
A CIDADE QUE MAIS CRESCE NO MUNDO

São Paulo território de Adoniran Barbosa

MARIA IZILDA SANTOS DE MATOS

Professora do Departamento de História da PUC-SP. Entre suas obras destacam-se: Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues; Dolores Duran: Experiências boêmias em Copacabana; Meu lar é o botequim.

Resumo: Estas reflexões focalizam a produção musical e a trajetória artística de Adoniran Barbosa, privilegiando os anos 40, 50 e 60. Suas composições são identificadas como uma forma de estar e se apropriar da cidade, e nelas emergem experiências urbanas intensas e emocionais, rastros de memória afetiva da São Paulo de outros tempos.

Palavras-chave: São Paulo; música; Adoniran Barbosa.

“**E**le é a voz da cidade”, dizia Antonio Cândido sobre Adoniran. Em suas músicas captura-se uma memória afetiva da cidade de outros tempos¹ e sua produção é uma construção de memória possível para a cidade, portanto seletiva na escolha dos territórios urbanos e de seus personagens, permitindo perceber as múltiplas experiências urbanas na São Paulo que, cada vez mais, nos anos 40, 50 e 60, assumia as relações de cidade-progresso.

A urbanização acelerada caracteriza São Paulo nesse período; o intenso crescimento transformaria a cidade em uma metrópole moderna. Nesse processo coexistiam permanências, demolições e construções, ampliavam-se obras públicas e novos territórios passavam a ser definidos, novas áreas comerciais e financeiras, além da reterritorialização da zona do meretrício e da boêmia.

Os planos de intervenção urbana, orquestrados nas gestões de Fábio Prado (1935-38) e Prestes Maia (1938-45), procuraram remodelar a cidade e tornaram viáveis novas áreas em expansão, como os projetos da Companhia City, os jardins (Europa, Paulista, América), que traziam a moderna maneira de viver. Convivia-se com muita novidade, o Mercado Novo, o estádio Municipal do Pacaembu, os novos viadutos do Chá, Major Quedinho e Martinho Prado, a Avenida 9 de Julho e a Biblioteca. Também se formaram novas periferias e a cidade crescia sem parar, reconstruindo intensamente a relação centro-periferia.

Na administração de Prestes Maia foi estabelecido um novo desenho urbano – o Plano Avenidas – que procurava ampliar o centro comercial, como também era claro o incentivo ao mercado imobiliário e o estímulo ao crescimento da cidade e sua verticalização.²

As construções cresciam, migrantes do Nordeste e do interior do Estado de São Paulo chegavam em número significativo e ajudavam a erguer a cidade, contribuindo para a mistura que se caracterizava pelos contrastes, ambigüidades, incorporações desiguais e combinações inquietantes. Formava-se um mosaico de grupos étnicos e seus descendentes, que simultaneamente desejavam se incorporar e diferenciar, e davam novas sonoridades à cidade, impregnando-a de múltiplos sotaques e várias tradições.³

Com a intensificação industrial e comercial, quarteirões e bairros diferenciavam-se segundo a predominância das atividades ali estabelecidas; ruas, vilas e cortiços/malocas povoados por migrantes mostravam a latência de um espaço entre a casa e a rua em que ocorriam trocas permanentes, estabelecendo relações dinâmicas, criando laços de solidariedade e estratégias de sobrevivência.

No ano de 1954, São Paulo comemorou seu IV Centenário de forma emblemática e, dando tom às festividades, escolheu-se como *slogan* a frase “São Paulo – a cidade que mais cresce no mundo”, síntese da exaltação ao progresso, marca de ufanismo num quadro de apologia das

conquistas, triunfos e glórias dos paulistas. A “invenção” da paulistaneidade forjou-se na perspectiva do progresso, do trabalho, nos signos da metrópole industrial e das chaminés, pressupondo certas construções do passado: a fundação da vila pelo jesuíta José de Anchieta, o palco da independência, elegem-se como mito os bandeirantes, identificando-os como “heróicos paulistas que desbravaram os sertões e construíram a grandiosidade do território nacional”.

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

O viver moderno de São Paulo trouxe transformações culturais e nos significados das experiências, mas sem que outras formas de vivência tenham desaparecido: mantiveram-se residuais, convivendo com experiências emergentes (Williams, 1992), sendo possível reconhecer um campo em comum entre os sujeitos históricos que as vivenciavam. Estabelecia-se uma tendência, uma espécie de vetor comum homogeneizador que criava a impressão de que os elementos da modernidade predominavam de modo absoluto, contudo fatores tradicionais exerciam ações reguladoras, podendo-se dizer que não ocorria uma simples substituição de padrões, mas a redefinição dos elementos tradicionais, um ajustamento que comportava, ao mesmo tempo, resistência e/ou inconformismo (Cândido, 1982).

