e setores.”¹²⁰ O surto de inovações do século XX pelo qual estavam passando esses modernos habitantes das grandes cidades e também os não habitantes em menor escala, define também quem eles eram e influencia suas percepções. Também é certo que as novidades foram chegando em massa, mas a recepção delas não seu deu assim, atores sociais diferentes recebem e absorvem também de modo distinto os impactos da vida moderna.

¹¹⁹ MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Op. cit. p 150.

¹²⁰ Idem, *Ibidem*, p. 45.

Mesmo na grande cidade onde as pessoas já estão mais preparadas para o novo, para a entrada de tecnologias desconhecidas essa recepção não se dá de maneira homogênea. Coisas muito diversas e que se tornariam imprescindíveis para a nova vida moderna estavam entrando em cena, como exemplos temos o telefone, o automóvel, uma variada gama de eletrodomésticos, escadas rolantes, a penicilina, os vasos sanitários com descarga automática, o papel higiênico, a escova de dentes, o refrigerador, a coca-cola, a aspirina para citar só uma pequena fração das invenções do século XX.

É bastante elucidativo a cerca da recepção encontrada por essas invenções em espaços sociais isolados, diferentes das grandes cidades, o filme “Cinemas, aspirinas e urubus”, que trata justamente da venda da aspirina no sertão brasileiro, o remédio é anunciado como a cura para todos os males existentes e as pessoas depositam fé nisso. Esse crédito se dá especialmente por essas promessas serem ratificadas por um recurso “mágico”, desconhecido nessas terras inóspitas do interior do Brasil, o cinema. O filme mostra que não apenas os territórios urbanos estavam passando por um intenso processo de reorganização e ressignificação.

Suas composições se referem aos bairros operários, lugares que não contavam com o *status* ou a importância de um grande centro financeiro como, por exemplo, a Avenida Paulista, mas que sediavam as moradias da gente que fazia a cada dia a cidade funcionar e se expandir. Especialmente em grandes cidades, a esfera do bairro é algo que proporciona ao indivíduo pertencimento e alguma identidade que não se pode ter em todos os caminhos e ambientes públicos que se desenham pela *urbe*. Sobre os bairros e o que eles representam para o indivíduo que o habita Pierre Mayol afirma:

Trata-se de um dispositivo prático que tem por função garantir uma solução de continuidade entre aquilo que é mais íntimo (o espaço privado da residência) e o que é mais desconhecido (o conjunto da cidade ou mesmo, por extensão, o resto do mundo): existe uma relação entre a apreensão da residência (um ‘dentro’) e a apreensão do espaço urbano ao qual se liga (‘um fora’). O bairro constitui um termo médio de uma dialética entre o dentro e o fora.¹²¹

Assim sendo, o bairro se oferece como uma possibilidade do sujeito “se sentir em casa”, estando na rua, no seu bairro ele indubitavelmente tem a condição de experimentar uma sensação de maior segurança, os espaços tanto físicos quanto sociais do bairro são para

¹²¹ CERTEAU, Michel; GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p. 42.

ele conhecidos, ele não precisa nesse local, se colocar a decifrar códigos sociais, ele pode simplesmente executar um comportamento do qual ele já é ciente.

Os bairros paulistanos têm um papel de destaque no texto adonirânico, Adoniran fez famoso o Brás, o Jaçanã, o Morro da Casa Verde, dentre outros. Ele falou desses bairros, e de seus habitantes, narrou suas histórias, fornecendo elementos para que quem ouvisse suas letras conseguisse imaginar o Brás do Arnesto, a Central onde Mané desesperadamente procurou Inês e muitos outros bairros, ruas e espaços por ele cantados.

As imagens que guardamos do passado, tenhamos dele participado ou não e as que temos do presente, são em grande parte construídas com base em narrativas orais ou escritas que recebemos de *outrem*. Em interação com as nossas lembranças, os relatos a cerca de qualquer evento, são peças fundamentais na formação da nossa própria concepção a cerca do mesmo.

Dentre os tantos relatos que existem e que estão em intersecção em um conjunto que é tomado aqui como a própria consciência do indivíduo, este trabalho privilegia aquele que se constitui em palavras e ritmo, o discurso musicado.

As palavras cantadas por Adoniran Barbosa foram responsáveis por reafirmar e criar imagens sobre a cidade de São Paulo, elas contaram sobre a ambiência e o cotidiano da capital e revelaram passados ainda vivos na memória de muitos habitantes, mas que tinham seus dias contados em função do desenvolvimento da cidade.

As imagens que carregamos do passado são fortes e nos acompanham por toda a vida, por vezes, um estímulo sonoro ou um aroma podem nos trazer reminiscências antigas que se encontravam escondidas em algum dos muitos escaninhos de nossa própria memória. Sobre essas imagens a reflexão de George Steiner ainda nos informa:

As imagens e sínteses mentais do passado são impressas, quase a maneira da informação genética, em nossa sensibilidade.¹²²

Para os homens e mulheres contemporâneos a Adoniran, ele por vezes relembrou tempos idos, por vezes narrou o presente e sua variedade de realidades. Não obstante, sua existência interrompida, destino este de todos os homens, sua obra ainda circula por São Paulo e fora dela como reduto das mais caras sensibilidades paulistanas,

¹²² STEINER, George. *No castelo do Barba Azul*. Algumas notas para a definição da cultura. São Paulo: Companhia das Letras. p. 13.

dentre elas, o apreço pelo trabalho, o amor, a cidadania e a solidariedade; mas isto, é assunto para os próximos capítulos.

CAPÍTULO 2- CIDADANIA E SOLIDARIEDADE

Mas e essa gente aí, hein?
Cumé que faz?
Adoniran Barbosa

2.1- “DÁ LICENÇA DE CONTÁ”

Em tempos modernos, mais que em qualquer outro tempo, homens e mulheres têm a necessidade de repetição para se sentirem seguros, a repetição traz a sensação do “saber o que fazer”. As pessoas buscam nos seus costumes um ponto de referência, algo que lhes dê um norte e concomitantemente lhes defina a identidade.

Para Edwiges Zaccur no cotidiano que encontramos essa segurança, a autora o concebe como aquilo que a cada dia, nos pressiona, nos prende, mas que amamos profundamente.¹²³

Nas músicas de Adoniran Barbosa, encontram-se vários indícios, acontecimentos e presenças que dão uma direção para se conhecer melhor as tensões, emoções, conflitos e o “viver” de São Paulo. O repertório do compositor confere sentidos a própria cidade-tema, sendo essa a importância de suas composições como construtoras de sentimentalidades paulistas e de memórias da cidade

O nosso cotidiano é povoado por representações e elas são a matéria-prima utilizada nas composições adoniranicas. De toda a complexa e inesgotável realidade vivida pelo compositor ele se apropriou de uma fração e transformou em discursos musicados, construindo assim novas representações sobre seu presente.

Através dos campos da linguagem e de seu poder comunicacional Adoniran teatralizou e musicou o cotidiano e o imaginário que circulavam pela época em que vivia. Em seu repertório afloram representações de cidadania em relação ao viver na cidade e solidariedade para com os conflitos que surgem nela a cada dia.

¹²³ ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a itêrâncias, interações e errâncias cotidianas” In GARCIA, Regina Leite (org). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 56.

As expressões cotidianas nos chegam como representações, e outra importante expressão cotidiana cantada pelo artista foi o pacto social com o trabalho. O trabalho na cidade assim como em outros lugares significava não somente um meio de se assegurar a sobrevivência material, mas também um de seus códigos de identificação.

Por meio de suas atividades profissionais os indivíduos estabeleciam laços de amizade e de confiança; a prática profissional desempenhada servia como elemento para um se imaginar “desenho” social de determinado sujeito. O vínculo firmado com o trabalho e seus prováveis benefícios faziam parte do imaginário da cidade, imaginário esse que informava e mobilizava homens e mulheres em busca de uma vida melhor.

Além da empatia representacional que o vocábulo “trabalho” já exercia em terras paulistas na época de Adoniran Barbosa, a consolidação das chamadas leis trabalhistas por Vargas, reforçaram em todo o território nacional gerou um clima de esperança em meio aos trabalhadores. Durante a República Velha, nos anos de 1917 a 1919, algumas leis trabalhistas já haviam sido promulgadas, no entanto, foi Vargas o responsável por um código trabalhista mais amplo.

As leis trabalhistas varguistas se estendiam a todos os trabalhadores. As pessoas que viviam no campo, por exemplo, continuaram sem nenhum direito ou garantia que os grandes fazendeiros não quisessem oferecer. Foi nas grandes cidades como São Paulo, onde havia indústrias e fábricas que elas tiveram maior repercussão.

Apesar de muitos trabalhadores terem se sentido beneficiados por estas leis, e ainda hoje, Getúlio Vargas ser considerado por muitas pessoas, o governante “pai dos pobres”, já naquele tempo muitos trabalhadores que se reuniam para reivindicar melhores condições de trabalho e organizar greves, foram duramente perseguidos pelo governo de Vargas. Os sindicatos só podiam funcionar com sua autorização e supervisão.

Segundo alguns autores a CLT, pode ter sido inspirada na Carta del Lavoro (Carta do Trabalho) do ditador fascista Benedito Mussolini. Estes direitos trabalhistas não constituíram medidas de reforma para melhorias eficazes para todos os trabalhadores brasileiros; sua intenção mascarada, era controlar e manipular as massas, e assim evitar qualquer desvio inconveniente aos planos de industrialização e nacional desenvolvimentismo de Vargas.

Não obstante, as suas intenções e reais benefícios, tais leis coadunaram com a atmosfera de modernismos e crescimento das cidades grandes. Sentindo-se amparados por elas ou revoltando-se contra seu caráter duvidoso, homens e mulheres modernos se depararam com mais uma novidade em seu dia a dia.

Marshall Berman diz que, nós, homens modernos, não sabemos usar nosso modernismo, segundo ele existe uma ruptura, uma desconexão entre nossa cultura e nossas vidas. É nesse sentido que a agitada vida moderna pulsa nos grandes centros urbanos e como não poderia deixar de ser, em São Paulo.

Essa espécie de desconexão a que se refere Marshall Berman se faz presente de variadas maneiras. Entre o homem moderno, sua vida cotidiana, sua cultura, e suas tradições, paira um clima de tensão, e existe concomitantemente o intenso desejo de modernidade, de experimentar todas as possibilidades oferecidas por esse tempo e a necessidade de se sentir ligado a um determinado passado.

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. (...). É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador. (...). Dir-se-ia que para ser inteiramente moderno é preciso ser anti-moderno: desde os tempos de Marx e Dostoiévski até o nosso próprio tempo, tem sido impossível agarrar e envolver as potencialidades do mundo moderno sem abominação e luta contra algumas das suas realidades mais palpáveis¹²⁴.

Afirmar a ocorrência dessa tensão não significa insinuar um abandono total por parte dos homens modernos, da sua cultura, do seu passado; significa sim, dizer que por vezes a vida pautada em novas tecnologias, novas possibilidades, novas invenções e na rapidez das grandes cidades não coaduna com muitas de suas práticas mais antigas.

Esse novo viver traz consigo uma cultura tipicamente moderna. Essa cultura vai sendo forjada dentro da repetição cotidiana, assim como também acaba por moldar práticas dentro desse mesmo cotidiano. Mais uma vez então um relato musical de Adoniran é uma fonte para percebermos o cotidiano de São Paulo, na letra que se segue nota-se a narração do dia a dia em uma obra, o intervalo para o almoço, os comentários sobre o que se traz nas marmitas; a maneira como se come, no caso, sentados na calçada, o cochilo e a caminhada após o término da refeição.

¹²⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Op. cit. p. 21-22.

“O enxadão da obra bateu onze hora
Vam s'embora, João!
Vam s'embora, João!
O enxadão da obra bateu onze hora
Vam s'embora, João!
Vam s'embora, João!

Que é que você troxe na marmita, Dito?
Troxe ovo frito, troxe ovo frito
E você beleza, o que é que você troxe?
Arroz com feijão e um torresmo à milanesa,
Da minha Tereza!

Vamos armoçar
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada
Depois, puxá uma páia
Andar um pouco
Pra fazer o quilo

É dureza João!
É dureza João!
É dureza João!
É dureza João!

O mestre falou
Que hoje não tem vale não
Ele se esqueceu
Que lá em casa não sou só eu'

(Torresmo à milanesa, Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro, 1979)

Analisando ainda essa canção, é conspícua a percepção de si mesmo que ironicamente Adoniran imprime aos personagens, os trabalhadores de *Torresmo à milanesa* combinam de almoçar sentados na calçada e conversar sobre coisas das quais não possuem nenhuma compreensão. Adoniran consegue sutilmente insinuar o desconhecimento que circula nos espaços dos subúrbios da urbe e ainda faz com que isso não seja agressivo, mas cômico.

Torresmo à milanesa é uma parceria datada de 1979, de Adoniran com o seu então jovem amigo Carlinhos Vergueiro. A canção composta num bar, chamava-se originalmente *Bife à milanesa*. Nas vésperas do registro da música, Adoniran sugeriu algumas preciosas alterações:

- Carlinhos, vamos mudar de bife à milanesa para torresmo à milanesa?
- Por quê Adoniran?
- Porque não existe.

Feita a mudança, Adoniran fez outra sugestão:

-
- Carlinhos, vamos mudar para “um torresmo”. Tem que ficar “arroz com feijão/ E um torresmo à milanesa.
 - Por que só um, Adoniran?
 - Porque é mais triste.

Adoniran conhecia as tristezas do povo e mesmo nas suas bem humoradas canções, fazia questão de registrá-las. A receita que não existe, tinha a intenção de fazer rir, e a dieta simples e reduzida, era o elemento de tristeza e reflexão.

Adoniran articula a memória individual com a memória coletiva de maneira bastante interessante. Em suas letras ele trata de fatos da memória individual, como por exemplo, o despejo na favela, ou o atropelamento de Iracema, mas esses fatos constitutivos de uma memória individual podem perfeitamente fazer parte de uma memória coletiva tendo em vista que são eventos banais no cotidiano de uma cidade, logo, as pessoas sentem-se profundamente identificadas, tocadas por essas histórias. A memória é afetiva, e para Pierre Nora se distingue da história por ser carregada por grupos vivos, ao contrário da história que é uma representação do que não existe mais. No trecho abaixo pode-se perceber claramente esse tipo de associação descrita:

“(…) Como ficou bonito
o viaduto Santa Ifigênia
Foi aqui que você nasceu
Foi aqui que você cresceu
Foi aqui que você conheceu
O seu primeiro amor
Eu me lembro
Que uma vez você me disse
Que o dia que demolisse o viaduto
de tristeza, você usava luto
arrumava sua mudança
e ia embora pro interior
Quero ficar ausente
O que os olhos não vê
O coração não sente (...)”¹²⁵

(Viaduto Santa Ifigênia, Adoniran Barbosa e Nicola Caporrino, 1974)

Ecléa Bosi trata da memória como algo que possui uma função social, para a autora não há condições para o surgimento da lembrança, para a evocação de um determinado passado, sem um suporte referencial do próprio presente em que ela surge. Ainda de acordo com Ecléa ela precisa ser acompanhada pelo sentimento, e precisa ser

¹²⁵ MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista*: São Paulo e Adoniran Barbosa. Op. cit. p.152

localizada, contextualizada, se faz então necessária, a reflexão, no surgimento da memória.¹²⁶

Diante da complexidade do real, o próprio real depende do olhar e o olhar não é descompromissado com o campo representacional. Adoniran voltou seu olhar para a direção de representações e cotidianidades que de alguma maneira lhe afetavam. É nesse campo de sentido que podemos localizar suas denúncias e reflexões sobre despejos, incêndios, alagamentos, atropelamentos e muitas outras temáticas repletas de cidadania.

