UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

ROGÉRIO MACHADO BRAGA

# De João Rubinato a Adoniran Barbosa: a voz de uma cidade perdida.

São Paulo
2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CULTURAS E IDENTIDADES BRASILEIRAS

# De João Rubinato a Adoniran Barbosa: a voz de uma cidade perdida.

ROGÉRIO MACHADO BRAGA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Culturas e Identidades Brasileiras da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Estudos Brasileiros

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Sampaio Sousa Lima Rezende.

Versão Corrigida

(a versão original encontra-se disponível na biblioteca do IEB-USP)

São Paulo

2021

DADOS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo

B813
Braga, Rogério Machado
De João Rubinato a Adoniran Barbosa : a voz de uma cidade perdida / Rogério Machado Braga ; Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, orientador -- São Paulo, 2021.

Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação em Culturas e Identidades Brasileiras. Área de concentração: Estudos Brasileiros. Linha de pesquisa: Brasil: a realidade da criação, a criação da realidade.

Título em inglês: From João Rubinato to Adoniran Barbosa : the voice of a lost city – São Paulo, SP.

Descritores: 1. Barbosa, Adoniran. 1912-1982 2. Canção Popular 3. Urbanidade 4. Samba 5. Cultura de massa 6. São Paulo I. Universidade de São Paulo. Instituto de Estudos Brasileiros. Programa de Pós-Graduação II. Rezende, Gabriel Sampaio Souza Lima, orient. III. Título.

IEB/SBD103/2021 CDD 22.ed.
780.98161

Bibliotecária responsável: Daniela Piantola - CRB-8/9171

NOME: BRAGA, Rogério Machado.

TÍTULO: De João Rubinato a Adoniran Barbosa: a voz de uma cidade perdia.

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

Prof. Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

Prof. Dr.

_____

Instituição:

_____

Julgamento:

_____

Dedico este trabalho à Dona Telma, minha mãe.

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer a cada um de meus professores que desde a graduação colaboraram para meu percurso, para minha formação e para meu desenvolvimento acadêmico até a elaboração desta dissertação. Na impossibilidade de citar nominalmente cada um deles, registro aqui os professores que contribuíram diretamente para a elaboração do presente trabalho, quer seja como professores ministrantes das disciplinas do mestrado, que foram fundamentais para o amadurecimento deste projeto, quer seja como partícipes de minha banca de qualificação, que me possibilitaram novas visões e abordagens acerca de minhas pesquisas. Assim sendo, agradeço aos professores Ana Paula Cavalcante Simioni, Jaime Tadeu Oliva, José Geraldo Vinci de Moraes e Walter Garcia da Silveira Júnior.

Reservo um cumprimento especial para meu orientador, o Professor Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende, pela generosidade e pela paciência nas incontáveis releituras e sugestões que contribuíram para o aprimoramento do texto final.

A todos eles, presto minha gratidão pelos conhecimentos partilhados e afirmo minha convicção de que o aprendizado assimilado neste percurso estendeu-se para além do conteúdo desta dissertação e dos conhecimentos meramente acadêmicos.

Agradeço às minhas amigas e amigos que estiveram presentes como incentivadores, fortalecendo e respaldando meu progresso. Se não os cito individualmente, isto deve-se exclusivamente à precaução de não cometer nenhuma injustiça, omitindo um ou outro nome dentre as inúmeras pessoas que manifestaram seu afeto e apoio ao longo desta jornada.

Sobretudo, agradeço a meus familiares, Telma Machado Braga, minha mãe, Mateus Ribeiro Braga, meu filho e Edinei Fenando Braga, meu irmão. Que as horas subtraídas de nosso convívio familiar em virtude do comprometimento com a pesquisa sejam multiplicadas na alegria e na celebração desta conquista que pertence a nós todos.

*"É uma cidade igual a um sonho: tudo que pode ser imaginado pode ser sonhado, mas mesmo o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo, ou então o seu oposto, um medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa."*

*(Ítalo Calvino).*

## RESUMO

No presente trabalho não apenas a produção cancioneira, mas a própria carreira de Adoniran Barbosa, foram estudados tendo como foco principal a sua relação com a urbanidade paulistana, sobretudo ao longo da década de 1950. Reconhecido pela crítica e pelo público como um importante representante da tradição narrativa do samba paulista, suas composições funcionam como verdadeiras crônicas musicadas nas quais a sociabilidade da cidade, sua dinâmica urbana e suas transformações foram registradas. Como resultado, a memória do artista e de sua produção ficaram profundamente vinculadas à imagem e à identidade da cidade. O estudo do tratamento poético e performático de sua obra, bem como da conjuntura do período e das estratégias empregadas pelo sambista ao longo de sua carreira, nos ajudaram a compreender melhor como essa identificação foi construída e consolidada. Em contrapartida, procuramos também entender de que forma a urbanidade de São Paulo pautou não apenas as composições, mas o percurso profissional e a própria identidade do artista.



**PALAVRAS CHAVES:** Adoniran Barbosa, canção popular, São Paulo, urbanidade, samba, cultura de massa.

**ABSTRACT**

In the present work, not only the song production, but the career of Adoniran Barbosa, were studied with the main goal of its relationship with the urbanity of São Paulo, especially during the 1950s. Recognized by critics and the public as an important representative of the tradition narrative of São Paulo samba, his compositions function as truly musical chronicles in which the sociability of the city, its urban dynamics and its transformations were recorded. As a result, the memory of the artist and his production were deeply linked to the city's identity. The study of the poetic and performative treatment of his work, as well as the conjuncture of the period and the strategies employed by the artist throughout his career helped us to understand better how this identification was constructed and consolidated. On the other hand, we also try to understand how the urbanity of São Paulo has not only shaped the compositions, but the professional path and the artist's own identity.

**KEYWORDS**: Adoniran Barbosa, popular song, São Paulo, urbanity, samba, mass culture.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO ..... 10
CAPÍTULO 1 – SÃO PAULO: A MEMÓRIA EM CANÇÃO. ..... 20
1.1 “Deus te abençoe, segue teu trilho” ..... 26
1.2 Adoniran Barbosa torna-se uma voz do rádio. ..... 31
1.1.1 Uma cidade representada em canções. ..... 34
1.1.2 Iracema: na contramão do “pogréssio”. ..... 38
1.1.3 Uma cidade de muitas vozes ..... 48
1.1.4 São Paulo: entre a antropo e a autofagia. ..... 57
CAPÍTULO 2 – AS SÍNCOPES DE UMA TRAJETÓRIA. ..... 70
2.1 “Tanta coisa que eu fui, e só deu pra fazer samba.” ..... 72
2.2 “Não repare a letra, a letra é de minha mulher” ..... 78
2.1.1 Mediatização e performance: Adoniran em som e imagem. ..... 83
2.1.2 “Tocar na banda, pra ganhar o que?” ..... 90
2.1.3 A linguagem e o humor: duas chaves para Adoniran. ..... 99
2.1.4 “Falar errado é uma arte. Se não vira deboche!” ..... 107
CAPÍLO 3: SÃO PAULO, A CIDADE QUE MAIS CRESCE NO MUNDO! ..... 116
3.1 “Foi aqui que você cresceu, foi aqui que você conheceu o seu primeiro amor” ..... 119
3.2 “Serenata na rua, a gente fazia antes de São Paulo ficar como ficou: feia e triste.” ..... 126
3.3 “O progresso enfeou a cidade e endureceu as pessoas. Acho que não era preciso destruir tanto.” 141
3.4 “Eu canto os meus bairros!” ..... 149
3.5 “É isso. O resto você inventa aí.” ..... 161
CONSIDERAÇÕES FINAIS. ..... 165
REFERÊNICAS ..... 168
ANEXO 1: Mapa 01 ..... 176
ANEXO 2: Mapa 02 ..... 177
ANEXO 3: Mapa 03 ..... 178
Anexo 4: Lista cronológica de algumas canções importantes de Adoniran Barbosa. ..... 179

## INTRODUÇÃO

O processo de pesquisa e elaboração do presente trabalho deveu-se principalmente a três movimentos que confluíram para o estudo de uma dentre as inúmeras imagens que uma grande metrópole como São Paulo pode ensejar. O primeiro desses movimentos está relacionado ao lugar ocupado pela canção popular brasileira no imaginário da própria nação e da cidade especificamente. Esquina privilegiada de encontros entre as manifestações culturais de origem popular e as de raízes eruditas, ou, se preferirmos, entre a oralidade e o letramento e suas diversas gradações possíveis, a canção popular ocupou no Brasil um lugar importante como espaço de encontros e trocas culturais em uma sociedade historicamente marcada pela desigualdade e pela violência. Mesmo quando apropriadas pela indústria e pela lógica comercial capitalista, advento intrinsicamente ligado aos processo de modernização e urbanização experenciados pela sociedade brasileira e que se intensificou sobretudo a partir do século XX, as tradições que se somam e se potencializam nas expressões musicais populares do Brasil continuaram a dar mostras de seu vigor e de sua riqueza, permanecendo capazes de originar manifestações tão imprevisíveis quanto criativas, como observou o professor José Miguel Wisnik:

> Ora, no Brasil a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido (WISNIK, 2004, p. 178-179).

Nesse sentido, a trajetória e a carreira de Adoniran Barbosa, que nos interessam especificamente aqui, é um exemplo modelar de como os artistas populares e suas produções ocuparam um lugar especial e, muitas vezes, de difícil definição no imaginário acerca da modernização da sociedade Brasileira.

Inserindo-se a custo de muitos esforços na indústria cultural nascente, em um cenário de desenvolvimento e urbanização acelerados na cidade que assumiria o protagonismo do processo de modernização e industrialização nacional, o sambista mobilizou diversas tradições populares em função de seus objetivos. Do rico arcabouço de costumes e heranças populares com os quais teve contato e que foram fundamentais como esteios de sua produção, destacamos aqui três traços importantes para seu universo criativo e para o desenvolvimento de sua própria identidade artística: um diálogo com a cultura italiana e de seus descendentes, presente de forma embrionária na origem familiar de João Rubinato, e que foi igualmente importante na

constituição da urbanidade paulistana[1]. Da mesma forma, pontuamos a presença marcante dos costumes e da cultura interiorana (esta, por sua vez, influenciada pela cultura caipira[2]), presente no período que se estendeu da infância até o início da vida adulta do artista, e que se manifestaram mais abertamente nas variantes linguísticas observadas nas composições de Adoniran Barbosa, a exemplo das variações do sotaque "italianado". Essa cultura foi igualmente marcante em São Paulo em virtude dos deslocamentos demográficos das cidades do interior em direção à capital, observados ao longo do processo de expansão acelerada da metrópole[3]. Finalmente, a identificação do artista com o gênero do samba que nas décadas iniciais do século XX acabou por se converter em uma expressão capaz de contribuir para a coesão identitária da nação como um todo, mas que também espelhou, em maior ou menor grau, algumas particularidades da cidade.[4]

Adoniran Barbosa foi um artista hábil em dialogar com o novo ambiente urbano que se expandia e modernizava e que se mostrava fortemente pautado pela cultura letrada e pelas novas tecnologias. Negociando seus objetivos de forma eficaz com os agentes de uma indústria cultural em vias de estruturação, ele conseguiu adentrar o mundo das mídias que surgia, tornando-se um personagem ativo de um processo social complexo no qual colidiam tradições antigas ainda muito marcadas pela oralidade e pelas heranças das sociedades ruralizadas, com a renovação e a modernização impostos pelo desenvolvimento de um estágio mais avançado do sistema capitalista, e que desaguou no processo de formação de um mercado de consumo massificado.

---

[1] Embora São Paulo tenha recebido, principalmente ao longo da segunda década metade do século XIX, imigrantes de diversas nacionalidades europeias, os Italianos constituíram a ampla maioria. Os dados da Sociedade Promotora que registraram o desembarque de imigrantes em Santos entre os anos de 1882 e 1891, apontam que o percentual de italianos era ligeiramente superior à 77% do total de europeus que desembarcaram no período, conforme demonstrou o historiador Richard M. Morse (MORSE, 1970, p.239).

[2] Antônio Cândido descreveu a cultura caipira como um complexo de tradições que se formaram a partir do fim do ciclo bandeirantista, a partir do século XVIII, e que ocupou uma área que ia do interior de São Paulo até frações dos territórios hoje pertencentes aos estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso. Suas características principais seriam o isolamento, a posse da terra, o trabalho doméstico, o auxílio vicinal, a disponibilidade de novas terras e uma ampla margem para o lazer. Entre os fatores de desagregação da cultura caipira o professor destacou: a formação dos latifúndios, o uso da mão de obra escrava, o uso da mão de obra imigrante assalariada, o sistema de parceria e o crescente processo de expansão urbana (CÂNDIDO, 2017. p. 93-103).

[3] Sobre a presença significativa de migrantes de origem rural que se transferiram para a capital e de sua absorção pelo mercado de trabalho urbano, o professor Antônio Cândido reuniu os seguintes dados em sua dissertação de doutorado, de 1954: "Uma pesquisa recente mostra que 48,92% das famílias vindas para a capital provém de áreas rurais, e que sua ocupação principal tornou-se o trabalho na indústria (CÂNDIDO, 2017. p. 216).

[4] A questão sobre a existência ou não de uma origem e de uma estética musical autônoma do samba paulista, quando comparada ao referencial carioca, é fundamental para entender o lugar de Adoniran Barbosa não apenas em relação ao samba e à canção paulistana, mas à própria MPB como um todo. Retornaremos ao assunto ao longo do trabalho, principalmente quando analisarmos a posição ocupada pelo artista em relação à indústria de cultura que se estruturou em São Paulo.

Receptáculo da decantação de antigas tradições orais, a canção popular encontrou na radiofonia e na fonografia uma nova forma de circulação, ampliando seu espaço e seu alcance comunicativo e, ao mesmo tempo, sofrendo as influências advindas de novas demandas e conformações sociais que a modernidade impunha. Essas novas tecnologias tornaram-se também determinantes na conformação e na estabilização de sua forma e conteúdo. Desse ponto de vista, as canções populares, mesmo quando submetidas a uma lógica declaradamente mercantil, apresentaram-se como veículos capazes de expressar visões muitas vezes dissonantes do ideal pleiteado pelos interesses sociais hegemônicos. Essas novas mídias modernas, em especial a radiofonia, tiveram um papel de destaque não apenas em relação ao percurso profissional de artistas como Adoniran Barbosa. Elas marcaram de forma indelével o próprio cotidiano da cidade, constituindo rapidamente um circuito radiofônico vigoroso e variado e que, como veremos, guardava uma certa autonomia em relação ao circuito carioca que sob diversos aspectos ainda era a principal referência para a sociedade brasileira no início do século XX.

O segundo movimento está relacionado à percepção pessoal deste mestrando acerca da complexidade da urbanidade paulistana, construída a partir dos anos vividos em seus espaços periféricos desde a infância, mas sobretudo pelos longos deslocamentos pelo espaço urbano e pela convivência cotidiana na região central em função dos compromissos profissionais da fase adulta. Marcada por contradições e desigualdades, o gigantismo da cidade desperta inúmeros questionamentos quanto aos processos históricos, econômicos, sociais e culturais que contribuíram para a conformação de um espaço urbano que impressiona não só pela sua escala, mas também por sua transformação constante. A história do crescimento acelerado de São Paulo é importante não apenas em relação à sua dinâmica interna. Dada a posição de destaque que a cidade assumiu no ciclo de industrialização pelo qual passou a sociedade brasileira, os processos endógenos da metrópole ganharam importância nacional, tornando-se determinantes de diversas formas para a história do país como um todo. Palco de um crescimento tardio quando comparado a outros centros urbanos importantes, o desenvolvimento acelerado, sobretudo a partir do século XX, trouxe uma série de novas possibilidades identitárias para a cidade. Caracterizando-se por seu cosmopolitismo decorrente do cruzamento de diversas ondas migratórias, externas e internas, São Paulo se reinventou como um ponto de convergência cultural capaz de assumir inúmeras feições.

O terceiro movimento decorre da curiosidade acerca da identificação que o artista assumiu em relação à cidade. Ao longo de sua carreira uma das características que mais se sedimentou em relação a figura de Adoniran Barbosa foi a de cronista da urbanidade paulistana. Esse traço presente em seu trabalho é o resultado de uma série complexa de fatores que se

estendem das escolhas feitas pelo artista, de seu espaço social de circulação, de seus contatos e dos profissionais que o influenciaram, até às condições particulares da sociabilidade e da urbanidade paulistana presentes ao longo do período de sua formação e produção artística. Estudar o percurso de consolidação da identidade de um sambista que colaborou tanto para a elaboração da autoimagem da cidade quanto para sua projeção musical em relação à nação como um todo, exigiu um entendimento mais profundo de sua relação com a metrópole, bem como um estudo mais detalhado dos circuitos e espaços artísticos que se formaram e nos quais ele atuou. Dessa maneira, trabalhamos com a premissa de que a imagem de São Paulo projetada na obra de Adoniran Barbosa foi condicionada por uma série de fatores que dizem respeito tanto ao seu percurso pessoal quanto à dinâmica social específica que a própria cidade propiciava ao longo desse período. Em virtude da importância da narratividade em suas canções, que efetivamente compunham pequenas crônicas acerca dos habitantes anônimos da cidade, a produção de Adoniran Barbosa acabou se tornando um documento valioso de alguns hábitos e da própria atmosfera urbana de um determinado período da metrópole. Essa observação e esse retrato da urbanidade paulistana só foram possíveis e só se mostraram eficazes por conta do profundo envolvimento do artista com o cotidiano de São Paulo, sobretudo na sua região central e em seus bairros mais próximos.

Em função da particularidade de nosso objetivo, que visou em última instância a interação e as influências recíprocas entre dois objetos, o sambista e a cidade, a cronologia também se estruturou de forma a privilegiar os eventos e processos que ao longo da pesquisa mostraram-se fundamentais para iluminar os nexos existentes entre eles. Dessa maneira, embora desenvolvido predominantemente de forma sincrônica, o recorte temporal foi abordado fundamentalmente em função de dois eixos. O primeiro deles enfocando o percurso do artista. Já no segundo, a atenção recaiu sobre a dinâmica urbana de São Paulo e as suas transformações. Acreditamos que o cruzamento entre os dois eixos foi capaz de esclarecer não apenas alguns aspectos e particularidades da carreira e da produção de Adoniran Barbosa, mas, ao mesmo tempo, apresentar uma narrativa original de um dos períodos históricos mais dinâmicos da cidade.

Em relação à cronologia relativa a João Rubinato e seu “heterônimo” mais famoso, destacamos dois ciclos: O primeiro deles inicia-se na década de 1950, quando observou-se o amadurecimento do compositor e a emergência dos aspectos narrativos mais diretamente ligados ao cotidiano da cidade em suas composições. Um segundo momento importante inicia-se nos anos centrais da década de 1970, e refere-se ao reconhecimento tardio do artista também como intérprete. A identificação da figura de Adoniran Barbosa com a cidade consolidou-se de

maneira progressiva e foi sobretudo na fase final de sua carreira que suas composições passaram a ocupar um lugar de destaque entre o público e a crítica, sendo reconhecidas como obras capazes de expressar a identidade (ou algumas das identidades) da metrópole. Os anos anteriores à década de 1950 são referenciados com o objetivo de nos ajudar a compreender as heranças culturais populares das quais o artista foi portador e que foram importantes para o desenvolvimento de sua carreira. Destacamos ainda a década de 1930, que marcou o processo de aproximação e instalação de Adoniran Barbosa no circuito da indústria de cultura que emergia em São Paulo (com especial importância para o cenário radiofônico), razão pela qual o período também mereceu um estudo mais detalhado. Do conjunto dessa visão panorâmica procuramos elaborar uma leitura capaz de compreender o percurso do artista em seu movimento e em sua complexidade, visando assim trazer nossa colaboração no sentido de esclarecer como se formou a imagem do sambista tão popularmente identificado com a metrópole.

Já em relação à cidade propriamente dita, procuramos privilegiar na cronologia os eventos diretamente relacionados ao processo urbano moderno e à sua dinâmica, colocando no centro de nossa atenção tanto o acentuado crescimento geográfico quanto o espacial, que se intensificaram com o avanço do século XX. Nossa premissa de pesquisa apontava para a hipótese de que a identificação e a popularidade alcançadas pelo artista estariam relacionados à sua capacidade de captar e expressar algumas das particularidades do cotidiano de São Paulo, bem como de suas transformações, traduzindo sentimentos difusos que permeavam a sociedade paulistana no período, sobretudo entre os substratos economicamente menos privilegiados. Para que essa relação entre a cidade e a criação imagética do artista fosse melhor compreendida procuramos conhecer mais detalhadamente as principais políticas urbanas que influenciaram na configuração e nas transformações da cidade. Nesse sentido, a década de 1950 foi (novamente) identificada como um ponto de inflexão no qual a feição industrial que a metrópole vinha ganhando se aprofundou.

Do ponto de vista das características materiais de São Paulo isso refletiu-se em uma dinâmica intensa de verticalização do centro e de um crescimento espacial acentuado das regiões periféricas, originando bairros cada vez mais distantes, além de uma significativa perda de densidade populacional, sobretudo na região central. Os períodos anteriores aos anos 1950 são examinados no sentido de entendermos as causas estruturais que desaguaram nessa configuração. Dessa forma, o recorte relacionado ao ciclo da cafeicultura (esquematicamente aqui definido entre1870 e 1930) é abordado sobretudo em função do acúmulo de capitais e do progressivo aumento do protagonismo político da cidade em relação ao cenário nacional. Além disso, nesse período é importante observamos a posição de destaque que a ferrovia ocupava na

cidade. A crise de 1930 é apontada como um momento de redefinição do posicionamento e das estratégias políticas e econômicas da oligarquia paulistana, marcando mais nitidamente o início de um ciclo no qual os recursos acumulados, bem como a infraestrutura material e de serviços já existentes, começariam a ser mobilizados de forma mais diretamente relacionada às atividades industriais. Essa reorientação econômica intensificou-se sobretudo a partir da década de 1950, tendo sido a efeméride do Quarto Centenário (1954) simbolicamente mobilizada pelo discurso institucional como uma celebração da modernização paulistana. Esse ciclo acelerado de mudanças aprofundou um sentimento difuso de insegurança que já se fazia presente nos centros nos quais passaram a viver, ou sobreviver, os grandes contingentes de imigrantes, em sua maioria de origens rurais.

Além disso, a intensificação do crescimento urbano acabou trazendo uma série de transformações que em seu conjunto contribuíram para a degradação da urbanidade paulistana em um espaço de tempo relativamente curto. Nesse sentido, as políticas públicas, em interação com os interesses privados de investidores e especuladores imobiliários, foram decisivos para a implantação e a configuração de um modelo de desenvolvimento que acabou dando origem a uma série de transformações problemáticas para São Paulo[5]. A cidade que a geração de Adoniran Barbosa conheceu transformou-se de forma profunda e acelerada, intensificando sentimentos de perplexidade e perda em boa parte de seus habitantes. Em grande medida, essa percepção acabou por nortear os contornos gerais do retrato urbano que emerge do conjunto da obra do sambista, contingência que nos ajuda a compreender sob um outro ângulo as declarações em tom de frustração, e até mesmo de um certo ressentimento, recorrentes em seus depoimentos nos anos finais de sua carreira.

Assim sendo, a abordagem desses dois eixos cronológicos foi desenvolvida em função de suas interações mútuas. A partir disso, as informações, notícias, depoimentos, estatísticas, bem como a própria produção de Adoniran Barbosa foram mobilizados com o intuito de procurar entender as linhas gerais da vivência pessoal e do discurso do artista sobre a cidade, e, ao mesmo tempo, identificar nas transformações urbanas as influências que colaboraram para que tal posicionamento se configurasse.

Essa multiplicidade de fontes exigiu cuidados metodológicos específicos. Destacamos como de suma importância a análise crítica dos depoimentos memorialísticos quando tomados

[5] As diferentes vertentes do urbanismo que foram postas em prática ao longo da história da cidade e que muitas vezes embasaram políticas públicas contraditórias e fragmentadas, estão diretamente relacionadas com o modelo de desenvolvimento que se estabeleceu na metrópole e serão objeto de atenção especial no terceiro capítulo do presente trabalho.

como fontes históricas, em função de seu elevado grau de subjetividade. Em relação aos fonogramas cumpre destacar, principalmente no caso do artista em questão, e do tipo de problema e abordagem aqui propostos, a importância de observarmos os diferentes significados que uma mesma canção assumiu em virtude das mudanças dos contextos sociais e políticos ao longo do tempo. Os LPS gravados por Adoniran Barbosa caracterizam-se por reunirem em um mesmo trabalho canções de períodos significativamente diferentes de sua carreira. Aliado à característica de forte narratividade cotidiana presente nas composições, os discos gravados a partir da década de 1970 apresentam uma reunião de crônicas que refletem diversas temporalidades mobilizadas pelo artista. A este aspecto soma-se ainda a questão da temporalidade interna da narrativa, que pode não necessariamente condizer com o momento cronológico de sua composição (ou seja, uma canção composta na década de 1960 pode trazer referências urbanas, que nos interessam particularmente aqui, de contextos históricos e sociais de décadas anteriores). Sendo assim, a apreciação das canções, que inegavelmente expressam aspectos importantes da urbanidade paulistana, foi elaborada levando-se em consideração os aspectos subjetivos e imagéticos do artista, fundamentais para um melhor entendimento da mensagem pretendida por ele. Por outro lado, a pesquisa do contexto da composição e da gravação das canções mostrou-se importante, uma vez que ela pôde nos fornecer subsídios para uma análise mais fundamentada do significado social que a obra acabou assumindo para além das intenções do artista.