Essas modificações pautaram-se por novas vivências cotidianas, nas quais se constituíram novas organizações do tempo-espaço, e originaram-se outras formas de homens e mulheres apreenderem os fenômenos que vivenciavam. Não que todos compulsoriamente tenham passado a viver de acordo com esses padrões e absorvido as perspectivas de vida que se formaram, mas as imagens desse novo ideal de vida não deixaram de ser sonhadas, desejadas e incorporadas por uns e refutadas por outros.

O crescimento urbano era tenso de nostalgia,⁴ de uma cidade que não podia mais se recuperar, cujas memórias se alimentavam de lembranças vagas e telescópicas: quebra de valores tradicionais, destruição de vínculos afetivos, amizades, vizinhanças, cadeiras na calçada, serestas na garoa, feiras e festas, destruição de espaços e territórios. Uma cidade que tentava escapar, por mais

que seu crescimento procurasse estabelecer novas formas de controle.

A cidade de São Paulo transformava-se incessantemente. Adoniran, um observador atento, captava, com um sotaque próprio (íto-paulistano-caipira), os *flashes* do cotidiano, as experiências de muitos que viveram esse processo, nos cortiços, malocas e bairros como Brás, Bexiga, Barra Funda, Casa Verde. Esse observar a cidade implicava o exercício de caminhar a pé (de dia e de noite), aproximar-se, conversar, ouvir, atentar para as entonações, sintaxes, sonoridades e também se distanciar, buscando a inspiração-reprodução concretizada nas composições. As canções podiam surgir de um caminhar pela cidade, como *flaneur* (é o caso de *Saudosa maloca*, 1951); a matéria modelar de suas músicas subentendia integrar-se com essas experiências pelo seu falar, não só presente no sotaque íto-paulistano-caipira, mas também na melodia e no modo de cantar, específicos da cultura urbana paulista.

Os anos 50 são caracterizados por uma certa euforia, particularmente vivenciada em São Paulo. Durante o governo JK (1955-60), a cidade conviveu com a aceleração da industrialização, entrada do capital estrangeiro, modernização da produção, ampliação de certos bens de consumo, em particular os automóveis, tornando a sociedade mais veloz, também mais conectada pelo rádio e particularmente mais visual com a penetração lenta da TV e marcada por um número crescente de cinemas e teatros.⁵

NA SONORIDADE DA ERA DE OURO DO RÁDIO

Os anos 40 e 50 são conhecidos como a “era de ouro do rádio” no país. Nesse período, as rádios expandiram-se por todo o país e passaram a ocupar um espaço cada vez maior na vida das pessoas, informando, divertindo e emocionando, somadas à circulação nacional do disco, às publicações especializadas, ao cinema americano e nacional.⁶

Nesses anos, o rádio divulgava um samba que se diversificava rítmica e poeticamente,⁷ sua cadência mais tradicional começou a ser substituída segundo os novos gostos.⁸ O samba de meio-de-ano dominava a noite. Assim, um mercado musical (fonográfico e radiofônico) se estabelecia e generalizava, no qual o popular, em transformação, convivia com a música internacional na dinâmica da oralidade no cotidiano citadino em ebulição (Wisnik, 1983).

Em São Paulo, a rádio surge fundada por Assis Chateaubriand (Tupi), unindo-a aos jornais. Em 1940 ha-

via um total de 12 emissoras, nos anos 50 já eram 17, com destaque para a líder de audiência, a Record, que teve participação ativa no Movimento Constitucionalista de 1932.

No seu apogeu, além da rádio-novela e do rádio-jornal, havia programas de auditório, tanto musicais como humorísticos, todos com boa audiência. O trabalho nas rádios contava com artistas de circo, teatro, e também anônimos, cantores e aventureiros.

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

No humor, além dos grandes sucessos do Rio de Janeiro (*Balança mas não cai*, *Tancredo e Trancado*), em São Paulo destacavam-se a *Marmelândia* (Max Nunes e Haroldo Barbosa), a *Rua do Sossego* e *Histórias das malocas* (Record, 1955) que mantêm boa audiência até 1966, entrando em declínio a partir de 1967.

Através do humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento perante o emergente e/ou moderno era colocado, o antigo tornava-se arcaico, a inversão possibilitava dizer o não-dito, ou o repetido que circulava no cotidiano, fazendo surgir anti-heróis, trocadilhos, paródias, personagens tragicômicos e outros elementos, levando os criadores a construir conexões com os ouvintes. Nesse contexto Adoniran atuou com maestria, como humorista e sambista.

A VOZ DE SÃO PAULO: ADONIRAN BARBOSA

Adoniran Barbosa⁹ nasceu João Rubinato, em 6 de agosto de 1910, em Valinhos, São Paulo. Era filho de imigrantes italianos, e ainda menino, já residente em Jundiaí, começou a trabalhar com o pai no serviço de cargas da São Paulo Railway.