Na obra do compositor Adoniran Barbosa, assim como em outros discursos musicados ecoam vozes dissonantes, vozes que representam os descontentamentos, as fissuras existentes em meio a uma maioria que se encontra contente ou conformada com os códigos sociais, com as estruturas de trabalho então dominantes. A cidade tem como essência a troca¹²⁷; as trocas comerciais e culturais que ocorrem diariamente, escancaram para o indivíduo as diferenças sociais e ou culturais existentes no interior desses espaços sociais.

Adoniran musicou as dificuldades que o povo menos favorecido sofria em seu dia a dia. Outros já tinham feito isso, até mesmo antes dele, muitos sambas de compositores cariocas inclusive, falavam dos subúrbios do Rio de Janeiro. Adoniran contudo, de maneira caricata, musicou as histórias cotidianas de Arnestos e Iracemas mesmo quando elas eram trágicas. Sua grande diferença em relação aos poetas que musicaram cidades é justamente esta, Adoniran conseguiu unir numa mesma formula humor, cidadania e solidariedade.

Apesar da pobreza nas grandes cidades ir sendo constantemente deslocada, e reorganizada em espaços periféricos ela podia ser vista pelas ruas da cidade. Nesse movimento que acontecia nos espaços da cidade, tanto os habitantes em situação econômica privilegiada sentiam-se incomodados em ver *o grotesco* da miséria e mesmo o atraso de alguns em relação à aspiração quase que geral por ser moderno, quanto os mais humildes percebiam o quão distante da real materialização do progresso estavam, ao ver os mais ricos ostentando novidades da tecnologia, roupas, carros, moradias sofisticadas e etc.

¹²⁶ BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. Op. cit. p. 81.

¹²⁷ Cf.: LE GOFF, Jaques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*. Op. cit.

Logicamente, algumas pessoas conseguiam se destacar da situação de pobreza em que viviam, a ascensão social era, como ainda é, uma espera com a qual muitos marginalizados sonhavam a cada dia. Os perigos que podem vir de uma tão radical mudança no estilo de vida são muitos; deslumbrados com um maior número de possibilidades oferecidas pela vida moderna esses homens e mulheres em escalada social podem entrar num estado de suspensão da noção do que ganham, o que perdem, e mesmo do que são.

No caso aqui em estudo a polifonia criada pelo multiculturalismo de uma *urbe* que recebe então todas as gentes em busca de melhores condições de trabalho, também é um sintoma dessa diversidade. Insinua-se aqui novamente a força da representação, do pacto que esse espaço urbano mantém com a prática e a idéia de trabalho. Exemplo de como essa representação e as práticas que elas geram realizam transformações institucionais, mas que alteram o cotidiano da cidade é a oficialização em 22 de janeiro de 1941 pelo então Ministro da Educação Gustavo Capanema, do ensino industrial e técnico no país, para tanto foi criado o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai).

As expectativas para a modernidade, para a modernização e também para o modernismo passavam pela cidade de São Paulo. A urbe paulista representava um centro industrial e cultural pulsante, uma capital que recebe diversas gentes e comporta culturas distintas. Em meio a esse multiculturalismo e a urbanização em sua maior parte desordenada, coexistiam nesse espaço tradições, permanências culturais inseridas e preservadas na esfera do cotidiano.



Rua da Liberdade, 1937, crédito de Claude Levi-Strauss



A música por atingir diferentes grupos sociais é um meio privilegiado para que “o destoante” seja colocado em pauta; além disso, as canções populares constituem fontes que norteiam a imaginação e a montagem de uma possível refiguração que o historiador realiza sobre o passado.

Homi Bhabha diz que a representação da diferença não deve ser interpretada como a manifestação de práticas e sintomas culturais “preestabelecidos”, fixados na tradição. Bhabha coloca ainda que a enunciação da diferença se impõe por meio de uma negociação conflituosa¹²⁸. Essa negociação envolve não somente a produção e a difusão

¹²⁸ Cf: BHABHA, Homi K. – “Introdução-Loais de Cultura” in BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed UFMG,1998.

dessas práticas como também sua recepção. Como na “*circularidade cultural*” proposta por Bakhtin ocorrem trocas entre esferas culturais diversas, e elas não se dão de maneira totalmente pacífica. O universo da canção popular¹²⁹ também se inscreve nesse esquema de barganhas de culturas, o discurso musicado aparece muitas vezes entoando o descontentamento de vozes dissonantes, a canção popular se oferece como lugar privilegiado para a denúncia e a crítica social.

Ao tomar a música como fonte, não se pode esvaziar a canção se sua sonoridade tratando-a apenas como um documento escrito; levar em consideração apenas a letra da canção popular é desprezar algumas outras “formas de dizer” utilizadas pelo autor, como ritmo e outros componentes. Na canção popular, letra, música e arranjo coexistem e se fundem para expressar sentimentos, sonhos, angústias, descontentamentos e histórias. Outro ponto relevante na metodologia de aproximação do pesquisador com esse objeto é a consciência por parte do estudioso, da recriação que é realizada no momento da recepção da canção. Como adverte Michel de Certeau, à produção visível, notória, corresponde uma outra, essa segundo ainda De Certeau, qualificada como consumo, e essa segunda produção é silenciosa, não é visível e pode ser notada na apropriação, no uso feito dos produtos que nos são impostos pela ordem dominante.¹³⁰

Adoniran sintetiza os sotaques das ruas em um só, se apropria da maneira de falar da gente simples, busca representar todo tipo de gente e de *conflitos culturais* que na rua ele vê. E. P. Thompson nos adverte, o conceito de cultura não é ultraconcensual, cultura é nas palavras do historiador, um conjunto de diferentes recursos, e dentro desse conjunto coexistem fraturas, oposições, conflitos¹³¹. Já para Clifford Geertz a cultura seria uma rede de significados socialmente estabelecidos. Terry Eagleton salienta em sua concepção do conceito de cultura, a complexidade do termo, assim como as suas mudanças históricas de semântica. Eagleton ainda entende a cultura como uma espécie de “sujeito universal” que age dentro de cada indivíduo.

Partindo das concepções de Thompson, Geertz e Eagleton, foi possível montar o quadro cultural do qual essa pesquisa se valerá. Logo, a cultura será aqui entendida como uma estrutura móvel, complexa, formada por símbolos, signos, práticas, idéias,

¹²⁹ Entende-se aqui por canção popular a canção composta por verso e música.

¹³⁰ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Op. cit. p.39.

¹³¹ THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p 17.

objetos e representações ; e essa seria estrutura é partilhada por grupos reduzidos ou maiores. O conceito de cultura não é fixo, é elástico, está sempre de acordo com a época em que se encontra inserido, e é justamente essa flexibilidade apresentada que o complexifica.

Para Marcos Napolitano, na virada dos anos 40 para os 50 as letras perderam a ironia e o humor coloquial típicos dos anos 30; passaram então a apresentar um sentimentalismo mais intenso e algumas vezes o que ele chama de uma “brejeirice provinciana”.¹³² Como não se pode esquecer a análise da música não se dá apenas no campo do discurso, da palavra, mas também no do som; essa mudança insinuada por Napolitano também pode obviamente ser observada no modo como os intérpretes passaram a entoar as canções. Para uma mais clara elucubração, pode-se pensar, por exemplo, em Dalva de Oliveira e Nelson Gonçalves. Adoniran está então em itinerário inverso, ele não abandona a ironia e o humor; aliás, é justamente ao se apropriar largamente desses dois elementos discursivos, diga-se a título de esclarecimento, que isso se dá em grande medida por influência de seu amigo Oswaldo Molles¹³³, que Adoniran encontra seu “tom”; é fazendo uso da fórmula, humor – ironia - sensibilidade, que ele alcança projeção enquanto compositor.

Adoniran parte da capacidade de observação associada à sensibilidade, a memória, a ironia e ao humor. Sua obra trata das transformações sociais e do sofrimento que elas podem trazer, isso, de maneira leve, por vezes pitoresca. Como o próprio Adoniran, as canções por ele compostas são complexas, por vezes possuem um tom ambíguo que oscila entre o bom humor e a tristeza, entre o real acontecido e a ficção. João Rubinato, encarnando o anti-herói Adoniran Barbosa fazia graça, ironizava a vida, mas confessava ser um homem triste.

O hábito de misturar elementos cômicos e trágico suas canções extrapolou os versos colocados em papel. Com o intuito de passar determinada mensagem, o compositor fazia uso de elementos de linguagem, de melodia e de som. Muitas músicas ficaram conhecidas nas vozes dos Demônios da Garoa, principais intérpretes da obra de Adoniran, como sambas alegres. As gravações originais entretanto, correspondem a

¹³² NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. Op. cit. p. 57.

¹³³ Inicialmente Adoniran Barbosa se inspirava no sambista Noel Rosa, tendo inclusive cantado um samba desse mesmo compositor no primeiro concurso de rádio em que foi aprovado, em um sábado de 1934. Adoniran cantou “Filosofia” lançado nesse mesmo ano por Mário Reis.

sambas com tons entristecidos, meio chorados, com aspectos parecidos com aqueles do samba surgido nos morros.

Talvez a ironia fosse justamente um modo de não se deixar envolver em excesso pelas tristezas da vida; a ironia adoniranica se manifestou em diferentes momentos. Além disso, quando interrogado sobre suas composições ou sobre as circunstâncias que as envolvem não demonstrava grande coerência, não oferecendo nunca uma mesma resposta. Exemplos disso são as versões sustentadas por ele sobre “Samba do Arnesto”¹³⁴ e “Trem das Onze”. Sobre a primeira música ele afirmou existir um “Ernesto” de verdade, ora se chamava Walter e ora ele nunca existiu. A respeito de “Trem das Onze”, sua mais conhecida canção em nível nacional, Adoniran já disse ter visitado a Estação de Jaçanã por uma vez, como também já disse nunca ter ido lá e nem saber onde fica. Essa sua última versão, no entanto, esbarra na existência de uma foto sua no dito local.



Adoniran na imortalizada estação Jaçanã

O poeta tinha também o que se chama popularmente de “uma língua afiada” quando se tratava de responder a alguma provocação. Em determinada ocasião estava a tempos pedido um aumento para seu patrão na Rádio Record. Adoniran sempre obtinha a seguinte resposta: estou estudando o seu caso. Adoniran já cansado de tal evasiva respondeu com sua ironia característica:

¹³⁴ Em diferentes discos e textos sobre Adoniran aparecem diferentes títulos para a música como “Samba do Arnesto”; “O samba do Arnesto” ou ainda “Samba do ‘Arnesto’”.

“Tá certo, o senhor continue estudando, e quando chegar a o dia da formatura, me avise!”

A ironia pode ser uma forma de resistência, de argumentação, voltada para a realidade, construída a partir da negatividade e relacionada com o humor. Vladímir Propp a define da seguinte maneira:

“[...] na ironia expressa-se com as palavras um conceito mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário.”¹³⁵

Os procedimentos irônicos estão presentes nas palavras que circulam; eles podem aparecer em obras literárias, em textos jornalísticos, em formas de se interpretar o mundo ou mesmo no discurso musicado para citar apenas alguns dos espaços que eles atravessam, e eles podem mesmo constituir não meros elementos do discurso em que estão inseridos, mas sim elementos estruturadores, isso é o que defende Beth Braith¹³⁶. Isso pode facilmente ser demonstrado no tema aqui em estudo, tanto a postura de Adoniran quanto sua obra são perpassadas pela ironia. Toda ironia, contudo, só é eficaz se encontrar as condições de recepção apropriadas, a relação entre o produtor e o receptor deve estar numa interação marcada pela cumplicidade.

Paul Ricoeur falando sobre o ser ou não ser do tempo para Santo Agostinho nos fala de colocar o passado e o futuro no presente, por meio da memória e da espera, para assim se fiançar a própria existência mesmo que efêmera desse tempo presente.¹³⁷ As inovações, a vida pautada num trabalho que exige uma sempre crescente produtividade, os a fazeres que muitas vezes impedem o trabalho de lembrar, fazem com que esse seja um tempo marcado pelo presente, presente esse que, mais do que nunca fracionado e rápido parece nem se quer existir; em nosso tempo mais do que nunca a lembrança constitui um trabalho. Nesse sentido o cinema, a literatura, e o próprio discurso musicado, além é claro das já reconhecidas e não menos utilizáveis tradicionais fontes da história, se apresentam hoje como meios de se realizar esse trabalho, de se revelar e se preservar memórias.

¹³⁵ PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1982. p. 125.

¹³⁶ Cf. BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

¹³⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1994. p. 23.

E se falando em tempo, o tempo é uma categoria fundamental para o entendimento da modernidade e por colorário da agitada vida nas grandes cidades do século XX. Nessa época moderna, a noção de tempo foi modificada, ressignificada.

“De fato, a modernidade é, talvez mais que qualquer outra coisa, a história do tempo: a modernidade é o tempo em que o tempo tem uma história.”¹³⁸

Com o advento da modernidade o tempo passa a ter uma importância maior no cotidiano das pessoas. Vencer distâncias, em um espaço de tempo cada vez mais curto, significa alargar os espaços de vivência, de experiência e de troca. Para que isso tenha se tornado possível, o surgimento de máquinas cada vez mais velozes tanto para a produção, quanto para a locomoção foi fundamental.

Nas palavras de Adauto Novaes:

“O esforço do pensamento consiste em decifrar imagens, entender o mundo a partir delas (...). Nesse processo cada imagem quer tornar-se palavra, logos; e cada palavra, imagem. Imaginar é pois, julgar e pensar.”¹³⁹

E se imaginar é julgar, pensar, imaginar também é, a partir do pensamento, do julgamento realizado, criar. Criar uma trama, atribuindo significado a eventos passados, no caso do historiador. Mas não somente homens que se ocupam profissionalmente do passado, mas, qualquer ouvinte da música de Adoniran pode nela apreender imagens de São Paulo e assim criar a sua própria *versão* da cidade.

Digo versão, por que é exatamente isso que o historiador cria. Qualquer pessoa que tivesse como incumbência contar a história de São Paulo com a ajuda de Adoniran e conhecesse sua obra, a interpretaria e criaria um enredo repleto de subjetividades para desempenhar sua tarefa. A diferença que torna especializado o trabalho do historiador, são sua pretensão de verdade, sua fidelidade as suas fontes e o seu método. Destarte o historiador cria uma versão controlada pelas próprias necessidades que surgem no seu fazer.

Nesse fito, historiadores procuram na agregação de versões já consagradas e em novas descobertas, a construção de um novo conhecimento, que como já foi dito,

¹³⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro :Jorge Zahar Ed., 2001.p. 129.

¹³⁹ NOVAES, Adauto. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, Adauto. Muito além do espetáculo. São Paulo, Senac, 2005. p. 12.

pretende coerência, verdade, mas não verdade absoluta, centralizadora e acabada, mas uma verdade flexível, possível de ser revisada.

Nos tempos hodiernos nos deparamos com um conceito de imagem alargado dentro dos discursos acadêmicos, temos então a possibilidade de trabalhar com imagens diversas; fotográficas, fílmicas, mentais, e inclusive as não visíveis. Essas imagens não visíveis se encontram tanto na individualidade do sujeito quanto na coletividade; podem ser imagens de um tempo, imagens de um conceito ou ainda imagens de lugares onde nunca estivemos, que nunca vimos, talvez que nem se quer existam mais. Por vezes não podemos ver essas imagens, elas são invisíveis, mas possuímos cada uma delas numa espécie de arquivo que pode ser individual ou coletivo. E afinal, muito do que temos sobre o passado não são exatamente imagens? E que imagem da cidade de São Paulo passa o poeta e andarilho Adoniran? Como imaginamos os lugares descritos em suas músicas? Que imagem ele nos oferece da vida que corria na *urbe* paulista?

Fazendo uso do discurso teórico articulado por Homi Bhabha, a música de Adoniran se oferece como um *entre-lugar*¹⁴⁰, ela denuncia o novo e relembra o passado, e a tradição. Evoca então imagens paradoxais, carregadas de sentidos contrários que no espaço tratado coabitam, além de reminiscências que atuam na formação de um elo de consciência identitária entre os diferentes grupos da cidade. As imagens são de uma cidade *grande, movimentada, acelerada*, uma cidade que compactua com o novo, com o moderno, mas que concomitantemente preserva, mesmo que às vezes isso se dê a contragosto, práticas antigas.