Em função dessa pluralidade de fontes e objetivos específicos que foram relacionados em torno de nossa premissa inicial, mostrou-se também necessária a adoção de uma abordagem multidisciplinar, motivo que justifica a mobilização de diversos constructos teóricos desenvolvidos por intelectuais de diversas áreas como a geografia, a história, a sociologia, a crítica literária e musical, o urbanismo, a economia, entre outras.

Sob esse aspecto, gostaríamos de pontuar a pertinência da produção teórica do medievalista Paul Zumthor. A partir de sua obra enfocamos o percurso profissional de Adoniran Barbosa como um exemplo importante dos processos sociais que o desenvolvimento urbano e a industrialização, estruturados a partir da lógica de um sistema letrado, desencadearam ao promover a maior circulação de obras de origens populares. Esse processo ampliou a visibilidade das produções de artistas mais ligados às comunidades nas quais, até então, as produções imagéticas estavam mais diretamente vinculadas às tradições orais. Os trabalhos de Zumthor serviram também de referencial para o entendimento das transformações e do impacto

que as novas mídias, sobretudo a fonografia e radiofonia, provocaram nas poéticas orais[6] cultivadas pelos diversos grupos populares, especialmente em relação às canções. No limite, foram essas tecnologias que propiciaram a absorção de tais manifestações pela indústria de cultura que começava a se organizar, estando esse processo, portanto, diretamente ligado à formação de um mercado cultural massificado que teve nas canções populares um de seus produtos mais importantes. Em relação à forma canção propriamente dita, o conceito de performance do medievalista nos serviu de base para o desenvolvimento de uma hipótese (que, acreditamos inédita), capaz de colaborar para o entendimento do sucesso tardio de Adoniran Barbosa como intérprete.

Por outro lado, as particularidades da indústria de cultura que se esboçava em São Paulo foram também interpeladas a partir dos trabalhos de Antônio Cândido, José Geraldo Vinci de Moraes e Renato Ortiz. As contribuições desses intelectuais nos ajudaram a compreender melhor as condições particulares da sociedade brasileira de maneira geral, e da paulistana de forma específica, frente ao processo de modernização que se intensificou ao longo do século XX. O contexto brasileiro apresentava um quadro no qual a massificação do letramento ainda estava consideravelmente distante da maioria da população, além de um quadro histórico de profunda disparidade socioeconômica. Essas características particulares foram iluminadas de diferentes formas por esses estudiosos, sendo fundamentais para a elaboração de um estudo particularizado capaz de esclarecer alguns aspectos endógenos de nosso processo de modernização.

Em relação à cidade propriamente dita e ao seu desenvolvimento, destacamos a importância das contribuições de diversos intelectuais que, embora tenham exercido suas pesquisas em diferentes áreas das ciências humanas, têm na histórica de São Paulo um ponto de convergência em diversas de suas obras, caso de historiadores como Nicolau Sevcenko, de geógrafos como Milton Santos e urbanistas como Marcos Virgílio da Silva a quem, entre outros, recorremos. As diferentes contribuições de cada um desses pesquisadores da dinâmica urbana da cidade foram importantes para que seu processo histórico pudesse ser adequadamente relacionado com o percurso particular do artista. Cabe ainda destacar a centralidade do sentido do termo "urbanidade", desenvolvida nos trabalhos do professor Jaime Tadeu Oliva, e que nos guiou em nossas reflexões sobre o tipo de sociabilidade que se desenvolveu em São Paulo, em concomitância com o percurso pessoal e artístico de João Rubinato. Foi a partir desse enfoque

[6] No universo conceitual de Paul Zumthor, entende-se pelo termo "poéticas orais", ou "poéticas da oralidade", toda manifestação dependente da voz, como o teatro, a declamação, a narração de histórias e o canto (ZUMTHOR, 2001).

que as transformações da metrópole foram estudadas como fatores que impactaram não apenas a obra, mas a própria vida do artista. Em paralelo com a conjuntura política e econômica do período, essa urbanidade específica propiciou, entre outras coisas, a formação progressiva de um circuito boêmio que foi importante tanto para a cidade quanto para a carreira do sambista. Esse circuito particular de sociabilidade mostrou-se fundamental não apenas em função do valor subjetivo que lhe foi atribuído pelo artista (como lugar de sociabilidade e lazer). Na prática, ele funcionou como um espaço facilitador de encontros e negociações no qual os diversos agentes da indústria de cultura em formação estabeleciam contatos, trocavam favores e informações, desenvolvendo estratégias e práticas profissionais em um período profundamente marcado pelo improviso e pela precariedade. Ou seja, esse tipo de contato era um fator fundamental para que determinados artistas conseguissem adentrar ao circuito de mídias que se estruturava na cidade.

No caso de Adoniran Barbosa essa relação com o sistema midiático é determinante para a compreensão de sua carreira, do significado de sua obra, e das transformações estéticas que ocorreram ao longo do seu percurso. Nesse sentido, cabe pontuar a influência acentuada da linguagem popular em suas canções. As particularidades da utilização da linguagem que caracterizaram o discurso do artista foram estudadas em função de promoverem uma aproximação entre a fala popular, com seus improvisos, gírias, apropriações e improvisações, e a linguagem erudita, mais padronizada e formal. Essa aproximação de padrões linguísticos, mobilizada e explorada pela indústria de cultura, foi também analisada em contraposição ao projeto dos intelectuais modernistas, que igualmente buscaram promover um maior alinhamento entre os padrões orais da linguagem e as formas mais diretamente pautadas pela cultura letrada.

De forma geral, todos esses procedimentos e perspectivas foram inspiradas pela abordagem proposta pelo professor Antônio Cândido em ralação aos seus estudos literários[7]. Os questionamentos propostos no trabalho foram desenvolvidos sempre procurando manter em nosso horizonte teórico uma interpretação que privilegiasse o vínculo entre a obra e seu contexto social (CÂNDIDO, 2006, p. 13-14), sem que isso implicasse em uma leitura mecanicista dessa relação, conforme o disposto no legado do professor.

---

[7] Para além das inúmeras contribuições do meu orientador, que me indicou diversos textos do professor Antônio Cândido utilizados na elaboração desta dissertação, reconheço também a contribuição do professor Walter Garcia, que colocou em evidência a potencialidade da adaptação das metodologias utilizadas pelo professor Antônio Cândido em estudos literários para a análise (neste caso, para apreciação), das canções populares: GARCIA, Walter. **Conceitos, análises e ideias de Antônio Cândido para quem estuda a canção popular**. in: Informe IEB especial Antônio Cândido, 24 de julho de 2017. Acessado em 08/05/2020.

Em relação ao suporte biográfico é importante registrarmos nossa dívida para com os estudiosos que anteriormente se debruçaram sobre o percurso de vida de Adoniran Barbosa, facilitando enormemente nosso trabalho de pesquisa em relação ao conhecimento de dados e acontecimentos pessoais importantes da vida do artista. Destacamos aqui os trabalhos de Valter Krausche, Bruno Gomes, Celso de Campos Jr., Maria Izilda Santos de Matos, Ayrton Mugnaini Jr., Francisco Rocha, Flávio Moura e André Nigri[8].

Finalmente, cumpre esclarecer que as considerações acerca da produção cancioneira propriamente dita limitaram-se a uma apreciação analítica de seu conteúdo literal, não havendo oportunidade na presente pesquisa para uma análise musical a rigor.

Quanto à organização interna do trabalho, optamos pela divisão de seu corpo principal em três capítulos. No primeiro deles nosso estudo recaiu principalmente sobre algumas particularidades das representações urbanas que podem ser exploradas a partir do conjunto das canções de Adoniran Barbosa. Para isso selecionamos algumas de suas composições que foram apreciadas no sentido de destacar as características que nos ajudassem a compreender melhor os principais aspectos das composições do artista em relação à urbanidade paulistana. No segundo nossa intenção foi a de iluminar o percurso profissional e o lugar que o sambista ocupou na dinâmica da indústria de cultura em seu processo de instauração e crescimento na cidade. Além disso, as características de sua vocalidade tardia foram analisadas como um dos fatores fundamentais para a consolidação de sua imagem popular. No último capítulo o objetivo foi compreender de que forma Adoniran Barbosa conquistou o reconhecimento e a validação como um dos artistas mais popularmente identificados com a cidade. Para isso procuramos estudar o lugar que o ele ocupou na tradição das canções populares paulistanas de maneira geral, e no samba de forma específica, além de examinar de que maneira o processo de transformação urbana refletiu-se em sua produção, bem como a sua importância e significado na carreira de Adoniran Barbosa.

[8] Embora as obras citadas contenham uma série de informações básicas e imprescindíveis para o estudo do percurso de vida de João Rubinato, pontuamos que elas não se resumem a meros registros cronológicos, seja da vida pessoal, seja da carreira profissional do artista.

## CAPÍTULO 1 – SÃO PAULO: A MEMÓRIA EM CANÇÃO.

Iniciadas ainda no fim do século XIX, as mudanças de diversas ordens que terminariam por desembocar na configuração das cidades modernas no século XX foram especialmente transformadoras entre as nações que compunham os antigos espaços coloniais. Ali essas alterações se apresentaram de maneiras bastante radicais, trazendo modificações de diversas naturezas: econômicas, políticas, sociais, culturais e espaciais. Essa nova ordem de relações adentrou pelas décadas centrais do século XX e propiciou a configuração de espaços urbanos tão ricos e variados culturalmente quanto complexos, travejados por disputas internas, bem como influenciados por fatores externos diretamente ligados à expansão e às transformações que ocorriam no sistema capitalista global. (SEVCENKO, 2014).

No antigo espaço colonial da América portuguesa, essas mudanças se apresentaram de forma particularmente intensas na cidade de São Paulo, configurando um modelo de crescimento e urbanização dinâmico e acelerado. Esse processo está diretamente relacionado ao protagonismo econômico assumido pelo Estado, e especificamente pela sua capital, nos ciclos da cafeicultura e, na sequência, da industrialização nos séculos XIX e XX. Alguns dados referentes ao período nos ajudam a dimensionar a ordem de grandeza da expansão da cidade: em 1872, data do primeiro censo brasileiro, realizado ainda durante o segundo reinado, a cidade de São Paulo contabilizava 31.385 habitantes, sendo menos populosa do que diversos centros urbanos como São Luís (31.640), Cuiabá (35.987), Fortaleza (42.458), Porto Alegre (43.998), Niterói (47.548), Belém (61.997), Recife (116.671) e Salvador (129.109). O Rio de Janeiro, capital político administrativa da colônia desde 1763, condição reafirmada durante o período de reino unido (1815/1822) e mantida com a independência, a partir de 1822, se constituía como a maior cidade brasileira com 274.972 habitantes (SANTOS, 2018, p.23). Em 1960, São Paulo ultrapassou o Rio de Janeiro como metrópole mais populosa do Brasil (3.781.445 e 3.281.908, respectivamente). Em 1970, a diferença já é bastante significativa: a capital fluminense contava então com 4.251.918 habitantes, enquanto São Paulo já havia atingido a marca de 5.924.615. (Idem, 2018, p. 153).[9]

Comparar o ritmo de crescimento dos dois maiores centros urbanos do Brasil também ajuda a dimensionar a escalada pela qual passou a metrópole paulistana. Entre 1872 e 1970, o Rio de Janeiro teve um aumento populacional de pouco menos de quinze vezes e meia. Em São Paulo, no mesmo período, o crescimento foi da ordem de mais de 188 vezes.

---

[9] Todos os dados foram retirados da tabela anexa da obra "A urbanização Brasileira", do geógrafo Milton Santos, que indica como fonte diversos anuários estatísticos e censos demográficos: SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. 5ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2018.

Existe ainda mais um complicador no crescimento urbano pelo qual passou a cidade em que João Rubinato deu formas à Adoniran Barbosa, o seu personagem mais famoso. Ao longo do seu processo de expansão e modernização, São Paulo experimentou também uma acentuada perda de densidade populacional, fato diretamente relacionado a uma extensão desproporcional de sua base territorial. Milton Santos apresentou uma série de dados compilados por diversos pesquisadores que apontam para o mesmo diagnóstico: em 1914 a cidade contava com pouco menos de 500 mil habitantes, mas já ocupava uma área tão grande quanto a de Paris. Em 1880, o raio do círculo que continha a área construída era de aproximadamente dois quilômetros quadrados, concentrando uma população de aproximadamente quarenta mil pessoas. Em 1965 essa relação era de quinhentos e cinquenta quilômetros para uma população de aproximadamente seis milhões e meio de cidadãos (SANTOS, 2009, p. 21 e 23)[10]. Ele apontou o aspecto estrutural do fenômeno ao afirmar que: "A cidade expande os seus limites, deixando, porém, no seu interior, quantidade de terrenos vazios. O fenômeno é antigo, embora sem a expressão atual." (Idem, p. 31). Segundo o geógrafo, a especulação imobiliária seria a mola propulsora do processo: "A especulação é velha conhecida da aglomeração paulistana." (Ibidem, p. 35).

A combinação dessas duas características, crescimento populacional acelerado em paralelo com a perda de densidade populacional, configurou um modelo de urbanização problemático e que se tornou estruturante no processo de desenvolvimento da cidade. Além de atender a um número expressivo de cidadãos, os serviços básicos de infraestrutura deveriam ser estendidos por áreas cada vez mais amplas, o que onerou os custos de sua implantação, gerando déficits que se tornaram uma das marcas da metrópole. Além disso, as mudanças constantes e aceleradas apresentaram-se como imensos desafios aos contingentes de imigrantes e migrantes de origens muito diversas que, atraídos pela cidade, nela tiveram que estabelecer novas relações e sociabilidades, entrando em contanto com novos valores, costumes e tradições culturais.

Além da infraestrutura básica, a cidade em constante expansão gerou novas demandas por espaços de cultura e lazer (MATOS, 2007, p. 91-96), que acabaram por também contribuir para a configuração do espaço urbano, originando ambientes como os bares, gafieiras, taxis dancings, cordões e escolas de samba, teatros, cinemas, além das estruturas da própria indústria de cultura de massa em formação, como as rádios, as fábricas de instrumentos musicais e dos LPS, para nos atermos apenas aos espaços diretamente ligados às manifestações vinculadas à música e à canção popular (MORAES, 2000, p. 22-31). Toda essa complexidade deu origem a

[10] Estes dados consideram não apenas a cidade, mas o perímetro metropolitano de São Paulo.

novas narrativas, muitas delas marcadas pelo signo da transformação e da transitoriedade. Não por acaso, tais características se constituíram como uma presença constante nas composições de diversos artistas populares que captaram em suas obras essa atmosfera de precariedade e mudança (VALENTE, 2003). Nas canções compostas por Adoniran Barbosa podemos conhecer uma infinidade de personagens que orbitam em torno de temas frequentemente marcados pela nostalgia, a saudade, a perda e a lembrança.

Os grandes centros urbanos foram também os espaços nos quais ocorreu o encontro entre tradições diferentes, muitas delas ainda influenciadas pela oralidade (característica recorrente em uma sociedade que não havia iniciado seu processo de massificação da alfabetização) e um mundo que começava a se estruturar em torno da cultura letrada, configurado como desdobramento de um modelo de sociedade marcada pelo avanço da produção industrial e da modernização (ORTIZ, 1989). Adoniran Barbosa, pseudônimo de João Rubinato, foi um artista que se moveu entre esses mundos, desenvolvendo um discurso que refletiu aspectos da organização do espaço, de suas sociabilidades, suas tensões e disputas, assim como de suas negociações, redes de solidariedade e improvisos, centradas no ponto de vista de uma parcela menos privilegiada pelo processo de modernização. Sua obra foi aos poucos se conformando como um retrato particular da urbanidade paulistana tanto para o público mais amplo, que em alguma medida se reconhecia em suas narrativas, quanto para os mediadores culturais: empresários, administradores e críticos que progressivamente ganhavam importância em função das novas relações oriundas da estruturação do mercado de produtos culturais em escala industrial.

No início de sua carreira artística, Adoniran Barbosa obteve mais reconhecimento pelo seu trabalho ligado ao rádio teatro. Aos poucos, o sucesso estendeu-se também às suas composições, fato que acabou desencadeando uma mudança no conteúdo das análises dos críticos e jornalistas que se debruçaram sobre sua produção. O reconhecimento da complexidade e da sensibilidade de suas canções, muitas vezes encobertas pela natureza popular de suas formas, foi ganhando espaço. Por outro lado, embora as letras e Adoniran Barbosa tenham se popularizado a partir da segunda metade da década de 1950, quando passaram a ser gravadas pelo grupo Demônios da Garoa[11], o reconhecimento como intérprete, refletido em um número expressivo de vendagem de LPS, só viria ocorrer a partir dos anos

[11] Malvina foi a primeira canção composta por Adoniran Barbosa a ser gravada pelo grupo Demônios da Garoa, sagrando-se campeã do carnaval paulistano e inaugurando, em 1951, uma parceria que se estenderia por muitos anos e seria fundamental para a projeção do artista. No ano seguinte eles conquistariam o bicampeonato com o samba "Joga a chave", composta por Adoniran Barbosa e o Osvaldo Moles.

centrais da década de 1970. A primeira gravação de um LP de Adoniran Barbosa ocorreu somente em 1974, por iniciativa do produtor musical J. C. Botezelli – o Pelão. Para ser lançado o disco enfrentou problemas com a censura e só foi autorizado depois da exclusão de duas canções ("Samba do Arnesto" - 1952 - e "Um Samba no Bixiga" - 1956). Um dos motivos alegados era a inadequação do linguajar do sambista, que incorporava as variações do português característicos da oralidade desvirtuando o uso correto da língua, segundo os censores. O sucesso de vendagem rendeu o pedido de um segundo trabalho logo no ano seguinte. Pelão aproveitou então para alfinetar os censores[12], editando na contracapa do segundo LP um texto de Antônio Cândido, a essa altura já reconhecido como um importante intelectual do meio acadêmico paulista. Nele, o professor e crítico literário reconhecia a riqueza expressiva das canções populares de Adoniran. (CAMPOS JR, 2004, p.486).

O texto de Antônio Cândido traz reflexões importantes não só sobre a obra e o percurso de vida do artista, mas também sobre aspectos complexos do processo de incorporação das manifestações ligadas à oralidade pela indústria cultural em formação, assim como da própria urbanização em curso, razão pela qual gostaríamos de nos deter mais atentamente ao seu conteúdo:

> Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos; mas não é Adoniran nem Barbosa, e sim João Rubinato, que adotou o nome de um amigo funcionário do Correio e o sobrenome de um compositor admirado. A ideia foi excelente, porque um artista inventa antes de mais nada a sua própria personalidade; e porque, ao fazer isto, ele exprimiu a realidade tão paulista do italiano recoberto pela terra e do brasileiro das raízes europeias. Adoniran Barbosa é um paulista de cerne que exprime a sua terra com a força da imaginação alimentada pelas heranças necessárias de fora.
>
> Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal de nossa terra, Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, se aliaram com naturalidade às deformações normais de português brasileiro, onde Ernesto vira Arnesto, em cuja casa nós fumo e não encontremo ninguém, exatamente como por todo esse país. Em São Paulo, hoje, o italiano está na filigrana.
>
> A fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua Cidade de modo completo e perfeito. São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda parte. A nossa cidade, que substituiu a São Paulo estudantil e provinciana, foi a dos mestres-de-obra italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neo-clássica, floral e neo-colonial, em camadas sucessivas. São Paulo dos palacetes franco-libaneses do Ipiranga, das vilas uniformes do Brás, das casas meio francesas de Higienópolis, da salada da Avenida Paulista. São Paulo da 25 de Março dos sírios, da Caetano Pinto dos espanhóis, das Rapaziadas do Brás, - na qual se apurou um novo

[12] Um relato em primeira pessoa sobre as dificuldades com a censura e a ideia de encomendar um texto ao intelectual Antônio Cândido sobre a carreira de Adoniran Barbosa pode ser visto no documentário: ADONIRAN, meu nome é João Rubinato. Direção: Pedro Serrano. Latina Estúdio; Nation Filmes. 2018.

> modo cantante de falar português, como língua geral na convergência dos dialetos peninsulares e do baixo-contínuo vernáculo. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes o trem da Cantareira, o Triângulo, as cantinas do Bexiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará misturada vivamente com a nova, mas como o quarto do poeta, também "intacta, boiando no ar". A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. Sobretudo quando entram (quase sempre discretamente) as indicações de lugar, para nos porem no Alto da Mooca, na Casa Verde, na Avenida São João, na 23 de Maio, no Brás genérico, no recente metrô, no antes remoto Jaçanã. Quando não há esta indicação, a lembrança de outras composições, a atmosfera lírica cheia de espaço que é a de Adoniran, nos fazem sentir por onde se perdeu Inês ou onde o desastrado Papai Noel da chaminé estreita foi comprar Bala Mistura: nalgum lugar de São Paulo. Sem falar que o único poema em italiano deste disco nos põe no seu âmago, sem necessidade de localização.
> Com seus 65 anos de magro, Adoniran é o homem da São Paulo entre duas guerras, se prolongando na que surgiu como jiboia fuliginosa dos vales e morros para devorá-la. Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sua anti-voz rouca, o chapeuzinho de aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da Cidade. Talvez a borboleta seja mágica; talvez seja a mariposa que senta no prato das lâmpadas e se transforma na carne noturna das mulheres perdidas. Talvez João Rubinato não exista, porque quem existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos carregadores de café para inventar no plano da arte a permanência da sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira[13].

O texto, escrito como uma homenagem pelo intelectual ao sambista, reforça as linhas gerais das análises que já vinham se firmando e que se consolidaram nos trabalhos que objetivaram uma crítica panorâmica da obra de Adoniran Barbosa[14]. Nesse sentido, ao destacar a validade da comunicação estabelecida pelo artista, dialogando com a fala das ruas e incorporando a dinâmica do processo de apropriação e transformação da língua, Antônio Cândido sugere a hipótese de que é justamente essa capacidade de diálogo com as camadas populares que traz legitimidade à expressão poética de Adoniran, sendo este, portanto, reconhecido como um narrador avalizado do processo histórico e social intrincado da urbanização de São Paulo. Entretanto esta narrativa não se dá nos termos objetivos das fontes históricas tradicionais. As crônicas de suas canções têm a capacidade de narrar experiências predominantemente a partir da visão das classes populares, nos dando acesso a um universo imagético que retratou uma cidade que se organizava e desenvolvia a partir de outra lógica.

É possível ainda observarmos que o texto recorre a uma divisão cronológica já enraizada em diversos trabalhos historiográficos sobre o processo de crescimento da cidade. Nela, a história de São Paulo é dividida em três recortes temporais: o marco inicial não foi diretamente abordado no texto de Antônio Cândido. Sua extensão seria a mais ampla, estendendo-se da

---

[13] CANDIDO, Antônio *In*: BARBOSA, Adoniran. **Adoniran Barbosa**. São Paulo. EMI-Odeon, SMOFB-3877, 1975.

[14] Para um levantamento abrangente da fortuna crítica sobre as obras de Adoniran Barbosa, consultar: SILVA, Marcus Vinícius, da. **Adoniran Barbosa: Nem trabalho, nem malandragem.** Dissertação de mestrado. Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas, 2012.

fundação da cidade até o primeiro grande ciclo de desenvolvimento, apontado aqui em torno do ano de 1900. Já o segundo deles foi identificado como o que "se sobrepôs sobre a velha cidadezinha caipira", compreendido entre os anos de 1900 e 1950. Nele, a cidade teria se desenvolvido sob um processo acelerado de crescimento e transformações, substituindo assim a anterior. É também durante este período que João Rubinato estabelece vínculos com São Paulo, dando origem à Adoniran Barbosa, personagem que acabaria por confundir-se com sua própria identidade. Posteriormente, teríamos a abertura de um terceiro ciclo, o da "vasta aglomeração de gente vinda de toda parte". As características marcantes deste último período apontadas por Cândido seriam a desconstrução e a substituição, tanto material quanto imaterial, da cidade anterior. Contudo, segundo o professor, por intermédio da poesia popular das canções de Adoniran Barbosa, nesta cidade que "ninguém é capaz de dizer aonde irá", subsistiram como legados para as gerações subsequentes alguns lampejos do ciclo anterior. O artista é apontado como um dos narradores de um momento de profundas transformações que consolidaram a cidade como um espaço moderno em seu sentido mais pleno.

Neste recorte cronológico subsiste, ainda que de maneira não evidente, uma interpretação e organização da história que elege como eixo central as transformações que estão diretamente relacionadas com a estrutura econômica da cidade. Foi o avanço da cafeicultura sobre o oeste do Estado, graças à tecnologia da ferrovia, que propiciou uma integração mais profunda de São Paulo com o capitalismo internacional, transformando seus hábitos e feições caipiras. Esse processo promoveu o acúmulo de capitais necessários para a industrialização que desencadeou um novo ciclo de crescimento e mudanças. Este último ciclo trouxe à cidade uma nova marca identitária: a mudança contínua, acelerada e, por vezes, disruptiva e violenta[15].