Não terminou o curso primário, exerceu várias atividades como entregador de marmitas, varredor de fábrica, tecelão, pintor, encanador, serralheiro e garçom. Aprendeu o ofício de metalúrgico-ajustador no Liceu de Artes e Ofícios, mas por problemas pulmonares passou a ter outras ocupações.

Em 1932, em São Paulo, ao mesmo tempo que exercia as funções de entregador de uma loja de tecidos da 25 de março, tornou-se cantor-ambulante batucando na caixinha de fósforo, marcando, como outros cantantes, a sonorida-

de urbana. Frequentava as lojas de música do centro, ponto de encontro de interessados, pois começava a fazer músicas. Também tentou o teatro e, sem muito sucesso, arriscou-se em programas de calouros.

Por sugestão de Antonio Rago, tentou a Rádio Fontoura, ainda nos seus primórdios, na qual passou a cantar com Laurindo de Almeida, João do Banjo e Aragão do Pandeiro. Em 1933, fruto de muita insistência, consegue seu primeiro contrato como cantor e depois como locutor. Dessa época, datam seus primeiros sambas: *Minha vida se consome* e *Teu orgulho acabou*. Mas em 1934 se destacou quando obteve o 1º lugar no concurso carnavalesco da Prefeitura de São Paulo, com a marchinha carnavalesca *Dona boa*.¹⁰

Começaria uma trajetória pelas rádios. Por volta de 1935 foi contratado pela Rádio São Paulo e depois pela Difusora. Como o trabalho com a música era eventual e não possibilitava um ganho fixo, outras estratégias apareceriam, como trabalhar num escritório de contabilidade ou morar com a sogra no Tatuapé. O retorno ao rádio ocorreria na Rádio Cruzeiro do Sul, aí permanecendo até 1941, quando passou a trabalhar na Record, em rádio-teatro e musicais, como discotecário, locutor e rádio-ator.

Nos anos 40 o destaque na trajetória de Adoniran é sua atividade como rádio-ator. Seus tipos eram inspirados em pessoas comuns, falas e entonações desenvolvidas nos diferentes territórios da cidade, e o ser ator acabou imprimindo elementos que se tornariam fundamentais para o compositor.

A atuação de Adoniran era cotidiana, segundo a revista Rádio-teatro (Krausche, 1985). Nas segundas-feiras assumia o humilde marido Confúcio das Dores, às 21 horas, em *Solteiro é melhor*; já nas terças estava no *Convite ao samba*; às quartas, em *Show castelo* e em *Vale quanto pesa*; às quintas, em *A presença do trio*; às sextas, em *O crime não compensa*; aos sábados, em *Sítio do bicho-de-pé*; e aos domingos, em *A grande filmagem*, compondo o *cast* com Anselmo Duarte, Ilka Soares, duas orquestras, regionais e cantores, sob a direção de Blota Jr. Além de se apresentar diariamente em *Charuto e fumaça*, sátira do esporte, e no *Sítio dos tangarás*, aos sábados, no qual assumia vários personagens: caipira, cantor, vilão, viajante, etc.

Entre seus sucessos, destacam-se Barbosinha mal-educado da Silva, aluno da Escolinha Risonha e Franca; Guiseppe Pernaфина, motorista de táxi do Largo do Paissandu; dr. Sinésio Trombone, o gostosão da Vila Matilde; Moisés Rabinovitch e o Zé Cunversa, do programa *Casa da sogra*.

O sucesso maior foi obtido no programa *Histórias das malocas* (1955), com destaque para Charutinho, o malandro malsucedido e desocupado do Morro do Piolho, tangenciando para a crítica social. Trazia o caráter nostálgico da denúncia de uma cidade em construção-destruição, com movimento e ritmo assustadores num presente degradado, que só uma sintonia com esses tempos de transformação poderia captar: algo que muitos sentiam mas não sabiam transmitir. Como artista intimamente ligado ao rádio, o sucesso neste veículo mostrou sua afinação com a sensibilidade do seu público, as camadas populares da metrópole paulista que lhe possibilitavam audiência garantida.

Os textos do programa eram de Oswaldo Moles, mas os elementos de oralidade, as entonações e o timbre, eram uma criação-recriação de Adoniran. A parceria com Oswaldo Moles na criação dos textos humorísticos e musicais marcou o caráter da crítica social, o humor do programa centrava-se numa construção caricatural do cotidiano dos habitantes da favela do Morro do Piolho, onde não só se tornava viável a comicidade, como era possível apontar as tensões-contradições sociais:

“Terezoca – Pois é Deus fez o mundo... Os anjo fizeram os passarinho... Os muleque fizeram as arapuca.