¹⁴⁰ BHABHA, Homi K. – “Introdução-Loais de Cultura” in BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed UFMG, 1998.

Bairro da Consolação, 1956.

As imagens que se pode extrair dessas canções são justamente a de uma cidade que não para de crescer e em decorrência disso se modifica a cada dia. Ao mesmo tempo as letras e também melodias nos remetem a uma cultura própria de bairros, a acontecimentos citadinos comentados por todos, a uma atitude típica de quem está envolvido, cercado, pela cidade assim como a envolve no seu dia a dia.

Adoniran tem uma cidade como tema, logo não poderia deixar de ser recorrente em sua obra a figura da casa. A casa em sua obra, no dizer de Maria T. Ferraz Negrão de Mello, é repleta de significações, representa o refúgio materno, a intimidade.¹⁴¹ Em muitas de suas canções a casa é um dos cenários principais. O compositor expõe a importância da casa, do lar e as dificuldades para adquiri-la ou mesmo para mantê-la.

Nem sempre que uma cidade cresce, ela consegue comportar seu novo contingente populacional ou alargar suas fronteiras de forma satisfatória e organizada, como consequência soluções um pouco traumáticas vão surgindo. Sobre essa assertiva, pensemos na reflexão de Michel de Certeau “A vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la”.¹⁴²

São Paulo em plena industrialização, recebendo imigrantes - esses no final do XIX e primeiras décadas do XX eram principalmente europeus, vindos impulsionados pelos lucros da lavoura cafeeira, após a década de 40 os nordestinos passaram a ser presença majoritária – também entrou nesse citado processo de urbanização caótica. Muitas pessoas foram desapropriadas, despejadas de suas casas para “dar lugar ao progresso”; para que em seus lugares passasse a linha do trem, do metrô, para que se alargassem as avenidas ou simplesmente para que o desconforto de suas presenças humildes não constrangesse cidadãos ilustres que transitavam pelo centro da cidade. A moradia da gente simples parecia estar sob o signo da ameaça. Na corrida pela modernização e pelo progresso a cidade foi sendo modificada, destruída, reinventada.

A cidade se encontrava em constante *movimento*. Dentro da palavra *movimento*, situam-se mudanças arquitetônicas, a chegada de tecnologias, os bondes elétricos e os trens cortando a cidade, os automóveis, a circularidade cultural, a atividade noturna, em fim uma engrenagem que não para. Os endereços são deslocados, a boemia é

¹⁴¹ MELLO, Maria T. Ferraz Negrão. *Cascariguindum: Cotidiano, Cidadania e Imaginário na Obra de Adoniran Barbosa*. Op. cit. p.150

¹⁴² CERTEAU, Michel de. “*A Invenção do Cotidiano*”. Op. cit.p. 170.

transferida. As mudanças trazem desapropriações e despejos. E lembrando o que observou Mário Lago, “Adoniran era um perfeito repórter, o repórter dos bairros pobres de São Paulo”. As letras que se seguem confirmam essa interpretação.

Se o sinhô não ta lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
esse edificio arto,
era uma casa véia
um palacete assobradado,
Foi aqui seu moço,
que eu Mato Grosso e Joça
construímos nossa maloca,
mas um dia nós nem pode se alembra
veio os home cas ferramenta
o dono mando mandô derrubá...
Saudosa maloca, maloca querida
donde nós passemos
os dias feliz de nossas vida
(Saudosa Maloca, Adoniran Barbosa, 1955)

Quando os oficiá de justiça chegô
Lá na favela e contra seu desejo
Entregô pra “seu” Narciso
Um aviso, uma orde de despejo
Assinada: “Seu Dotô”
Anssim dizia a petição,
Dentro de dez dia
Quero a favela vazia
E os barraco todo no chão,
É uma orde superiô
Não tem nada seu Dotô
Não tem nada não
Amanhã mesmo
Vô deixá meu barracão
Não tem nada não, seu dotô
Vô saí daqui
Pra mim não tem problema
Em quarqué jeito eu me ajeito
Depois, o que tenho é tão pouco
Minha mudança é tão pequena
Que cabe no bolso de trás..
Mas e essa gente aí, hein?
Cumé que faz?
(Despejo na favela, Adoniran Barbosa, 1969)

Alargando um pouco a discussão a cerca da figura da casa, percebemos como numa moderna cidade se faz necessário que seja bem marcada a oposição entre a casa e a rua. Nos grandes centros urbanos como São Paulo, acontecem no espaço das ruas a competição, o individualismo, a pressa, a ausência de identidades precisas além de

alcunhas como “operário”, “trabalhador”, “homem moderno” entre outras. Sobre o espaço da casa Roberto DaMatta diz:

Não se trata de um lugar físico , mas um lugar moral: esfera onde nos realizamos basicamente como seres humanos que têm um corpo físico, mas de um lugar moral e social.¹⁴³

A casa significava então um lugar onde os indivíduos sentem-se pertencidos e identificados. Em casa eles são únicos e possuem importância.

“Trem das Onze” era considerada por Adoniran e por muitos sua melhor composição. Segundo Toninho, integrante do grupo “Demônios da Garoa”, desde 1961, Adoniran tentava ensiná-la ao grupo, porém não conseguia que a música ficasse como ele imaginava, em grande parte devido ao seu reduzido conhecimento musical. Adoniran não havia estudado música, o conhecimento que tinha sobre isso adquirira “de ouvido” ou em suas andanças desde a época de mascate musicando sons e batucando caixinhas de fósforo; essa dificuldade de entendimento sobre a canção foi por vezes motivo de querela entre ele e o grupo. Só em agosto de 1964 aquele que viria a ser o maior sucesso de sua carreira foi lançado, sendo gravado também por outros artistas inclusive na Itália, Iugoslávia e na Espanha.

“Não se pode fazer sempre um ‘Trem das Onze’. Aliás, eu só farei outro igual quando morrer...”

O ano de 1965 marcaria o Quarto Centenário do Rio de Janeiro, muitas festividades foram programadas, por alguns meses os cariocas estiveram envolvidos em comemorações, mas ninguém imaginara que a música mais badalada e vencedora do concurso do carnaval desse ano seria uma composição paulista. Trem das Onze foi o sucesso da festa, estava na boca do povo a história do rapaz que tinha que deixar a namorada para não perder o trem e voltar para casa.

E que surpresa! Quem diria! Uma composição paulistana campeã do carnaval carioca! O mérito de Adoniran enquanto compositor é notável pois, “Trem das Onze” é uma música que fala especificamente do cotidiano paulistano e mesmo assim agitou o carnaval fluminense.

Sobre a aparição de *novos sambistas*¹⁴⁴ no cenário musical brasileiro como, Clara Nunes, Chico Buarque, João Bosco ou ainda Martinho da Vila, e seu colorário, a entrada cada vez mais difícil de artistas como Cartola ou Adoniran, o próprio colocou:

¹⁴³ DAMATTA, Roberto . *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.. p.25.

“As rádios, pra tocarem, eu preciso implorar. Até me pergunto: será que meu disco, meu LP, tem meningite que ninguém toca? Preciso implorar. A Eldorado toca. A Bandeirantes, às vezes toca. A Rádio Mulher toca muito. Mas puxa vida, precisa eu pedir pra tocar meu disco? [...] acho que não devia ser preciso eu pedir pra tocarem minhas músicas. Justamente por eu ser um compositor paulista. Devia tocar todo dia um sambinha meu.”¹⁴⁵

A expansão da atividade cafeeira para o Oeste Paulista representou um novo impulso para a cidade de São Paulo. A produção cafeeira do Vale do Paraíba tinha seu escoamento feito principalmente pelos portos de Angra dos Reis, Parati, Ubatuba, Caraguatatuba e São Sebastião, o uso do sistema São Paulo-Santos era reduzido. A partir da expansão para o Oeste, São Paulo passou a ter um papel importante numa atividade de ponta para a economia do país. Para se ter uma idéia de acordo com um recenseamento realizado em 1872 quando a cidade já se beneficiava pela atividade cafeeira a população era de 31.385 pessoas, em 1890 ela era de 64.934 habitantes, em 1900 já eram 239.820 e em 1920 o número de habitantes já atingia 579.033 pessoas.

A construção de uma rede ferroviária permitiu que toda a área cafeeicultora estivesse ligada. Construída pela companhia inglesa *The São Paulo Railway* chegou a São Paulo em 1866 na primeira Estação da Luz. Os trilhos trouxeram desenvolvimento, cidades e vilas foram surgindo ao redor da estrada.

A cidade de São Paulo era especialmente importante para o café por ser nela que se encontravam as casas bancárias. A produção do café na época necessitava de grandes e antecipados investimentos, eram essas instituições financeiras as responsáveis pelo financiamento dessa produção.

No fim do século XIX e início do XX, São Paulo já era uma cidade possuidora de fatores favoráveis à industrialização. A onda de imigração havia proporcionado uma boa concentração demográfica, estavam sendo instaladas as primeiras usinas de energia elétrica, havia moeda circulando e capital em reserva, além de um mercado consumidor em desenvolvimento.

¹⁴⁴ Alguns artistas que estavam despontando na época, dentre eles, Chico Buarque, João Gilberto se intitulavam sambistas. Sobre isso havia controvérsias, o que era considerado samba por uns não era para outros.

¹⁴⁵ MUGNAINI JR., Ayrton. “*Adoniran: dá licença de contar...*”. Op. cit. 138.

Não foi acaso ou sorte o investimento dos lucros da atividade cafeeira na indústria; a possibilidade de ganhos era iminente; na capital e no interior¹⁴⁶ do estado cresciam mercados consumidores sedentos de bens semiduráveis e de alimentos.

Ao longo da década de 1910, década em que nasceu Adoniran Barbosa, e também a década da fundação de uma de suas maiores paixões, o Corinthians¹⁴⁷, o estado de São Paulo se tornou o estado de mais intensa atividade industrial no país; e, metade de sua produção era proveniente de sua já pulsante capital.

Com essa nova função de São Paulo na economia do café a cidade transformou-se em centro político, cultural e econômico. Passou a sediar importantes instituições econômicas, financeiras, políticas e suas respectivas elites. Mais drástico ainda para a cidade foi o enriquecimento gerado pelo desenvolvimento industrial. Como consequência desse desenvolvimento, o desejo por ser moderno começou a se manifestar de forma mais intensa. A cidade agora trilhava novos caminhos, e as representações que fazia de si também mudaram de rota, acompanharam o surgimento dos novos trilhos e estações. A cidade quer ser moderna, arrojada, uma cidade de progresso e desenvolvimento. Para passar tal imagem ela mostrou-se assim, se fez representar com os atributos mencionados. Em suma, São Paulo mudou então a representação de si mesma e forjou um novo imaginário; agora pautado na modernidade, nos seus novos ritos e símbolos.



Em 1929, o primeiro arranha-céu de São Paulo, o Ed. Martinelli ainda estava em construção e já se destacava na paisagem

O imaginário assim como a identidade e as representações é móvel, dotado de plasticidade, em suma, ele não se cristaliza; no entender de Castoriadis ele é um

¹⁴⁶ A atividade de subsistência nas fazendas reduziu-se devido ao encarecimento da mão de obra.

¹⁴⁷ Adoniran era sócio contribuinte do Corinthians. Era o portador da carteirinha de número 18756. No documento, o nome registrado não era seu nome de batismo João Rubinato, mas sim, Adoniran Barbosa.

movimento incessante de criação e construção de sentido¹⁴⁸. Quando um imaginário não mais serve para as relações de poder dos grupos que dele se servem ele é subvertido e instaura-se uma nova ordem imaginária dentro da dita sociedade. A cidade agora industrial busca ser moderna, produzir mais, enriquecer mais; é então inaugurado o imaginário da cidade próspera, de gente trabalhadora, a cidade do desenvolvimento. Logo, a construção do imaginário é consciente e nasce das possibilidades que determinado cenário histórico e social oferece.

Da mesma maneira que o imaginário é moldado ele também molda; e ele faz com que essa comunidade creia nos seus signos e persiga seus ideais, faz com que ela sinta parte do que ele representa, ele faz com que as visões de mundo sejam agora condicionadas a esse novo contexto social, contribui para a formação de uma identidade cultural, podemos ver um exemplo claro: o imaginário da cidade moderna e de gente trabalhadora foi moldado para atender as novas aspirações e tendências de parte da população de São Paulo e acaba também engendrando práticas e costumes e visões de mundo.

Com a mudança cada vez mais intensa dos fazendeiros do interior do estado para cidade de São Paulo novos bairros foram sendo abertos. Em 1880 e 1890 foram formados Campos Elíseos e Higienópolis respectivamente. O último era onde se encontravam as famílias mais abastadas até mais ou menos 1925 e continua sendo um dos bairros nobres da grande metrópole. Bem ao gosto europeu os palacetes esbanjavam luxo, essas casas sofisticadas privilegiavam a reclusão, a intimidade; própria do século anterior a distinção entre público e privado nos círculos elitistas do XX, era reforçada.

Os bairros operários e industriais formaram-se ao longo da Estrada Santos Jundiaí; não houve para eles o mesmo planejamento dedicado aos lugares onde se estabeleceram as elites. Esses bairros tinham condições de moradia e sanitárias precárias e neles coexistiam os espaços da moradia e do trabalho. Dispostos no sentido da linha do trem foram formados Ipiranga, Cambuci, Mooca, Brás, Pari, Luz, Bom Retiro, Barra Funda, Água Branca e Lapa. Na margem esquerda do Anhangabaú surgiram Bela Vista, Liberdade, Vila Deodoro e Vila Mariana. Além do rio Tietê Santana e Freguesia do Ó. O local para qual iam os imigrantes que faziam fortuna era principalmente a Avenida Paulista.

¹⁴⁸ Cf: CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.



Bairro do Brás, 1920. Destaque para a Fábrica de Francisco Matarazzo.



Rua da Moóca, na várzea do Carmo, em 1916



Rua Santo Amaro, no Bexiga, em 1920. Alguns dos mais tradicionais bairros de imigrantes foram recortados pelas grandes avenidas propostas para a nova metrópole.

Os lugares de São Paulo estavam em plena transformação. A cidade desde o início do século esteve envolta no binômio construção-destruição. Nas décadas de 1950 e 1960, concomitante ao grande êxtase de desenvolvimento urbano industrial, se deu também o auge da carreira de Adoniran Barbosa, o poeta que fez do que via numa cidade, notas musicais, e como disse Antonio Candido, Adoniran era a voz de São Paulo.

José Ramos Tinhorão disse sobre Adoniran:

“[Adoniran é] o grande poeta do trivial através de sua incrível capacidade de tirar emoção da banalidade e do lugar comum”¹⁴⁹

Em 1954, nas comemorações do IV centenário da cidade o *slogan* escolhido foi: “São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo”. Essa escolha evidencia não somente o real crescimento urbano pelo qual a capital passava, mas também e talvez principalmente, a sua vocação, a sua disposição para tal alargamento de fronteiras e de possibilidades. Esse é mais um indício deixado a cerca da representação da cidade sobre si mesma como também do imaginário vigente nas ruas e casas do município.

Esse crescimento, essa expansão do espaço não se dá de maneira natural nem organizada. A cidade cresce desordenadamente e seus lugares pedem novos espaços.¹⁵⁰ Pensando lugar-espaço como Michel de Certeau, “... o espaço é um lugar praticado.”¹⁵¹ As antigas casas, os antigos bairros vão sendo derrubados, vão desaparecendo a cada dia, viadutos e avenidas dão uma nova cara à cidade, novos modos de se viver, se andar, se estar na cidade vão se tornando necessários, nasce uma nova maneira de se sentir e de se ver a cidade, tudo isso engendra uma nova cidade nos mais variados aspectos. Não obstante, essa invasão cotidiana do novo, a descontinuidade com o passado não é total, são justamente tradições e práticas, recordações de uma cidade que está mudando que Adoniran relata e nesse movimento estabelece a conexão *cotidiano, memória e identidade*

¹⁴⁹ MUGNAINI JR., Ayrton. “Adoniran: dá licença de contar...”. Op. cit. p.123.