---

[15] Essa visão tripartida, utilizada para organizar cronologicamente os estudos sobre a história de São Paulo, já se conformou como uma tradição historiográfica em relação ao tema, sendo respaldada por inúmeros trabalhos e farta documentação. Entretanto, amparados nas pertinentes críticas e observações da historiadora Raquel Glazer, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que sua aplicação não pode ocorrer de maneira esquemática, sob pena de induzir a uma percepção distorcida do processo histórico que pode resvalar em dois equívocos: o primeiro deles seria a construção de uma narrativa histórica baseada no que fiou conhecido como "mito de origem", no qual os ciclos cronológicos subsequentes são apresentados como consequência imediata, lógica e necessária do passado, ou seja, de uma maneira determinista. Nesta linha de abordagem, as narrativas reputam a grandeza da cidade aos valores de autonomia, iniciativa e empreendedorismo, supostamente presentes desde sua origem, quando não associados à própria natureza de alguns de seus primeiros habitantes, gerando discursos de louvação, frequentemente vinculados a uma construção apologética da memória dos bandeirantes que podem ser resumidos na fórmula ufanista da "terra de gigantes". Esta visão distorce a análise do processo histórico como resultado de uma disputa entre diversos atores e seus projetos políticos, econômicos e sociais, bem como de seus discursos e justificativas ideológicas para a ordem social hegemônica, constituindo-se em uma abordagem flagrantemente teleológica e anacrônica. Em sentido oposto, é salutar que evitemos a o discurso da ruptura radical, como se a cidade que se enriquece com a cafeicultura e que se expande com a industrialização não tivesse raízes históricas. Este é o mito da "segunda fundação", particularmente frequente nos discursos ufanistas das décadas de 1950 e 1960, sobretudo por ocasião da efeméride do quarto centenário da cidade (1954), estando diretamente associado aos projetos das elites que buscavam construir a imagem da cidade moderna, alicerçada sobretudo na força de

A identificação de Adoniran Barbosa como um dos narradores de uma cidade em transformação será mantida neste trabalho tanto como um referencial de organização temporal quanto de análise do processo de seu desenvolvimento urbano. Através da poesia simples de suas canções, que dialogaram diretamente com a oralidade cotidiana dos habitantes anônimos da cidade, ele teceu uma trama de narrativas que, em seu conjunto, retrataram uma parte importante da história de uma São Paulo em rápida transformação. Ao recriar no plano da arte a realidade urbana de um período de intensas mudanças, sua obra deixou como legado às gerações futuras um retrato afetivo não só dos prédios, ruas e bairros que se modificavam, mas dos próprios habitantes e seu cotidiano, com seus costumes, hábitos e linguajares. Como retratos antigos, suas canções possibilitaram que as perdas ocorridas na cidade encontrassem abrigo na memória musical, sendo preservadas para as gerações seguintes. Mas de que forma e a partir de quais enfoques o sambista compôs sua visão particular de sua experiência em São Paulo? Essa questão pode ser respondida não apenas a partir do conhecimento do percurso profissional do artista, mas também da apreciação de sua produção cancioneira, como aqui nos propomos a fazer.

### 1.1 "Deus te abençoe, segue teu trilho"

O ano de 1932, mesmo ano do movimento armado que ficou conhecido como Revolução Constitucionalista de 1932, comandado pela oligarquia paulistana alijada do poder desde a ascensão de Getúlio Vargas em 1930, marcou também a transferência de João Rubinato, sétimo e último filho do casal de imigrantes italianos Fernando e Emma Rubinato, para a cidade. Em busca de melhores condições de vida eles já haviam se instalado em Valinhos (1896), cidade onde o caçula da família nascera em 1910[16], Jundiaí (1918) e Santo André (1924). A essa altura o jovem João Rubinato já acumulava uma experiência profissional bastante variada em diversas ocupações tais como: carregador, pintor de parede, serralheiro, balconista, tecelão, garçom, metalúrgico, vendedor, entre outras, todas elas marcadas por uma grande dificuldade em adaptar-se à rotina exigida pelo mundo do trabalho. (MUGNAINI Jr., 2013).

Exercendo o ofício de vendedor de tecidos em uma empresa atacadista sediada na Rua 25 de Março, João Rubinato passou a residir em um quarto de pensão na Rua Ladeira Porto

---

trabalho de seus habitantes. Uma cidade que seria a um só tempo a materialização do progresso e a antecipação do futuro. Neste caso, a descontinuidade histórica prejudica qualquer possibilidade de análise que aponte para as conexões entre os movimentos históricos mais amplos e totalizantes. A cidade é então apresentada de maneira desenraizada, uma resultante do processo de modernização que encontra no signo da ruptura com sua própria história a justificativa de sua grandiosidade (GLAZER, 2007, p. 48-52).

[16] A rigor, quando João Rubinato nasceu, Valinhos era um distrito do município de Campinas.

Geral. Esse movimento marca também, em certa medida, a emancipação do futuro artista do controle mais direto de sua família. Inserido em uma cidade em expansão acelerada, circulando por espaços urbanos nos quais iam se configurando diversas redes diretamente relacionadas à indústria de cultura de massa em formação (com destaque para as rádios que se concentravam na região do centro), bem como uma variedade de bares e comércios que acentuavam o desenvolvimento de um circuito de sociabilidade boêmia, o futuro artista viu-se seduzido pela *Belle Époque* tardia de São Paulo, ensaiando seus primeiros passos rumo à sua carreira.

Essa cidade que recebeu João Rubinato começava a desenvolver a partir de seus condicionantes históricos particulares uma rede de espaços e instituições nas quais as expressões culturais de origem popular se reconfiguravam sob o impacto do processo acelerado de crescimento urbano, sendo paulatinamente incorporadas pela indústria de entretenimento em formação. É importante observar, especificamente em relação ao samba, que São Paulo já possuía uma tradição popular enraizada e diretamente relacionada a um estilo que ficou conhecido genericamente como samba rural paulista[17]. As raízes dessas manifestações remontam ao processo de imigração massiva de ex escravizados das fazendas de café para a cidade em busca condições mais dignas de sobrevivência no pós-abolição. O pesquisador Marcos Virgílio da Silva chama atenção para duas características importantes dessa cultura musical cultivada pelos contingentes negros. A primeira dela é a presença de fortes vínculos devocionais:

> Os sambas praticados no interior de São Paulo estavam inscritos num conjunto de práticas coletivas nas quais a devoção exercia um papel decisivo – isto é, havia uma vinculação estreita entre as festividades religiosas e suas procissões com a prática do samba. Assim era, por exemplo, em Pirapora do Bom Jesus, um dos principais centros do samba rural paulista. Essa vinculação não se extinguiu com a migração de seus praticantes para as cidades, mas se redefiniu de forma decisiva. (SILVA, 2019, p. 47).

O segundo aspecto está diretamente ligado ao processo de organização espacial da cidade:

> Desde a Abolição e, mais intensamente, nas primeiras décadas do século XX, uma grande quantidade de negros migrava do interior para a cidade de São Paulo em busca de empregos. Essas populações concentraram-se em bairros próximos ao centro da cidade capazes de prover também moradias de baixo custo em fundos de vale, sujeitos à inundação, ou em áreas muito íngremes. Era o caso do Bixiga, Barra Funda e

[17] O termo "Samba Rural Paulista" foi utilizado pelo intelectual modernista Mário de Andrade que pesquisou a origem das manifestações culturais de algumas comunidades negras observáveis em São Paulo entre o final do século XIX e início do século XX. Ela faz referência a uma estética musical que teria suas origens entre as comunidades negras que foram exploradas como mão de obra escrava nas fazendas de café do Oeste Paulista, com destaque para a cidade de Bom Jesus de Pirapora que funcionaria como um centro originário e propagador de tais tradições (CONTI, 2015, p. 29).

> Baixada do Glicério, que se constituíram em alguns dos principais redutos negros da cidade. (Idem, p. 49).

Essa primeira fase do samba na cidade formou uma rede de sociabilidades de natureza comunitária e diletante entre músicos que foi capaz de gerar uma estrutura incipiente de práticas, assim como um público de apreciadores do ritmo, dando origem à terreiros, cordões, quadras e bares onde sambistas amadores foram adaptando o ritmo de origem rural às novas influências do meio urbano[18]. Dessa forma, tanto do ponto de vista de uma tradição musical precedente quanto de uma organização de espaços urbanos influenciados pela cultura negra e pela prática do samba[19], a cidade onde João Rubinato desenvolveria sua carreira artística já contava com uma série de referências prévias. Entretanto, é importante observarmos que existem diferenças significativas, que se estendem dos instrumentos aos ritmos, entre as canções compostas pelos artistas mais enraizados nas tradições musicais das comunidades negras da cidade, quando comparadas ao samba que foi transformado em mercadoria e acabou ocupando um lugar de destaque na memória coletiva da capital paulistana[20].

Contrapor a visão de Adoniran Barbosa acerca da existência ou não de uma identidade particular do samba paulista com a de Geraldo Filme[21], outro sambista importante de São Paulo, e que também desenvolveu uma produção profundamente identificada com a metrópole, ajuda e compreender de que forma o percurso formativo de cada um deles implicou em uma maior ou menor circulação de suas respectivas produções, bem como um maior ou menor reconhecimento por parte do público mais amplo, independentemente de qualquer juízo estético e valorativo em relação ao trabalho de ambos. Ao pronunciar-se sobre o samba paulista, Geraldo Filme declarou:

---

[18] No caso do samba paulista, a influência do Rio de Janeiro é tão profunda quanto complexa, principalmente a partir da década de 1930. O assunto gera diferentes interpretações e muito debate, tanto no meio acadêmico quanto entre os sambistas. Alguns depoimentos interessantes, que privilegiam o ponto de vista dos músicos, podem ser conferidos no documentário: SAMBA à Paulista – fragmentos de uma história esquecida, 2007, do diretor Gustavo Mello, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c1lNz8Y9dhs. Acessado: 19/03/2020.

[19] Sobre as dificuldades e desafios enfrentados pelos profissionais de música negros em São Paulo nas décadas iniciais do século XX consultar: MORAES, José Geraldo Vinci, de. **Metrópole em sinfonia – História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2000.

[20] O debate sobre os discursos que sustentam a existência de um "samba paulista", de origem autônoma em relação à matriz carioca, bem como as teses sobre a sua suposta origem rural, foram detidamente analisados, inclusive sobre o ponto de vista rítmico, na dissertação de doutorado da pesquisadora Lígia Nassif Conti. CONTI, Lígia Nassif. **A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo.** 2015. 227 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

[21] O sambista Geraldo Filme de Souza, conhecido como Geraldo Filme, nasceu em 27 de agosto em São João da Boa Vista, São Paulo, e faleceu em 05 de janeiro de 1995 em São Paulo. Geraldo Filme foi um importante compositor e intérprete de sambas da cidade. A respeito de sua trajetória e de sua memória musical, consultar: AZEVEDO, Amailton Magno**. A memória musical de Geraldo Filme, os sambas e as micro-Áfricas em São Paulo.** Dissertação de doutorado em história. Pontifícia Universidade Católica, 2006.

> O nosso samba não tem nada a ver com o samba do Rio, é tão diferente! Em tudo! Nos tipos de manifestações da gente, no andamento... é que o nosso vem mesmo daqueles batuques, daquelas festas, as festas que eram dadas aos escravos quando tinha boas colheitas de café...então era dada aquelas festas pros escravos na qual eles se manifestavam com aquelas danças, aquelas.... Era batuque, umbigada...[22]

Já Adoniran Barbosa fez a seguinte leitura sobre a suposta autonomia estética do seu samba: "A diferença do meu samba pros do Rio e de outros lugares são os temas que eu abordo. Os temas que eu pego. As letras minhas que falam como o povo fala: nós fumos, peguemos, nóis vai, dispôs...[23]"

Enquanto a fala de Geraldo Filme deixa evidente seu enraizamento com as tradições originárias do samba em São Paulo, enfatizando as diferenças rítmicas em relação ao samba carioca, Adoniran Barbosa relativiza essas particularidades, afirmando ainda uma suposta homogeneidade estética que se estenderia aos sambas praticados não apenas no Rio, mas também em "outros lugares". Segundo a visão de Adoniran, as diferenças dos seus sambas estariam restritas aos aspectos temáticos e linguísticos. Além disso, o artista apresenta tais diferenças de maneira positiva, como resultantes de artifícios que promovem uma maior aproximação com o público, uma vez que ele faria uso de um tipo de comunicação praticada pelo "povo". De certa forma, o depoimento é uma amostra da habilidade intuitiva de Adoniran Barbosa em mobilizar os espaços e as instituições de mídia. Sua fala procurou colocar em evidência as características particulares de sua criação que explicariam sua identificação com o público, desconsiderando aspectos importantes relacionados principalmente ao ritmo das respectivas tradições musicais e reduzindo essas particularidades a questões exclusivamente discursivas.

É importante lembrarmos que ele desenvolveu e amadureceu sua produção artística preponderantemente no interior da indústria de entretenimento que se organizava e expandia, e que tinha como principal referência estética o samba produzido na capital carioca. Enquanto podemos identificar nas entrelinhas do discurso de Geraldo Filme questões identitárias e de fundo étnico (Geraldo Filme era um homem negro, vivendo e produzindo música em uma cidade marcada por um racismo estrutural mitigado), no discurso de Adoniran Barbosa seu posicionamento está mais relacionado às questões de seu percurso individual. Ocorre que, tanto

---

[22] O depoimento foi transcrito pelo autor e integra o documentário Samba à paulista, fragmentos de uma história esquecida. Direção de Gustavo Mello. São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KD1gx9xxVD8. Acessado: 19/03/2020.

[23] O depoimento foi transcrito pelo autor e está incluído no programa: POR toda minha vida. Episódio Adoniran Barbosa. Diretor: Ricardo Waddington. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão. 1 vídeo: (50 min), exibido em 18 de mar. de 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uj6l2JYOPOs. Acesso em jan. 2020.

na fonografia quanto na radiofonia, a consolidação do gênero samba se deu em torno da estrutura rítmica surgida nos anos finais da década de 1920 entre os sambistas do Estácio, no Rio de Janeiro. Na capital federal ocorreu uma "disputa" entre o novo paradigma e outros andamentos mais tradicionais, como esclareceu o pesquisador Carlos Sandroni:

> O argumento principal deste livro - (trata-se do livro "Feitiço Decente") - é que existe numa ligação entre o tipo de contramotricidade (ou concepção do que seja a música "sincopada") configurada pelo paradigma do *tresillo* e certa concepção do "afro-brasileiro" e do "tipicamente brasileiro". E que estas concepções musicais e não musicais associadas cederão lugar, por volta de 1930, a um novo paradigma rítmico e as novas ideias sobre o que é ser "brasileiro", ao mesmo tempo que os velhos gêneros confundidos cederão lugar ao samba como música popular por excelência (SANDRONI, 2012, p. 33-34).
> O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando os compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual o reconhecemos hoje em dia. A primazia do Estácio sobre os outros redutos do samba carioca é admitida por todos (Idem, p.133).

A decantação do que acabou por se consolidar como o gênero "samba" pode ser melhor assimilada se pensarmos as relações entre suas variantes mais em termos de transformações do que de rupturas, mas é inegável que a adaptação das canções populares à forma mercadoria, que foi possibilitada graças a popularização das novas tecnologias, implicou na consolidação de algumas estéticas e, por consequência, no apagamento de outras. No Rio de Janeiro a "disputa" se deu entre um ritmo originário, mais diretamente influenciado pelo maxixe (o "samba amaxixado") e o samba dito "moderno", praticado no Estácio. No caso do samba rural paulista, que exerceu influência mais direta na obra de artistas como Geraldo Filme, ocorreu algo semelhante (MORAES, 2000, p. 285-294).

Conforme a indústria cultural foi se estruturando, o paradigma do Estácio acabou por ser reproduzido, tornando-se hegemônico também em São Paulo. Apesar de criar um espaço de relativa autonomia, contando com um número significativo de rádios e outros empreendimentos relacionados ao universo comercial da canção popular, do ponto de vista rítmico a variante do samba que se consolidou em São Paulo, assim como no resto do país, reproduziu as linhas gerais daquela que se consagrou no Rio de Janeiro. Dentro dessa lógica, era natural que Adoniran Barbosa, que também era originário de grupos diretamente relacionados à cultura popular e que também transitava pelas comunidades periféricas, mas que desde o início estruturou sua carreira artística no interior dos novos veículos de mídia, colocasse em primeiro plano as similaridades, em detrimento das diferenças existentes entre os sambas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

**1.2 Adoniran Barbosa torna-se uma voz do rádio.**

Em 1923 foi fundada a primeira rádio de São Paulo, a Sociedade Rádio Educadora Paulista, por Vergueiro Steidel. Aos poucos os avanços técnicos e o barateamento progressivo dos equipamentos foram popularizando a novidade. Nessa primeira fase, entre as décadas de 1920 e os primeiros anos da década seguinte, a programação era legalmente limitada à veiculação de programas educativos (idem, p. 49-50). O ponto de virada ocorreu no ano de 1932, quando a legislação passou a autorizar propagandas e anúncios comerciais (D.L. 21.111). O rádio tornou-se então um investimento empresarial bastante atrativo, e as emissoras, buscando atingir um público cada vez maior como forma de garantirem as verbas publicitárias, passaram a abrir espaço em sua programação para programas de conteúdo popular, assim como para gêneros musicais mais acessíveis como o sertanejo e o samba (SILVA, 2019).

Muitas dessas empresas foram instaladas na região central da cidade, como a Rádio Record, fundada ainda em 1928, na Praça da República, e adquirida em 1931 pelo empresário Paulo Machado de Carvalho. A Rádio São Paulo, localizada na Alameda Barão de Limeira, a Rádio Cultura, sediada na Avenida São João, e a Rádio Kosmos, na Praça Marechal Deodoro e que mais tarde deu origem à Rádio América, todas fundadas em 1934. Em 1937 o polêmico empresário Assis Chateaubriand fundou a Rádio Tupi, na Rua 7 de Abril. No mesmo período ocorreu a proliferação, na mesma região central, de casas musicais que comercializavam instrumentos, partituras, aparelhos e discos, além de inúmeros teatros dedicados a uma programação bastante heterogênea, atendendo diversos públicos e oferecendo espetáculos de tipos e gêneros musicais variados. (MORAES, 2000, p.68-72).

Foi circulando por esse efervescente cenário urbano que o jovem João Rubinato, então com 23 anos, concebeu a estratégia para sua iniciação no mundo do entretenimento. É importante pontuar que embora os atrativos da vida boêmia e os contatos em torno de uma sociabilidade festiva regados à síncope descompromissada dos sambistas atraíssem Rubinato, seus objetivos apontavam para uma profissionalização em torno da indústria cultural em expansão. Nesse sentido, o artista identificou no circuito das rádios sua melhor oportunidade de inserção. Ao referir-se a carreira de João Rubinato em torno dos parâmetros até aqui abordados, o historiador José Vinci de Moraes fez a seguinte análise:

> Talvez o caso mais famoso desses "cruzamentos" na radiofonia e na música popular seja o do mais conhecido sambista paulistano, Adoniran Barbosa. Na verdade, foi um típico trabalhador ocasional que surgiu como profissional no rádio, realizando as mais diversas tarefas: foi radio ator, humorista, sonoplasta, etc. Desde meados da década de 1930 criava seus sambas, mas sua condição de compositor e intérprete despontaria de fato apenas nos anos 50, ainda que precariamente. (Idem, p. 112).

Uma das conclusões possíveis que podemos tirar desse contexto é que, por diversos fatores, desde o crescimento acelerado em virtude de sua estrutura econômica que tem raízes ainda no século XIX, até uma expansão das manifestações populares urbanas, facilitada pelos novos avanços técnicos e novos costumes que a modernidade ia impondo, a cidade de São Paulo, a partir de meados da década de 1930, se apresentou como um lugar onde se tornou possível a concretização de projetos em que as expressões da cultura popular fossem encaradas não apenas como meras atividades recreativas e comunitárias, mas como práticas de carreiras profissionais capazes de prover o sustento dos artistas que a elas se dedicassem, como esclarece mais uma vez o historiador José Vinci de Moraes:

> A profissionalização de artistas populares sempre foi uma questão bastante difícil de ser debatida. Sem apoio de mecenas, instituições públicas ou privadas, eles viviam precariamente de sua arte, buscando seu sustento e público de modo itinerante nas ruas, vilas, teatros e circos. Esses artistas conseguiram se estabelecer relativamente nas cidades, pois nelas que se formou uma estrutura ligada ao entretenimento, possibilitando a sobrevivência de muitos. As metrópoles modernas lhes criaram mais espaços e pela lógica da divisão do trabalho, exigiram deles profissionalização. Com o desenvolvimento primeiro da indústria fonográfica, depois da radiofônica, a possibilidade da sobrevivência pela arte popular tornou-se mais próxima e palpável, ainda que precária e difícil. (Ibidem, p. 95).

No caso específico de João Rubinato as investidas como intérprete feitas com sua participação em programas de calouros, bastante populares no período, não garantiram sua inserção conforme suas expectativas, mas possibilitaram sua aproximação do circuito da radiofonia que se consolidava. Desta forma, as décadas de 1930 e 40 são caracterizadas por uma produção musical parca e inconstante do artista, uma vez que suas energias estavam direcionadas para sua carreira como radio ator, com forte viés humorístico. Este período ficou marcado pela parceria estabelecida com o jornalista, produtor e redator Osvaldo Moles[24].

A transferência de Moles para a rádio Record ocorreu em março de 1941. João Rubinato, a esta altura já conhecido pelo nome artístico de Adoniran Barbosa[25], já havia desenvolvido

---

[24] Todos os estudos sobre a carreira artística de Adoniran Barbosa são unânimes em destacar a influência e a importância da parceria com o jornalista e escritor Osvaldo Moles. Consolidando-se rapidamente como um dos principais produtores da Rádio Record, Moles identificou o potencial humorístico de Adoniran, criando, a partir de então, diversos personagens para o rádio ator, todos eles marcados por uma forte identificação com o gosto popular e pela veia humorística. Charutinho (o maior sucesso da dupla, caracterizado no imaginário popular como um homem negro periférico), Zé Cunversa (um malandro), Moisés Rabinuvic (um comerciante judeu), Jean Rubinet (galã do cinema francês), Giuseppe perna fina (motorista de taxi italiano) e Mr. Morris (professor de Inglês), são alguns exemplos bem-sucedidos dessa parceria que abriu espaço para a consolidação da carreira de Adoniran na radiofonia. Essa variedade de personagens também é um indicativo de que a cidade de São Paulo, durante esse período, se já se constituíra como um espaço que congregava uma variedade significativa de tradições e herança culturais de diversas origens.

[25] A adesão a um nome artístico como parte de uma estratégia que intentava produzir uma maior identificação entre o artista e o gênero musical popular do samba é bem conhecida. O nome Adoniran Barbosa teria surgido da

uma rede de contatos nos meios radiofônicos que, embora com precariedade, viabilizava sua sobrevivência a partir dos trabalhos exclusivamente vinculados a indústria de entretenimento, tendo assinado contrato com a mesma emissora em janeiro. A parceria estabelecida entre ambos consolidou a carreira de Adoniran Barbosa como radio ator e reforçou sua veia humorística, bem como sua identificação com os tipos populares. Contudo, sua ascensão profissional sofreria uma brusca interrupção com a transferência do jornalista para a Rádio Bandeirantes, em 1951. Moles retornaria à Record no fim de 1955, mas o hiato no trabalho conjunto acabou por levar Adoniran a retomar suas investidas como intérprete e compositor, além de impulsionar suas aventuras pelo mundo da sétima arte. A carreira de ator de cinema chegou a render algum reconhecimento, colaborando para que a imagem do artista ganhasse visibilidade através do circuito comercial, embora os papéis desempenhados pelo artista tenham, na grande maioria das vezes, sido limitados à personagens secundários. Entre 1945 e 1981, Adoniran Barbosa participou dos seguintes filmes: Pif-Paf (1945); Caídos do Céu (1946); A vida é uma gargalhada (1950); Nadando em dinheiro (1952); O Cangaceiro (1953); Candinho (1954); Os Três Cangaceiros (1954); A Carrocinha (1955); Esquina da Ilusão (1954); Os Três Garimpeiros (1955); Mulher de Verdade (1955); Carnaval em Lá Maior (1955); A Pensão de Dona Estela (1956); A Estrada (1956); Bruma Seca (1961); A Super-Fêmea (1973); Elas são do Baralho (1977) e Eles Não Usam Black-Tie (1981), com destaque para sua participação em "O Cangaceiro", filme que ganhou o Prêmio Internacional de Filme de Aventuras em Cannes, em 1953.

A carreira como intérprete, porém, continuou a não produzir os resultados esperados. Entretanto, as canções feitas ao longo da década de 1950 consolidariam seu espaço como um compositor de sucesso, principalmente por intermédio das interpretações do grupo Demônios da Garoa[26].

Mesmo depois de reeditada a parceria de sucesso com Osvaldo Moles, a partir do retorno deste à Record, e da retomada de sua carreira como rádio ator de maneira mais sólida, Adoniran Barbosa seguiria compondo sistematicamente a partir de então.

---

combinação do primeiro nome de um amigo, que trabalhava no correio, Adoniran Alves, com o sobrenome do sambista carioca Luíz Barbosa. (MOURA e NIGRI, 2003; p.50).

[26] A parceria entre Adoniran Barbosa e o grupo foi fundamental na carreira artística de ambas as partes, uma vez que Adoniran só lograria algum sucesso como intérprete a partir da década de 1970. A gravação de Saudosa Maloca, um dos maiores sucessos da história do compositor (e também dos intérpretes), é um caso que evidencia a complementaridade entre as carreiras. Gravada em 1955 pelo grupo vocal em um compacto que trazia no lado B a canção "Samba do Arnesto", também de Adoniran Barbosa, foi sucesso de vendas, projetando os artistas para além do circuito musical de São Paulo. Observe-se ainda que ambas as canções já haviam sido gravadas anteriormente pelo compositor, tendo passado despercebidas pelo público.