Charutinho – Os engenheiro fizeram as casa e as ponte.

Terezoca – Depois veio os trabaiadô e fizeram as rua.

Charutinho – Vieram os chanfé e fizeram osa lotação.

Terezoca – Depois vieram os sabido e fizeram os barcão.

Charutinho – Depois vieram os vagabundo... E eles falaram, ansin. Sabe o que nós faiz? Nós num faiz nada...” (Bento, 1990).

Nesse sentido, temos a atuação de Adoniran como humorista, seus personagens, seus sotaques e suas falas representam os burburinhos de uma cidade em mudança, que ele mesmo definia como “osservatore dos tipos de rua”, característica presente nas suas composições, também marcadas por suas experiências boêmias.

As composições se ampliam a partir de 1935: *Agora podes chorar; A canoa virou; Chega; Mamão; Pra esquecer; Um amor que já passou*; canções diversificadas, diferenciando-se do estilo que posteriormente iria lhe trazer o sucesso. A fusão do humor e da música atingia a maturidade nos anos 50, e vieram os sucessos nas vozes

dos Demônios da Garoa, com *Malvina*, que em 1951 ganhou o 1º lugar num concurso carnavalesco, *Joga a chave*, em 1953, *Saudosa maloca*, composta em 1951,¹¹ *Samba do Arnesto e as Mariposas* de 1955, que serviram de inspiração para o programa *Histórias das malocas*. Dessa experiência surgem outras composições: *Segura o apito* e *Aqui Gerarda*, mas foi em 1964 que ocorreu o estouro com o *Trem das onze*, seguido de outros sucessos.

Esse momento de maior sucesso do compositor coincidiu com a efervescência do desenvolvimento urbano-industrial da cidade. Nos programas *Histórias das malocas* e nas composições desse período, Adoniran passou a mostrar uma sintonia cada vez maior com o cotidiano da cidade, seus personagens, a linguagem, a maneira de falar, os dramas que envolviam a população pobre dos cortiços e favelas. Suas composições se caracterizaram pela síntese de sotaques, entonações peculiares das múltiplas migrações que povoaram e repovoaram a cidade de São Paulo.

Seus papéis no cinema e na TV foram mais discretos; seu grande veículo foi o rádio, no qual recebeu vários prêmios como humorista. Na procura de uma conexão mais direta com o público levou seu programa humorístico para os circos na periferia da cidade, mas o sucesso não lhe possibilitou grandes ganhos financeiros.

Astro de rádio, circo, disco, cinema nacional e também TV. No cinema, atuou em *Caidos do céu* (1946), ao lado de Dercy Gonçalves, fez *Pif-paf* (1947) e *O cangaceiro* (1953). Ao lado de Mazzaropi destacou-se em *Candinho*, *Nadando em dinheiro* e *A carrocinha*. Também atuou em *Esquina de ilusão* e *Bruma seca*.

Em 1968, na I Bienal do Samba, teve desclassificada a composição *Patrão, mulher e cachaça*, em parceria com Oswaldo Moles. Nesse mesmo ano, a audiência do programa *Histórias das malocas* caía e com o suicídio de Oswaldo Moles foi tirado do ar. Adoniran não era mais tão requisitado, de vez em quando uma ponta na TV Record, pequenas atuações como em *Ceará contra 007* (novela humorística) e *Papai sabe nada*, assim se mantendo até a aposentadoria (1972), com um mísero ordenado. Entre 1973/76 atuou em algumas novelas da Tupi: *Mulheres de areia*, *Os inocentes*, *Xeque-mate* e *Ovelha negra*.

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

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

TERRITÓRIOS SONOROS¹² DE ADONIRAN BARBOSA

*“...as melodias de Adoniran Barbosa fluíam como
as próprias ruas da cidade: para cima e para
baixo, mudando de direção, largas e estreitas”*

Zuza Homem de Mello

O ritmo acelerado da cidade-progresso atraía e chocava no cantar de Adoniran; em *Conselho de mulher*, mostra humoristicamente a resistência ao trabalho, tendo como personagens o malandro e a mulher disciplinadora:

“Quando Deus fez o homem/ Quis fazer um vagolinho que nunca tinha fome/ E que tinha no destino/ Nunca pegar no batente/ E viver folgadamente/ O homem era feliz enquanto Deus ansim quis/ Mas depois pegou Adão/ Tirou uma costela e fez a mulher/ Desde então o homem trabalha pr’ela/ Vai daí, o homem reza todo dia uma oração: ‘Se quiser tirar uma coisa de bão/ Que me tire o trabalho/ A mulher não’/ Progrêssio, Progrêssio/ Eu sempre escutei falá/ Que o progrêssio vem do trabalho/ Então amanhã cedo nós vai trabaiá/ Progrêssio/ Quanto tempo nós perdeu na boemia sambando noite e dia/ Cortando uma rama sem parar/ Agora escutando os conseio da mulhé/ amanhã vou trabalhar/ se Deus quiser/ (breque) Mas Deus não qué”.