¹⁵⁰ Neste caso a distinção entre lugar e espaço é a proposta por Michel de Certeau em seu livro “A INVENÇÃO DO COTIDIANO”. Michel de Certeau define lugar como uma indicação dotada de ordem, de estabilidade, e espaço como algo construído pelas relações que o permeiam, algo que está entre uma sensação, uma percepção, uma configuração de determinadas práticas e que caracteriza de forma inexorável o lugar.

¹⁵¹ CERTEAU, Michel de. “A Invenção do Cotidiano”. Op. cit. p.202.



De maneira sensível a realidade é apresentada. Adoniran canta o cotidiano justamente numa tentativa inconsciente de escapar de sua fluidez. Como diz Edwiges Zaccur, *o cotidiano é um círculo eternamente descentrado*¹⁵² e ele, seja pela pequena mudança do dia a dia, pela impossibilidade da repetição mimética, ou pelo que a cada dia acaba sendo acrescido a uma prática; o cotidiano é frágil, uma esfera não confiável em que paradoxalmente buscamos apoio, um lugar de mudanças lentas, quase imperceptíveis se considerarmos uma curta duração; em suma, se torna extremamente complexo, apesar de esperado, o encontro da estabilidade nessa esfera. Falar dele, no entanto, faz com que os detalhes que o compõem não caiam no esquecimento, evoca a memória, preserva a tradição, sua análise é com certeza uma das novas lentes de aproximação da história com o passado. A presença de histórias cotidianas é um dos aspectos que conferem maior riqueza a obra adonirânica.

Nas várias esferas que se sobrepuseram para a formação do personagem Adoniran Barbosa, estiveram presentes o riso e o risível. Mas como colocou Castoriadis o ser humano é caracterizado por uma multiplicidade de instâncias e essas instâncias estão em permanente conflito, elas formam sim um todo integrado, mas não harmoniosamente integrado, mas um todo incoerente, contraditório e desordenado¹⁵³; destarte, o nosso anti-herói, ao mesmo tempo que dá demonstrações de uma atitude irônica frente a vida, e de uma acentuada capacidade de agregar as suas composições o

¹⁵² ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas”. Op. cit. p. 56.

¹⁵³ Cf: CASTORIADIS, Cornelius. As encruzilhadas do labirinto III. O mundo fragmentado. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.

humor, de fazer rir através de seu trabalho enquanto humorista, se revela também um homem triste.

Essa ambiguidade foi revelada num episódio interessante da vida do artista. A gravadora EMI, convidou o artista gráfico Elifas Andreato para produzir a capa do LP de Adoniran. Inicialmente Elifas desenhou Adoniran como um palhaço triste, melancólico, posteriormente, temeroso que sua idéia pudesse ser ofensiva, criou um retrato mais sério do artista. Após o disco ser lançado, Adoniran viu a primeira idéia e disse a Elifas:

“Sou esse palhaço triste, não aquele alemão que você desenhou no disco.”



Capa de disco desenhada pelo artista plástico Elifas Andreato.

Mas voltando a matéria do riso, Aristóteles diz que não apenas o homem é o único animal capaz de rir, como também é exclusividade sua a capacidade de fazer rir. Adoniran foi sim, um mestre do riso; não apenas por ser humorista no rádio e na televisão, mas também por seu humor próprio, por vezes dotado de um tom irônico, debochado que aparecia nas cenas artísticas e também nas cenas da vida. Adoniran ria da vida, de si mesmo, sabia bem ironizar e fazer risíveis as coisas ditas “sérias”, assim como carregar de seriedade e até mesmo de um caráter dramático algo que a *priori* pudesse soar apenas cômico.

Adoniran caminhou bem pela tênue fronteira existente entre o risível e o drama. Em Iracema, uma composição de 1956, Adoniran se apropria de uma notícia que diz ter lido num jornal e cria uma canção de letra dramática e melodia melancólica, mas nem

por isso despretenha de uma sutil comicidade. A graça da canção pode ser notada quando Adoniran revela a história de um grande amor de um casal que se casaria em vinte dias, após um acontecimento trágico, contudo, banal numa metrópole como São Paulo, um atropelamento, ele, de lembrança somente conseguiu guardar as meias e os sapatos de sua amada, “*Iracema eu perdi o seu retrato*”; também é notório na letra da canção a tão conhecida gramática adonirânica que como ele diz é como o povo fala; além de um certo desabafo sobre a teimosia de Iracema, “*eu falava, mas você não me escuitava não*”. Esses são exemplos de como é sutil a construção do que *pode ser* risível.

Iracema, eu nunca mais eu te vi
Iracema, meu grande amor, foi embora
Chorei, eu chorei de dor porque,
Iracema, meu grande amo foi você
Iracema, eu sempre dizia
cuidado ao atravessá essas rua
Eu falava, mas você não me escuitava não
Iracema, você travesso contramão
E hoje ela vive lá no céu
E ela vive bem juntinho de Nosso Senhor
De lembrança, guardo somente suas meias e seus sapatos
Iracema, eu perdi o seu retrato.
(declama chorosamente)
Iracema, faltavam vinte dias
Pra o nosso casamento
Que nós ia se casá
Você travesso a São João
Vem um carro te pegá
E te pinchá no chão
Você foi pra assistência, Iracema
O chofer não teve curpa, Iracema
Paciência, Iracema, paciência.
(*Iracema*, Adoniran Barbosa, 1956)¹⁵⁴

A começar por seu visual com uma tendência “chaplíniana” o riso já fazia parte do poeta das ruas de São Paulo. Apesar de o estereótipo adonirânico ser bastante popular se faz pertinente o cuidado em não se fazer o enquadramento de imagens, este enquadramento pode muitas vezes não fazer juz a complexidade do real. Pelo fato de ser um compositor de samba e associando isso ainda a postura irônica de Adoniran ele poderia facilmente, *a priori*, numa análise superficial ser entendido como típico representante da malandragem; coisa que não era. Nosso anti-herói era até mesmo um tanto quanto avesso a caricata figura do malandro; Adoniran era, isso sim, um incorrigível boêmio. “Sou boêmio, mas malandro, não!”. Ainda sobre a malandragem ele disse:

¹⁵⁴ Foi interpretada por cantoras como Clara Nunes e Elis Regina.

“Eu era malandrinho já. Não era malandro, era espertinho. Tinha fome. Não era malandro, era fome, não era malandragem. Sabe o que é malandragem? Malandragem não, é fome”¹⁵⁵



Em momentos da gênese do samba nos morros cariocas, a figura do malandro era concebida como um sujeito boa praça, aquele que não é muito chegado ao trabalho do dia a dia, mas que compunha sambas, promovia com suas rodas de samba a sociabilidade entre os habitantes de bairros pobres e de favelas. Com o passar das décadas a figura do malandro foi adquirindo uma conotação negativa, ligada a bicheiros, tráfico de drogas e roubo. O jogo do bicho, realmente atuou como patrocinador de algumas escolas de samba cariocas em seus primeiros anos; já na década de 80, com a explosão do tráfico nas favelas brasileiras, a palavra passou a então por uma ressemantização, o malandro começou a ser entendido como aquele que vive uma vida de crime ou muito próximo a ela.

A figura do malandro, antes associado ao universo do samba, passou a ser, no discurso paroquial da mídia de diversos estados, extensão e causa do banditismo social.¹⁵⁶

Em terras paulistas, contudo, a figura do malandro nunca foi vista com muita simpatia. Uma dos seus atributos principais, a aversão ao trabalho, é contraditória a

¹⁵⁵ MUGNAINI JR., Ayrton. “Adoniran: dá licença de contar...”. Op. cit.p.20.

¹⁵⁶ ZALUAR, Alba. *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil*.p 289.

noções muito claras e importantes na cidade de São Paulo. Para seus habitantes cidadania e progresso, tem sua origem no trabalho. Devemos considerar que, ao pensarmos na importância da representação do trabalho, estamos pensando num imaginário que sintetizou uma época, isso, no entanto, não representa homogeneidade ou totalidade de pessoas adeptas a esse estilo de vida.

Também não significa nenhum tipo de fobia a malandragem. Pelo contrário, nos programas humorísticos dos quais Adoniran participou, em meados da década de 40 e 50, a figura do malandro era constante. A idéia de alguém que nega o compromisso com o trabalho, era motivo de risos e piadas.

Adoniran em seus sambas deu preferência a figura do trabalhador. Alguns malandros de mal com o trabalho, apareceram é verdade, alguns se redimiram, oferecendo um exemplo de mudança de vida e realização pessoal, como é o caso do narrador de *Saudosa Maloca*.

Repletas de ironia, vida e obra de Adoniran Barbosa são reveladoras das memórias da própria cidade que é tema da maior parte de suas composições. Entendendo a ironia como propõe Beth Brait, ou seja, por meio de uma apropriação da concepção considerada tradicional que remonta a Aristóteles, onde a ironia é vista como atitude, assim também como de noções pautadas na psicanálise e na lingüística nota-se que todo o discurso “adonirânico” é marcado pelo humor e pela ironia; esse caráter irônico nem sempre é acompanhado de um tom ardiloso, por vezes é seguido de sensibilidade e compreensão, e isso não quer dizer ausência de denúncia, mas sim, a existência de uma forma discursiva que denuncia sem se tornar pesada, sem se tornar prisioneira de uma seriedade própria desse tipo de fala. Em síntese, o lúdico, o sensível, assim como riso, podem fazer parte de uma alocação de denúncia.

Não vejo, nessa ingenuidade dessa aceitação das leis da propriedade como o trânsito, dessa fé no progresso individual e coletivo, dessa crença na positividade do trabalho e da família, sintomas de uma consciência alienada em face da ideologia de dominação, tal como veria algum intolerante cobrador de posições, [...] Ao meu ver, o que [...] Adoniran Barbosa conseguiu exprimir [...] foi o anseio de dignidade humana que leva o trabalhador a orgulhar-se do seu trabalho, ainda que injustamente remunerado; a erguer com suas próprias mãos uma casa para si e para os seus, mesmo que ela não passasse de uma maloca; a buscar nas instituições legais, por mais discriminatórias ou corrompidas que sejam, uma forma qualquer de segurança.¹⁵⁷

¹⁵⁷ PAES, José Paulo. *Samba, estereótipos e desforra*. In: PAES, José Paulo. “Gregos & baianos”: ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p. 263.

Falar sobre Adoniran, é falar das memórias das quais ele fez versos; segundo Fernando Catroga, a memória não é mero registro, mas uma representação afetiva, uma re-presentificação feita a partir do presente¹⁵⁸. As memórias cantadas por Adoniran surgem assim por uma inspiração oferecida pelo próprio presente, em suas andanças pelas ruas da urbe o “*flâneur*” de São Paulo percebe ressemantizações nos modos de convivência assim como na arquitetura em ininterrupta transformação e faz dessas suas percepções um discurso musicado caracterizado por extrema sensibilidade no ato de denunciar. A memória assim sociabiliza sentimentos comuns ou individuais, permite aos indivíduos a criação de círculos identitários nos quais eles se filiam e sentem-se pertencidos e de alguma maneira privilegiados possuidores de um passado, em um tempo que louva o presentismo.

É também da experiência de uma grande cidade que fala nosso artista que caminha pelas ruas. Para Nicolau Sevcenko a vida nas grandes cidades, a forma como elas são planejadas e as novidades que inculcam a cada dia a seus moradores alteram a percepção e a sensibilidade de seus habitantes. A grande cidade entra na vida e no coração de seus moradores; de maneira positiva ou não, ela é um centro em volta do qual circundam suas ações, visões de mundo, expectativas, medos, lembranças e relações de trabalho, ela é como definiu Richard Sennett “um assentamento humano em que estranhos têm a chance de se encontrar”¹⁵⁹. A lembrança do indivíduo é dependente das relações que ele estabelece com diversos grupos sociais e instituições a que pertence e com as condições materiais em que vive. Assim a cidade é também responsável por promover e guardar as lembranças de seus moradores.

É sabido que não existe memória coletiva sem suportes de memória. Esses suportes são instituídos ritualisticamente e podem ser vistos em diferentes vestígios do passado, entre esses vestígios podem, ser destacados a linguagem, a literatura, a música, o cinema, as datas comemorativas, as práticas cotidianas.

Não somente suas composições ou seus tipos humorísticos, mas o próprio Adoniran se tornou um suporte de memória para a paulistaneidade. Adoniran é um suporte para se entender o processo de modernização pelo qual passou o Brasil, principalmente o que tange as décadas de 40, 50, 60 e 70 do século XX, e que teve como um de seus expoentes a cidade de São Paulo, mas que direta ou indiretamente

¹⁵⁸ CATROGA, Fernando. “Memória e História”. Op. cit. p. 46.

¹⁵⁹ SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 39.

atingiu muitas outras cidades brasileiras. As declarações dadas por Adoniran em entrevistas, além é claro de sua obra são um exemplo de como ele próprio revela recordações e transformações.

Se o senhor faz algum tempo
Que não vai a São Paulo
Não vá, não vá
Quer dizer,
Não vá sozinho
Que o senhor vai se perder
Ai, meu São Benedito!
São Paulo está tão bonito
Que você não vai reconhecer...

As relações de trabalho são singularmente importantes na delimitação desses homens moradores da cidade de São Paulo nesse período. O trabalho define até mesmo, como observa Ecléa Bosi em entrevistas realizadas com velhos que foram trabalhadores da época aqui analisada, os tipos de lembranças que eles guardam a cerca da cidade de São Paulo.¹⁶⁰ O trabalho na cidade além de atividade mantenedora da sobrevivência material do indivíduo é produtora e acentuadora de distinções sociais e culturais, é também uma representação importante de uma forma de se viver, de uma escolha que se faz, de um tipo de vida que se leva, logo de um tipo de gente que se é.

Eu arranjei meu dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica
Fabricando pote
E lá no alto da Mooca
Eu comprei um lindo lote
Dez de frente, dez de fundo
Construí minha maloca
Me disseram
Que sem planta não se pode
Construir mas quem trabalha
Tudo pode conseguir
João Saracura
Que é fiscal da prefeitura
Foi um grande amigo
Arranjou tudo pra mim
Por onde andará
Joca e Mato Grosso
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar
Estarão jogados
Na Avenida São João
Ou vendo o sol quadrado
Na detenção
Minha maloca
A mais linda que eu já vi

¹⁶⁰ Cf.: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. Op. cit.

Hoje está legalizada
Ninguém pode demolir
Minha maloca
A mais linda desse mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não tem onde dormir
(Adoniran Barbosa, 1958)

A canção Abrigo de vagabundo, espécie de continuação de *Saudosa Maloca* é uma das exaltações ao trabalho e as suas benesses entoadas por Adoniran. O narrador abandonara seus tempos de maloca e após um ano inteiro de trabalho, atingiu um nível de progresso individual, que lhe possibilitou adquirir um lote e posteriormente construir a sua casa. A casa é representada uma realização demasiadamente ameaçada e buscada no repertório de Adoniran.

O crescimento urbano desordenado nas grandes cidades brasileiras, associado a uma ausência do poder público no auxílio a moradia, mas sua presença no afastamento de cortiços e malocas das zonas de conforto das elites, tornaram a questão da moradia, um dos maiores problemas sociais brasileiros. Se nas primeiras décadas do século XX, a preocupação foi apenas em limpar as ruas principais dos abrigos inconvenientes, na década de 70, com a total inexistência de políticas públicas nesse sentido, a favelização e a decorrente marginalização cresceram nos grandes centros urbanos.