### 1.1.1 Uma cidade representada em canções.

Existe um abismo entre a cidade que recebeu o jovem João Rubinato para se arriscar nos programas de calouros das rádios, nos idos de 1934, e a cidade que passou a ser retratada de maneira frequente como pano de fundo das narrativas de Adoniran Barbosa, sobretudo a partir dos anos 50. A crise econômica no centro do capitalismo, deflagrada em 1929, trouxe um abalo profundo para as estruturas do poder da oligarquia cafeeira que controlava política e economicamente o país desde o fim da república da espada. Se a ascensão do Varguismo, a partir de 1930, significou a perda do controle político da nação, a configuração progressiva de uma política econômica industrialista e modernizante, desenvolvida em torno da centralização do poder estatal, ensejou em São Paulo o deslocamento de uma parte significativa dos capitais acumulados oriundos da cafeicultura para outras áreas da economia, notadamente a indústria e a especulação imobiliária, garantindo com isso a continuidade da cidade como o centro econômico mais dinâmico do país[27].

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes aponta que, em razão da turbulência política do período, os primeiros anos da década de 1930 foram confusos e instáveis para a cidade de São Paulo, cede da resistência ao governo de Getúlio Vargas. Entre 1930 e 1934 foram nomeados nada menos do que treze prefeitos como administradores da cidade. A política local só conheceria alguma estabilidade com a nomeação de Fábio Prado, em 1934, e que governou até 1938. Este período reflete um acordo político costurado entre o centralismo de Getúlio e uma fração da oligarquia paulista (MORAES, 2000, p. 45). A partir de 1937, com a implantação do Estado Novo e a concentração dos poderes ditatoriais, esse acordo foi rompido, ficando a administração do município a cargo de Prestes Maia durante todo o período autocrático, ou seja, até 1945. Esta etapa de relativa estabilidade administrativa (1934/1945) – dois prefeitos, ambos engenheiros, ao longo de onze anos consecutivos - deu oportunidade à instauração de projetos de urbanização que reordenariam segundo uma nova lógica o espaço público da cidade.

Com o fim do Estado Novo (1945) abre-se um novo período democrático, mas que mantém no plano econômico um ambiente favorável à continuidade do processo de industrialização e, consequentemente, de urbanização. Entretanto, na cidade de São Paulo, do ponto de vista político-administrativo, a segunda metade dos anos 40 e a década de 1950 foram

---

[27] As relações entre as esferas políticas, econômicas e sociais durante o período da República Oligárquica, seu ocaso a partir da Revolução de 1930, e o período Varguista subsequente, contam com extensa e variada bibliografia. Nesta pesquisa, uma visão panorâmica foi alicerçada fundamentalmente a partir dos trabalhos: FAUSTO, Boris. **História do Brasil.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995 e SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo. Companhia das Letras, 2009.

marcadas pelo retorno da instabilidade, como demonstrou o arquiteto e pesquisador Marcos Virgílio da Silva:

> Incluída numa lista de portos e bases militares de excepcional importância para a defesa do país pela lei 121, de 22 de outubro de 1947, a cidade continua a ter seus prefeitos nomeados pelos governadores do Estado. Assim, entre 1946 e 1952, São Paulo teve seis prefeitos: Abraão Ribeiro (1945/1947), Cristiano Stockler das Neves (1947), Paulo Lauro (1947/1948), Asdrúbal Euritysses da Cunha (1949/1950), Lineu Prestes (1950/1951), Armando de Arruda Pereira (1951/1953), (SILVA, 2010, p. 41).

Em 1952 a cidade havia recuperado sua autonomia, mas as eleições diretas não garantiram a estabilidade política dos administradores da cidade por conta da utilização frequente do cargo de prefeito como trampolim eleitoral. (Idem, 2010). Entre 1953 e 1961 São Paulo foi governada por quatro prefeitos diferentes: Jânio Quadros (1953/1955), Juvenal Lino de Matos (1956), Vladimir de Toledo Piza (1956/1957) e Ademar de Barros (1957/1961). É somente na década de 1960, principalmente depois da implantação da ditadura militar (1964/1985), que teríamos uma maior estabilidade, tendo a cidade sido administrada por apenas dois prefeitos ao longo de praticamente todo esse período: Prestes Maia (1961/1965) e o brigadeiro Faria Lima (1965/1969). Fica evidente que o crescimento acelerado de São Paulo ocorreu paralelamente a períodos de grande instabilidade política, o que, segundo acreditamos, trouxe mais um complicador para que se estabelecesse uma política pública de urbanização mais duradoura para a metrópole[28].

Dessa forma, embora Adoniran Barbosa tenha encontrado uma cidade dinâmica, em pleno processo de expansão, e na qual o progresso resultante da industrialização propiciava novas oportunidades, devemos levar em conta também que essas mudanças aceleradas traziam instabilidade e desafios de todas as ordens. Toda essa complexidade urbana impactou tanto seu percurso como seu processo criativo e acabou sendo tematizada em suas canções

Para além disso, procurar estudar o processo complexo de urbanização a partir de uma fonte não ortodoxa como as canções populares requer uma série de cuidados metodológicos. As narrativas contidas nas produções de Adoniran Barbosa não têm nenhum compromisso com o registro histórico objetivo, mas acabam por demonstrar nas entrelinhas de seu discurso a forma como a modernização e seus desdobramentos foram experienciados pela parcela menos privilegiada da população. Mesmo que elas não tivessem como seu foco principal um registro fiel do processo, a coerência interna de suas histórias impunha a necessidade de uma

[28] Entre as décadas de 1930 e 1970, conforme demonstrado, tivemos vinte e sete prefeitos diferentes à frente da política de São Paulo. Entretanto, esta instabilidade em um momento de crescimento exponencial da cidade não costuma ser muito lembrada quando se discute o processo de urbanização da cidade.

ambientação que correspondesse de maneira verossimilhante à realidade material da cidade, sob pena de soarem irreconhecíveis pela massa de consumidores a que se destinavam. Dessa forma, na cidade que serve de pano de fundo para suas histórias é possível reconhecermos uma visão da modernidade que não encontrava muito espaço nos discursos oficiais e institucionalizados.

As canções populares possuem ainda, por meio de suas narrativas, a propriedade de reter as experiências (reais ou imaginárias) no tempo, além de poder transformar a memória individual em memória coletiva. Nesse sentido, caberia também recordar o ensinamento de Antônio Cândido que ao analisar a dinâmica entre o contexto interno (subjetivo) e o externo (objetivo) na composição das obras literárias propõe uma abordagem dialética, que é também perfeitamente aplicável em relação à produção das canções populares:

> Hoje sabemos que a integralidade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, torando-se, portanto, interno. (CÂNDIDO, 2006, p. 13.).

Ou seja, o professor Antônio Cândido ressalta que uma abordagem que vise compreender a posição de uma obra em relação ao próprio meio social que lhe deu origem, e por onde circula, não pode prescindir da análise dos condicionantes históricos, políticos, econômicos e sociais que influenciaram o artista, ainda que reconheçamos sua autonomia criativa.

Por outro lado, tanto a origem social da maioria dos sambistas quanto as referências de seu universo narrativo implicam em uma visão da história e da realidade diretamente vinculados à cultura popular. Este aspecto tornou imprescindível a busca de instrumentos teóricos que possibilitassem uma abordagem que viabilizasse uma maior aproximação desse universo. Nesse sentido, a obra do escritor e ilustrador Ricardo Azevedo, "Abençoado & danado do samba", foi de grande valia. Nela, ele desenvolve uma interpretação abrangente do samba a partir do pressuposto que tais manifestações estão diretamente relacionadas a um determinado "modelo de consciência popular[29]", que tem raízes profundas com a oralidade, como esclarece o autor:

---

[29] Baseado em extensa pesquisa de teóricos de diversas áreas das ciências humanas, Ricado Azevedo defende a ideia da existência de um tipo de discurso específico que, a partir de suas características, pode ser designado como 'discurso popular', em contraponto ao que se configuraria como 'discurso hegemônico', ou 'discurso da elite'. Essa diferenciação estaria baseada em premissas mais estruturantes, que configurariam dois modelos de

> Meu estudo propõe que o samba ou, melhor dizendo, que as letras de samba, podem ser consideradas um autêntico depósito, arquivo ou arsenal, uma "enciclopédia", nas ricas palavras de Eric Havelock, de substratos, premissas concepções, valores e procedimentos. Ou seja, um acervo de conhecimento diversificado e heterodoxo enraizado em determinado fundo cultural que implica, já antecipo, certo modelo de consciência, hábito mental ou estrutura de pensamento fundado, por sua vez, na vida coletiva, na oralidade e em certos padrões culturais, cognitivos, éticos e estéticos, não coincidentes com os padrões culturais, cognitivos, éticos e estéticos oficiais, escolarizados e hegemônicos. (AZEVEDO, 2013, p.19).

Foi a partir de tais pressupostos teóricos que buscamos desenvolver uma abordagem interpretativa que procurou iluminar aspectos importantes da produção poética de um artista profundamente ligado à cidade e que a retratou de maneira reiterada em um período especialmente importante no que tange às mudanças profundas que a modernização e o crescimento acelerado trouxeram para São Paulo. Como colocou o professor Antônio Cândido, sua poética simples e de fácil assimilação captou de maneira sensível o sentimento de desenraizamento e de perplexidade frente à velocidade das mudanças que as novas relações econômicas e sociais impunham aos contingentes urbanos. Por intermédio de suas narrativas uma parte importante dos costumes e da memória da cidade tornaram-se memória coletiva, escapando assim do limbo do esquecimento. Suas composições possuem ainda a característica de registrar um ponto de vista que dialoga diretamente com as classes populares: trabalhadores, marginalizados, donas de casa, cidadãos que viviam uma outra experiência da modernidade, expostos a um processo capaz de dissolver antigos laços comunitários e identitários e, ao mesmo tempo, impor novas necessidades, exigindo muitas vezes a habilidade de desenvolver novas maneiras de ser e estar no mundo. Tendo isso em mente, passaremos agora a apreciar o conteúdo lírico de algumas canções procurando pôr em evidência como o artista manifestou em suas narrativas a tensão decorrente do apego e de uma memória afetiva pelos territórios e costumes da cidade que rapidamente se perdiam sob a ação avassaladora do "pogréssio".

Como forma de organizar esta abordagem, subdividimos as canções selecionadas a partir de três eixos temáticos, sendo o primeiro deles "Iracema: na contramão do 'pogréssio'." Aqui nossa atenção foi especialmente centrada nos meios de locomoção, mas procurando evidenciar aspectos da visão do sambista em relação à cidade e às suas transformações. As canções selecionadas foram: "Deus te Abençoe" (1957); "Trem das Onze" (1964) e "Iracema" (1956).

---

consciência autônomos, mas circularmente relacionados: o 'modelo de consciência popular' e o 'modelo de consciência hegemônico'. O discurso popular, profundamente marcado pela oralidade, estaria, segundo o autor, muito presente nas letras dos sambas brasileiros.

Em “Uma cidade de muitas vozes”, procuramos abordar as influências do processo de imigração e migração em massa, destacando as trocas entre as diversas tradições culturais que ocorreram em São Paulo, além de pôr em evidência a forma pela qual o artista mobilizou suas heranças ligadas à cultura italiana e interiorana a partir da apreciação do conteúdo poético das canções: “Samba Italiano” (1965); “Um Samba no Bixiga” (1956) e “Samba do Arnesto” (1952).

Finalmente, em “São Paulo: entre a antropo e a autofagia”, procuramos investigar como as mudanças urbanas foram representadas em algumas composições do universo temático do artista, destacando os sentimentos de perplexidade e nostalgia que tais transformações desencadearam e as dificuldades de adaptação daí decorrentes. Neste tópico as canções selecionadas foram: “Saudosa Maloca” (1951); “Apaga o fogo Mané” (1956) e “Conselho de Mulher” (1952).

### 1.1.2 Iracema: na contramão do “pogréssio”.

Iracema, eu sempre dizia:
Cuidado ao travessar essas ruas.
Eu falava, mas você não me escuitava não,
Iracema, você travessou contramão.

O jornalista e pesquisador Ayrton Mugnaini chamou a atenção para um traço biográfico de João Rubinato que se refletiu diretamente no universo temático de Adoniran Barbosa, seu principal personagem. Segundo o autor, ele foi: “Nascido e criado numa época em que o transporte rodoviário brasileiro ainda engatinhava, Adoniran cresceu ligado ao meio de transporte terrestre mais comum na época, o trem, (...)” (MUGNAINI Jr., 2013, p. 169).

De fato, a presença do trem é recorrente em duas canções importantes do artista: “Deus te Abençoe” (1957). e “Trem das Onze” (1964), sendo esta última o maior sucesso de sua carreira. Na canção “Deus te Abençoe” os trilhos de trem aparecem associados a ideias como a segurança, a ordem, o trabalho e a proteção do lar:

**Deus te abençoe (1957)**

Vai meu filho
Deus te abençoe
Segue o teu trilho (2x)

É o que minha mãe sempre diz
Todas as manhãs
Quando eu vou pra trabalhar
Eu saio de manhãzinha
Volto a noitinha

Pro aconchego do meu lar.

Eu trabalho de pedreiro
Ganho por milheiro
Sou meia colher
Faço todo sacrifício
Mas minha mãe tem que ter
Tudo que quiser

(falando)
Benção mãe
Deus te abençoe
Não vai esquecer a marmita, viu?

Composto por Adoniran Barbosa sem a colaboração de parceiros, esse samba foi creditado a outro de seus pseudônimos: Peteleco[30]. A canção chegou a ser gravada no mesmo ano de seu lançamento pela dupla "Ouro e Prata", em um disco de 78RPM. da gravadora Polydore. A primeira versão de Adoniran como intérprete só surgiu em 1974 por ocasião da gravação de seu primeiro LP, "Adoniran Barbosa", pela gravadora EMI-Odeon (SMOFB-3839). Essa é uma composição na qual o equilíbrio entre a forma e o conteúdo se organiza em torno de opções estéticas simples e diretas, característica marcante e recorrente na produção do sambista.

A canção se inicia pelo refrão e traz logo na abertura o que seria o discurso da mãe do narrador, incentivando e abençoando o filho a seguir "o teu trilho". Estes versos podem ser interpretados tanto como uma alusão à utilização do meio de transporte bastante popular entre a classe trabalhadora, sobretudo nas décadas iniciais do século XX em São Paulo, quanto como uma benção, quase uma reza pedindo proteção para o filho que inicia mais um dia de trabalho na grande metrópole. Seguir o "teu trilho" pode significar também resignar-se às obrigações que a vida impõe a todos. Essa relação entre os veículos que se deslocam em trilhos como os trens, os *tramways* e os bondes e modelos comportamentais que nos remetem à ordem e à estabilidade é bastante intuitiva e está presente em algumas fórmulas populares como "andar nos trilhos". Essas construções linguísticas podem condensar uma série de valores, saberes e modelos comportamentais construídos coletivamente. "Seguir" ou "andar nos trilhos" são ideias que sintetizam padrões de sociabilidade enraizados em costumes que estruturam e ordenam as relações entre os indivíduos no interior de suas respectivas comunidades. Segundo

[30] Peteleco era o nome do cão de estimação de João Rubinato. Outra informação relacionada ao pseudônimo é que os créditos gerados pelos direitos autorais de "Peteleco" eram convertidos diretamente à companheira de Adoniran, Dona Mathilde de Luttis, com quem o artista viveu por mais de 40 anos após a separação de seu primeiro casamento.

Ricardo Azevedo, nas manifestações da cultura popular a exteriorização de valores coletivos por meio de ditados ou frases feitas, como neste caso, são empregadas de forma recorrente[31].

Na sequência do discurso compreendemos que não é exatamente a mãe do personagem quem o profere: "é o que minha mãe sempre diz". Isto é, o conteúdo da mensagem está sendo rememorado e transmitido aos ouvintes pelo eu lírico da canção. Aliado a este artifício narrativo o uso dos advérbios "sempre" e "todas" para caracterizar o discurso da mãe reforçam de maneira simples, mas muito eficaz, a percepção de circularidade e estabilidade contida no relato. Em seguida a atmosfera de previsibilidade é mais uma vez reafirmada quando o personagem descreve sua rotina que se estende por todo o dia ("saio de manhazinha/volto à noitinha"). É somente no fim da canção que a mãe participa de forma direta do discurso, reforçando os laços de afeto e cuidado ao responder a exortação de benção do filho e de lembrar, logo em seguida, para que ele não esqueça a marmita. A referência a esse objeto também tem um significado importante. A marmita acabou se consolidando como um símbolo do trabalhador urbano[32].

Seguindo a mesma ideia, o discurso do narrador reforça os laços afetivos. O personagem descreve sua rotina como algo exaustivo, destacando ainda que ele é "meia colher" – um pedreiro iniciante, um ajudante – o que implica num trabalho ainda mais pesado e com menor remuneração. No entanto, correspondendo às manifestações de afeto da mãe, o narrador afirma que o esforço é justificável, pois é o trabalho que lhe garante a possibilidade de atender aos desejos e necessidades dela. Habilmente Adoniran Barbosa construiu uma narrativa na qual a figura da mãe é associada ao cotidiano e à estabilidade doméstica (por sinal um discurso que reafirma um lugar recorrente da figura feminina nas canções populares). Assim, o transporte férreo aparece associado a um contexto de trabalho e cansaço, mas também de rotina, afeto e segurança.

Vale ainda lembrar que no ano da composição da canção (1957), São Paulo já havia reordenado seus investimentos de infraestrutura em função do modelo rodoviário. Os ônibus e automóveis conquistavam progressivamente o espaço na malha urbana. A crise do transporte urbano na cidade remonta a 1927, ano em que a prefeitura não conseguiu negociar um novo contrato com a Light, empresa que administrava a implantação, a exploração e a manutenção

---

[31] Ricardo Azevedo chama atenção para a utilização frequente de epítetos nos discursos populares, que são diretamente influenciados pela oralidade. Essas fórmulas se apresentam tanto como depositários da sabedoria popular, quanto referências de um senso e de uma moral coletiva (AZEVEDO, 2013, p.241-242).

[32] Não por acaso, o objeto aparece em uma outra canção de Adoniran Barbosa, também relacionada ao cotidiano dos trabalhadores urbanos. Trata-se do samba "Torresmo à milanesa", composta em parceria com Carlinhos Vergueiro, em 1979, no qual as limitações materiais e a rotina da classe trabalhadora são retratadas a partir de um enfoque bem-humorado: "O enxadão da obra bateu onze horas/ Vamos embora João! / Que é que você trouxe na marmita, Dito? / Trouxe ovo frito, trouxe ovo frito/ E você, Beleza, o que é que você trouxe? / Arros com feijão, e um torresmo à milanesa/ Da minha Tereza!

das linhas de bonde da cidade. Como consequência da não renovação do acordo, a Light interrompeu os investimentos na expansão e renovação da frota, depreciando os serviços e as condições de mobilidade na cidade. Essa conjuntura colaborou para o avanço dos transportes urbanos rodoviários que rapidamente ganharam espaço. A opção pelos ônibus se intensificou a partir de 1947 com a criação da Companhia Municipal de Transportes Coletivos – CMTC (SILVA, 2010, p. 59-61). Entretanto, apesar dos investimentos do poder público, tanto o crescimento demográfico quanto o espacial de São Paulo geravam déficits contínuos no sistema de transportes. A cidade que crescia aceleradamente trazia uma série de novas dificuldades, principalmente aos trabalhadores que tinham que se deslocar em direção à região central que concentrava a maior quantidade de empregos, assim como a maioria das oportunidades de ocupações informais. Junto com o crescimento da cidade, a massificação do uso de veículos automotores ficou associada, ainda que de forma indireta, a uma piora nas condições de deslocamento das classes menos privilegiadas. O aumento do número de automóveis e ônibus acarretou também a necessidade constante da ampliação das vias de rodagem, diminuindo os espaços coletivos de convívio e lazer. Tanto do ponto de vista pessoal quanto de sua experiência como cidadão paulistano, a cidade do "apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira" (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975), acomodou-se na memória do artista como um tempo e lugar mais acolhedores.

Em "Trem das onze", essa atmosfera de previsibilidade, constância e afeto também estão presentes. Composta por Adoniran em 1964, a canção foi gravada no mesmo ano pelo grupo Demônios da Garoa no compacto da Chantecler (C – 33-6042). Essa versão fez grande sucesso, tornando-se inclusive campeã do carnaval do Quarto Centenário do Rio de Janeiro, comemorado em 1965. Esse fato aumentou consideravelmente a visibilidade de Adoniran Barbosa[33], consolidando sua imagem como um compositor de relevância nacional. A exemplo de "Deus te Abençoe" (1957), a gravação do autor só viria acontecer em seu primeiro LP, em 1974.

Conforme já foi exaustivamente comentado, a canção registra o discurso e o comportamento frequentemente classificado como conservador do filho que renuncia aos prazeres pessoais em nome de sua dedicação ao espaço doméstico e à mãe:

**Trem das Onze (1964)**

[33] "Trem das Onze" é seguramente a canção de maior sucesso de Adoniran Barbosa. Ela já foi regravada por diversos artistas, dentre os quais destacamos: Zimbo Trio (1974); Gal Costa (1973); Guilherme Arantes (992); Tetê Espíndola (1990); Rumo (1992) e Arnaldo Antunes e Edgard Scandurra (2010), entre outros; (MUGANAINI, 2013, p. 243-244).

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 (2x)

E além disso mulher, tem outra coisa
Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar
Sou filho único
Tenho minha casa pra olhar

Assim como em "Deus te Abençoe", estão aqui subentendidas relações de previsibilidade, ordem e constância do cotidiano dos personagens e o meio de transporte ferroviário, bem como a centralidade dos laços familiares, outra característica bastante marcante no universo discursivo das classes populares, especialmente no samba (AZEVEDO, 2013, p. 267-288).

Mesmo não atuando diretamente na narrativa a figura materna ocupa um papel importante, sendo em torno de sua lembrança que se organiza o foco de tensão que pauta a dinâmica do relato. Novamente repete-se um discurso que estabelece paralelismos entre valores importantes presentes nas relações afetivas do espaço doméstico e a regularidade do veículo de transporte férreo. Entretanto, aqui o trem se apresenta tanto como viabilizador quanto ordenador e limitador das possibilidades de vivenciar determinados afetos. É a utilização do transporte ferroviário que permite ao narrador, que mora (lá) em Jaçanã[34], estabelecer o contato amoroso. O trem aparece como um meio capaz de diminuir as distâncias de uma cidade que já era percebida como exageradamente extensa. Por outro lado, ele também surge como o organizador do tempo, estipulando uma ordem externa que organiza as possibilidades de convivência na ordem pessoal. Não há tolerância para atrasos, ele não pode dispor de nem mais um minuto, pois o horário do trem é determinado de maneira taxativa, reforçando a ideia de ordem e controle. É perfeitamente possível e válida a interpretação de que o rigor do horário tenha sido utilizado pelo narrador como desculpa ou justificativa para se ausentar do convívio amoroso[35], mas, mesmo nessa perspectiva a simples validação do argumento demonstra que as relações

[34] A opção de Adoniran pela fórmula "moro em Jaçanã" ao invés da construção mais recorrente, sobretudo no linguajar popular - "moro no Jaçanã" – foi apontada como um artifício para destacar a distância do bairro em relação a moradia do narrador, que por sinal não é revelada pelos versos da canção (CAMPOS JR., 2004).

[35] Esta interpretação foi assumida e desenvolvida no curta-metragem ficcional "Da licença de Contar", gravado em 2015, sob direção de Pedro Serrano. No filme, diferentes personagens presentes na produção cancional de Adoniran vão desenvolvendo uma séria de narrativas que se entrecruzam a partir do enredo de suas principais canções. A obra encontra-se integralmente disponível na internet e pode ser acessada em: https://www.youtube.com/watch?v=P5DV2I3CbIg. Acessado: 03/03/2020.

estabelecidas nos espaços urbanos estavam cada vez mais sujeitas a uma lógica que se organizava a partir de parâmetros impostos de forma mais técnica e impessoal.

Durante algum tempo o trem foi visto como uma marca da cidade moderna, responsável pelo desenvolvimento que transformou a "velha cidadezinha caipira entre 1900 e 1950", nos dizeres de Antônio Cândido (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975), na "cidade que mais cresce no mundo[36]".

Não deixa de ser irônico que o meio de transporte associado ao progresso, viabilizador da expansão da cafeicultura sobre o oeste paulista e que foi fundamental para o posicionamento da cidade como centro do sistema econômico agrário exportador na passagem do século XIX para o XX, tenha rapidamente perdido espaço no processo contínuo de modernização da cidade. Signo maior do desenvolvimento tecnológico no fim do século XIX, diretamente relacionado ao café e ao ciclo industrial subsequente e romanticamente representado por Adoniran Barbosa, o trem será rapidamente substituído como principal modal de transporte do meio urbano paulistano, como observou o geógrafo Milton Santos:

> De um modo geral, nos primeiros decênios de seu desenvolvimento metropolitano, a cidade praticamente não é servida por transportes de massa, já que os trens apenas veiculam uma pequena parcela da população. Os *Tramways*[37], relativamente importantes na conformação de um primeiro esqueleto urbano, veem seu papel limitado. Quando a cidade atinge maiores proporções, no final da década de 1950 e início da de 1960, os bondes são eliminados da circulação e seus trilhos retirados ou recobertos de asfalto, de modo a permitir que se pudesse implantar o modelo de desenvolvimento rodoviário que é hoje ainda dominante. Isso parecia aos administradores e a uma boa parcela da opinião pública como um imperativo do progresso. (SANTOS, 2009, p. 28/29).