(*Conselho de mulher* – Adoniran Barbosa, Oswaldo Moles e João B. Santos, 1953)

A crítica não é ao trabalho em si, mas ao caráter que o trabalho assume como sombrio e pesado, manipulado e explorado na sociedade industrial. A canção apresenta todo um movimento, inicialmente enaltecendo o progresso e o trabalho possibilitados pela sociedade industrial e urbana, personificados pelos conselhos da mulher; em oposição aparece a boêmia “sambando noite e dia/cortando uma rama sem pará”, mas a inversão, a ironia e/ou o humor emergem com o breque, que possibilita a inversão do sentido contido na poética, ao romper a melodia que permite a entrada da frase “mas Deus não qué...”.

Da mesma forma, o progresso faz-se presente em *Viaduto Santa Efigênia*, na qual Eugênia se deslumbra diante do novo viaduto mostrado pelo namorado, já que o ho-

mem incorpora de forma mais dinâmica as intensas transformações no espaço público. Situação próxima encontra-se em *Iracema*, que morre atropelada por não conhecer bem os códigos da cidade que cresce em ritmo assustador:

“Iracema, eu nunca mais eu te vi/ Iracema, meu grande amor, foi embora/ Chorei, eu chorei de dor porque./ Iracema, meu grande amô foi você/ Iracema, eu sempre dizia/ cuidado ao atravessá essas rua/ Eu falava, mas você não me escutava não./ Iracema, você travessô contramão/ E hoje ela vive lá no céu/ E ela vive bem juntinho de Nosso Senhor/ De lembrança, guardo somente suas meia e seus sapato/ Iracema, eu perdi o seu retrato./ (declama chorosamente) Iracema, fartavam vinte dias/ Pra o nosso casamento/ Que nós ia se casá/ Você travessô a São João/ Vem um carro te pega/ E te pincha no chão/ Você foi pra assistência, Iracema/ O chofer não teve culpa, Iracema/ Paciência, Iracema, paciência”.

(*Iracema*, Adoniran Barbosa, 1956)

A canção retrata um fato cotidiano da metrópole – atropelamento. Rememora Adoniran: “Iracema foi que eu vi no jornal, cuitada, eu vi. E não foi na São João, foi na Consolação, foi no dia em que eu li a notícia... falei, aqui vai dar um sambinha. Foi o primeiro samba errado que eu fiz. Iracema...”.

A cidade mostrava-se violenta em seu crescimento, as transformações urbanas são irreversíveis, criando uma visão idílica de um tempo-espaço perdido diante do progresso, um tipo de inconformismo que se aproxima da resistência e aponta a denúncia, apregoa a paciência e deixa claras a dor e as tensões da violência urbana.¹³

A cidade de Adoniran encontra-se atravessada pelos pressupostos da disciplina e da cidadania, passando a ser reconhecida como espaço de tensões. Em *Saudosa maloca*, *Abrigo de vagabundos* e *O despejo da favela* têm-se as resistências ao dito processo civilizatório, da luta contra o “arcaico pela ordem e progresso”; de um desejo latente e generalizado de “ser moderno” que impregna a cidade, agindo de forma seletiva, construindo a questão social e a identificação do outro – o pobre, o migrante –, e tornando a questão da moradia uma tensão do momento:

“Se o sinhô não tá lembrado/ dá licença de contá/ que aqui onde agora está/ esse edifiço arto, era uma casa véia/ um palacete assobradado. Foi aqui seu moço,/ que eu Mato Grosso e Joca

construímos nossa maloca,/ mas um dia nós nem
pode se alembra
veio os home co'ás ferramenta/ o dono mandô
derrubá...

Saudosa maloca, maloca querida/ donde nós pas-
semos

os dias feliz de nossas vida”.

(*Saudosa maloca*, Adoniran Barbosa, 1955)

Expressando o inconformismo (Chauí, 1989), a acomodação e a resistência, envolvido num discurso da denúncia, até certo ponto ingênua e plena de sensibilidade, Adoniran chama a atenção, traz à memória para que se lembre e observe o edifício “arto”, e em torno desse foco que relembra o acontecimento: a expulsão do cantor, juntamente com os companheiros Matogrosso e Joca.

A expulsão segue-se à demolição, que permitia a emergência do novo empreendida pelos “home co’as ferramenta”. Matogrosso “quis gritá”, mas foi acomodado – “nóis arranja otro lugá”. O inconformismo ainda se mantém e “só se conformemo/ quando o Joca falou/Deus dá o frio conforme o cobertô”, o que poderia parecer conformismo encontra-se pleno de denúncia que surge no ato de rememorar os dias felizes passados na maloca querida, sendo que o engraçado não se reduz ao imediatamente alegre.