Contudo, o sonho da moradia do narrador esbarra numa questão burocrática, sem planta não se pode construir. A solução vem numa clássica representação de brasilidade, seu Saracura, amigo do personagem principal e fiscal da prefeitura, consegue resolver a pendência, entra em ação o “jeitinho brasileiro”.



Rua Heitor Penteado.

O trabalho confere ao narrador orgulho por sua nova vida e suas conquistas; mesmo assim, ele não esquece suas origens, apelida a nova casa carinhosamente, de minha maloca. Também é motivo de orgulho e segurança, a situação legalizada da moradia, uma clara manifestação de cidadania. Além disso, tenta imaginar o que teria acontecido aos seus companheiros de maloca que não quiseram acompanhá-lo nessa nova vida, numa nova apologia ao trabalho, especula sobre seus tristes possíveis destinos, jogados nas ruas ou encarcerados numa prisão.

Os sentidos empenhados na palavra *trabalho* tiveram grande aceitação e circulação na cidade de São Paulo. A palavra se tornou uma espécie de metáfora que designava um conjunto de relações e benefícios sociais, além de representar um importante atributo moral para seus moradores. Desde as lavouras de café iniciadas no século XIX, até o intenso processo de industrialização pelo qual passou a capital paulista, os efeitos e as representações do trabalho serviram bem aos paulistanos. Essa adequação de determinada representação, ocorre função da cultura local e dos processos históricos desenvolvidos nesse espaço.

Colocar a questão nesses termos implica admitir que o significado se faz *em* contexto, mas também privilegiar certa singularidade cultural, uma análise sincrônica que se vale do repertório específico de cada cultura. Na fronteira entre a história e a antropologia, essa perspectiva permite pensar, ainda, em permanências e releituras – em “estruturas mentais” – e, desse modo, na razão da fortuna ou do fracasso de determinadas simbologias, igualmente manipuladas.¹⁶¹

¹⁶¹ SCHWACZ, Lília Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.21.

Entretanto, as questões da cidade propostas pelo compositor não se limitaram a temática da moradia. Inundações que já eram freqüentes na cidade em sua época, falta de energia e transportes, foram alguns dos temas abordados pelo sambista.

Não reclama contra o temporal
Que derrubou teu barracão
Não reclama
Guenta mão João
Com o Cibide
Aconteceu coisa pior
Não reclama
Pois a chuva só levou a tua cama
Não reclama
Guenta mão João
Que amanhã tu levanta
Um barracão muito melhor
O Cibide coitado
Já t contei?
Tinha muita coisa a mais no barraco
A enxurrada levou seus tamanco e o lampião
E um par de meia que era de muita estimação
O Cibide ta que ta dando dó na gente
Anda por aí
Com uma mão atrás e outra na frente
(Aguenta a mão João, Adoniran Barbosa e Hervê Clodovil)



Bairro de São Paulo inundado com as enchentes decorrentes das chuvas, década de 1950.

Em *Aguenta a mão João*, Adoniran nos fala de um problema que já assolava a cidade no seu tempo e ainda hoje representa um dos principais problemas urbanísticos da capital, as enchentes. A urbanização desordenada e a pavimentação sem estudos de impacto ambiental precedentes, inclusive em áreas as margens dos rios que cortam a cidade, culminaram em inundações que já na década de 1940 arrastavam casas e pessoas, vidas inteiras em tragédias que hoje se repetem cada vez numa escala maior.

Em “Trem das Onze” um primeiro aspecto a ser ressaltado e que é muito bem expresso na canção, evidencia o crescimento territorial da cidade. São Paulo não é

mais uma cidade que se possa atravessar a pé, já é grande demais para isso. Recorre-se então ao uso do transporte coletivo, o que já nos traz uma sensação de urbanismo, desenvolvimento, modernidade. Essa ampliação do espaço público reflete –se em bairros surgindo e também nas fronteiras sendo alargadas pelos bondes e trens chegando cada vez mais longe.



Santo Antônio, Centro, 1956. Bonde Penha -7 da CMTC, fez sua última viagem no dia 25/03/1966.

Maria Stella Martins Bresciani fala da entrada em cena de um tempo abstrato em Londres e Paris do XIX, de acordo com ela essa nova noção de tempo é decorrente da arrancada do homem rumo a atividades cada vez mais distantes do tempo da natureza, o capitalismo, a industrialização, a urbanização, constituem exemplos desse movimento. Ela diz ainda que essa noção de tempo é de fundamental importância na formação da sociedade.

Ela arranca o homem da lógica da natureza, dos dias de duração variada de acordo com as tarefas a cumprir no decorrer das diversas estações do ano, e o introduz ao tempo útil do padrão, o tempo abstrato e produtivo, o único concebido como capaz de gerar abundância e riqueza, e, mais importante ainda, o único capaz de constituir a sociedade disciplinada de ponta a ponta.

¹⁶²

Tratando do século XIX, Maria Stella aponta para questões também marcantes do XX. Essa nova noção de tempo, uma noção que se pauta no trabalho e na produtividade, é típica da São Paulo do século XX, assim como também de outras grandes cidades. A busca da construção de sociedades disciplinadas também é uma

¹⁶² BRESCIANI, Maria Stella Martins. “Londres e Paris no século XIX. O espetáculo da pobreza.” São Paulo: Brasiliense; 1982. p. 18.

característica da primeira metade do XX, em diferentes lugares, de diferentes maneiras buscava-se instaurar uma ordem comum.

O nazismo, por exemplo, é uma ideologia que busca o aperfeiçoamento, o embelezamento de uma sociedade pela ordem, nesse regime autoritário mesmo a raiva brutal era condenada e considerada prejudicial ao genocídio, o ideal seria a substituição dessa raiva pela obediência à autoridade, pela organização e divisão do trabalho.¹⁶³ O trabalho é uma representação importante na tentativa de formação dessas sociedades disciplinadas, a esperança na realização da promessa do progresso também. Como nem todo espaço de experiência obedece de maneira rígida ao horizonte de expectativas imaginado para si, esbarram é verdade nas questões sociais muitas vezes geradas no próprio âmbito do trabalho, nos descontentamentos, numa certa tomada de consciência em dados momentos, exemplo disso são os movimentos sindicais.

Outra sensação que a música traz é a de que o crescimento da cidade encurta o dia. Numa cidade tão grande demora-se mais para ir de um lugar a outro, logo, isso causa também uma outra condição, o tempo para se estar com alguém ou realizar determinada atividade tornou-se menor, é agora rigorosamente controlado por instrumentos da vida moderna, como, por exemplo, o relógio.

Esse tempo reduzido das grandes cidades faz com que nelas as relações humanas sejam cada vez menos pessoais e mais funcionais; isso incomoda principalmente as pessoas mais velhas que tendo vivido uma outra época e tendo sido educadas dentro de códigos de civilidade distintos, sentem-se deslocadas, rejeitadas por esse novo modo de ser.

Em *Trem das Onze* aparece também uma família interessante; não se fala numa família tradicional, ou seja, aquela constituída por pai, mãe e irmãos; a família que na música é retratada só conta com as figuras do próprio narrador (o filho) e da mãe. As possibilidades insinuadas por um estilo de vida tipicamente metropolitano são várias, por exemplo, ela pode ser viúva ou ter sido abandonada pelo marido, mas o que interessa, o que não passa despercebido, são as novas situações que surgem na grande cidade moderna e que agora também já são encaradas com naturalidade.

Além disso, tanto o narrador quanto sua mãe, demonstram estar preocupados com a violência urbana que já se manifestava na cidade. A mãe não dorme

¹⁶³ Cf.: BAUMAN, Zygmunt. “*Modernidade e Holocausto*”. Op. cit.

enquanto o filho não chega, existe a preocupação com quem está nas ruas, as ruas já estão cheias de anônimos, e esses fazem parte das multidões, da massa desconhecida, podem esconder perigos. Já o filho tem sua casa para olhar, o dormir na cidade deve ser um *dormir atento*, não se pode descuidar da vigilância com a casa. Pela vida presente cantada por Adoniran na sua narração de *como é*, surgem lembranças de *como era*.

No ano de 1950, São Paulo já era responsável pela metade de toda a produção industrial brasileira. Todo esse desenvolvimento acabou gerando um clima de entusiasmo e uma sensação de sucesso, São Paulo se sentia sofisticada e em posição privilegiada em relação ao restante do país.

Os habitantes favorecidos por esse desenvolvimento percebiam nele benefícios e partilhavam dessa sensação de progresso. Para eles as mudanças observadas na capital eram ora consequência, ora causa do desenvolvimento da cidade, logicamente não havia muitos motivos para se preocupar com essas transformações. Os bairros mais pobres foram sendo empurrados para zonas cada vez mais periféricas e assim a cidade ia sendo “higienizada, organizada”.

São Paulo era nesse momento ícone nacional de modernismo, civilização e desenvolvimento. Como é de se imaginar, não fazem parte desse enredo de ostentação e progresso, os cortiços, as favelas, a malandragem, as malocas. Esses lugares e grupos foram sendo paulatinamente deslocados, a boemia foi transferida. Na corrida pela modernização e pelo progresso a cidade foi sendo modificada, destruída, reinventada. A cidade se encontrava em constante *movimento*. Dentro da palavra *movimento* situam-se mudanças arquitetônicas, chegada de tecnologias, os bondes elétricos e os trens cortando a cidade, os automóveis, a circularidade cultural, a atividade noturna, em fim uma engrenagem que não para. As mudanças trazem desapropriações e despejos. Mais uma vez o cronista da cidade de São Paulo reporta as situações pelas quais passa a *urbe*.

Se o sinhô não ta 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 Joça
construímos nossa maloca,
mas um dia nós nem pode se alembrá
veio os home cas ferramenta

o dono mando mandô derrubá...
Saudosa maloca, maloca querida
donde nós passemos
os dias feliz de nossas vida
(Saudosa Maloca, Adoniran Barbosa, 1955)

Ou ainda:

Quando os oficiá de justiça chegô
Lá na favela e contra seu desejo
Entregô pra “seu” Narciso
Um aviso, uma orde de despejo
Assinada: “Seu Dotô”
Anssim dizia a petição,
Dentro de dez dia
Quero a favela vazia
E os barraco todo no chão,
É uma orde superiô
Não tem nada seu Dotô
Não tem nada não
Amanhã mesmo
Vô deixá meu barracão
Não tem nada não, seu dotô
Vô saí daqui
Pra mim não tem problema
Em quarqué jeito eu me ajeito
Depois, o que tenho é tão pouco
Minha mudança é tão pequena
Que cabe no bolso de trás.
Mas e essa gente aí, hein?
Cumé que faz?

(Despejo na favela, Adoniran Barbosa, 1969)

Essa prática de separação dos espaços destinados a de diferentes segmentos sociais não é exclusividade de São Paulo ou dessa época. Outras cidades, inclusive cidades planejadas para propiciar um convívio social mais intenso entre pessoas diferentes, também realizaram essa segregação, é o caso, por exemplo, de Brasília. Para os projetistas da nova capital, ela seria uma cidade onde as diferenças sociais seriam menos evidentes e as pessoas conviveriam melhor.

“O projeto de Brasília talvez fizesse sentido para a capital de uma ditadura militar, comandada por generais que quisessem manter a população a certa distância, isolada e controlada.”

Como vemos na impressão deixada por Marshall Berman na citação acima, fruto de uma visita a capital brasileira em 1987, o projeto da cidade não favorecia o convívio social, como hoje já é conspícuo, além de não atenuar diferenças sociais, ele as ampliou e escancarou.

“A tendência a segregar, a excluir, que em São Paulo (a maior conurbação do Brasil, à frente do Rio de Janeiro) manifesta-se da maneira mais brutal, despudorada e sem escrúpulos, apresenta-se – mesmo que de forma atenuada – na maior parte das metrópoles.”¹⁶⁴

Ocorre, que para os proponentes dessas ações de reorganização do sítio urbano, essas mudanças pareceram muito naturais, conseqüências de um desenvolvimento buscado, desejado e partilhado. Do outro lado da moeda, ou seja, do lado daqueles que são porventura deslocados, essas ações foram causadoras de profundas tristezas, transtornos, afastamentos, indignações, violências por vezes moral e por vezes física, os cidadãos viram-se obrigados a alterações drásticas em seus planos.

Por vezes a utilização de um único método, a rigidez, a preocupação em manter a pesquisa dentro dos limites desse caminho escolhido, fazem com que o pesquisador perca boas oportunidades de enriquecer e alargar as possibilidades de seu trabalho. Por esse motivo ao invés de uma única abordagem, nesse estudo estarão presentes uma combinação, uma justaposição das configurações analíticas que se mostraram mais adequadas e que tornaram possível deslindar da melhor forma as falas, os ecos e os silêncios contidos no objeto pesquisado. Nessa combinação de metodologias nem todas se assemelham em tudo, pelo contrário, existe sim conflito entre elas em relação a alguns assuntos, no entanto, mesmo com essas diferenças elas podem perfeitamente coexistir e colaborar umas com as outras.

Como base metodológica, será privilegiado o caminho proposto pelo historiador italiano Carlo Ginzburg, o *método indiciário*. Essa escolha permite que, como coloca Ginzburg encontremos resquícios deixados por homens do passado. Esse modo de se interpelar o passado confere uma maior possibilidade de aparecer não somente o que é óbvio, mas também o que passa muitas vezes despercebido, pequenas pistas, sutilezas deixadas pelos homens do passado que os historiadores tenderam até certo tempo a considerar detalhes sem muita importância.

Nesse fito, esse ajuste de operações metodológicas permite que as fontes, ou seja, as representações aqui utilizadas para uma aproximação com o tempo pretérito, indiquem não unicamente o que está dito, o que está registrado como também o que está ocultado.

¹⁶⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2009. p. 40.

O historiador em seu fazer deve deitar sobre o passado um olhar cauteloso, de modo algum ele pode tentar entendê-lo por meio de categorias atuais, de sua própria cultura. Isso não quer dizer que os historiadores devem se despir de todas as suas vestimentas culturais e ou teóricas ao realizarem suas pesquisas. Alego, sim, que os historiadores devem tomar cuidado para que seu presente não obscureça a luz que ele mesmo lança sobre o passado. De posse de todo o instrumental teórico que possa possuir, ele deve utilizá-lo em favor de fazer o próprio passado falar, não se esquecendo de que sua voz vem de longe, de um outro recorte temporal, de um tempo anterior.

A apreciação cognitiva aqui realizada se refere a um testemunho cantado e um testemunho de vida. Em Adoniran Barbosa vida e obra se entrelaçam. Ambas se nos oferecem como lócus de pistas, *rastros*, como coloca Ginzburg, sobre o passado

Interrogar as representações do *ontem* sejam elas escritas, orais e até mesmo imagéticas requer que tenhamos sempre em mente o que nos diz o historiador Carlo Ginzburg sobre esse fazer:

“Mas eu estava convencido (e ainda estou) de que entre os testemunhos, seja os narrativos, seja os não narrativos, e a realidade testemunhada existe uma relação que deve ser repetidamente analisada.”¹⁶⁵

Ginzburg chama a atenção para as lacunas que podem existir entre o testemunhado e o acontecido. Um testemunho, seja ele espontâneo ou não, apresenta indagações, afirmações, respostas e evasivas típicas de um determinado momento histórico, de uma dada sociedade. Nenhum testemunho está livre de interferências culturais, por isso, eles são datados, e devem ser historicizados, consiste em grande ingenuidade considerá-los como representação fiel do que se passou.

“Mas não é preciso exagerar quando se fala em filtros e intermediários deformadores. O fato de uma fonte não ser ‘objetiva’ (mas nem mesmo um inventário é ‘objetivo’) não significa que seja inutilizável.”¹⁶⁶

O discurso musicado então, assim como qualquer outra fonte passível de ser usada pela historiografia pode por vezes nos chegar um tanto quanto mascarado pela ação do tempo, ou seja, pela distância temporal existente entre nós e os homens de

¹⁶⁵ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.8.