A nova configuração que vai se desenvolvendo na cidade apresenta desafios de diversas naturezas aos seus moradores, impondo a adaptação às novas tecnologias, bem como exigindo o desenvolvimento de habilidades inéditas e específicas para a vida no espaço urbano. Em alguns casos essa dinâmica também promoveu a rápida substituição dos símbolos do moderno, como no contexto dos transportes férreos em São Paulo. O trem cedeu espaço ao automóvel não apenas como meio de locomoção, mas também como símbolo do progresso. Entretanto, essa mudança foi assimilada de diversas formas pelos habitantes da cidade. Acerca do choque causado pelo impacto dos novos signos da modernidade, em especial do automóvel, o historiador Nicolau Sevcenko destacou:

---

[36] Lema ufanista utilizado pela cidade nas comemorações do IV Centenário de São Paulo, em 1954.

[37] É interessante lembrar que o meio de transporte citado em "Trem das Onze" não era efetivamente um trem, mas uma linha de *Tramway,* que fazia a ligação entre o bairro do Jaçanã e o centro.

> O automóvel herdou assim o estigma proveniente do recente passado escravista, que associava necessariamente as posições de poder com o exercício da brutalidade. E provavelmente teve um papel decisivo em manter e difundir o mais amplamente possível essa associação funesta, de modo que, com o avolumar-se das formas de transporte urbano, o padrão de utilização de todas elas, inclusive bicicletas, motocicletas, bondes e carroças, passou a ser aquele prestigiosamente afirmado pelos automóveis. (SEVSENKO, 2014, p. 74/75)

Tendo o início de sua trajetória de vida marcada pelo período áureo das ferrovias e bondes, João Rubinato[38] vivenciou também o avanço acelerado dos veículos de transporte automotores em São Paulo. Essa experiência é subjetiva, mas também partilhada pela sociedade em que se encontrava imerso. O transporte férreo, relacionado nas canções do artista às ideias de constância e ordem, não resistiu às mudanças impostas pelas políticas públicas e ao avanço dos interesses econômicos ligados à indústria automobilística e petrolífera.

Essa transformação ecoou no universo temático do sambista. A perda dos referenciais e a percepção intuitiva de que a cidade que sua geração conheceu e construiu começava a ser substituída por outra, ainda mais complexa e veloz, não está presente apenas na atmosfera de afetividade e estabilidade que Adoniran Barbosa relacionou aos trens. O aumento abrupto do uso dos automóveis e ônibus e a remodelação do espaço público que esse processo provocou exigiram dos paulistanos novas adaptações. Adoniran registrou o estranhamento e o sentimento de inadequação que essa necessidade de desenvolver novas habilidades muitas vezes causava, indicando que nem sempre esse conflito foi assimilado de maneira satisfatória pelos cidadãos. Essa percepção está presente na canção Iracema, composta em 1956, e lançada no mesmo ano em 78 RPM (14001) pela gravadora Odeon, com interpretação do grupo Demônios da Garoa (a gravação de Adoniran Barbosa só ocorreria no seu primeiro LP, em 1974).

**Iracema (1956)**

Iracema, eu nunca mais eu te vi.
Iracema, meu grande amor, foi embora.
Chorei, eu chorei de dor porque,
Iracema, meu grande amor foi você.

Iracema, eu sempre dizia:
Cuidado ao travessar essas ruas
Eu falava, mas você não me escuitava não,
Iracema, você travessou contramão.

E hoje ela vive lá no céu,
E ela vive bem juntinho de Nosso Senhor.

---

[38] As alternâncias entre a utilização dos nomes João Rubinato e Adoniran Barbosa atendem ao seguinte critério: quando os eventos e processos estiverem mais diretamente relacionados a aspectos biográficos do artista, optamos por utilizar seu nome verdadeiro: João Rubinato. Se as informações estiverem diretamente relacionadas ao personagem que se notabilizou como compositor e intérprete de sambas, damos preferência à utilização de seu pseudônimo: Adoniran Barbosa.

De lembrança guardo somente suas meias e seus sapatos,
Iracema, eu perdi o seu retrato.

(Breque – declamando):
Iracema, fartava vinte dias para o nosso casamento, que nóis ia se casar.
Você travessou a Rua São João, vem um carro te pega, e te pincha no chão.
O chofer não teve culpa Iracema,
Você travessou contramão...

Narrada em primeira pessoa, a canção se constitui em um lamento saudoso, mas também marcada por um certo tom humorístico, de um personagem que perdeu sua noiva em um atropelamento. Construída em linguagem coloquial, a poesia conta com alguns desvios propositais em relação ao padrão formal ("travessar", "escuitava", "fartava"). Nesse sentido, o compositor afirmou: "Iracema foi eu que vi no jornal, coitada, eu...li, eu vi no jornal... e não foi na São João, foi na Consolação. O dia que eu li desse desastre, como eu li a notícia, fiquei... falei: aqui dá um sambinha! Foi o primeiro samba errado que eu fiz...Iracema![39]"

O artifício é bastante interessante, pois mesmo sem nenhum outro indicativo da origem social do narrador tais "desvios" de linguagem permitem ao ouvinte associá-lo às classes populares. O local do acidente só é revelado após o breque do samba: a Rua São João, a esta altura um dos pontos centrais da urbanidade paulistana. A adoção proposital da linguagem informal também ajuda a compor o clima tragicômico, que é ainda reforçado pelos objetos inusitados que sobraram como lembrança da companheira ao narrador: as meias e os sapatos. É de conhecimento geral que nos casos de atropelamento violento é comum que a vítima tenha seus calçados arrancados em virtude do impacto, fato explorado na narrativa criada pelo sambista[40]. O narrador alega ter perdido o retrato da noiva falecida, um tipo de objeto tradicionalmente relacionado às lembranças e à memória afetiva entre as pessoas. Em contrapartida, ele afirma que guardou as meias e o sapato da amada. Mesmo com um traço de morbidez essa quebra de expectativas surpreende o ouvinte, trazendo um leve clima de humor para uma história bastante triste, estabelecendo um laço de empatia entre os ouvintes e o desafortunado personagem.

Uma análise mais detida do relato nos leva a concluir que a tragédia não era algo de todo inesperada. O narrador reitera que sempre alertava a noiva para a necessidade de se tomar cuidado ao atravessar as ruas da cidade. Tais preocupações parecem ser justificadas pelo fato de que, segundo ele, Iracema não dava ouvidos (não "escuitava"), os conselhos insistentes para

---

[39] O depoimento encontra-se registrado no LP Documento Inédito: BARBOSA, Adoniran. **Documento Inédito**. São Paulo: Eldorado-EMI-Odeon, 992 455-1, 1984.
[40] Devo a lembrança desse fato ao comentário feito pelo Professor Walter Garcia da Silveira Júnior, por ocasião de meu exame de qualificação.

que agisse de maneira prudente ao caminhar pelas vias públicas. A conclusão dramática da história ocorre com o atropelamento cuja responsabilidade é inteiramente reputada à pedestre. Dado a ambientação da narrativa, nos parece razoável presumir que o descaso de Iracema estivesse relacionado com uma inabilidade em dominar todos os códigos de comportamento que a cidade passava a exigir de seus habitantes, sobretudo no espaço público. A São Paulo que se apresenta em substituição à anterior, na qual a imagem do trem corroborava para compor um clima de previsibilidade e segurança, exige maior atenção, devendo ser reapropriada por seus habitantes a partir de novas práticas, relações e habilidades.

A isto soma-se ainda a construção original imaginada pelo artista que não tem nenhuma correspondência com os deslocamentos praticados por pedestres na vida-real: Iracema "travessou contramão". A formulação aparentemente simples envolve um interessante jogo de linguagem. Na fala popular e cotidiana, a melhor expressão para descrever o fato que origina o acidente seria "atravessou em local proibido" se o foco recaísse sobre o pedestre. Já se a atenção (e a responsabilidade) estivesse dirigida sobre o automóvel e seu condutor, a melhor descrição seria algo como "trafegou na contramão". Ao juntar as duas ideias Adoniran Barbosa criou uma expressão que não tem sentido objetivo, mas que pontua a responsabilidade do pedestre. Para completar, o desvio proposital na pronúncia do verbo - ("travessou" ao invés de atravessou) – corrobora para um clima fugidio de humor. O resultado é eficaz e ajuda a compor uma ambientação que reforça a atmosfera de desencontro, confusão e inadequação[41].

Como já vimos, conforme o relato do próprio artista, ele teria tido a ideia do samba ao ler uma notícia sobre um atropelamento ocorrido na Rua da Consolação. Entretanto, o amigo e produtor Pelão tem outra explicação para a origem da canção[42]. Dado que Adoniran ficou famoso por inventar diferentes histórias acerca de sua produção e de sua própria trajetória de vida, e na impossibilidade da comprovação de qualquer uma das versões orais pelo cruzamento com outras fontes, é prudente deixarmos a questão em aberto, fato que não invalida a seguinte observação: ainda que a canção não tenha sido composta efetivamente em virtude da leitura de uma notícia específica de jornal sobre uma morte por atropelamento, a simples constatação de

[41] Ao desenvolver seus estudos sobre a natureza do chiste, o psicanalista Sigmund Freud destacou que o prazer despertado no ouvinte está relacionado a um conjunto específico de técnicas que caracterizam essa forma particular de humor. Elas podem se apresentar de forma combinada em uma mesma construção chistosa. Em relação ao caso presente, destacamos a "condensação com modificação", que ocorre pela formação de palavras compostas ou pela modificação de uma determinada palavra, e as de "deslocamento" e/ou do "absurdo", que se caracterizam por apresentarem um desvio do pensamento lógico, tido como normal. Neles, a sensação prazerosa ocorre em virtude da identificação do erro de raciocínio (FREUD, 2017). O jogo de palavras e ideias desenvolvido por Adoniran Barbosa na canção Iracema, especificamente, se aproxima de forma significativa dessas técnicas de humor.

[42] Um depoimento em primeira pessoa do produtor Pelão acerca da origem de Iracema pode ser visto e ouvido no documentário ADONIRAN - meu nome é João Rubinato. Direção: Pedro Serrano, 2018.

que, em 1956, um acidente dessa natureza fosse significativo o suficiente para merecer o destaque de uma manchete é reveladora do estranhamento e do desconforto que a ampliação do uso massivo do automóvel trazia ao cotidiano da cidade, indicando que sua presença ainda não se encontrava naturalizada no dia-a-dia, mas já era capaz de causar impacto. Nesse sentido, o automóvel se apresentou no universo criativo do artista como um exemplo dos desafios enfrentados por uma parcela significativa da população em seu processo de adequação aos novos parâmetros impostos pelo novo ciclo. Esse tempo acelerado tende a ser representado de maneira a fundir-se como a própria essência da modernidade. O historiador Francisco Rocha nos chamou a atenção para o lema da Empresa Brasileira de Relógios Hora S.A., no ano do IV Centenário da Cidade (1954): "Segredo dos Paulistas: Não Perder Tempo" (ROCHA, 2002).

Dada a desproporção entre as forças mobilizadas na modernização do espaço, do ritmo de vida e dos deslocamentos, bem como da percepção e do controle do tempo, aos indivíduos restaria adaptarem-se ou conformarem-se quando, seja por inadequação ou por uma distração momentânea, a experiência destes frente à modernidade tivesse como resultante um desfecho trágico, como no caso de Iracema. O jornalista e pesquisador, Ayrton Mugnaini observou ainda que em outra canção, "Tiro ao Álvaro" (1960), composta em parceria com Osvaldo Moles, o automóvel é novamente é associado ao perigo, pois: "o teu olhar mata mais do que atropelamento de automóver..." (MUGNAINI, 2014, p.169). Ou seja, em contraste com a ambientação afetuosa reservado ao mundo da ferrovia, que esteve presente nos primeiros anos de vida de João Rubinato, mas também no início do desenvolvimento urbano da cidade, o automóvel aparece associado à perda, ajudando a compor um retrato ambivalente do progresso que impõe mudanças contínuas.

Mais tarde, essa desconfiança em relação aos automóveis seria estendida ao metrô, que trouxe novas transformações para a cidade com a inauguração da primeira linha em 14 de setembro de 1974[43]. Sobre o novo meio de transporte, Adoniran Barbosa declarou em entrevista:

> Vou te contar para você uma coisa, nunca viajei de metrô... uma vez só viajei de metrô pra Manchete (TV Manchete), eu e o Adaulo, presidente do sindicato, uma vez só viajei com ele pra tirar fotografia e... nunca viajei de metrô, não sei nada de metrô! Tenho medo de metrô, porque a porta fecha depressa e eu tenho medo de entrar, a porta fecha depressa e se você não é esperto você fica atrás, então não quero metrô, não quero metrô! Não sei nada de metrô!
> (...) Metrô não é trem! Não quero saber nada de metrô![44]

[43] Sobre a inauguração do metrô em São Paulo, consultar: SCARONI, Rose**. Em 1974, a primeira viagem de metrô**. Estado De São Paulo, São Paulo, 01 de junho. 2014. Acervo. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,em-1974-a-primeira-viagem-do-metro,10139,0.htm. Acesso em 05 fev. 2020.

[44] Depoimento disponível em: BARBOSA, Adoniran. D**ocumento Inédito**. EMI-Odeon, 992 455-1, 1984.

As transformações contínuas foram se acelerando conforme a cidade continuou se expandindo e modernizando. De certa maneira, é como se a modernidade representada pela ferrovia fosse rapidamente substituída por outras expressões do moderno que demandavam novos posicionamentos, costumes e habilidades dos habitantes da cidade. A São Paulo retratada por Adoniran, como indicou o professor Antônio Cândido, só encontrou possibilidade de permanência na memória das gerações que testemunharam sua transformação e nas obras de artistas que, como ele, compuseram narrativas que captaram os aspectos imateriais presentes nas relações cotidianas de seus habitantes (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975). Saber que não se deve "travessar contramão" ou habituar-se a embarcar rapidamente no metrô espelham, no fundo, a mesma percepção de que as mudanças contínuas e rápidas demandavam novos aprendizados, assim como transformavam incessantemente as relações dos homens entre si e com o seu meio.

### 1.1.3 Uma cidade de muitas vozes

Piove, piove
Fa tempo che piove qua, Gigi

O recorte cronológico compreendido entre as décadas finais do século XIX e as iniciais do XX foi marcado por um intenso fluxo migratório de europeus em direção ao continente americano. Para esses imigrantes somaram-se aos desafios de adaptação exigidos pela modernidade as dificuldades de assimilação das culturas, tradições e costumes dos novos espaços, bem como dos novos idiomas. Em São Paulo o período de pós-abolição já havia desencadeado um afluxo significativo de ex escravisados para cidade, o que acabou por dar origem aos bairros nos quais as primeiras comunidades ligadas ao samba se desenvolveram (SILVA, 2019, p. 46-54). A transferência massiva de europeus começou a arrefecer somente a partir da crise econômica de 1929. Com a promulgação da constituição de 1934, que desestimulava a continuidade da imigração europeia, a demanda por mão de obra nos principais centros da região Sudeste, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, passou a ser atendida majoritariamente pelos migrantes do Nordeste (DANTAS, 2013).

Como capital do principal Estado produtor do café, São Paulo recebeu uma parte significativa desse fluxo, com especial destaque para o grande número de italianos. Os dados relativos à imigração coletados no porto de Santos entre os anos 1882 e 1891 pela Sociedade Promotora dão uma ideia da concentração de imigrantes dessa procedência: dos 263.196

estrangeiros que desembarcaram na cidade portuária ao longo desse período, 202.503 eram originários de alguma região do país peninsular (MORSE, 1970, p. 241).

Aliadas ao crescimento acelerado da cidade, a estrutura de concentração fundiária da zona rural, arquitetada para dificultar o acesso do imigrante à propriedade da terra[45] e as péssimas condições de trabalho na lavoura, herança da mentalidade escravocrata, acabaram por resultar em um movimento de transferência de boa parte desse contingente para a capital. No meio urbano os imigrantes podiam se dedicar a outras atividades que se estendiam do comércio às ocupações e trabalhos autônomos, funções nas quais o domínio de alguns conhecimentos técnicos e especializados lhes traziam alguma vantagem competitiva. (Idem, p. 239-240).

Em relação à essa dinâmica, o historiador Boris Fausto chamou a atenção para o complexo papel assumido pela comunicação oral na mediação entre o imigrante e os novos espaços: "A língua representou na vida do imigrante e de seus descendentes tanto um poderoso veículo de comunicação como um obstáculo aos contatos pessoais" (FAUSTO, 1998, p. 51).

Ele também destacou o fato de que o idioma pátrio funcionava como uma forma de preservação da identidade originária: "A língua funciona ainda como forma consciente ou inconsciente de resistência à integração." (Idem, 1998, p. 52).

Como vimos, João Rubinato era filho do casal de imigrantes originários da região do Veneto, na Itália, Fernando Rubinato e Emma Richini, que desembarcaram no porto de Santos em 15 de setembro de 1895. Ele fez parte da primeira geração de descendentes de sua família que nasceram em terras brasileiras. Essa raiz identitária influenciou tanto sua herança cultural quanto sua sociabilidade, levando-o a transitar, quando se transferiu definitivamente de Santo André para São Paulo, pelos bairros nos quais se instalaram as principais colônias italianas da cidade (CAMPOS, JR, 2004).

Antônio Cândido pontuou que a influência da cultura e da língua italiana foi marcante na produção de Adoniran Barbosa, embora o professor tenha também observado que suas criações linguísticas não possam ser reduzidas a ela (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975). Como descendente de imigrantes, o contato mais próximo com o idioma funcionou como um facilitador de sua inserção e circulação entre as comunidades nas quais as heranças da cultura italiana permaneciam vivas, além de lhe trazer uma visão privilegiada de como tais tradições estavam inseridas no dia a dia da cidade, influenciando-a e por ela sendo

[45] Nesse sentido, chamamos a atenção para a Lei de Terras, promulgada ainda no Segundo Império, em 1850, e que tinha por objetivo perpetuar a concentração fundiária. Consultar: SCHWARCS, Lília; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 274-276.

influenciadas. Essas percepções acabariam por se apresentar de forma especialmente criativa em uma de suas produções mais originais: a música "Samba Italiano", composta em 1965, totalmente no idioma peninsular:

**Samba Italiano (1965)**

(falado):
Gioconda, piccina mia,
Va brincar in il maré em il fondo,
Mas atencione per tubarone, ouvisto?
Hai capito, mil San Benedito?

Piove, piove,
Fa tempo che piove qua, Gigi
E io, sempre io
Sotto la tua finestra
E voi senza me sentire
Ridere, rider, ridere,
Di questo infelice qui

Ti ricordi, Gioconda
Di quella sera em Guarujá
Quando il maré te portava via
E me chiamaste: "Aiuto, Marcello!
La tua Giocanda ha paura di quest'onda"

O primeiro registro desta canção por Adoniran Barbosa só ocorreu em 1975, em seu segundo LP, também intitulado "Adoniran Barbosa" (EMI-Odeon, SMOFB-3977). Porém, ela já havia sido gravada na Itália com o título de "Che Tempo Fa, Gigi?", pelo grupo I Romans, no compacto simples Miura, em 1968 (MUGNAINI JR., 2013, p. 241). Segundo o jornalista e historiador Celso de Campos Jr., a canção havia sido originalmente batizada como "Piove San Piero" (CAMPOS JR., 2004, pg.407), em uma referência direta ao clima de São Paulo e à grande influência da cultura italiana na cidade. A excentricidade de um samba composto com a letra totalmente em italiano, por um artista reconhecido como um representante importante do gênero é, por si só, um testemunho da diversidade de culturas e encontros que a urbanidade paulistana das décadas finais do século XIX, e das primeiras do século XX, propiciaram. Seria um exercício despropositado imaginar que sambistas tradicionais como Noel Rosa ou Cartola, do Rio de Janeiro, ou mesmo de outros espaços tradicionais do samba, como Riachão, da Bahia, articulassem em uma de suas composições uma mistura semelhante (MOURA E NIGRI, 2003, p.104-105). Em São Paulo, e com Adoniran Barbosa, história e biografia confluíram para que a inusitada experiência fosse possível.

Essas influências da herança italiana estão também presentes na canção "Um samba no Bixiga", de 1956:

**Um Samba no Bixiga (1956)**

Domingo nós fumo num samba no Bixiga
Na Rua Major, na casa do Nicola
À mezzanotte o'clock
Saiu uma baita de uma briga
Era só pizza que avuava junto com as bracciola

Nóis era estranho no lugar
E não quisemo se meter
Não fumo lá pra brigar, nós fumo lá pra comer

Na hora h se enfiemo de baixo da mesa
Fiquemo ali que beleza, vendo o Nicola brigá
Dali a pouco escuitemo a patrulha chegá
E o sargento Oliveira falá:

"Num tem importância
foi chamada duas ambulância!"

(declamando)
Carma pessoal
A situação aqui está muito cínica
Os mais pior vai pras Clínica!"

Composta exclusivamente por Adoniran Barbosa, esta canção foi registrada pelo sambista em 1978 no compacto simples da gravadora Continental, 1-01-101-290 (MUGNAINI JR., 2013, p. 214). Uma segunda versão interpretada por ocasião de sua participação no programa "O fino da Bossa", apresentado pela cantora Elis Regina, foi registrada no LP "Adoniran Barbosa – Documento Inédito", da gravadora Eldorado (86840437).

Novamente, ao recorrer ao uso da linguagem informal repleta de variantes linguísticas características do oralismo, o narrador desperta no ouvinte a percepção de que o evento acontece em torno de um núcleo de sociabilidade das classes populares. O uso acentuado de tais variantes ("fumo", "avuava", "nóis", "enfiemo", "fiquemo", "escuitemo", "carma") é ainda utilizado como fator que reforça o aspecto cômico da canção, dissolvendo a tensão da narrativa de uma briga e transformando-a em uma história engraçada. É importante também observarmos que alguns dessas variantes remetem antes a um sotaque caipira do que necessariamente à fala característica dos descendentes de italianos. Ou seja, a partir de uma observação atenta, Adoniran Barbosa captou a dinâmica das oralidades existentes em uma cidade que congregava inúmeras influências linguísticas.

Outro aspecto característico do universo das camadas populares recorrente nas letras de samba, e que aqui também se faz presente, é a reunião com objetivo de celebração que envolve a prática da alimentação coletiva. Bastante frequente nas comunidades de origem negra, a partilha de alimentos cria laços e contribui para a preservação de tradições, sendo fator importante de agregação nos terreiros, cordões, quadras e escolas de samba (AZEVEDO, 2013,

p.595-596). Da mesma maneira, nas comunidades rurais o consumo coletivizado de alimentos também é uma tradição observável em diversas ocasiões tais como, velórios e enterros, assim como nos mutirões organizados com a participação dos membros de uma determinada comunidade em torno de um objetivo ou tarefa que exija um trabalho para o qual apenas a mão de obra do dono ou ocupante da terra não é suficiente (como a construção de moradia, ou mesmo a semeadura ou colheita de áreas maiores). Nessas ocasiões a tradição estabelece que em contrapartida o anfitrião ofereça uma refeição coletiva como forma de expressar seu agradecimento à solidariedade demonstrada pelos pares da comunidade (CÂNDIDO, 2017, p. 81-85).

O pesquisador Ricardo Azevedo destaca que esse espírito colaborativo, mais do que uma questão de valores morais, reflete a adoção de estratégias que se fazem especialmente importantes entre os grupos menos privilegiados e mais vulneráveis:

> É preciso ser claro: se o espírito solidário e o espírito popular são, em certo sentido, indissociáveis, isso não significa acreditar, ingenuamente, que as pessoas do povo sejam necessariamente boas e generosas, mas, sim, que adotam um determinado modelo de consciência que valoriza o ponto de vista "nós", a rede hierárquica, relacional e coletiva – adoção, de certo, fruto da necessidade de proteção – (AZEVEDO, 2013, p. 360).

Sob muitos aspectos, nas comunidades periféricas das grandes cidades, assim como nas habitações precarizadas localizadas nas áreas centrais, reproduziram-se não só algumas das dificuldades, mas também as estratégias de sobrevivência observáveis nas comunidades rurais. Os desafios oriundos das limitações materiais, assim como das falhas de infraestrutura por parte do poder público, deram origem a formas de convivência nas quais o improviso acabou por reforçar alguns laços comunitários. Em função dessa sociabilidade, nos bairros populares as festividades coletivas eram eventos relativamente comuns. O depoimento do sambista Seu Chiclé (José Jambo Filho), ex-presidente da Vai-Vai, recuperou a memória desse tipo de evento no bairro do Bixiga, nos anos centrais do século XX:

> Que a Bela Vista antigamente era dominada pelo cortiço. Era bom, era gostoso, era bom, maravilhoso. Maravilhoso porque você ia em uma festa aqui, tinha outra festa lá, se não, todo mundo se ajuntava e fazia uma festa só. Tinha festa de porão... que a maior parte era os porão né! Fazia roda de samba, fazia a, como é? A tiririca, a capoeira...[46]

A canção de Adoniran também faz referência a essas celebrações populares, mas no caso de sua narrativa o núcleo se organiza em torno de uma comunidade de descendentes de italianos.

---

[46] O depoimento integra o documentário "Samba à paulista: fragmentos de uma história esquecida". Direção de Gustavo Mello. São Paulo, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KD1gx9xxVD8.