No programa *Histórias das malocas* e nas canções destacava o caráter comunitário do viver-em-maloca, um lugar provisório, improvisado, vulnerável às adversidades e à escassez. Utilizando os comportamentos dominantes e criticando de forma contundente a sociedade e seus valores, polariza o rural e o urbano, o tradicional *versus* o moderno. Pode-se identificar todo um intenso e rico processo de circularidade entre esses valores, o qual permite questionar a tese do popular que se incorpora à modernidade, destacando as múltiplas tensões, apropriações, reapropriações, desvios e recriações da cultura popular urbana (Certeau, 1998).

Assim a maloca é representada como espaço de refúgio e solidariedade: “Minha maloca/ A mais linda desse mundo/ Ofereço aos vagabundos/ Que não têm onde dormir” (*Abrigo de vagabundos*, Adoniran Barbosa).

Adoniran consegue captar as transformações da cidade, a situação de degradação de certos habitantes contrastando com o crescimento propalado. As referências à cidade são constantes, aparecem não só em *Saudosa maloca*. O antigo cortiço poderia estar localizado na Rua Aurora, Guaianazes e imediações; o Arnesto mo-

rava no Brás; aparecem referências ao Morro do Pio-lho, a Casa Verde e a Vila Esperança; um samba tinha como território o Bexiga, outro focalizava o viaduto Santa Efigênia; e o trem partia para o Jaçanã. Sempre mostrando uma cidade em crescimento e transformação, que demolia e construía, enfim, que avançava. Em 1959, em *Abrigo de vagabundos*, ainda se conseguiria uma maloca perto da Mooca, mas em *despejo da favela* (1969) era-se expulso “pelo oficial de justiça” para uma outra periferia.

Nesse momento, a cidade reorganiza seus territórios, a zona da boêmia encontra-se em processo de modernização o que exclui alguns, expulsando a malandragem e a prostituição; procura-se um saneamento social na região central, aliado a uma intensa especulação imobiliária e à expropriação. O tema da violência, da solidão urbana, articula-se com a nostalgia de tempos, espaços e sons perdidos, em que a tristeza emerge, como em *Bom dia tristeza*, em parceria com Vinicius de Moraes:¹⁴

“Bom-dia tristeza/ que tarde tristeza/ você veio hoje
me ver/

Já estava ficando/ até meio triste/ de estar tanto
tempo/

longe de você/ Se chegue tristeza/ e sente comigo/
aqui nessa mesa de bar/ Beba do meu copo,/ me dê
o seu ombro

que é pra eu chorar,/ chorar de tristeza,/ tristeza de
amar”.

Apesar do lirismo desses versos em parceria com Vinicius de Moraes, as estratégias mais frequentes de Adoniran se faziam através do humor, assim sua experiência como humorista impregnou a vivência como compositor, nesse sentido destacam-se *Luz da Light*, *As mariposas*, *Samba do Arnesto*, *Casamento do Moacir* e *Trem das onze*. Suas habilidades como compositor se aprimoravam, especializando-se em contar casos trágicos de despejos, abandono, atropelamento, demolição, desamor, desemprego, através de uma paródia bem elaborada de estrutura verbo-musical na tristeza das letras contrastando com a dimensão alegre e contagiante da melodia.¹⁵ A fala errada era intencional, a linguagem acaipirada e italianada, explícita, a trajetória do compositor como humorista e a dinâmica da circularidade cultural na cidade, marcada pela forte presença dos italianos, migrantes, além das origens rurais do samba paulista.

O sucesso de *Trem das onze* definitivamente o consagrou como compositor:

“Não posso ficar/ Nem mais um minuto com você/
Sinto muito amor/ Mas não pode ser/ Moro em
Jaçanã/

Se eu perder esse trem/ Que sai agora às onze ho-
ras/

Só amanhã de manhã/ Além disso, mulher/ Tem
outra coisa/

Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar/
Sou filho único/ Tenho minha casa pra olhar/ Não
posso ficar”.

(*Trem das onze*, Adoniran Barbosa, 1964)

Além de focalizar o momento tenso da separação do casal e apresentar as justificativas masculinas, tem como pano de fundo as intensas transformações urbanas. Na dita “cidade que mais cresce no mundo”, uma nova noção de tempo emerge, ela se encontra ancorada nas referências de progresso, produtivismo industrial, na conexão tempo-dinheiro-capitalismo, no desejo de não perder tempo, não perder a hora e na imposição de pontualidade. Essa noção que se queria hegemônica convivia no cotidiano com outras temporalidades marcadas pelo horário do último trem ou pelo enxidão da obra que batia às onze horas, marcando o almoço baseado no “ovo frito... arroz com feijão e um torresmo à milanesa da minha Tereza...” (*Torresmo à milanesa*), também presente em outras referências musicais.