¹⁶⁶ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.21.

tempos anteriores. Isso, no entanto, não torna inexecutável a feitura de trabalhos como o que aqui se apresenta.

É imprescindível no ato da confecção dessa pesquisa a lembrança de que como um trabalho localizado nos domínios dos estudos culturais, logicamente, deve estar presente e bem definido o conceito de cultura a ser utilizado. Clifford Geertz define a cultura como “estruturas de significado socialmente estabelecidas”, para o antropólogo a cultura é uma teia de significados e o homem além de tecer essa teia está amarrado a ela.

Dessa definição do conceito de cultura Geertz nos conduz ao colorário de que sua análise é interpretativa. Uma história antropológica como hoje vemos aflorar em diversos trabalhos, também tem como matéria prima o passado, contudo, ela tem como método essa análise detalhada, profunda e mesmo sensível do objeto.

Ao tomarmos como fontes as palavras cantadas por Adoniran, devemos então, atentar para os aspectos culturais da sociedade paulistana, para desse modo, termos condições de interpretar suas composições sem deixar passar detalhes importantes.

Lá no morro quando a luz da Light pifa
A gente apela pra vela, que alumeia também (quando tem)
Se não tem não faz mal
A gente samba no escuro
Que é muito mais legal (e é natural)
Quando isso acontece
Há um grito de alegria
A torcida é grande pra luz voltar
Só no outro dia
Mas o dono da casa
Estranhando a demora e achando impossível
Desconfia logo que alguém passou a mão no fuzil
No relógio da luz

Na canção *Luz da Light*, as palavras cantadas por Adoniran, sem qualquer traço de cobrança o compositor revela um problema freqüente da época, as constantes interrupções no fornecimento de energia pela *Light* em São Paulo. O problema é abordado, a queixa é registrada, mas esse registro é feito sem mau humor; ao invés disso, inconveniente falta de energia logo se transforma em motivo para festa.

O discurso musicado ultrapassa a condição de manifestação artística e se oferece como um espaço de enunciação de todo tipo de cena social que ocorre cotidianamente. A canção popular, pela sua forma e pelo grande alcance de público que possui, ao longo

da história do Brasil, foi um dos campos discursivos com maior produtividade e efeito em relação à divulgação de dramas e problemas sociais distintos.

A cultura brasileira, em suas mais variadas acepções e dimensões foi transformada em versos por inúmeros compositores. A vida que pulsava na São Paulo de meados do século XX, foi cantada e sambas urbanos, com sotaque italianado, e com introduções de violão, instrumento não tão comum no gênero, mas típico do homem simples, do caipira. Adoniran Barbosa representou a diversidade e polissemia de São Paulo.

Além de sintetizar sotaques e contar dramas sociais que eram comuns a muitos cidadãos da capital paulista, Adoniran cantou amores, cantou a história de mulheres comuns, porém, fortes.

No mundo mitológico da Grécia antiga, as musas cantavam os grandes feitos para alegrar os homens, elas cantavam a história. No próximo capítulo, será mostrado como o próprio Adoniran, invertendo a cena, cantou as histórias de suas musas.

CAPÍTULO 3- ELAS POR “ELE”: AS MUSAS DE ADONIRAN

Mulher é uma mistura completa de vitaminas e sais minerais. Fortalece o homem, faz bem para a saúde.¹⁶⁷

Adoniran Barbosa

Extremamente feliz é a possibilidade de falar das musas de um poeta num trabalho que coloca em diálogo a história e a música. A antiguidade ainda hoje desperta paixões nos que se interessam pela história; além disso, atualmente podemos assistir a um surpreendente retorno do antigo dentro do que há de mais moderno; há muito tempo o cinema já toma as civilizações e feitos antigos para temas de filmes, mas atualmente, os jogos com os quais milhares de pessoas se divertem ou até mesmo se viciam, estão repletos de figuras e lendas típicas da antiguidade. O fato é que somos devedores da cultura greco-romana e ainda nos inspiramos nela para as criações e recriações cotidianas. Dentro do elenco de glória dos antigos a história e a música mantinham eram personagens que mantinham uma íntima relação.

As nove musas formavam um coro belo e harmonioso, seu canto trazia alegria aos corações humanos. Clio era a musa que narrava as vitórias e os feitos heróicos. Os gregos tinham verdadeira obsessão pela glória e a fama que o heroísmo poderia trazer-lhes, em nome do desejo de ter seus nomes gravados na história, muitos homens abriam mão de uma vida de convivência tranqüila com suas famílias e saíam rumo a grandes batalhas.

A figura de Clio por vezes é representada com um rolo de papyrus numa mão e uma trombeta na outra. É uma outra clara alusão a sonoridade, o som de sua trombeta anuncia os grandes feitos dos grandes homens. Observando tais representações e seus corolários, vemos o nascimento de uma história de vencedores e de grandes acontecimentos; mas a discussão empreendida aqui não é bem essa, então voltemos a sonoridade que evoca o passado.

¹⁶⁷ MUGNAINI JR., Ayrton. Op.cit.. p. 127.

Clio, como os aêdos, cantava a história e nessa feita permitia os fatos musicalmente narrados, iam sendo incorporados na memória, estabelecendo assim, uma conversa com a mãe de Clío, Mnemosine.

Por outro lado, o pendor musical dos helenos evidencia-se no repertório mitológico e se sublinha, no caso das musas, com seus coros plenos de harmonia – daí o étimo comum dos vocábulos musa e música.¹⁶⁸

As mulheres cantadas por Adoniran conferem um encanto especial a sua obra. O sambista deu vida a personagens femininas donas de histórias curiosas. Ele falou de mulheres comuns que viviam em São Paulo e em notas musicais revelou seus romances, descontentamentos, e outras situações cotidianas. As musas de Adoniran são mulheres simples, e geralmente de personalidades marcantes, diferentes da afamada Amélia de Mário Lago e Ataulfo Alves, não apresentam um caráter submisso, são mulheres que vivem conforme suas próprias vontades e podem ser consideradas bastante independentes.

Em sua obra, a figura feminina não é apenas objeto de fetiche sexual masculino, muito menos, a dona de casa que tudo agüenta em nome do seu casamento. Adoniran criou musas simples e divertidamente modernas.

Essas mulheres cheias de si, que não jogam a chave para o marido que chega tarde da boemia entrar, ou que abandonam o lar, ou ainda insistem para que seu companheiro mantenha uma ocupação, caminham em direção contrária as tendências formais da época. A ditadura populista de Vargas nutria uma preocupação com a formação e manutenção de famílias tradicionais, com casamentos indissolúveis, onde o homem é a figura provedora da casa e a mulher, a rainha do lar. O DIP (Departamento de imprensa e propaganda), estava atento a composições que destoassem em demasia do projeto de família pensado por Vargas e um de seus principais ministros, Gustavo Capanema.

Contudo, esse modelo de família arquitetado nos gabinetes de estado, não atendia a toda a multiplicidade de vivências e sensibilidades da sociedade brasileira. As atividades e os desejos femininos desse momento já clamavam por outras concepções de relacionamento, família e trabalho além dessas já instituídas. Essas sociedades

¹⁶⁸ MELLO, Maria Thereza Ferraz Negrão de. Clio, a musa da História e sua presença entre nós. Op.cit. p. 31.

pensadas como uniformes e organizadas com cotidianos planejados fazem parte de um ideal modernizante; no entanto, existe o contraditório, o conflito e o embate.

O mundo político que a modernidade quis impor é apenas uma fração de múltiplas realidades coexistentes que contrariam esse universo social organizado. Maffesoli defende que as esferas políticas nem sempre se adéquam as necessidades sociais que surgem, ao contrário, tentam encaixar a vida das pessoas aos seus projetos.¹⁶⁹

3.1-“COM A CORDA MI”

Adoniran é conhecido por seu repertório dedicado a São Paulo, por suas tiradas e seu humor, contudo, ao longo de sua carreira, seu lado romântico se manifestou amiúde. E falando do seu romantismo, não podemos de modo algum nos esquecermos de *Prova de Carinho*. Para Mathilde, sua segunda mulher e grande sua musa verdadeira, Adoniran compôs *Prova de Carinho*, é interessante ressaltar um detalhe sobre essa letra: os cavaquinhos não possuem a citada corda ‘mi’; mais uma vez ele mostra presente em sua obra uma linha tênue entre a mentira e a ironia, entre a ironia e o humor.

“Com a corda ‘mi’
Do meu cavaquinho,
Fiz uma aliança pra ela,
Prova de carinho.

Quanta serenata
Eu tenho que perder
Pois meu cavaquinho
Não pode mais gemer

Quanto sacrifício
Eu tive que fazer
Para dar a prova pra ela
Do meu bem querer.”

(*Prova de carinho*, Adoniran Barbosa e Hervê Clodovil,
1960)

¹⁶⁹ Cf.: MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: A tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.



Adoniran com Mathilde.

3.2-“TIRO AO ÁLVARO”

“Tiro ao Álvaro” indubitavelmente é uma das mais belas canções escritas por Adoniran. Repleta de metáforas e analogias simplórias e românticas e jocosas, a canção toca no cotidiano de São Paulo, nos atropelamentos e na violência presentes no dia a dia da cidade.

A melodia da canção é simples, característica típica das canções de seu compositor que não possuía muitos conhecimentos a respeito de notas e cifras, mas que tinha a capacidade de perceber e compor a musicalidade das ruas por onde passava.

Em “Tiro ao Álvaro” Adoniran nos fala de um flerte entre duas pessoas, mas não revela se já existe algo entre os dois ou se existe depois, isso fica a cargo da imaginação do ouvinte. Supondo que a narrativa se trate de uma paquera inocente e ainda na condição de um amor platônico, pensemos numa simples troca de olhares cotidiana. Apesar da agitação e da repulsa ao contato, sintomas tipicamente modernos, já presentes em São Paulo, o compositor nos permite a conclusão de ainda haver espaço para esse tipo de relação romântica. Na relação narrada pressupõe-se a timidez do narrador por ainda não ter tido coragem de ir falar com seu “alvo”, permanecendo assim somente com o namorico a distância.

A intenção de insinuar que hoje em dia não exista uma simples troca de olhares está longe daqui. Mas sejamos sinceros, nos dias de hoje, salvo algumas exceções, as canções dão preferência a narrativas de fases mais avançadas das relações amorosas.

“Tiro Álvaro” não trata de uma mulher em específico, nem foi feita especialmente para uma até onde se sabe, contudo, ela representa bem o romantismo do samba adoniranico, motivo este que não permite que ela a parte deste capítulo que trata das musas, mas também por consequência, dos amores cantados pelo poeta das ruas São Paulo.

Um detalhe importante que não pode passar despercebido é o fato de “Tiro ao Álvaro” ter sido consagrada na voz de Elis Regina, seu encontro com Adoniran foi muito feliz, a música ganhou nova vida na voz da intérprete. Elis e Adoniran gravaram juntos alguns especiais para a TV, cantando juntos a dita canção. Elis pode-se dizer, se tornou assim uma das musas de Adoniran.

3.3- “IRACEMA”

“Iracema” é uma canção que representa toda a genialidade da poética adonirânica. Em “Iracema”, um narrador conta a história triste da moça que foi vítima de um atropelamento, uma fatalidade típica de uma grande cidade. O cotidiano da cidade, o trágico revelando notas do cômico, a poesia e o lirismo presentes num texto que é também um alerta, uma denúncia; as principais virtudes da poesia adonirânica foram expressadas nessa canção.

Apesar de um trágico evento constituir o cerne temático da música, há em “Iracema” algo de cômico. Isso pode ser percebido em passagens sutis como quando o narrador reclama por tê-la avisado para tomar cuidado ao atravessar as ruas, porém a moça fora teimosa e não o escutara. Outro trecho carregado de comicidade é o que o narrador fala sobre as lembranças que restaram de sua amada, estas foram somente suas meias e os seus sapatos, por que *Iracema, eu perdi o seu retrato*.

Iracema, eu nunca mais eu te vi
Iracema, meu grande amor, foi embora
Chorei, eu chorei de dor porque,
Iracema, meu grande amo foi você
Iracema, eu sempre dizia
cuidado ao atravessá essas rua
Eu falava, mas você não me escuitava não
Iracema, você travesso contramão
E hoje ela vive lá no céu
E ela vive bem juntinho de Nosso Senhor
De lembrança, guardo somente suas meias e seus sapatos
Iracema, eu perdi o seu retrato.
(declama chorosamente)
Iracema, faltavam vinte dias

Pra o nosso casamento
Que nós ia se casá
Você travesso a São João
Vem um carro te pegá
E te pinchá no chão
Você foi pra assistência, Iracema
O chofer não teve culpa, Iracema
Paciência, Iracema, paciência.
(*Iracema*, Adoniran Barbosa, 1956)¹⁷⁰

Em *Iracema*, mais uma vez Adoniran mostra a cidadania que não se desprende de sua obra. Apesar da tragédia vivida pelo narrador, este, não deixa de esclarecer os fatos cuidadosamente “O chofer não teve culpa, Iracema.” Além disso, podemos observar que o condutor do veículo em questão não é um proprietário, mas um chofer, esse detalhe nos lembra da busca por ter e demonstrar status, bem característica dos anos dourados. Conclui-se apesar de toda a vontade e o orgulho de se parecer moderno disseminado por entre os mais diferentes grupos sociais, para uma elite, parecer rico, era ainda mais importante.

3.4- “INEZ”

“Inez” ou “Apaga o fogo Mané” como aparece em alguns trabalhos sobre Adoniran é uma das suas composições mais provocativas. Mané, o narrador, conta a história de Inês, a mulher que saiu para comprar um pavio pro lampião, mas não voltou. Mané saiu à procura de sua mulher por vários lugares de São Paulo, mas não a encontrou, voltou pra casa triste e encontrou um bilhete com o recado de sentido duplo: “Pode apagar o fogo Mané que eu não volto mais.”

Os detalhes presentes na letra dão ao ouvinte uma sensação de intimidade com a casa de Inez e Mané. O discurso de Adoniran desperta-nos uma compaixão em relação ao pobre e abandonado Mané sozinho em sua casa, poucos são os compositores que conseguem despertar tamanha aproximação entre o ouvinte e a história narrada.

Além disso, Inês representa uma mulher moderna, Inez não satisfeita com algo em seu relacionamento que não nos é revelado, não permanece em seu lar. Livre da compreensão e da resignação esperada das mulheres de então, ela vai embora, deixa apenas seu bilhete irônico com um recado deliciosamente ambíguo.

Inez também é uma inovação do século passado, ela é a heroína moderna que circula pelas ruas da cidade, que trabalha em prol de seu sustento e não necessita de

¹⁷⁰ Foi interpretada por cantoras como Clara Nunes e Elis Regina.

uma companhia masculina, muito menos de sujeitar-se a situações que não lhe agradem, por causa dela. Inez é a mulher independente, a mulher que incomodou muitos conservadores ao viver uma nova moral baseada em prioridades repensadas.

Inez saiu dizendo que ia comprar um pavio
pro lampião

Pode me esperar Mané

Que eu já volto já

Acendi o fogão, botei a água pra esquentar

E fui pro portão

Só pra ver Inez chegar

Anoiteceu e ela não voltou

Fui pra rua feito louco

Pra saber o que aconteceu

Procurei na Central

Procurei no Hospital e no xadrez

Andei a cidade inteira

E não encontrei Inez

Voltei pra casa triste demais

O que Inez me fez não se faz

E no chão bem perto do fogão

Encontrei um papel

Escrito assim:

-Pode apagar o fogo Mané que eu não volto mais

Talvez o que de mais esclarecedor que possamos depreender da história dessa mulher que abandona seu lar é que para Mané ela se foi, mas para o século XX e toda a sua multiplicidade de possibilidades, Inez, enquanto metáfora de uma nova mulher moderna, estava apenas chegando.