Imaginar uma roda de samba organizada em torno de um cardápio que tem como pratos principais pizzas e *bracciolas* não deixa de reforçar o traço cômico da canção, mas também sugere que o bairro foi palco de encontro entre herdeiros de tradições bastante diferentes. Embora matizada por uma visão romantizada, Adoniran Barbosa esteve atento para este complexo processo de trocas e influências culturais decorrente do compartilhamento de espaços então vistos como periféricos da cidade. Neste sentido, em seu depoimento ao IMS, gravado em 1981[47], o sambista observou:

> O Bixiga é uma beleza, vocês não sabem... No Bixiga a raça italiana e criolo vivem junto há muitos anos, então você vê criolo falar cantado, falar igual ao Brás, falar cantado, igualzinho fosse filho de italiano. Quer dizer, é um troço gostoso!

A configuração do espaço urbano foi permeada por disputas, mas também por estratégias de colaboração e influências culturais recíprocas entre grupos herdeiros de diversas tradições. Esse processo teve como uma de suas resultantes a conformação de realidades sociais e espaciais que escapavam do projeto modernizador hegemônico concebido pelas elites dirigentes. Essa capacidade de improviso, de recriação e de adaptação das parcelas marginalizadas ordenou os espaços a partir de lógicas próprias, viabilizando a vida e a convivência sob condições desfavoráveis, muitas vezes não só a margem do poder público, mas em conflito direto com ele. Acerca de tais estratégias, e da pluralidade de experiências de organização das comunidades periféricas, a historiadora Maria Cristina Cortez Wissenbach observou:

> Assim, o que importa assinalar é que, ao contrário dos projetos que tentaram organizar a paisagem urbana numa imagem única, ela oferece centenas de meandros, ressurgindo multifacetada, especialmente ao se levar em conta outras estratégias de sobrevivência, outras sociabilidades que não só a das classes dominantes. (WISSENBACH, 1998. p. 117).

José Geraldo Vinci de Moraes registrou que entre as diversas colônias de imigrantes e seus descendentes, foram os italianos que estabeleceram um contato mais próximo com as comunidades negras urbanas. Em ambientes muitas vezes precarizados nos quais às ausências do poder público somavam-se às dificuldades de sobrevivência, ele aponta que o samba e o carnaval funcionaram como fatores de intermediação e aproximação entre diferentes grupos:

> Os imigrantes italianos exerceram ainda outro papel na organização do samba e carnaval popular paulistanos. Os sambistas da velha guarda afirmam que, apesar de a participação direta, ou seja, cantando e dançando, dos italianos no binômio carnaval

[47] O trecho transcrito também está registrado no LP BARBOSA, Adoniran – Documento Inédito; 1984; EMAI-ODEON - Estúdio Eldorado; faixa 3) Samba Italiano (Adoniran Barbosa) com Adoniran Barbosa.

> – samba ser residual, eles colaboravam de várias outras formas. Ao que parece, entre os imigrantes, eram os italianos que a comunidade negra via com mais simpatia. De acordo com Geraldo Filme, a maior "afinidade" com o lado lúdico e musical dos negros aproximava-os, e tal relação já se manifestava no interior de São Paulo, nas festas, bandas e outras atividades musicais. Na Barra Funda, e sobretudo no Bexiga, os italianos quase nunca se recusavam a colaborar financeiramente com os cordões, pelos "livros de ouro", e às vezes até ajudando na arrecadação. (MORAES, 2000, p. 260).

Toda essa complexidade de relações está refletida na narrativa simples de Adoniran Barbosa. Quando escolhe retratar um samba em uma comunidade italiana de São Paulo, utilizando-se ainda de um vocabulário que recorre às variantes linguísticas características da fala caipira, ele não reverberou somente a sua história de descendente de imigrantes que, nascido no interior, migrou para a capital e logrou tornar-se uma das referências não só da canção paulistana, mas brasileira. Retratando em sua poética popular uma cidade de muitos encontros, ele captou em suas composições a atmosfera de uma urbanidade que permitiu a troca de experiências entre tradições culturais variadas. A despeito de suas disputas, silenciamentos e discriminações, a cidade que sua geração conheceu produziu também a possibilidade de trocas, solidariedade e criação. Esse tipo de relação social permaneceu na memória do artista, e colaborou para acentuar o sentimento saudosista sobre a urbanidade praticada nesse período da história de São Paulo. Sua identificação com o samba não o impediu de mobilizar outras influências do complexo mosaico cultural da metrópole. Como sabemos, Adoniran Barbosa não foi exclusivamente um compositor desse gênero, tendo entre suas canções músicas em ritmos variados como valsas, marchinhas, marchas-rancho, entre outras. Entretanto, foi através do samba que o autor consolidou sua imagem de músico e compositor, se notabilizando em um gênero historicamente vinculado às populações marginalizadas[48]. Em "Samba do Arnesto", composta em parceria com Alocin, pseudônimo do amigo Nicola Caporino, em 1952, o ritmo aparece como mediador do convívio e dos contatos sociais entre alguns dos habitantes da cidade:

**Samba do Arnesto (1952)**

O Arnesto nos convidou
Pra um samba, ele mora no Brás
Nós fumos, não encontremos ninguém
Nós vortemos numa baita duma reiva
Da outra vez, nós num vai mais
Nós não semo tatu!

[48] O processo histórico de formação do samba como um ritmo urbano e diretamente vinculado às expressões culturais oriundas de comunidades negras já foi amplamente abordado por diversos pesquisadores, desde memorialistas até acadêmicos, tais como: Mário de Andrade, José Ramos Tinhorão, Lira Neto, Carlos Sandroni, entre outros.

Noutro dia encontremo com Arnesto
Que pediu desculpas, mas nóis não aceitemos
Isso não se faz Arnesto, nóis não simporta
Mas você devia ter ponhado um recado na porta

(falando)
Um recado ansim ói: Ói turma, num deu pra esperá
Aduvido que isso nun faz mar, nun tem importância
Assinado em cruz porque não sei escrever
Arnesto.

Composto em 1952, a primeira gravação de "Samba do Arnesto" foi feita pelo próprio Adoniran Barbosa. A canção foi lançada como lado A do compacto 16707, da Continental, em 1953. No lado B do disco ele interpretava "Conselho de Mulher", também de sua autoria, em parceria como José B. dos Santos e Osvaldo Moles (MUGNAINI JR, 2002, p. 209). A história dessa canção é um bom exemplo de como na década de 1950 as composições populares já eram encaradas como produtos a serem veiculados em um mercado consumidor em expansão, contando com estratégias variadas que visavam maximizar o resultado econômico de sua circulação. No disco de Adoniran Barbosa, ao lado de seu nome, entre parênteses, a gravadora destacava que se tratava de um registro do artista que interpretava o "Zé Cunversa", em uma tentativa de tirar proveito da popularidade do personagem que a essa altura fazia sucesso no rádio. Apesar do artifício as vendagens foram pequenas e a canção teria caído no esquecimento não fosse a gravação de 1955, feita pelo grupo Demônios da Garoa. A versão do conjunto acentuava ainda mais o tom cômico da composição, repleta de variantes linguísticas intencionais. Eles introduziram ainda a famosa vocalização "quais, quais, quais", que acabou por se tornar uma marca associada não apenas ao grupo, mas ao próprio Adoniran Barbosa. O disco dos Demônios contava ainda com a canção "Saudosa Maloca", e fez sucesso inclusive no Rio de Janeiro.

Atento às oportunidades comerciais, Adoniran Barbosa lançou uma reedição da canção também em 1955. No disco 17173, gravado pela Continental, o sambista reproduziu integralmente o conteúdo do trabalho dos Demônios da Garoa: no lado A, "Saudosa Maloca", no lado B, "Samba do Arnesto". Novamente o trabalho não teve repercussão, somando-se aos fracassos comerciais do artista como intérprete. Antes de alcançar o sucesso na voz de Adoniran, que só ocorreria em 1975, em seu segundo LP, a canção foi ainda censurada pela ditadura militar, ficando fora de seu LP de estreia de 1974.

A composição é fortemente marcada pelas hesitações, contrações e informalidades do discurso oral, assim como pelo exagero proposital nos desvios gramaticais da norma padrão. Essa construção acentua seu conteúdo cômico, contribuindo para dissolver qualquer clima de

tensão presente na narrativa que relata um desencontro provocado pela atitude do anfitrião que não teria aguardado a chegada dos convivas para uma roda de samba. O artista se utiliza também da ironia que está presente na ideia de um bilhete que teria sido escrito por Arnesto para justificar o desencontro para os desafortunados sambistas. Na comunicação imaginada, o anfitrião escreve o bilhete, mas destaca que assina em cruz porque não sabe escrever, um evidente contra censo que reforça o aspecto humorístico da canção. Narrada na primeira pessoa do plural, nela estão igualmente presentes algumas formas de linguagem associados ao sotaque caipira, bem como variações criadas propositalmente pelo artista como "aduvido" e o próprio nome do personagem "Arnesto".

A exemplo do que observamos em "Um Samba no Bixiga", Adoniran Barbosa dialoga com as referências e as heranças italianas que fazem partem de sua identidade e que estão igualmente presentes na cidade. Os bairros da Zona Leste como o Brás, a Mooca e a Penha foram formados a partir da expansão da industrialização que configurou tais espaços entre os anos de 1910 e 1920 (DANTAS, 2013). O traçado da linha férrea da São Paulo Railway (Santos - Jundiaí), aproximava-se do centro margeando rio Tamanduateí, contornava a colina central, e seguia em direção ao norte, acompanhando a calha do Tietê. Contando com uma quantidade significativa de desvios e entroncamentos, a via férrea formou um arco extenso no qual os terrenos já desvalorizados por serem baixos e sujeitos a alagamentos foram progressivamente sendo ocupados pelos contingentes de trabalhadores de baixa renda, que formavam o exército de mão de obra barata, fundamental para o crescimento e a expansão da cidade. Apesar das condições desfavoráveis a proximidade da região central e o custo relativamente baixo dos terrenos acabou por propiciar a ocupação dessas áreas (MORSE, 1970, p. 250).

O historiador Richard M. Morse destaca ainda que nos primeiros anos do ciclo de imigração (décadas finais do século XIX), os contingentes de italianos eram vistos com desconfiança por uma parcela significativa dos habitantes de São Paulo. (Idem, 1970, p. 187-188). O posicionamento xenofóbico, principalmente entre as elites ligadas à cafeicultura, foi sendo progressivamente superado com a ascensão econômica de algumas famílias imigrantes ligadas ao ciclo industrial que ia se consolidando na cidade, como a família Crespi, os Scarpas, os Sicilianos e, a mais influente e poderosa delas, os Matarazzos (Ibidem, 1970, p. 304). Essas dificuldades iniciais ajudam a compreender a convivência mais próxima entre os contingentes de imigrantes italianos e dos descendentes de escravizados que ocuparam, ao longo dessa primeira fase de criação de novos espaços urbanos, as áreas urbanas menos valorizadas.

Observador atento do cotidiano das classes populares da cidade, Adoniran Barbosa acabou por incorporar ao seu universo criativo essa decantação de costumes e tradições que o

cotidiano de São Paulo propiciou, assim como o processo contínuo de mudança que a modernidade passou a imprimir. Nas entrelinhas de suas histórias, podemos ouvir os ecos de uma cidade captada pela sensibilidade do poeta que oscila entre o retrato de espaços construídos em torno da convivência colaborativa, e de uma outra, que já não é plenamente reconhecida, e que vai ocupando o lugar da anterior. Um retrato ambivalente, cindido entra a memória e a percepção da mudança. Dessa face da metrópole surgem as narrativas de desencontros, conflitos e de solidão. A São Paulo de Adoniran é, portanto, complexa, abrigando diversos sotaques e dialetos. O crescimento acelerado da cidade propiciou encontros e convivências inusitadas, colaborando para a criação de novas e criativas formas de se relacionar, expressar e estar no mundo. Por outro lado, essas mudanças contínuas foram vividas sob a perplexidade de se perceber que a cidade que emergia era também carregada de tensões e disputas, sendo capaz de apagar histórias e identidades em seu processo de crescimento contínuo. A percepção de impermanência contribuiu para os sentimentos de perda e insegurança compartilhados por uma parte considerável dos habitantes da metrópole e pelo sambista.

### 1.1.4 São Paulo: entre a antropo e a autofagia.

Que tristeza que eu sentia
Cada tauba que caia
Doía no coração

O crescimento acelerado de São Paulo gerou inúmeras expectativas e discursos, muitos deles parciais e ufanistas. Paralelas à cidade que despontava como principal polo industrial da nação existiram outras, permeadas por agentes anônimos que foram tragados pelo processo violento de expansão do capitalismo que criava e organizava os espaços urbanos segundo sua lógica. As mudanças visíveis da cidade implicavam também em transformações de aspectos imateriais, mas que eram igualmente constitutivos das suas várias identidades. Nesse sentido, as canções populares do período, e as de Adoniran em especial, são exemplos de narrativas capazes de iluminar e dar visibilidade (na verdade, “auditividade”), a registros que captaram os ecos de uma cidade que desapareceu. Neste conjunto de canções procuramos entender melhor as relações entre os aspectos materiais e imateriais que o artista destacou em suas narrativas, suas mudanças e transformações, e de que forma eles podem, ou não, funcionar como um registro capaz de contribuir para uma melhor compreensão das diversas experiências urbanas que se perderam no processo.

O crescimento e a modernização acelerados da cidade que progressivamente foram ganhando contornos excludentes, passaram cada vez mais a delimitar os espaços geográficos e

sociais em função de marcadores específicos como classe e raça, por exemplo (SEVCENKO, 2004). Percebido pelo artista, esse processo foi registrado em uma de suas canções de maior sucesso: “Saudosa Maloca” (1951). Nela, a verticalização da cidade foi registrado na narrativa que descreve a substituição de uma construção antiga por um novo edifício.

**Saudosa Maloca (1951)**

Saudosa maloca, maloca querida
Onde nos passemo dias feliz de nossa vida

Se o senhô não tá lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse edifício alto
Era uma casa veia
Um palacete assobradado
Foi aqui seu moço
Que eu Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca

Mas um dia, nem quero me lembrar
Chegô uns homens co’as ferramenta
O dono mandou derrubar

Peguemo tudo nossas coisas
E fumo pro meio da rua
Espiá a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada tauba que caia
Doía no coração

Mato Grosso quis gritar
Mas em cima eu falei
O home está co’a razão
Nóis arranja otro lugar

Só se conformemos
Quando o Joca falou
Deus dá o frio
Conforme o cobertor

E hoje nóis pega paia
Nas grama do jardim
E pra esquecê
Nóis cantemos assim

Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemo dias feliz de nossa vida.

A canção narra o processo de desocupação de um imóvel e a consequente remoção de seus habitantes a partir das lembranças de um dos antigos moradores. No momento em que a história está sendo contada o novo edifício já estava erguido e é justamente a recuperação da memória da habitação anterior que confere à poesia o seu tom melancólico. O espaço é

relembrado a partir de relações de afeto, recuperando aspectos de uma sociabilidade erigida em torno de laços e vivências coletivas. O narrador principal descreve o dia da demolição para um ouvinte não identificado. Os demais personagens – Mato Grosso e Joca – não têm voz na narração, mas suas atitudes e comportamentos são recuperados pelo eu lírico que vai descrevendo os eventos. Por ser uma das canções de maior sucesso do artista, existem inúmeras críticas que se debruçaram sobre os aspectos gerais de sua crônica, muitos deles destacando um traço apontado como recorrente nas canções de Adoniran: a resignação de seus personagens frente as adversidades e as determinações dos poderes institucionais. Contudo, independentemente do sentido interno da narrativa, o simples registro dos descompassos da modernidade paulistana já se constituí, por si só, como uma forma de denúncia. A crônica de "Saudosa Maloca" tem o mérito de desnudar tanto aquilo que era ausente, através da descrição da precariedade das condições de moradia ocupada pelos personagens, por exemplo, como aquilo que se perdeu com a modernização.

A valorização dos espaços segundo uma lógica alheia ao universo dos moradores de regiões da cidade que até então eram desvalorizadas ou marginalizadas provocou transformações que intensificaram as dificuldades dos contingentes mais fragilizados. Juntamente com a construção antiga, que parece pertencer a um outro tempo, a uma outra cidade que já não mais existe, perdem-se também aspectos que são intangíveis, relacionados diretamente ao dia a dia dos seus moradores. Assim, o tom de lamento e nostalgia da canção faz referências não somente às características concretas da paisagem urbana que se altera. Ela captou a desagregação de formas de viver e de se relacionar que também foram se perdendo ao longo do processo e que não encontravam muitos lugares de memória para além das canções populares.

Embora envoltas em uma série de contradições alimentadas pelas diversas versões que explicam o processo criativo da canção e veiculadas pelo próprio compositor em diversas entrevistas, há um consenso entre os pesquisadores de que o samba faz referência a pessoas reais, que conviveram com o artista, embora não participassem da esfera íntima de sua da vida[49].

---

[49] Adoniran ficou conhecido por relatar diferentes memórias e explicações para o processo criativo de suas canções. Em várias entrevistas contava histórias diferentes sobre a origem das composições, costume que foi se acentuando ao longo de sua carreira e tornou-se até mesmo folclórico entre os jornalistas que o entrevistavam. A origem de Saudosa Maloca não escapou a essa prática, mas neste caso as variações entre as narrativas são relativamente pequenas. De maneira geral, a explicação para a inspiração segue, com algumas variações, o relato contido no fascículo 45 da História da Música Popular Brasileira; Editora Abril, 1972. Nela o artista esclarece que a canção foi composta com uma homenagem por ocasião da demolição do antigo Hotel Albion, na Rua Aurora, que estava inativo e era ocupado por contingentes marginalizados da região central da cidade. Os personagens – Joca e Mato Grosso e o narrador, que não é nomeado na canção – seriam moradores do local que viviam de pequenos trabalhos informais, travando contado esporádico com Adoniran Barbosa. Após a demolição essas relações foram interrompidas.

O primeiro fonograma desta canção é de 1951, gravado em um disco de 78 RPM (16468), pela Continental[50]. O trabalho passou despercebido, não obtendo uma boa acolhida junto ao mercado consumidor. A segunda gravação de Adoniran Barbosa foi feita anos mais tarde, por ocasião do lançamento de seu primeiro LP, em 1974. Finalmente, existe um terceiro registro no LP de homenagem, "Adoniran Barbosa e convidados" (EMI-Odeon, 31C064422868D), de 1980. Em relação à letra observamos duas diferenças quando comparamos as duas primeiras gravações autorais. Na de 1951, o adjetivo aplicado para caracterizar o palacete que estava sendo demolido foi "assobradado". Já na segundo versão, Adoniran optou pelo termo "abandonado", o que intensifica a percepção de desamparo dos habitantes antes mesmo do processo de remoção forçada, conforme observou o pesquisador Marcus Vinícius da Silva. Outra mudança significativa se relaciona à substituição do verbo "espiar", utilizada em 1951, por "apreciar" a demolição, em 1974, aumentando a carga irônica e, portanto, o potencial crítico da mensagem, segundo a leitura do mesmo pesquisador. (SILVA, 2012, p.124, 125).

Foi com essa canção que as composições de Adoniran Barbosa começaram a penetrar no mercado do samba carioca, mais tradicional e competitivo, através da versão do grupo Demônios da Garoa, em 1955 (CAMPOS JR., 2004). Ela trazia diferenças significativas quando comparada à gravada por Adoniran Barbosa quatro anos antes. Do ponto de vista da prosódia fica nítida uma intensificação das variantes linguísticas que acabaram por dar à gravação uma atmosfera de comicidade, reforçada pelas vocalizações e improvisos sonoros desprovidos de sentido que o grupo introduziu na abertura e no refrão do samba. Todavia, foi graças à interpretação do grupo que Adoniran Barbosa conseguiu expandir a circulação de suas composições para além do mercado paulista. Sobre esse fato, o jornal Correio Paulistano, do dia 27 de julho de 1955, em sua coluna "Discos em revista", assinada por "J.P.", publicou um texto que se tornou um documento interessante, capaz de suscitar algumas reflexões sobre as relações que permeavam os diferentes produtos da indústria cultural do período. Nele, o acento recai sobre aspectos mais relacionados à estética, a identidade e a autenticidade do samba praticado em São Paulo:

> ADONIRAN – Não há quem, em São Paulo, não tenha ouvido o samba "Saudosa Malóca", levado ao disco, não faz muito tempo, na Odeon, pelo grupo vocal Demônios da Garôa. Constitui o maior sucesso fonográfico do momento e promete alcançar êxito semelhante no Rio de Janeiro, onde já começou a ser cantarolado. O

[50] Como já foi registrado, em 1955, procurando tirar algum proveito do sucesso que a canção obteve com a versão do grupo Demônios da Garoa (78 RPM, Odeon, 13855, 1955), Adoniran Barbosa relançou a canção, juntamente coma faixa "Samba do Arnesto", no disco da Continental, 17173, não encontrando, novamente, boa acolhida no mercado.

> sucesso dessa composição de Adoniran Barbosa é merecido. É número de sabor nitidamente caboclo no colorido, no ritmo, nos versos. O curioso é que na gravação dos Demônios da Garôa a interpretação do samba tira dele muito daquele sabor típico do morro. No entanto, foi a gravação que "pegou", isto é, que alcançou sucesso. A gravação do próprio Adoniran, na Continental, realizada há muito tempo passou quase que desapercebida. E, paradoxalmente é a que mais fielmente retrata o têma explorado pelo autor, pois êle soube, através do linguajar acentuado do malandro colored das malocas dos morros, transmitir precisamente aquela poesia Barbara, porém muito humana do samba. O acoplo do disco de Adoniran é o mesmo do disco dos Demônios da Garôa, "Samba do Ernesto" (o jornalista grafa de maneira equivocada a canção que se chama, na realidade, "Samba do Arnesto", corrigindo involuntariamente o "erro" proposital do compositor), também de Adoniran em parceria com Alocin.[51] O mesmo fenômeno da face de "Saudosa Maloca" se repete. A gravação de Adoniran é mais sincera. O samba é mais samba. Tanto é assim que quando do lançamento do disco foi um sucesso no próprio Rio de Janeiro. Não havia malandro dos morros cariocas que não cantarolava ou assoviava o "Samba do Arnesto". Evidentemente, o que pretendemos dizer não implica em nenhum demérito para o êxito da gravação dos Demônios da Garôa. Desejamos, isto sim, assinalar que o gosto do público é caprichoso. Uma gravação editada anteriormente, com a mesma música, de sabor e colorido mais autênticos, não despertou a atenção de ninguém. Gravada posteriormente, alcança sucesso inesperado.
> Os que apreciam o nosso samba autêntico, puro, sem os artifícios modernos, que sem dúvida os embelezam mas lhe tiram a autenticidade, não devem deixar de ouvir o disco de Adoniran quer pela face de "Saudosa Maloca", quer pelo lado do "Samba do Ernesto" (novo erro na grafia do título da canção).

Um dos aspectos que chamam a atenção no texto é a quantidade de adjetivos mobilizados para traçar o que seriam algumas das características do samba em geral, e o de Adoniran Barbosa em específico, utilizando-se de classificações vagas como: "sabor nitidamente caboclo", "típico do morro", "linguajar do malandro colored", "samba autêntico, puro e sem os artifícios modernos". Fica também evidente uma visão hierarquizada das expressões culturais, reputando-se ao samba a característica de apresentar uma "poesia bárbara, porém muito humana". Observamos ainda o diagnóstico de que as interpretações de Adoniran Barbosa para as canções seriam "mais sinceras" e de que seu "samba seria mais samba", quando comparado à interpretação dos Demônios (as diferenças de arranjo entre as versões são inegáveis, mas seria difícil apontar objetivamente os motivos que tornariam uma versão "mais samba" do que outra). Fica também evidente que, nos anos centrais da década de 1950, ainda

[51] Existe aqui um equívoco da matéria em relação às gravações de Adoniran Barbosa. O jornalista destaca a existência de uma versão anterior de Adoniran, "gravada há muito tempo", e que não teria feito sucesso. Na realidade aqui ele está se referindo ao disco da gravadora Continental, 16.468, de 1951, que contém como primeira faixa a canção "Os Mimosos Colibri", marcha rancho composta em parceria com Hervê Cordovil e Osvaldo Moles (matriz 11334). Na segunda faixa desse disco, temos o registro da canção "Saudade da Maloca", ou seja, a primeira versão de "Saudosa Maloca", que saiu com um erro de grafia no selo. (MUGNAINI JR, 2013, p. 209). Mais adiante, ao afirmar que "o acoplo do disco de Adoniran é o mesmo do disco dos Demônios da Garôa, 'Samba do Arnesto'", o jornalista estabelece uma confusão com o relançamento feito por Adoniran em 1955. Esse novo registro foi feito com o intuito de se beneficiar do sucesso que suas canções alcançaram na interpretação do grupo. Esse trabalho corresponde ao disco 17.173, gravado pela Continental, que trazia em seu lado "A" a canção "Saudosa Maloca" (desta vez grafada corretamente) e, no lado "B", o "Samba do Arnesto" (IDEM, 2013).

persistia uma ideia de validação do samba paulista a partir da comparação com o parâmetro da estética carioca. Ser aceito e fazer sucesso no Rio de Janeiro ainda era visto como um atestado de qualidade para a produção paulistana.