Nas tensões urbanas aparecem igualmente referências às relações afetivas, encontros e desencontros entre homens e mulheres: “O que será que aconteceu/ Que Maria não voltou?/ Será que se perdeu/ Ou arranjo um novo amor?” (*Por onde andaré Maria*, Adoniran Barbosa e Rago, 1956).

Também em:

“Inês/ Inês saiu dizendo/ que ia comprá um pavio
pru lampião/

Pode me esperá, Mané/ Eu volto já/ Acendi o fo-
gão/

Botei água pra esquentá/ E fui pro portão/ Só pra
ver Inês chegá/

Anoiteceu/ E ela não voltou/ Fui pra rua feito lou-
co/

Só prá vê o que aconteceu/ Procurei na Central/
Procurei no Hospital/ E no xadrez/ Andei a cidade
inteira/

E não encontrei Inês/ Voltei pra casa triste demais/
Que Inês me fez/ Não se faz/ E no chão bem perto
do fogão/

Encontrei um papel escrito assim/ Pode apaga o
fogo Mané/

Que eu não volto mais”.

(*Apaga o fogo Mané*, Adoniran Barbosa, 1956)

As canções explicitam as emoções do homem abandonado pela mulher amada; a resistência a assumir o abandono junta-se com o desespero do desaparecimento na cidade grande (tema constante na obra do autor), a cidade que oculta e onde tudo se perde, até o amor; a cidade tão populosa mas marcada pela solidão e pelo abandono.

Cabe destacar que a produção artística não é portadora de apenas uma significação – a que o artista quis lhe imprimir –, mas de múltiplas que foram acumuladas nos usos e leituras que lhe foram impostas ao autor. Dessa forma, neste artigo tratou-se de alguns poucos aspectos a serem explorados, sob o foco da história e da música na rica produção de Adoniran Barbosa. Talvez tais reflexões possam inspirar outras pesquisas, em particular sobre a cidade, já que a maior parte focaliza as transformações urbanas e reproduz sem muita crítica o discurso das fontes oficiais, mostrando modelos de relações íntimas que procuram corrigir, extirpar e estigmatizar os comportamentos.

NOTAS

1. A produção musical se apresenta para o pesquisador como um corpo documental particularmente instigante, já que por muito tempo constituiu um dos poucos registros sobre certos setores relegados ao silêncio, permitindo recuperar a expressão de sentimentos abordando temáticas tão raras em outros documentos. Ao mesmo tempo em que é uma manifestação artística também apresenta aspectos da vivência cotidiana, urbana, particularmente das experiências afetivas de seus produtores e ouvintes.

Investigações nessa área enfrentam o desafio de recuperar como as percepções, articulações, processos que chegam pela oralidade, pela mídia e pela música, influenciam os comportamentos, sensibilidades, percepções e memórias. Todavia, não se consideram os elementos da oralidade, em destaque a música, uma produção isolada e individual, mas um elemento de aprendizagem cultural, logo comportam práticas criadas e recriadas, manifestações autônomas, vigorosas e criativas, que se mantêm menos pelo racional e mais pelo emocional, intuitivo, sentimental e afetivo, e contribuem de forma significativa para o processo de constituição de subjetividades em múltiplos territórios.

2. Richard Morse destaca a grande expansão do setor da construção civil: “...em 1920 houve 1.875 novas construções, em 1930, 3.922, em 1940, 12.490 e em 1950, 21.600” (Morse, 1970:365).

3. Os dados de população são expressivos, permitindo perceber a intensidade desse processo. No início dos anos 20, momento de grande crescimento da cidade, São Paulo tinha uma população em torno de 500 mil habitantes; em meados dos anos 30 atingia pouco mais de um milhão; no início da década de 40 era de um milhão e 500 mil; mas foi no ano 1954 que, já como a maior cidade do país, aproximou-se dos 2 milhões e 700 mil habitantes e atingiria os 3 milhões na década de 60. No início da década de 50, a população de São Paulo somava 2,2 milhões de habitantes. Desses, mais de 500 mil eram mineiros, 400 mil, nordestinos (cerca de 190 mil baianos, 63 mil pernambucanos, 57 mil alagoanos, 30 mil cearenses).

4. “Nossas reminiscências podem ser temerárias e dolorosas se não corresponderem às histórias ou mitos normalmente aceitos, e talvez por isso tentemos compô-las de modo as ajustar ao que é normalmente aceito” (Thomson, 1997).