3.5 CAROLINA

A canção “Carolina” conta a história da escritora e ex- catadora de papel Carolina Maria de Jesus. Em 1960 Carolina lançou um livro que continha crônicas publicadas no *Jornal Folha da Noite* e na Revista *O Cruzeiro*. Carolina também chegou a compor sambas e marchas e inclusive lançar um disco inspirado em suas histórias sobre a favela do Canindé. Mesmo com a fama e dinheiro adquiridos, morreu na pobreza, não conseguiu administrar o que ganhou. Sobre sua história, Adoniran compôs este samba.

Lá vai ela
Carolina vai embora da favela
Lá vai ela
Carolina vai embora da favela

Ela escreveu um livro
Sobre a vida de um cortiço
O que ela escreveu
Tá causando reboliço
Carolina é um sucesso
Vão levá-la pra cidade
Até querem que ela faça
Conferência na argentina
Ela agora é importante
Vai virar celebridade
Todo mundo na cidade
Quer saber da carolina
Carolina autografando livro
Carolina em tudo que é jornal
Carolina conhecendo gente
Carolina em crônica social
Carolina na televisão
Carolina de vestido novo
Carolina com o governador
Carolina não é mais do povo

Só dá ela
Carolina nem se lembra da favela
Só dá ela
Carolina nem se lembra da favela

Carolina não escreve
Não tem mais tempo pra isso
E nem lembra mais do tempo
Que vivia no cortiço
Carolina foi morar
Num importante arranha-céu
Mil visitas todo o dia
Está sempre em coquetel
Até que de repente
Deixa de ser novidade
Sai da moda e é somente
Carolina novamente

Carolina não tem mais dinheiro
Carolina não sai no jornal

Carolina não vai mais a festa
Carolina não interessa mais
Carolina não paga aluguel
Carolina sai do arranha-céu
Carolina vai fazer o que?
Carolina vai catar papel

Lá vem ela
Carolina está de volta pra favela
Lá vem ela
Carolina está de volta pra favela

(*Carolina*, Adoniran Barbosa e Marcos César, 1966)

Em *Carolina*, Adoniran mostra mais uma vez sua capacidade de tecer tramas musicais encantadoras. O relato da triste história de Carolina narra sua ascensão e queda, ironicamente Adoniran narra a volta da moça para a favela.

Mais que a narração de uma história de sucesso e declínio, *Carolina* consiste numa crítica ao esquecimento que a personagem demonstra em relação às suas origens ao ascender socialmente, e ainda aponta para a efemeridade desse sucesso. Já na sua época, o compositor percebeu o quão descartáveis são algumas celebridades.

Carolina é de certa maneira, a musa da frustração, a musa do erro, aquela que representa o contrário de toda a poética adonirânica, onde as pessoas amam suas malocas e se unem na dor de serem despejadas ou de verem suas casas inundadas por uma enchente. *Carolina* ao fazer sucesso, não se lembra mais da favela, *Carolina* só se lembra de onde veio, quando a necessidade bate a porta.

3.6 GERALDA

Geralda, saiu de casa
Onde será que Geralda foi parar
Aqui Geralda, aqui Geralda
O charutinho está cansado de chorar

Chora negão na rampa
Chora que eu também já chorei
De noite todas as gatas são parda
Aqui Geralda, aqui Geralda

Chora negão na rampa
Chora que eu também já chorei
Você gosta de salsicha com mostarda
Aqui Geralda, aqui Geralda

(Adoniran Barbosa)

Geralda é mais uma musa moderna criada por Adoniran, assim como Inês, ela decide deixar o lar e o marido, ou talvez não um marido imbuído de todos os formalismos civis que o termo carrega, mas talvez um companheiro, afinal as relações consideradas informais começavam a proliferar nos grandes centros urbanos nesse momento.

Numa maliciosa tentativa de consolo, o narrador oferece a Charutinho, o cônjuge deixado uma preciosa informação, “de noite todas as gatas são pardas”. Com este conselho ele revela que nas zonas de boemia da cidade, as noites podem ser bastante interessantes, e nelas ele poderia encontrar muitas Geraldas para curar sua tristeza.

Os homens e mulheres modernos possuíam espíritos bastante inclinados ao conhecer e ao experimentar. As amarras que ligavam as pessoas em seus relacionamentos se mostraram um pouco menos apertadas. Novas maneiras de amar foram forjadas na modernidade que correu no século XX. Isso, não se deu apenas por um puro capricho de negar as bases em que se assentavam as relações das últimas gerações, mas também e principalmente por verdadeiras e pulsantes necessidades e desejos que se apresentavam a cada dia, engendrando assim novas possibilidades de se relacionar com o outro. Isto posto, notemos que esta, como muitas outras histórias musicadas por Adoniran Barbosa nos dão fé, dessas novas sentimentalidades.

Desde aproximadamente meados do século XI, quando o amor cortês passou a ser cantado pelos trovadores medievais, até o século XIX, quando vários romances narraram amores perfeitos e relações atravessadas por pudor e um cerimonialismo cotidiano, a relação entre homem e a mulher foi pensada e desejada como bela, harmoniosa, isenta de vícios e defeitos. Mesmo os poetas ultra românticos de fins do XIX, que sofriam por amores não correspondidos ou problemas semelhantes, depositavam nessas relações sonhadas, esperanças de histórias de amor que corroboram com o clássico “E viveram felizes para sempre...”. Esse tipo de construção imagética sobre as experiências a serem partilhadas em romances acabaram por criar expectativas irreais e fizeram com que tão distantes da perfeição esperada, muitas pessoas caíssem em um estado de desencantamento.

Logicamente, esse ideal de amor, não consistiu numa ideologia alienada e isenta de relações com o cotidiano dos que dela partilharam. Ela atendia de algum modo ao imaginário e aos desejos das pessoas desse tempo, apesar de não se realizar e por vezes,

gerar frustração, suas representações eram parte do que havia de mais caro aos que viviam esse longo período. Ainda hoje, mesmo com o desmoronamento do amor sem medidas, incondicional e eterno, a tentação de uma busca de um amor perfeito ainda se tem sua capacidade de sedução.

E o fascínio da procura de uma rosa sem espinhos nunca está muito longe, e é sempre difícil de resistir.¹⁷¹

A maneira como homens e mulheres passaram a imaginar e vivenciar seus amores, começou a se transformar no século XX. O pós - primeira guerra trouxe inovações e uma sensação de prosperidade para o mundo, depois de 1914, uma nova mesa começou a ser oficialmente posta para um novo século e com ele seus novos estilos e costumes. Obviamente essa mudança nas regras do jogo reverbera tensões e conflitos, com as vanguardas sempre aparecem também seus opositores em defesa da conservação de antigas posturas.

Assim, o século XX e todo o seu conjunto acontecimental, incluindo as duas grandes guerras, a eclosão do movimento feminista, e da contracultura trazida pelo afamado maio de 1968; permitiu novas organizações de microcosmos sociais; casais, famílias e mesmo algumas instituições, passaram a comportar novos arranjos semânticos até então pouco utilizados.

Nesse ínterim, as mulheres saíram de casa e ocuparam as ruas e as vagas de empregos principalmente nas grandes cidades; conquistaram em muitas democracias o direito ao voto e se tornaram mais socialmente ativas. No Brasil, no dia 16 de julho de 1934 foi promulgada a Constituição de 1934, além de trazer os direitos trabalhistas pelos quais o populismo varguista ainda hoje é lembrado, instituiu o voto secreto e o voto feminino, tal conquista teve grande importância e gerou discussões acaloradas, contudo, as mulheres ainda não podiam ser votadas.

Antes do século XX, mesmo nas Revoluções Industriais européias a presença feminina já era vista nas fábricas, até mesmo crianças cumpriam ostensivas jornadas de trabalho em troca de remunerações miseráveis; a diferença no século XX, é que esse trabalho não tem mais um caráter de última saída para provisão de sustento familiar, as mulheres do século XX, trabalham por que precisam, mas também por que querem

¹⁷¹ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2004. p. 23.

independência e reconhecimento. Além disso, o número mulheres trabalhadoras aumentou significativamente e os cargos que ocuparam se diversificaram.

Não somente uma mudança de costumes se concretizou no século passado, mas uma verdadeira revolução sexual que teve consequências no público e no privado. Com as mulheres ocupando o mercado de trabalho, as atividades domésticas e a dinâmica do lar foi reorganizada e ressignificada.

Essa nova organização de peças no jogo social fez então com que as pessoas adequassem suas vidas, novas representações geraram novas práticas. Os relacionamentos tornaram-se mais fluidos e a informalidade mais freqüente. As mulheres então, sentindo-se capazes e vivendo uma verdadeira epifania moderna, são nesse momento capazes de abandonar seus lares em busca de algo que lhes agrade mais, deixam o que antes representava o que possuíam de mais precioso e seguro, a estabilidade do lar e do casamento, mesmo que este viesse a ser uma relação não formalizada.

Mas na agitada vida moderna o tempo não é suficiente para muitas lamentações; sofrido o primeiro impacto, choradas as primeiras e esperadas lágrimas, esses homens abandonados, na maioria dos casos, lembram-se ou são lembrados de sua condição de vida, repleta de modernismos e possibilidades. Logo, eles são então tomados pela fugacidade tipicamente moderna, afinal, não estamos mais em tempos de cavalheiros se embriagarem de absinto escrevendo poemas para suas amadas, preferindo a morte a viver se elas¹⁷². Na modernidade do século XX, assim como na noite, todas as gatas são pardas...

3.7 PAFÚNÇA

Mais um homem tem seu infortúnio amoroso narrado por Adoniran. Pafúncia é mais uma de suas musas com comportamentos rebeldes e que tomam atitudes típicas de uma sociedade que começa a incorporar e conceber a mulher como indivíduo social independente e capaz de tomar suas próprias decisões.

¹⁷² Esse comentário diz respeito a poetas de fins do XIX, esses poetas já viviam também tempos modernos, mas era modernidade ainda mais acanhada e limitada a alguns aspectos da vida das pessoas. Essa pesquisa aceita os estágios pelos quais a modernidade passou até chegar ao que vivemos hoje, contudo, contempla um recorte temporal que vai 1940 a 1970.

Mesmo assim, a letra da canção, revela a falta que o narrador sente em relação aos favores prestados pela companheira, atividades cotidianamente desempenhadas em milhões de lares pelas mulheres; nessa época, tais funções eram consideradas intrínsecas a relação de obrigações das mulheres. Ainda hoje, com todas as conquistas e avanços das mulheres dentro e fora de casa, é difícil desvincular sua imagem de certas atribuições domésticas. Na época vivida e cantada por Adoniran, as mulheres já participavam do mercado de trabalho, já abandonavam seus lares e maridos, mas ainda sim, desempenhavam ao final de seus dias as velhas obrigações femininas, mantendo assim a tradição que julga que lugar de mulher é no fogão, até de mulher moderna...

Pafúnça, Pafúnça.
Pafúnça que pena Pafúnça que nossa amizade virou bagunça
Pafúnça, Pafúnça.
Pafúnça que pena Pafúnça que nossa amizade virou bagunça
Pafúnça acabou-se a sopa
Que te dava pra eu morfar
Pafúnça acabou-se as ropa
Que eu te dava pra lavar
Hoje eu vivo no abandono
Um vira-lata sem dono
E pra me judiar Pafúnça
Nem meu nome tu pronúnça
O teu coração sem amor
Se esfriou, se desligou,
Inté parece, Pafúnça,
Aqueles alevador,
Que está escrito "não funúnça"
E a gente sobe a pé!
E pra me judiar, Pafúnça
Nem meu nome tú pronúnça.
(*Pafúnça*, Adoniran Barbosa)

3.8 SIMPLES MARGARIDA

E quem nunca ouviu uma história qualquer sobre algum rapaz que para impressionar uma moça, alvo de seus desejos, tenha criado algumas fantasias sobre sua própria vida? Pois bem, essa é a história de *Simple Margarida*.

Você tá vendo aquela mulher que vai indo alí
Ela não quer saber de mim

Sabe por que?
Eu pedi pra conquistar seu bem querer
Eu disse a ela que trabalhava de engenheiro
Que o metrô de São Paulo estava em minhas mãos
E disse que se desse tudo certo
Seria a primeira passageira
Na inauguração

Tudo ía indo muito bem
Até que um dia
Até que um dia
Ela passou de ônibus pela via 23 de maio
E da janela do coletivo me viu
Plantando grama no barranco da avenida
Hoje fiquei sabendo que ela é:

Orgulhosa, convencida
Não passa de uma triste margarida
Orgulhosa, convencida
Não passa de uma triste margarida

O narrador admite ter enganado uma moça ao conhecê-la. Ele disse que era o engenheiro responsável pela obra de construção do metrô, e numa jogada de bastante ousadia, tendo em vista a não veracidade dos fatos, ele realiza a promessa de que eira ala seria a primeira passageira.

Ao descobrir que seu pretendente não era bem o que ela imaginava, a moça perdeu o interesse no narrador. Este, por sua vez se mostra na narrativa, indignado com o caráter orgulhoso da sua ex - pretendente. Além da inauguração do metrô, a música aponta mais uma vez para os imaginários pautados no trabalho que circulavam pela cidade de São Paulo. O ofício de engenheiro, seria mais bem visto e melhor recebido, afinal, ele implicava uma formação acadêmica e uma decorrente melhor situação financeira. A verdade, no entanto, é que o rapaz plantava grama no barranco da avenida; talvez então ele fosse um trabalhador qualquer de uma possível secretaria de obras ou algo nesse sentido.

A malandragem, a vida de boemia, eram motivos conhecidos para que uma moça não levasse adiante maiores pretensões com determinado rapaz. No caso em questão, contudo, o narrador, até onde se sabe, não demonstrou qualquer inclinação para uma vida de excessos, ele era um trabalhador, mesmo assim não serviu para a mulher.

Talvez resida aí a causa de sua maior indignação, ele era um rapaz trabalhador, qualidade por demais valorizada nas terras paulistanas, onde o trabalho é fonte de progresso e diz muito sobre o próprio indivíduo. O narrador nem considera a possibilidade de por ventura o motivo da rejeição ter sido a mentira contada, para ele, ela é orgulhosa, o sua simples porém digna ocupação, o seu ofício, o seu trabalho, não lhe bastavam. Com certo de superioridade, no sentido de quem possui maturidade e conheça os verdadeiros valores da vida, o narrador chama a mulher que lhe rejeitou de

convencida, de uma triste margarida. No entanto, ele mesmo foi o primeiro a discriminar o seu trabalho ao mentir ter um outro.

A teia de semântica da canção possui dois vocábulos relacionados a terra, ao plantio. O rapaz foi descoberto enquanto plantava grama e ela é metaforicamente chamada de margarida Imaginando e especulando entrelinhas, podemos nos arriscar a pensar que *simples margarida*¹⁷³, seja uma forma lírica de dizer que ela não era tão grande coisa assim, era só uma simples margarida. Entrando um pouco mais na música, podemos também imaginar que todo esse despeito com alguns tons quase de lição de moral, nos indique uma velha história, conhecida por alguns de nós ainda na infância: “Olhando mais de perto, estas uvas e estão verdes” disse a raposa.¹⁷⁴

É uma característica presente no repertório do compositor, a sutileza ao justapor ironia, lirismo e trágico e cômico, assim, numa mesma música Adoniran consegue despertar diversas emoções em quem ouve suas palavras cantadas. Alguns o consideram um mestre no humor, mais que um mestre no riso, Adoniran foi um mestre num humor único, suas canções revelam um risível entristecido por seu engajamento as mais simples e pulsantes realidades urbanas.

3.9 A MUSA COM CHINELO NA MÃO

Eu mamei a noite inteira na venda do seu mané
Bebi pinga com limão e dispois com tapilé
Quando eu cheguei em casa
Apanhei da minha muié
Tô com a cara torta de tanto apanhar
Tô com a cara torta de tanto apanhar
Esta noite eu fui dançar na casa do vianer
Requebrei a noite inteira
Fiquei verde e amarelo
Chego em casa e a muié
Me esperava c'o chinelo
Tô com a cara torta de tanto apanhar
Tô com a cara torta de tanto apanhar
No meu tempo de sorteiro
Eu vivia muito bem
Não tinha muier ranzinza
Não divia pra ninguém
Agora que eu sou casado

¹⁷³ *Margarida* é uma alusão ao apelido dado as moças que trabalham na limpeza das vias públicas em São Paulo.