Em uma análise mais distanciada, como nos é hoje possível, uma diferença entre as duas versões que chama atenção é a de que o acento cômico da gravação dos Demônios da Garoa arrefeceu o aspecto melancólico da canção, dissolvendo a ambientação dramática do samba. Ao deslocar a atmosfera narrativa do drama para o humor, a versão do grupo enfraqueceu a potencialidade da obra de funcionar como um registro das perdas materiais e imateriais que o desenvolvimento acelerado trouxe à cidade[52]. Nas duas gravações de Adoniran (nos referimos aqui às de 1951 e de 1974), a canção possui um acento dramático que corrobora para reforçar o sentimento de desamparo presente na narrativa. Para além das transformações físicas e materiais da cidade, o processo de remodelação urbana promoveu, ao derrubar as antigas construções, o apagamento de uma parte da memória da cidade que repousava sob sua arquitetura. Mas o samba capta também outro tipo de perda. Ela está relacionada aos circuitos de sociabilidade, aos costumes e aos hábitos que também se alteraram, sendo essas perdas especialmente disruptivas entre as populações de menor poder econômico. Em grande medida, o tom melancólico da canção decorre do sentimento de impotência que uma parte significativa dos moradores da cidade experimentou ao perceberem que a cidade que construíram e que conheceram se desfazia, assim como da consciência das dificuldades que enfrentariam para encontrar um lugar de acolhimento na nova metrópole que ia se desenhando.

Diferente de outros sambistas paulistas que desenvolveram suas trajetórias por meio de relações mais estáveis em bairros específicos da cidade, geralmente através da vivência em torno de cordões, blocos e Escolas de Samba, como Inocêncio Tobias, da Camisa Verde e Branco, na Barra Funda; Seu Chiclé, da Vai-Vai, no bairro da Bela Vista; Seu Nenê da Vila Matilde; Seu Carlão, da Unidos do Peruche e Madrinha Eunice, fundadora e diretora da Lavapés, Adoniran Barbosa tinha sua ligação com São Paulo ancorada fundamentalmente na sociabilidade boêmia do centro e de seus arredores. Porém, foi justamente no centro que o processo de intensas transformações se apresentou de maneira mais visível e radical. Como consequência, a cidade que se apresenta na poética de Adoniran Barbosa tem como uma de suas principais marcas um sentimento de nostalgia e de desenraizamento. Ao narrar de forma emotiva a substituição da construção utilizada como moradia (descrita como espaço de convívio

[52] Estas observações não buscam estabelecer uma comparação qualitativa entre as duas versões, apenas evidenciar que os arranjos diferentes de cada um dos intérpretes alteraram significativamente a atmosfera de cada um dos trabalhos.

solidário) por um edifício (representante de uma nova cidade que vai substituindo a anterior), ele deu voz ao sentimento de perda e desamparo que atingiu uma parte significativa da população paulistana.

Essa relação entre a configuração da cidade e o sentimento de abandono também está presente, ainda que de maneira não tão evidente, em outro sucesso do sambista: "Apaga o fogo Mané":

**Apaga o fogo Mané (1956)**

Inês saiu dizendo que ia comprar um pavio
pro lampião
Pode me esperar Mané
que eu já volto já.

Acendi o fogão, botei água pra esquenta
E fui pro portão
Só pra ver Inês 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 Inês

Voltei pra casa triste demais
O que Inês 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!

Composta em 1956, essa canção foi gravada no mesmo ano pelo grupo Demônios da Garoa no disco de 78 RPM, 14115, pela gravadora Odeon. A versão de Adoniran Barbosa só apareceria em seu primeiro LP, em 1974 (EMI-Odeon, SMOFB-3839). Nessa composição, um eu lírico que não chega a se identificar narra em primeira pessoa a memória do abandono por parte de sua companheira. A surpresa da ruptura e a preocupação como o destino de sua (ex) parceira provocam no narrador a iniciativa de empreender uma busca pelos espaços da cidade. Nessa história prosaica o sambista registrou também alguns aspectos da infraestrutura precária dos menos favorecidos na metrópole, revelando traços de outra cidade que não se reconhecia no lema ufanista do quarto centenário, comemorado dois anos antes do lançamento da canção: "São Paulo, a cidade que mais cresce no mundo!".

Nos espaços periféricos reiteradamente retratados pelo artista, a ausência ou a deficiência de serviços básicos (como o fornecimento de energia elétrica, no caso desta canção),

são bastante frequentes, compondo um cenário muito distante do erigido pelos discursos hegemônicos. Ao narrar as festividades comemorativas da efeméride do IV Centenário, o texto de Jorge Ferreira, editado na revista "O Cruzeiro", edição 17 de 1954, nos dá uma ideia do tom apologético que circulava pela imprensa da época:

> Viu-se, em toda sua plenitude, no seu vigor máximo, na sua mais estupenda vitalidade, o bem, o carinho, o amor que os homens do Planalto devotam à sua cidade magnífica, hoje a primeira cidade do Brasil. O paulista está contente consigo mesmo, orgulhoso de sua edificação e, mais do que isso, ufano em poder ofertar à Pátria a sua melhor obra, o fruto do seu maior esforço e a joia mais cara e mais preciosa do seu diadema de maravilhosas realizações – São Paulo, a mola propulsora do progresso nacional. Saudemos os paulistas na efeméride gloriosa, cantemos com êle hosanas à sua capital esplêndida.[53]

O tom ufanista também foi amplamente explorado nas propagandas do período, como no caso do anúncio da Goodyear, veiculado pela Revista O Cruzeiro, na edição do dia 23 de janeiro de 1954:

> Venha conhecer São Paulo – a cidade que mais rapidamente cresce no mundo; venha conhecer São Paulo – centro do trabalho, onde se ergue o maior parque industrial da América Latina! Venha conhecer São Paulo – cidade de cultura, com seus monumentos, seus museus, suas galerias de obras primas da arte universal, suas universidades que deram ao Brasil tanto homens ilustres, seus teatros, sua arquitetura monumental. Venha conhecer São Paulo – onde o destino colocou o arroio do Ipiranga, berço da independência e da liberdade! E finalmente, venha conhecer São Paulo, orgulho do Brasil!

A São Paulo narrada por Adoniran traça um panorama bastante diferente. Nele, "a cidade que mais rapidamente cresce no mundo" abriga lugares onde os espaços ocupados pelas classes populares são marcados pela precariedade. Nesse sentido, o pesquisador Marcos Virgílio da Silva destaca um depoimento do sambista Paulo Vanzoline sobre essa canção: "Se você escrever sete volumes sobre a periferia de São Paulo, você não define melhor do que alguém comprando pavio pra lampião (VANZOLINE, Paulo *apud* SILVA, 2019, p. 225)."

Na paisagem composta por Adoniran Barbosa, o que chama atenção são justamente as ausências e as perdas. A cidade que personificaria o moderno aparece na canção como o lugar da solidão e da falta. A distância entre as duas representações fica também caracterizada pelos espaços de circulação dos personagens da composição. Ao "andar a cidade inteira", o narrador procura por sua companheira "na central" – a Estação Central de Trens - lugar de circulação da classe operária, no Hospital e, finalmente, no Xadrez, ou seja, na polícia. Há uma relação direta entre os espaços da cidade sugeridos na canção como lugares de circulação da classe

---

[53] O texto encontra-se disponível em: Revista "O Cruzeiro", 1954; Edição 17. Para consulta *on line*: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=003581&pesq= Acessado em: 19/02/2020.

trabalhadora e dos marginalizados que ressalta o caráter de exclusão. A cidade que se orgulha de seu crescimento acelerado subtrai uma série de serviços básicos à boa parte de sua população. O sambista capta e transmite o sentimento de abandono e de solidão, revelando nesse movimento uma parte das contradições silenciadas na autoimagem que os administradores e empresários desenvolviam e veiculavam sobre a metrópole.

Lugar que deveria funcionar como espaço do encontro por excelência, nesta canção a cidade é retratada como um território descontinuo no qual uma pessoa pode simplesmente "desaparecer" em meio à sua população anônima e indistinta. Essa ambivalência em relação à São Paulo permeia a obra do sambista como um todo, e nos ajuda a compreender melhor os sentimentos de saudosismo e de perda presentes em muitas de suas composições. Essa ambiguidade se estende sobre o julgamento em relação ao próprio desenvolvimento da metrópole. A São Paulo moderna que emerge a partir do crescimento não é acessível a todos aqueles que colaboraram com seu desenvolvimento, e esse mesmo desenvolvimento pode ainda estar relacionado à processos que acabam intensificando os sentimentos de ausência e de saudade. O "pogréssio é então posto em suspeição.

O historiador José Geraldo Vinci de Moraes chamou a atenção para o aspecto de desconstrução contínua da cidade, que se acentuou a partir dos anos 1950:

> Já no final da década de 1950, a cidade começou a ganhar novos contornos, "esquecendo" a dos anos 30/40 para refundar uma nova, que apontava para a metrópole dos anos 60. Em menos de um século, São Paulo ergueu três sítios urbanos diferentes, destruindo quase completamente dois deles. Daí Claude Lévi-Strauss ter afirmado em *Tristes Trópicos,* no ano de 1935, que São Paulo era uma cidade de ciclo rápido e perpetuamente jovem, mas nunca completamente sã (MORAES, 2000, p.214).

Esse progresso contínuo que implicava na desconstrução de suas formas precedentes, tinha um custo elevado. Sua urbanidade tornou-se cada vez mais incapaz de distribuir de maneira equânime os resultados de sua expansão material. Além disso, as autoridades e as políticas públicas eram pouco tolerantes com valores e formas de sociabilidade que não se encaixassem adequadamente no discurso erigido em torno do trabalho como causa e fundamento dessa suposta ascensão (SEVCENKO, 2004).

Na canção "Conselho de Mulher", de 1952, composta em parceria com Osvaldo Moles e João Belarmino dos Santos, a desconfiança em relação ao discurso da ordem e do desenvolvimento da cidade foi explicitada com bom humor e ironia:

**"Conselho de Mulher" (1952)**

(Declamando):

Quando Deus fez o homem, quis fazer um vagolino que nunca tinha fome.
E que tinha no destino nunca pegar no batente e viver folgadamente.
O homem era feliz, enquanto Deus assim quis.
Mas depois pegou Adão, tirou uma costela e fez a mulher.
Desde então, o homem trabalha pra ela.
Vai daí, o homem reza todo dia uma oração:
- Se quiser me tirar de mim arguma coisa de bão, que tire o trabaio. A mulher não!

Pogréssio, pogréssio
Eu sempre escutei falar
Que o pogréssio vem do trabaio
Então amanhã cedo
Nóis vai trabaiá

Quanto tempo nóis viveu na boemia
Sambando noite e dia
Cortando uma rama sem parar
E agora excuitando o conseio das muié
Amanhã nóis vai trabaiá
Se Deus quiser

(breque)
Mas Deus não qué...

A primeira gravação desta canção foi lançada no disco 16707, de 78 RPM da Continental, em 1953. Posteriormente ela foi regravada como parte integrante do LP Adoniran Barbosa (EMI-Odeon, SMOFB-3877), de 1975.

A composição se inicia por um discurso introdutório que é declamado pelo eu lírico. O conteúdo desse discurso, que em um primeiro momento pode dar a impressão de ser apenas uma narrativa que tem por objetivo introduzir um clima de comicidade na canção, pode revelar alguns aspectos interessantes quando relacionados ao posicionamento do artista frente ao circuito boêmio que lhe era tão caro. Recordando a origem do homem o eu lírico nos informa ao longo dos três primeiros versos que existiu um tempo em que o esforço não era necessário para se conseguir o sustento. Esse tempo idílico, anterior ao tempo do trabalho, é apontado como um período de felicidade. Porém, Deus decidiu dar uma companheira ao homem e, em virtude disso, este se viu obrigado a trabalhar para ela. Na sequência, somos informados que desde então o homem pede a Deus que se eventualmente algo de bom tiver que lhe ser retirado, que seja o trabalho, não a mulher. O trabalho é ironicamente referenciado como algo positivo, mas é prontamente posto em disponibilidade pelo narrador. Caso chegasse a bom termo, esta negociação teria como resultado um retorno ao tempo da felicidade (o tempo do samba?), apresentando ainda a vantagem de manter a mulher ao lado do homem.

Em seguida a canção se inicia já com uma pronúncia propositalmente desvirtuada da palavra que se tornou um dos lemas norteadores da identidade paulistana, ao menos nos

discursos oficiais: o progresso. O historiador Francisco Rocha fez a seguinte observação a esse respeito:

> O humor já está indicado na primeira palavra do texto – "progresso" -, pois, na forma como ela é apropriada pelo cancionista, o progresso vira "progréssio". Porém, o riso espera o breque. Se ele for suprimido, o samba até pode ser metamorfoseado numa espécie de exaltação do valor mais caro da ordem burguesa, que fundamenta uma sociedade marcada pela obrigação geral do trabalho (ROCHA, 2002, p.94).

A narrativa é introduzida na primeira pessoa do singular, mas logo em seguida é deslocada para a primeira pessoa do plural, o que teoricamente dissolve a individualidade do narrador em uma identidade coletiva. O artifício mostra-se bastante engenhoso, trazendo para o texto um posicionamento dúbio sobre seu alcance. O deslocamento do eu lírico pode ser interpretado tanto como uma inadequação do emprego da norma culta, o que estabelece uma identidade do narrador com as camadas populares, recurso fartamente utilizado por Adoniran Barbosa, ou como uma ampliação da voz do discurso, indicando que o posicionamento em relação ao trabalho presente na canção é compartilhado não só pelo narrador, mas por um grupo de indivíduos.

A utilização da ironia, que neste caso decorre de uma distorção proposital na pronúncia da palavra progresso, contribui para imputar uma atmosfera cômica à composição. A ironia foi classificada por Freud como um subtipo da comicidade. O psicanalista esclareceu ainda que:

> Sua natureza consiste em enunciar o oposto do que se quer comunicar ao outro, mas poupando-lhe da contradição ao lhe dar a entender – pelo tom da voz, por gestos auxiliares, por pequenos sinais estilísticos (quando se trata de uma apresentação escrita) – que na verdade se quer dizer o contrário do enunciado (FREUD, 2017, p.248).

O humor foi um recurso fundamental na comunicação praticada por Adoniran Barbosa. Os aspectos apontados por Freud para descrever a natureza da ironia (tom da voz e gestos) se fizeram regularmente presentes como características da performance do artista, e foram fundamentais para a eficácia de sua comunicação, bem como contribuíram para sua popularidade.

Na sequência, a narrativa constrói um discurso de valorização do trabalho, caracterizado pelo compromisso assumido em adotar um modelo de vida que negue a continuidade das práticas boêmias. O erro gramatical feito propositalmente na palavra progresso (que supostamente decorre do trabalho - "o pogréssio vem do trabalho"), colabora para a formação de um discurso que, de maneira velada e indireta, introduz um questionamento sobre a afirmação do trabalho como atividade fundamental para a melhoria de vida do cidadão. A tensão é desmobilizada após o breque com uma informação que não pode ser contestada, pois

teoricamente foi revelada ao narrador pelo próprio criador dos homes: Deus não deseja que ele inicie seu trabalho na manhã seguinte. O samba redime assim o tempo do idílio, perdido em virtude da busca do "pogréssio".

Esse discurso ganha um significado maior quando levamos em consideração que o convívio na região central e seus arredores era a referência de pertencimento de Adoniran Barbosa em relação a São Paulo. Em entrevista ao tabloide quinzenal "Feijão com Arroz", na primeira quinzena de maio de 1980, o sambista recuperou a lembrança da cidade que desapareceu, mas que sobreviveu nas narrativas de suas canções e em sua memória:

> Humm! Como era bom o bonde boêmio de São Paulo. Era uma gostosura. O bonde fazia a cidade inteirinha a noite. Fazia a rua Direita, descia a XV, rua São Bento, Santa Ifigênia, a Tamandaré, Estação da Luz. Depois, subia a Brigadeiro Tobias, e ia por Largo de São Francisco. Eram 200 reis a passagem. Agora não existe mais, nem os 200 reis, nem o bonde. Ah! Tinha também o "cara dura". A passagem era um tostão. O bonde dos feirantes. Fazia o Mercado e viajava de madrugada. Esse tempo aí não volta nunca. Lá na rua Boa Vista tinha o "frontão Boa Vista", casas de jogo de pelota. Era igual à corrida de cavalo, só que era corrida de gente em vez de cavalo. Tinha também o "frontão Formosa", lá na rua Formosa e outro na ladeira Porto Geral. Eu trabalhava no "frontão" da Ladeira. Tinha então uns 18 anos e vendia pules igual no Jóquei Clube. Ganhava 800 merréis por mês. No "frontão" era assim: ficavam quatro caras prum lado, quatro por outro. Ganhava quem fazia mais pontos. O jogador fazia placê, a cumuladas. Apostava como se estivesse no jóquei. Só que em vez de apostar em cavalos, era gente. Era um tempo bom aquele. O cara que ia jogar sempre tinha pressa. Passava no guichê e esquecia o troco. Eu deixava lá. Se ele viesse reclamar, eu dizia: "Aqui, ó". Senão eu ficava com o troco pra mim. Aí então eu ia passear. Minha folga era sexta feira. Eu ia passear ali pelas ruas dos Gusmões, lá embaixo. Agora é restaurante, mas naquele tempo era só chopes e garçonete. Eu ia lá gastar o meu tutu, bater um papo gostoso, beber chopes. Aí me enchi. Fiz o Liceu de Artes e Ofícios. Fui ser metalúrgico. Naquela época, a gente vivia bem; tranquilo. A vida era mais sadia, era mais fácil de ganhar. A gente se dava bem. Tudo um com o outro. A miséria era muito menos. Não tinha favela, nenhuma dessas coisas até 1940. Eu gostava de ser metalúrgico. Hoje, tá bem mais difícil. São Paulo mudou muito. Que pena! Naquele tempo eu ia aos cinemas. Ao cine Alhambra, na rua Direita. Ao cine Rosário, ao cine São Bento. Eu morava em Santo André e vinha pro Parque Antártica, na Água Branca. Naquele bonde que ia pra Água Branca, muita gente morria pendurada no bonde. O motorista gritava: "olha o poste!" O homem não via e paf! Um português morria...

Não por acaso, diversos lugares citados no texto aparecem em várias de suas canções. Além disso, aspectos relacionados ao dia a dia da cidade que Adoniran Barbosa e sua geração conheceram, como o transporte, os ambientes e os hábitos de lazer, também são relembrados de forma emotiva. Existe, tanto nas declarações memorialistas do sambista sobre a cidade quanto em suas composições, uma tensão que perpassa seus discursos. Em grande medida esta tensão é decorrente da contradição pela qual o crescimento da cidade é avaliado pelo artista. A cidade de São Paulo, com seu enriquecimento proveniente da cafeicultura e sua subsequente modernização, baseada na industrialização acelerada, propiciou o surgimento de um complexo urbano que viabilizou, entre outras coisas, o desenvolvimento de uma indústria cultural que se

estruturou para atender às novas demandas de lazer, uma das principais características da vida nas grandes cidades. Mobilizando diversas heranças da sua cultura de raízes populares, sua origem interiorana e sua ascendência de imigrantes italianos, Adoniran Barbosa inseriu-se com sucesso nesse circuito em expansão. Se esta inserção lhe custou muito esforço, é igualmente verdade que lhe franqueou acesso à sociabilidade boêmia que se desenvolvia e que lhe encantava.

Entretanto, como alertou Antônio Cândido, "São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá." (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975). Em suas canções, que nos contam histórias como a da perda da noiva, atropelada vinte dias de seu casamento, da demolição do lar e da consequente quebra dos laços afetivos entre seus desafortunados habitantes, das brigas e desencontros que interrompem ou impedem o samba, ou do abandono da companheira que parece ter sido misteriosamente dragada pela cidade, podemos vislumbrar uma forma de dar vazão à perplexidade proveniente da percepção de que o lugar que lhe acolheu e que lhe deu identidade (afinal as fronteiras entre as personas de João Rubinato e Adoniran Barbosa tornaram-se cada vez mais difusas), já não era o mesmo, já havia se tornado outra coisa.

Para nos utilizarmos de umas das divertidas imagens do sambista, a exemplo do professor Antônio Cândido, essa cidade, tal qual uma "lâmpida", atraiu com suas promessas e seu brilho da modernidade a presença de inúmeras mariposas. Cada uma delas sonhou e ajudou a construir, a seu modo e dentro de suas limitações, a São Paulo que se expandiu e tornou-se o principal centro industrial e financeiro do país. Entretanto, muitos desses sonhos não encontraram lugar na metrópole que se transformou e que continua se transformando constantemente. Ao expressar seu desencanto em canções, Adoniran Barbosa tonou-se a voz de muitas delas.

## CAPÍTULO 2 – AS SÍNCOPES DE UMA TRAJETÓRIA.

Tendo suas produções musicais mais significativas concentradas entre as décadas de 50 e 60, Adoniran Barbosa consolidou-se não apenas no imaginário popular, mas também entre a crítica especializada, como um importante representante da tradição das crônicas urbanas na canção popular brasileira. Procuraremos agora analisar quais seriam as especificidades de seu percurso, buscando conhecer as razões que nos ajudem a compreender seu reconhecimento e sua validação a partir de uma observação mais profunda não apenas de sua carreira e de suas criações, mas também do contexto social em que o artista estava inserido.

Tendo iniciado sua trajetória em um momento no qual a indústria cultural começava a se estruturar, Adoniran Barbosa teve que equilibrar-se entre as vantagens e desvantagens advindas da conjuntura do período. Conformando-se como um meio ainda marcado pelo improviso, o circuito de mídias em formação no qual o artista desenvolveu sua trajetória era mais permeável à inserção de novos agentes. Em contrapartida, esse mesmo improviso impunha relações marcadas pela instabilidade e pela insegurança (ORTIZ, 1989). A modernização e os primeiros passos da formação de um mercado consumidor massificado nas grandes cidades deram oportunidade para que alguns artistas populares, que até então mantinham uma relação mais diletante com a canção, ousassem buscar um caminho para a profissionalização, transformando a produção e veiculação das canções não apenas em formas de expressão das culturas individuais e coletivas, mas em meio de sobrevivência e sustento, (SILVA, 2019).

O percurso de Adoniran Barbosa é um exemplo típico desse tipo de empreendimento. Embora sua criatividade e sua qualidade, tanto como músico quanto letrista, tenham sido reconhecidas pelo público, pela crítica especializada e por diversos artistas, sua tenacidade não pode ser desconsiderada como um fator importante para que possamos compreender as razões do sucesso de sua carreira. Em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, em 4 de dezembro de 1981[54], ao relembrar a sua entrada na Rádio Record, o artista deixou mais um de seus inúmeros registros nos quais revelou a precariedade das relações do meio no período, assim como sua firme disposição em conquistar um espaço na mídia radiofônica:

> - Foi novembro de 41, eu me lembro. Eu fui pra lá de graça, trabalhei de graça: discotecário, ator e cantor...
> - Quanto tempo trabalhou de graça? (Olga Von Simson - entrevistadora)
> - Dois meses, cachê só pra fazer o teatro, discotecário... de graça. Tudo pra mim entrar, eu queria entrar, eu queria entrar, eu não quero saber o que vou fazer! Então na Record tinha um cara chamado Barreto Machado que é o maior cara do mundo inteiro, morreu já... cara igual aquele não pode existir! Bom! Vou te contar: eu dizia pra ele: Barreto, você tem contrato de rádio ator, é empregado público, você não faz nada aqui,

[54] Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-adoniran-barbosa-0 >. Acesso em 11 de maio de 2020.

> só teatro. Eu trabalho todo dia aqui! Vamo faze uma coisa? Eu falei já com o diretor, ele achou boa a minha ideia, se você aceitar, tudo bem!
> - Qual que é o negócio?
> - Vamo rachar teu ordenado? Você me dá quinhentos do teu e tá feito o negócio! Ele aceitou! Ah, mas não existe... Ele tá no céu! Fomos na contabilidade. Falei: vamos dividir então, dá pra ele quinhentos e deixa pra mim quinhentos... então ficou. Já pôs na folha do pagamento!

A história, que chega a soar inverossímil, nos dá a dimensão da improvisação e da informalidade das relações profissionais estabelecidas nas empresas de mídia no período. Renato Ortiz apontou que essa precariedade tinha como causa estrutural a incompletude do pleno desenvolvimento do capitalismo no Brasil e, por consequência, a ausência de uma integração geral da sociedade em função de uma lógica racional orientada para o mercado, como é característico do sistema capitalista plenamente instaurado. Essa incompletude da modernidade brasileira das décadas de 1940 e 1950 espelhou-se no desenvolvimento precário de instituições incapazes de consolidar uma cultura hegemônica (ORTIZ, 1989, p. 65). Por outro lado, essas deficiências abriram espaços de autonomia em determinados contextos, caso da radiofonia paulistana.

Algumas contrapartidas desse improviso manifestaram-se de maneira reveladora na trajetória pessoal de artistas como Adoniran Barbosa. Seu percurso caracterizou-se por uma grande capacidade de adaptação e de assimilação das novas possibilidades que a indústria de entretenimento em expansão oferecia, revelando uma sensibilidade e uma abertura constante por parte do artista em se adaptar às novas tecnologias, assim como de procurar construir possibilidades de trânsito entre diferentes setores da indústria cultural que se ramificava e ganhava complexidade. Para além disso, é de se observar que o artista não resumiu sua atuação a um comportamento reativo, exclusivamente interpretando e atendendo as demandas do gosto popular. Suas criações foram progressivamente sendo marcadas pelo humor, privilegiando formas de comunicação baseadas na linguagem coloquial, mas utilizando-se também de construções mais formais em momentos específicos de suas narrativas. O artista incorporou (e em alguns casos inventou) algumas adaptações derivadas do sotaque influenciado pelos imigrantes e migrantes presentes na cidade, notadamente da colônia italiana, mas utilizando-se também de maneira bastante frequente da fala caipira, como pontuou Antônio Cândido em seu texto de homenagem ao sambista. Dado a incompletude do ambiente empresarial midiático, a criatividade e a improvisação foram fundamentais para que os seus agentes superassem as limitações estruturais e materiais do período. No caso específico da radiofonia, como mais uma vez esclarece Renato Ortiz, essa capacidade de criação foi fundamental para a adaptação da mídia no sentido de reformular a sua linguagem, adequando-se assim às novas configurações

advindas da estruturação progressiva do mercado de bens culturais e da disputa pela atenção do público:

> "No caso do rádio, por exemplo, foi necessária toda uma transformação da linguagem radiofônica, que até os anos 20 e meados de 30 se apoiava numa forma de falar marcada pela dimensão lítero-musical das empresas. Nesse sentido, os radialistas tiveram que romper com esse passado imediato e "inventar" um outro estilo, diferente da "fórmula solene e amarrada" das rádios educadoras." (IDEM, 1989, p. 97).