5. Se em 1940 a cidade contava com 16 bibliotecas públicas, 12 emissoras de rádio, 42 cinemas e 4 teatros, já em 1954 registrava-se a existência de 114 bibliotecas, 17 emissoras de rádio, 166 cinemas e 15 teatros e “mesmo assim a população acaba se comprimindo na porta (dos cinemas), em filas quilométricas, obrigando a sessões que começam às 10 horas da manhã e terminam às 2 da madrugada” (Linguanotto, 1954).

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

7. A partir da década de 40, os circuitos internacionais da música interligavam cada vez mais intensamente as diferentes partes do mundo. Todo um mercado se abre especialmente à penetração da música internacional, em particular a norte-americana e com ela o jazz.

8. No final da década de 30, o Carnaval foi institucionalizado e passou a fazer parte das manifestações culturais promovidas pelo Estado, descendo o morro para a avenida. Paralelamente, ocorreu a expansão da radiofonia, que, juntamente com a institucionalização do Carnaval, levou o samba à pauta de consumo. Antes exclusividade do Carnaval, o samba passou a ser produzido e difundido com sucesso no meio do ano, explicitando tendências claras: samba apologetico nacionalista, como os de Lamartine Babo e Ari Barroso; samba da malandragem, de Wilson Batista e Geraldo Pereira; samba-canção de conteúdo afetivo-apaixonado, lírico-amoroso ou de dor-de-cotovelo (Matos, 1982).

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

10. O Carnaval era um momento particular para a venda de discos e os contratos para cantar nas rádios e nos clubes e assim adquirir visibilidade. Muitas vezes, terminada a época de Carnaval, vinha o desemprego.

11. *Saudosa maloca*, no contrafluxo da linguagem apologetica canta uma outra São Paulo, fazendo um imenso sucesso juntamente com Quarto centenário de Mário Zan e J.M. Alves, canção exaltação de São Paulo, e *São Paulo quatrocentão* (Krausche, 1985).

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

13. Também presente na referência em *Tiro ao Álvaro* “teu olhar mata mais/...que atropelamento de automóveis...”.

14. Pode-se, também, encontrar na sua produção obras de caráter mais intimista como *Bom dia tristeza*, com letra de Vinicius de Moraes, gravada inicialmente por Aracy de Almeida, mas que adquire maior expressividade com a gravação de Maysa Matarazzo.

15. Destaque-se que muitas interpretações acabam por matizar este traço mais humorístico e caricatural dos sambas de Adoniran, mesmo com os Demônios da Garoa que tanto interpretaram Adoniran Barbosa, basta lembrar a gravação de Clara Nunes de *Iracema*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENTO, M.A. *Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 1990.
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembrança de velho*. São Paulo, T.A. Queiroz/Edusp, 1987.
- CÂNDIDO, A. *Os parceiros do rio bonito. Estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus modos de vida*. São Paulo, Duas Cidades, 1982.
- CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1998.
- GUATTARI, F. e ROLNIK, S. *Micropolitica – Cartografia do desejo*. Petrópolis, Vozes, 1986.
- KRAUSCHE, V. *Adoniran Barbosa*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- LINGUANOTTO, D. *Revista Manchete*. Rio de Janeiro, n.92, 23/01/54, p.31.
- MATOS, C.N. de. *Acersei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.
- MATOS, M.I.S. de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- _____. *Melodia e sintonia, o feminino, o masculino e suas relações em Lupicínio Rodrigues*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999.
- _____. *Meu lar é um botequim*. São Paulo, Nacional, 2000.
- MORSE, R.M. *Formação histórica de São Paulo*. São Paulo, Difel, 1970.
- PECHMAN, R.M. (org.). *Olhares sobre a cidade*. Rio de Janeiro, UERJ, 1994.
- ROLNIK, R. “História urbana: história na cidade”. In: FERNANDES, A. e GOMES, M.A. *Cidade e história: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*. Salvador, Faculdade de Arquitetura, 1992.
- SALVADORI, M.A.B. “Malandras canções brasileiras”. *Cultura & Linguagem. Revista Brasileira de História*. ANPUH/Marco Zero, v.7, n.17, 1986/87.
- SQUEFF, E. e WISNIK, J.M. *Música: o nacional e o popular na Cultura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.
- SAROLDI, L.C. e MOREIRA, S.V. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Martins Fontes/Funarte, 1988.
- SEVERIANO, J. e HOMEM DE MELLO, Z. *A canção no tempo*. São Paulo, Editora 34, 1997.
- THOMSON, A. “Recompondo a memória: questões sobre a relação entre história e memória”. *Projeto história*. São Paulo, Educ, v.15, 1997, p.51-83.
- TATIT, L. *O cancionista: composições de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- VIANA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed./Ed.UFRJ, 1995.
- VINCENT-BUFFAULT, A. *História das lágrimas*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- WILLIAMS, R. *Cultura e sociedade*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- WISNIK, J.M. “Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1983.