¹⁷⁴ Referência a fábula de Esopo “A raposa e as uvas”. Esopo é o mais conhecido entre os fabulistas. Sua origem é cercada de lendas, mas estima-se que ele tenha nascido em aproximadamente 620 a. C.. Acredita-se que tenha vivido na cidade Cotiaem da antiga Grécia.

Ando sempre sem vintém
Tô com a cara torta de tanto apanhar
Tô com a cara torta de tanto apanhar...

(*Tô com a cara torta*, Adoniran Barbosa e Ivo De Freitas)

As musas de Adoniran não são de brincadeira. A personagem feminina de *Tô com a cara torta*, após o marido passar a noite na farra, dá-lhe um castigo daqueles, o boêmio narrador apanha até ficar com a cara torta.

Como é comum nas narrativas adonirânicas, os homens que narram suas próprias histórias, o fazem como se fossem humildes sofredores dos ultrages femininos. Ao contar a história da surra levada em função da noite passada na boemia, o narrador nem por um momento mostra qualquer arrependimento ou culpa; ao contrário, relembra a felicidade da vida de solteiro.

O narrador fala com orgulho da noite que passou requebrando a noite toda até, ficar verde e amarelo - provável alusão a um sentido e uma sensação de brasilidade trazida pelo samba- conta toda a diversão que vivenciara na noite anterior e depois disso, narra a catastrófica chegada a sua casa.

A figura feminina nessa composição é nos apresentada como a figura opressora; o casamento e seu cotidiano como uma vida de dificuldades. Pensamentos como esse, que colocam o casamento em uma situação de descrédito são sintomáticas de meados do século XX. Esse século inaugurou novas formas de relacionamento, mais fluidas, com amarras mais frouxas e até sem amarra nenhuma; isso se deu muito em função de novos papéis tomados pelas mulheres na dinâmica social.

4.0. Romantismo e gênero no repertório de Adoniran Barbosa

Se o humor e as situações banais e ou trágicas do dia a dia de São Paulo serviram como matéria-prima da poética de Adoniran Barbosa, não menos importante foi o amor.

O poeta cantou amores em diferentes tons e criou um repertório romântico singular. Suas canções que tratam de relacionamentos nos contam sobre flertes, despedidas, mentiras, despezos, abandonos, surras e mortes. É, Adoniran não poupou detalhes e suas histórias.

Na maior parte das músicas desse gênero, a figura feminina, carregando um nome próprio ou não, é o motivo do lamento ou da alegria. Mulheres fortes e decididas apareceram nas histórias cantadas pelo sambista; homens boêmios, anti-heróis, por vezes sensíveis, também fizeram parte de suas letras.

Adoniran revela o aparecimento na sociedade de situações e acontecimentos nas relações entre homens e mulheres que para as pessoas da sua época, até bem pouco tempo eram impensados.

Cantando histórias de amor, de encontros e desencontros, cantando a capital paulista, Adoniran Barbosa nos revelou passados e aqui, tomando como fonte o seu discurso musicado, foi narrada parte da história da cidade de São Paulo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

SENSIBILIDADES PAULISTANAS NA OBRA DE ADONIRAN BARBOSA

[...] finalmente, São Paulo se converteu no túmulo do samba, desde que em seu chão foi sepultado Adoniran Barbosa.¹⁷⁵

José Paulo Paes.

A reflexão de José Paulo Paes aqui tomada como epígrafe sintetiza a importância da obra de Adoniran Barbosa. Seu repertório singular conferiu sentidos à cidade-tema, e foi reveladora das sensibilidades paulistas de sua época. Em seus versos os sotaques das ruas de São Paulo foram reunidos. Seus sambas com letras repletas de sentidos de cidadania revelam o cotidiano paulistano de meados do século XX.

Manchetes de jornais, conversas com amigos, as ruas, os hábitos que nelas apareciam ou desapareciam, prosas de botequins, de toda a vida que animava a cidade de São Paulo, Adoniran Barbosa compôs simples e divertidos versos.

Mais que um artista comum, Adoniran foi um cronista que observou e musicou o crescimento e as transformações sofridas pela capital paulista. Por meio de sambas divertidos, ou de histórias tristes mas com tons de ironia e humor, o poeta descortinou a alegria, os dilemas e as esperanças dos atores sociais que animavam o grande palco em que ele atuava, a cidade de São Paulo.

Seu repertório, mais que alegria aos homens e mulheres que trabalhavam dia a dia na maior cidade do país, deu-lhes voz. O discurso adonirânico revelou dramas e dificuldades enfrentadas todos os dias pelas pessoas que trabalhavam pelo progresso mas tinham suas próprias histórias ofuscadas por ele.

A temática da moradia, das enchentes, dos transportes, todas as notas e cifras da cidadania foram tocadas por Adoniran em canções cheias de sensibilidade, lirismo e humor. Sem parecer revolucionário, cobrador de posturas ou entusiasta de qualquer ideologia política, sambista realizou um trabalho sutil denúncia social. Letras conformistas? Não. Letras cidadãs, discursos musicados onde as injustiças são

¹⁷⁵ PAES, José Paulo. *Samba, estereótipos e desforra*. In: PAES, José Paulo. “Gregos & baianos”: ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p. 260.

apontadas claramente, mas corroborando com a representação do trabalhador, cara aos paulistanos, seus personagens cumprem a lei.

A peculiaridade de suas histórias e a empatia que ele conseguiu criar entre seu público e seus personagens de nomes simples e vidas comuns também contribuíram para a disseminação de sua obra. Sintetizando os sotaques da cosmopolita, multicultural e polissêmica cidade tema, o compositor desvendou as várias culturas de São Paulo.

Nesse ínterim, ele também desterritorializou os símbolos e as representações paulistanas, levou a cultura e os espaços da metrópole em palavras cantadas por regiões distantes de toda a agitação da *urbe*.

Mais do que relatar fatos, fazer história é desvelar sensibilidades passadas que de algum modo deixaram rastros que hoje se reverberam em nosso cotidiano e em nossa memória, reforçando assim espaços profundos de nossa identidade.



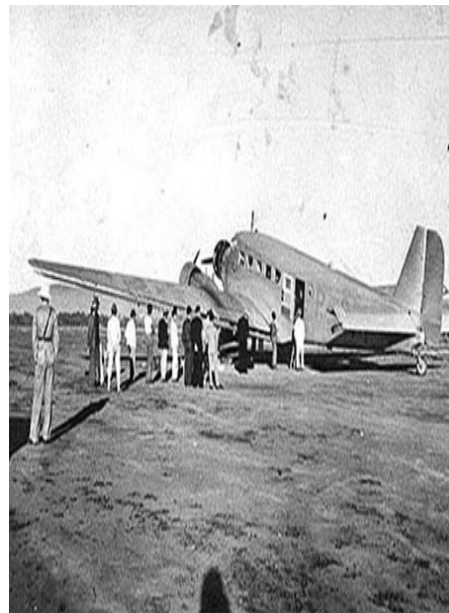
Adoniran Barbosa.

ANEXOS

Fotos:



Novo Mercado Municipal, 1933.



Congonhas, 1936.



Rua Santa Ifigênia, bairro Santa Ifigênia, 1957.



Vista aérea de São Paulo, 1950.

Corpus Documental

Fontes Impressas:

1. Revistas:

Carta Capital – Sons da solidão. 14 de janeiro de 2009-ano XV- n° 528.

Revista Esboços. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. UFSC, n° 11.

2. Livros ou artigos (vide também bibliografia):

CAMPOS JR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009.

MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC.2007.

MUGNAINI JR., Ayrton. “*Adoniran: dá licença de contar...*”. São Paulo: Ed.34,2002.

MELLO, Maria T. Ferraz Negrão. *Cascariguindum: Cotidiano, Cidadania e Imaginário na Obra de Adoniran Barbosa*. In: MENEZES, Albene Miriam. (org.) *História em movimento (Temas e perguntas)*. Brasília: Thesaurus, 1997.

PAES, José Paulo. *Samba, estereótipos e desforra*. In: PAES, José Paulo. “Gregos & baianos”: ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985

ROCHA, Francisco A. Samba e mal traçadas linhas da metrópole. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, violência e exclusão. AMPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Acessado em : 16/Nov/ 2010.

3. Fontes eletrônicas:

POLLAK, Michael. “Memória e Identidade social”. In:
<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>. Acessado em: 28/ago/2008.

ROCHA, Francisco A. Samba e mal traçadas linhas da metrópole. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, violência e exclusão. AMPUH/SP-USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Acessado em : 16/Nov/ 2010.

4. Fontes Iconográficas:

Foto página inicial: <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/adoniran-barbosa-100anos>

Introdução:

Fotos : www.adoniran/barbosa.cjb.net

Capítulo 1 “Adoniran, o menestrel da paulicéia”:

Fotos : http://almanaque.folha.uol.com.br/sãopaulo_home.htm

Capítulo 2 “Cidadania e Solidariedade”:

Fotos : <http://www.casadomoinho.com.br>; <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/adoniran-barbosa-100anos>;

http://almanaque.folha.uol.com.br/sãopaulo_home.htm;

http://www.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p_25sampa_449aniversario16.shtml;

www.prefeiturasaopaulo/galeria/fotos; www.adoniran/barbosa.cjb.net

[http://www.google.com/imigres?imgres?imgurl=http://www.usp.br/fau/cursos/graduacã](http://www.google.com/imigres?imgres?imgurl=http://www.usp.br/fau/cursos/graduacã%20o/arq-urbanismo/disciplinas/aup0272)
[o/arq-urbanismo/disciplinas/aup0272](http://www.usp.br/fau/cursos/graduacã%20o/arq-urbanismo/disciplinas/aup0272)

<http://www.anosdourados.net.br>

<http://bairrosdesãopaulo.blogspot.com>

Capítulo 3 “Elas por ele: as musas de Adoniran”:

http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p-25sampa_aniversario449_16.shtml

Anexos: <http://veja.abril.com.br/multimedia/galeria-fotos/adoniran-barbosa-100anos>;

http://www1.folha.uol.com.br/folha/galeria/album/p-25sampa_aniversario449_16.shtml;

http://redebrasilatual.com.br/revistas/45/adoniran_foi_uma_brasa

Discografia (Palavras cantadas escolhidas de gravações diversas):

Abrigo de Vagabundo

Aguenta mão João

Apaga o fogo Mané (Inês)

As mariposas

Carolina

Conselho de mulher

Despejo na favela

Geralda

Iracema

Luz da Light

Pafunça

Prova de Carinho (Com a corda “mi”)

Samba do Arnesto

Saudosa Maloca

Simples Margarida (Samba do metrô)

Tiro ao Álvaro

Tô com a cara torta

Trem das Onze

Viaduto Santa Ifigênia

Referências Bibliográficas

AMADO, Janaína e FIGUEIREDO, Luiz Carlos. *No tempo das caravelas*. Goiânia: CEGRAF/ São Paulo: Contexto, 1992.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva.

BARROS, José D' Assunção. *Cidade e História*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed., 2004

_____, Zygmunt. *Confiança e medo na cidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 2009.

_____, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed., 1998.

_____, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____, Walter. *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se desmancha no ar; a ventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Foriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BHABHA, Homi K. – “Introdução-Locais de Cultura” in BHABHA, Homi k. *O local da cultura*. Belo Horizonte, Ed UFMG, 1998.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BOORSTIN, Daniel J. *Os descobridores*. De como o homem procurou conhecer-si a si mesmo e ao mundo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. (coords.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense; 1982.

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPOS JR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2009.

CARR, Edward Hallet. *Que é história?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

CASTORIADIS, Cornelius, *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto III*. O mundo fragmentado. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1987.

_____, Cornelius. *A instituição social do imaginário*.

CATROGA, Fernando. “Memória e História”. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *Fronteiras do Milênio*. Porto Alegre – RS: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP, Papirus, 2005.

_____, Michel de. *A escrita da história* 2. ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. p. 66.

_____, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Volume 1*. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

_____, Michel de; GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano: 2 morar, cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

DAMATTA, Roberto . *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

DARNTON, Robert. *O Grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

-
- CHARTIER, Roger. *História Cultural: entre práticas e representações*: Lisboa: Difel, 1990.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- HOBSBAWM, Eric. “A era dos extremos : O breve século XX 1914-1991.” Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- GEERTZ, Clifford, 1926- *A interpretação das culturas*. 1ed. 13 reimpr.- Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória: I Volume História*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2000.
- _____, Jaques. *Por amor às cidades: conversações com Jean Lebrun*; tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. – São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- LEVI, Giovanni. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. (coords.) *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: A tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MATOS, Maria Izilda de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru: EDUSC. 2007.
- MELLO, Maria T. Ferraz Negrão. “Cascariguindum : Cotidiano, Cidadania e Imaginário na Obra de Adoniran Barbosa.” In: MENEZES, Albene Miriam. (org.) *História em movimento* (Temas e perguntas). Brasília: Thesaurus, 1997.
- _____, Maria Thereza Ferraz Negrão de. “Clio, a musa da História e sua presença entre nós.” In: COSTA, Cléria Botelho da. (org). *Um passeio com Clio*. Paralelo 15.
- _____, Maria T. Ferraz Negrão de. *História cultural como espaço de trabalho*.
- MUGNAINI JR., Ayrton. “Adoniran: dá licença de contar...” . São Paulo: Ed.34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: história cultural da música popular*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NORA, Pierre. *Les Lieux de mémoire. In: La République*. Paris: Gallimard, 1984.

-
- NOVAES, Adauto. “A imagem e o espetáculo”. In: NOVAES, Adauto. *Muito além do espetáculo*. São Paulo, Senac, 2005.
- ORLANDI, Eni P. O discurso. Em: idem. *Análise do discurso*. São Paulo: Pontes, 2000.
- PAES, José Paulo. “Samba, estereótipos e desforra”. In: PAES, José Paulo. *Gregos & baianos: ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- _____, Sandra Jatahy. “*Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano.*”
- PILAGALLO, Oscar (Org.). *Histórias e Crônicas da cidade na Folha*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1982.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Tradução: Constança Marcondes Cesar. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- ROULAND, Norbert. *Roma, democracia impossível: os agentes do poder na urbe romana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- ROUNET, Sérgio Paulo; PEIXOTO, Nelson Brissac. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?” In: *Revista USP: Dossiê Walter Benjamin*, nº15. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1992.
- SANTOS, Michelle dos. *A construção de Brasília nas tramas de imagens e memórias pela imprensa escrita (1956-1960)*. Dissertação de Mestrado em História. Brasília, UnB, 2008.
- SCHWACZ, Lília Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. 4 ed. Rio de Janeiro, Record, .2006.
- _____, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SEVCENKO, Nicolau. “A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio” In: NOVAES, Fernando A. e Sevcenko, Nicolau. *História da vida privada no Brasil. República: Da Belle Époque a Era do Rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- SILVA, Tomaz Tadeu da.(org.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOUZA, Laura de Mello e. “Os prazeres de Sampa”. In: FIGUEIREDO, Luciano (org.). *Festas e Batuques do Brasil*. Rio de Janeiro: Sabin, 2009.

STEINER, George. *No castelo do Barba Azul*. Algumas notas para a definição da cultura. São Paulo: Companhia das Letras.

THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

WEHLING, Arno. “Historiografia e epistemologia histórica” In: MALERBA, Jurandir (org.) *A História Escrita*. São Paulo, Contexto, 2006.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. Em: idem. *Trópicos do discurso- ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 1994.

ZACCUR, Edwiges. “Metodologias abertas a iterâncias, interações e errâncias cotidianas” In GARCIA, Regina Leite (org). *Método: pesquisa com o cotidiano*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.