Dessa forma, as inovações e incorporações linguísticas efetivadas por Adoniran Barbosa devem também ser entendidas dentro de um contexto mais amplo. A partir dessa visão, torna-se evidente que a capacidade do artista de adaptar para os novos meios de comunicação o linguajar popular está inserida em uma trama de relações mais complexas. Tendo sua origem entre as camadas populares, o artista trouxe entre suas heranças as influências, os costumes, as tradições e os sotaques das colônias de descendentes de italianos, assim como das culturas interioranas. Suas inúmeras experiências em ofícios e serviços manuais, muitos deles informais e improvisados, também foram mobilizados em seu arcabouço artístico, emprestando credibilidade e verossimilhança às suas criações que retratavam o cotidiano da população que ocupava as posições subalternas nas relações econômicas e sociais da cidade. Circulando entre os agentes da indústria de cultura em estruturação e expansão, mas também entre os bairros operários, bem como convivendo com uma infinidade de trabalhadores e tipos urbanos que encontravam ocupação no circuito boêmio do centro de São Paulo, Adoniran Barbosa incorporou essas múltiplas influências em sua produção poética. No limite, ele compôs e recompôs um personagem que, em alguma medida, confundiu-se com a própria identidade de João Rubinato.

Tendo isso em vista, tornou-se premente a necessidade de se compreender melhor as estratégias e habilidades por ele mobilizadas, e que colaboraram para sua inserção e consolidação como um artista de destaque da canção popular paulistana e brasileira. A intenção de compreender mais profundamente os mecanismos que desembocaram no reconhecimento e na legitimação do artista colocou também em evidência a importância de uma análise que trouxesse para o primeiro plano alguns aspectos gerais do samba urbano, gênero popular no qual ele se notabilizou, bem como uma análise mais detalhada da implantação e desenvolvimento da indústria cultural na cidade de São Paulo.

### 2.1 "Tanta coisa que eu fui, e só deu pra fazer samba."

Nos países tidos como periféricos dentro do sistema capitalista, o rápido processo de urbanização ensejou o deslocamento para o meio urbano de grandes contingentes

populacionais. Embora inseridos em ambientes de crescente modernização e industrialização, tais contingentes apresentavam ainda altos percentuais de analfabetismo. A adaptação desses grupos ainda profundamente marcados pela oralidade à dinâmica dos grandes centros, pautados por uma cultura majoritariamente letrada, gerou necessidades e processos de assimilação particulares, como observou o professor Antônio Cândido:

> Dizendo de outro modo: na maioria dos países há grandes massas ainda fora do alcance da literatura erudita, mergulhando numa etapa folclórica de comunicação oral. Quando alfabetizados e absorvidas pelo processo de urbanização, passam para o domínio do rádio, da televisão, da história em quadrinhos, constituindo a base de uma cultura de massa (CÂNDIDO, 1989, p.142).

Tanto em sua atuação como rádio ator quanto na de compositor e intérprete de canções populares, Adoniran Barbosa foi um artista que teve sua produção fortemente marcada pela oralidade, atuando justamente em alguns dos meios midiáticos destacados por Antônio Cândido. Entendida aqui como uma expressão que combina de maneira complexa os aspectos musicais (ritmo, melodia e harmonia) e literários (TATIT, 2012), a forma canção se constitui em um tipo de manifestação na qual as relações e tensões existentes entre as tradições orais e letradas encontraram um espaço particularmente fecundo para potencializar suas influências recíprocas. Da mesma forma, os inúmeros programas transmitidos pelo rádio nesse período, como radionovelas, programas humorísticos e de auditório, propiciavam uma interação importante entre as expressões marcadas por diferentes padrões de linguagem.

Ao longo de sua carreira, Adoniran Barbosa estabeleceu vínculos duradouros e significativos tanto com o meio radiofônico quanto com o mercado fonográfico, funcionando como um mediador eficaz entre as tradições oralizadas e as mídias modernas que se consolidavam. Procuraremos agora conhecer melhor esse percurso e, a partir disso, entender os motivos da legitimação de sua obra como receptáculo da memória coletiva da cidade. Para isso, baseados nos trabalhos do pesquisador Ricardo Azevedo, tomaremos como válida a abordagem que reconhece a existência de um modelo de consciência característico das classes populares, nomeado pelo autor como “modelo de consciência popular”. Esse modelo de consciência, por sua vez, viabiliza formas específicas de manifestações culturais, nomeadas como “cultura popular”. Essa cultura popular acaba por dar origem a manifestações conhecidas genericamente como “arte popular”. Ocorre que essas formas de expressão, que possuem meios e características próprias, enraizadas nos costumes e tradições de cada comunidade, sofreram a influência direta da expansão do letramento e, no caso das canções populares, de sua incorporação comercial propiciada pelas novas tecnologias que ampliaram sua circulação. As canções populares produzidas e reproduzidas nas comunidades urbanas, ainda sob forte

influência de uma tradição oral, passaram a adentrar espaços sociais mais influenciados pela cultura letrada (AZEVEDO, 2013, p.67-108).

Como gênero moderno e urbano que ganha espaço de circulação e reconhecimento na esteira do desenvolvimento dos meios midiáticos da sociedade moderna e industrial, o samba é um tipo de expressão popular que não pode ter sua potencialidade discursiva devidamente avaliada sem que levemos em consideração suas origens influenciadas pelos regimes de oralidade, como destacou o pesquisador Ricardo Azevedo:

> INEXPLICAVELMENTE (grifo do autor), os problemas específicos relacionados à oralidade e ao discurso oral surgem pouco nos estudos sobre música popular brasileira e mesmo sobre nossa cultura popular. Quando isso ocorre são, em geral, comentários superficiais e genéricos baseados mais na intuição do que em qualquer base teórica um pouco mais sólida. (Idem, p. 165).

O avanço do capitalismo industrial implicou em uma exposição progressiva das culturas tradicionais, organizadas em torno de imaginários mais pautados pela oralidade, a um modelo que tinha como uma de suas principais características a massificação do letramento. Entretanto, em sociedades economicamente periféricas (como o Brasil), isso ocorreu sobre o impacto de condicionantes históricos particulares que não só retardaram como dificultaram esse processo. Nesse sentido, o sociólogo Renato Ortiz nos apresenta alguns dados importantes: em 1841, o percentual de alfabetização na França[55] era de 59%. Em 1900, o número havia saltado para 97%. (ORTIZ, 1989, p.24). Em contrapartida, no Brasil, em 1890 o número de alfabetizados era de apenas 16%, subindo para 25% na década de 1920. Em 1940, quando os processos de modernização e industrialização começam a se intensificar, o percentual chegava a apenas 43% (Idem, p. 28).

Este atraso na expansão e democratização da alfabetização gerou a conformação de um cenário no qual os avanços técnicos oriundos do conhecimento científico e diretamente relacionados a um modelo calcado na industrialização, na urbanização e no letramento, eram vivenciados por contingentes urbanos que ainda pautavam seu imaginário e suas expressões culturais em função de modelos de sociabilidades ainda fortemente influenciados pela oralidade.

Ricardo Azevedo destaca que esse modelo de consciência popular deu (dá) origem a discursos particularmente adaptados para expressar as diversas variantes da cultura popular, como as canções populares de maneira geral, e os sambas, especificamente. Eles também apresentam uma série de características relacionadas à sua estrutura. No tocante à linguagem,

---

[55] Renato Ortiz estabelece a comparação com a França por se tratar de uma nação europeia desenvolvida e que, até o fim do século XIX e início do século XX, era a principal referência cultural e civilizatória entre nossas elites.

podemos observar a utilização de um vocabulário acessível, expresso de maneira direta. Esse vocabulário se caracteriza também pela utilização de palavras empregadas de maneira rotineira pelos integrantes das comunidades nas quais se originam, assegurando sua inteligibilidade pelos seus partícipes. Mais do que uma estratégia discursiva, a informalidade das letras bem como o emprego do discurso direto, aproximam o artista de seu público, criando um espaço de representação no qual forma e conteúdo da mensagem interagem de maneira eficiente. Em relação à estrutura gramatical as narrativas populares são construídas de maneira tradicional, respeitando-se, na maioria das vezes, a construção mais simples da fórmula sujeito-verbo-predicado. Da mesma maneira, elas possuem uma estrutura linear que favorece o entendimento ao descreverem os acontecimentos encadeados a partir de uma lógica cronológica e acumulativa, com começo, meio e fim. Podemos destacar também seu forte apelo visual, além de uma tendência marcante para a emotividade das histórias (Ibidem, p. 231-256).

Todas essas características encontram-se presentes nas composições de Adoniran Barbosa, sendo esta última (a emotividade), particularmente recorrente. A lírica dos seus sambas é construída de forma a promover uma identificação entre o público e os personagens, despertando emoções de solidariedade, identificação e empatia. Adoniran Barbosa, a exemplo de outros sambistas, utilizou-se também de uma economia de linguagem simples e direta, incorporando as variantes linguísticas características da comunicação oral. Na realidade, ele chegou a extrapolar a mera reprodução do linguajar informal, propondo novas fórmulas, palavras e construções gramaticais, que além de reforçarem a informalidade do discurso, trouxeram às composições uma atmosfera de comicidade que em alguns casos colaboraram para relativizar a carga dramática de suas histórias.

Além dos aspectos relacionados à forma acima referenciados, existem também características importantes relativas ao conteúdo dos discursos populares, sendo a contextualização um dos mais relevantes. Ricardo Azevedo aponta para o fato de que as canções populares são estruturalmente apoiadas em narrativas contextualizadas, o que acaba por determinar-lhes algumas características importantes: na maioria das vezes apresentam uma identidade perfeita entre a palavra e a ideia, não havendo diferenciação entre a representação e o representado. Este tipo de estrutura de pensamento tende a expressar seus conteúdos e suas mensagens exclusivamente a partir das experiências concretas (Ibidem, p.178 a 185). O autor nos deu um exemplo esclarecedor do tipo de pensamento contextualizado, presente nas composições populares, ao revelar as dificuldades enfrentadas pelo sambista carioca

Padeirinho [56] (Oswaldo Vitalino de Oliveira, 1927/1987), quando o artista recebeu a incumbência de compor um samba enredo que versasse sobre a importância do negro na história do Brasil:

> Em outras palavras, para Padeirinho, não era possível generalizar, falar em pretos velhos separados das situações e condições de suas vidas concretas, ou seja, falar sobre eles de forma descontextualizada. Ficava abstrato demais. Para o sambista, seria preciso situar e contextualizar, não falar "do" negro, mas falar de "um" certo e determinado negro, com nome, corpo e existência, pouco importa se verdadeira ou inventada, mas situada. (Ibidem, p. 184).

Como é recorrente entre os artistas populares, as narrativas contidas nas canções de Adoniran Barbosa, independentemente de serem fictícias, partem de situações concretas. Dessa forma, questões estruturais como o processo de verticalização e as disputas em torno dos modelos de urbanização, da substituição dos modais de transporte e de seu impacto sobre a cidade, ou mesmo as limitações dos espaços de circulação, moradia e lazer dos trabalhadores, se apresentam em suas composições a partir de casos objetivamente contextualizados. É a partir dessas crônicas, que retratam situações concretas, que emerge, no conjunto de suas narrativas, um quadro complexo das intrincadas relações de uma sociedade em pleno processo de avanço da industrialização e aprofundamento das estruturas capitalistas.

Como apontou Renato Ortiz, ao longo das décadas de 1940 e 1950 ocorreu no Brasil um processo de formação incipiente da indústria cultural (ORTIZ, 1989, p. 38). Durante esse período a radiofonia dominou o cenário midiático, concentrando a parte mais significativa dos investimentos, até ser suplantada pela televisão, na década de 1960 (Idem, p. 132). Dentro desse contexto nos interessa aqui pontuar que a mídia radiofônica se constituiu como um dos epicentros do processo de absorção das manifestações de origem popular pela indústria de bens culturais que se formava. Surgiram também novos mediadores entre os artistas e seu público, sendo que este último acabou por assumir o papel de financiador anônimo do sistema. Esse público passou a ser abordado paulatinamente a partir de critérios de quantificação e qualificação que passaram a traçar seus perfis, visando uma maior adequação de diversos aspectos dos produtos ofertados aos consumidores[57].

---

[56] Padeirinho foi um importante sambista carioca, apontado como um dos baluartes do samba do Rio de Janeiro, radicado na escola de samba da Mangueira. No canal "DivulgadordoSom" é possível termos acesso a um depoimento do artista através do link: https://www.youtube.com/watch?v=4rtUU6xUfdk. Acesso em: 01 de maio de 2020.

[57] Para uma visão panorâmica do processo histórico de mercantilização da música e da transformação das canções em bens culturais, bem como da formação de um público anônimo que passa a financiar o sistema, consultar: BLANNING, Tim. **O Triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte.** São Paulo: Companhia das Letras, 2011; para um estudo sobre as influências da mídia na formatação da economia e da estética rítmica do samba, entendido como um gênero musical urbano, consultar: SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).** Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001; para um estudo

Ou seja, a formação de uma cultura popular de massas, ainda que incipiente durante esse período no Brasil, tensionou aspectos internos de diversas naturezas em nossa sociedade. Dentre esses aspectos encontravam-se as relações entre determinados padrões linguísticos e suas respectivas manifestações culturais que, dada a sua importância, foram objeto da atenção de diversos estudiosos, contando com um arcabouço significativos de enfoques e teorias já sedimentadas. Ao debruçar-se sobre a questão sob uma perspectiva mais ampla, o historiador Carlo Ginzburg pôs em destaque não só os aspectos estruturantes da cultura em que se insere determinado indivíduo, mas também o papel da língua:

> "(...) da cultura do próprio tempo e da própria classe não se sai a não ser para entrar no delírio e na ausência de comunicação. Assim como a língua, a cultura oferece ao indivíduo um horizonte de possibilidades latentes – uma jaula flexível e invisível dentro da qual se exercita a liberdade condicionada de cada um." (GINZBURG, 2002, p. 25).

Na mesma obra, Ginzburg também chama atenção par ao fato de que embora os desníveis culturais tenham sido tomados como pressupostos pelas sociedades europeias autoreferenciadas como civilizadas, o conceito de cultura popular é tardio, e deriva de uma abordagem que adaptou uma série de paradigmas relacionados ao que se entendia anteriormente por cultura primitiva. Desta forma, a relação de dominância/subalternidade entre o que seria a cultura civilizada, ou erudita, em relação às outras culturas, foi projeta no interior da própria sociedade que desenvolveu tais conceitos hierarquizantes[58]. Foi somente mais tarde que a cultura praticada pelas classes subalternas passou a ser entendida não somente como um reflexo distorcido da cultura hegemônica, reconhecendo-se, a partir de então, as manifestações da cultura popular como um campo autônomo que, embora sofrendo influência de diversas ordens, se organiza em função de parâmetros que lhe são próprios e, mais do que isso, estabelecem padrões de circularidade e influências recíprocas em relação às manifestações das culturas entendidas como hegemônicas. (Idem, p.20-23.).

---

particular do processo de instauração das indústrias de mídia Brasil e do desenvolvimento de um mercado consumidor de bens de cultura de massa, consultar: ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

[58] O historiador Roger Chartier adota um posicionamento semelhante, partindo do mesmo pressuposto ao afirmar que: "A cultura popular é uma categoria erudita. Descreve procedimentos e produções que são, a partir de então, excluídas daquilo que seria a cultura erudita" (CHARTIER, 1995, p.179). Ele propõe ainda que as inúmeras definições do que seria a cultura popular podem ser divididas em dois grandes modelos: As definições de descrição e as de interpretação, alertando que tais abordagens não devem ser tomadas de forma redutora e enfatizando que um posicionamento meramente descritivo não é capaz de captar toda a complexidade existente nas manifestações culturais populares: "O "popular" não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras" (Idem, p.184).

O que nos interessa aqui pontuar é o entendimento de que as práticas culturais populares refletem aspectos enraizados em tradições, costumes e na oralidade dos grupos dos quais se originam, refletindo valores e parâmetros coletivamente construídos, sendo também capazes de desenvolver formas endógenas de produções simbólicas. Por outro lado, é incontornável a constatação de que a consolidação do capitalismo industrial impôs uma nova dinâmica em relação ao que entendemos por cultura popular. Os avanços tecnológicos e as novas mídias tornaram-se fatores importantes de formatação do campo, ampliando o público e a circulação dessas expressões. Dessa forma, consideramos nosso objeto como circunscrito dentro de um tipo específico de consciência que, entre outras manifestações, se expressa através de um modelo cultural, ou de vários modelos, denominados genericamente como cultura popular que sofreram uma serie de transformações advindas do avanço e da consolidação do modelo de civilização urbano-industrial.

Em virtude de sua origem e de sua trajetória, Adoniran Barbosa teve sua formação profundamente marcada por regimes de produções simbólicas alicerçados na cultura popular. Entretanto, ao iniciar sua carreira no circuito radiofônico, visando também o mercado fonográfico de canções populares, o artista passou a adaptar suas heranças às novas mídias. Sendo a radiofonia e a fonografia meios de mediatização nos quais a incorporação e a transformação da oralidade se fez especialmente presente no Brasil e em São Paulo, a análise de como esse aspecto foi mobilizado pelo artista no interior da indústria cultural em formação apresentou-se como uma via de pesquisa fundamental para um melhor entendimento não apenas dessa indústria que iniciava sua estruturação, mas também do lugar ocupado por Adoniran Barbosa em relação a esse mercado que se expandia e à própria canção popular em seu sentido mais amplo.

### 2.2 “Não repare a letra, a letra é de minha mulher”

Em seus estudos sobre os regimes de oralidade e letramento e de suas interações recíprocas, o medievalista Paul Zumthor acabou por erigir um constructo teórico que se apresenta de forma providencial para os trabalhos que se debruçam sobre temas em que as formas de mobilização da língua e da linguagem são centrais, como no caso das canções populares. Em suas pesquisas ele relativizou o próprio conceito de escrita, destacou a interação entre “homens de oralidade” e “homens de escrita”, dando especial destaque para a característica de circularidade entre eles. Propôs também uma tipologia abstrata na qual procurou analisar as inúmeras interações possíveis, terminando por concluir que existiriam quatro modelos de interação entre o mundo oral e o letrado. O primeiro deles é a oralidade

primária ou pura, na qual não há contato com a escrita, sendo este uma conformação bastante rara no mundo moderno.

Uma outra forma seria o modelo de coexistência com a escrita, que se desdobra em dois modos distintos: a oralidade mista e a oralidade segunda. Na mista, a influência da escrita se apresenta de maneira parcial, havendo ainda uma grande quantidade de pessoas que não possuem acesso à leitura. Nela, o imaginário ainda é preponderantemente organizado pelos princípios da oralidade, com destaque para a importância da contextualização, da narratividade, da tradição e da mobilização da memória como principal forma de preservação dos valores e das expressões coletivas. A rigor, Zumthor descreve esse tipo de relação como um momento no qual ainda não se consolidou efetivamente uma cultura letrada, mas já existe uma influência importante da escrita no contexto social[59]. Ele é bastante característico da sociabilidade originária de Adoniran Barbosa. Na oralidade segunda, por sua vez, já existe uma hegemonia do registro escrito. A rigor, temos a preponderância da cultura letrada. Uma vez que o letramento pressupõe estruturas de produção, validação, circulação e reprodução mais integradas e sistematizadas, este estágio é mais característico dos Estados economicamente mais avançados do capitalismo industrial, e que contam com um sistema de ensino universalizado, capaz de estender o hábito da leitura e do aprendizado institucional entre a maior parte de suas populações.

Finalmente, ele apontou ainda a emergência de uma oralidade mediatizada através da gravação que tem como principal característica a possibilidade de congelar o discurso oral no tempo e no espaço, ampliando sua circulação (ZUMTHOR, 1997, p. 37-38). Para além disso, o autor pontuou a convivência e a interação do modelo mediatizado com os anteriores, principalmente o de oralidade mista e segunda.

Essa aproximação entre as manifestações culturais pautadas por diferentes estágios das culturas orais e da moderna cultura letrada, indicadas por Paul Zumthor, foram também identificadas no processo de modernização brasileira por intelectuais como Antônio Cândido. Ao analisar as transformações que se precipitaram após a revolução de 1930, o professor assinalou:

> Lembro apenas que a música popular ocorreu um processo equivalente de "generalização" e "normatização", só que a partir das esferas populares, rumo às camadas médias ou superiores. Nos anos 30 e 40, por exemplo, o samba e a marcha,

[59] No universo teórico de Zumthor, escrita e letramento possuem sentidos diferentes. A capacidade de escrita está presente em quase todas as sociedades humanas, coincidindo de forma geral com o processo de sedentarização de nossa espécie. Já o letramento pressupõe estruturas de massificação da leitura e de seus suportes (basicamente os livros), que se consolidaram a partir do amadurecimento da civilização capitalista ocidental na era moderna (Zumthor, 1997.)

> antes praticamente confinados aos morros e subúrbios do Rio, conquistaram o país e todas as classes, torando-se um pão nosso cotidiano de consumo cultural (CÂNDIDO, 1984, p.36)[60].

Mobilizando o constructo teórico de Paul Zumthor, o pesquisador Ricardo Azevedo defendeu a ideia de que a canção popular se constituiu como uma manifestação cultural na qual diferentes temporalidades dessa relação coexistem de forma sincrônica, apontando uma diferença significativa entre os sambas e as canções da moderna música popular brasileira:

> Se partirmos dessas colocações, poderíamos dizer que, em geral, as letras da moderna música popular brasileira, particularmente as do tropicalismo, tendem a ser discursos marcados pela oralidade coexistente com a escrita *segunda*, enquanto as letras de samba tendem ao discurso marcado pela oralidade coexistente com a escrita *mista* (AZEVEDO, 2013, p.216).

A estruturação de um circuito integrado de produtores, mediadores e consumidores de canções dependeu de uma ampla e complexa gama de relações nas quais conviveram de maneira bastante próxima agentes que ocupavam momentos diversos na tipologia das relações apontadas por Zumthor. Antes do advento das gravações, as expressões orais (e isso inclui também as canções populares, que nos interessam especificamente aqui), eram necessariamente dependentes de um corpo, o que implicava em uma limitação no tempo e no espaço para sua manifestação. Se o corpo presente era a condição necessária para a manifestação da voz, a perpetuação de sua mensagem só poderia ocorrer na memória. Fenômeno efêmero, a oralidade interioriza e espacializa a memória. Disso decorre o aspecto marcadamente tradicionalista das culturas oralizadas, ou que sofrem sua influência de maneira pronunciada. Era apenas na memória das comunidades que tais discursos encontravam possibilidade de se perpetuarem (ZUMTHOR, 1997).

Outra consequência é a de que as manifestações das culturas orais implicavam necessariamente a copresença. No mundo da oralidade o circuito de comunicação só se completa com a presença simultânea dos emissores e receptores no mesmo espaço e ao mesmo tempo. Este aspecto em particular sofreu uma transformação significativa com as possibilidades abertas pela mediatização, como explicou Paul Zumthor:

> Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais. As condições naturais do seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudança de forma desigual em sua performance.

---

[60] Cumpre observarmos que, a rigor, o samba e a marcha constituem ritmos ou, se preferirmos, gêneros da canção popular que possuem origens diferentes. Embora a informação não invalide o argumento do professor Antônio Cândido em sua essência, é importante observarmos que em relação ao exemplo dado, apenas o samba ocupou o lugar assinalado pelo professor.

> O traço comum dessas vozes mediatizadas é que não podemos responder-lhes. Elas são despersonalizadas por sua rentabilidade, que lhes confere, ao mesmo tempo, uma vocação comunitária. A oralidade mediatizada pertence assim, de direito, à cultura de massa. Entretanto, somente uma tradição erudita escrita e elitista tornou cientificamente possível sua concepção; somente a indústria assegura sua realização material, e o comércio, sua difusão. (Idem, 1997, p. 29).

Ao estudar a estrutura dos discursos poéticos orais (como surgimento e duração), Zumthor propôs uma tipologia que, visando cobrir o arco que se estende da feitura até a sua repetição, passa por cinco estágios diferentes: 1) A produção, na qual o artista mobiliza tanto as potencialidades individuais de seu processo criativo quanto a tradição e a cultura coletiva na qual se insere; 2) Transmissão: na qual a obra é compartilhada pelo autor com seu público, podendo também ocorrer através de intérpretes que estejam aptos a reproduzir a obra original; 3) Recepção: que diz respeito à reação e a interação entre o público e a apresentação da obra; 4) Conservação: que se concretiza quando a obra é absorvida pela comunidade e passa a integrar o imaginário coletivo. Antes da gravação, sobretudo nos regimes de oralidade mista, para além da memória a notação musical[61] era o único receptáculo possível de conservação das apresentações orais; E, finalmente: 5) A repetição, que antes do surgimento das gravações pressupunha necessariamente uma nova apresentação (Ibidem, p. 33-34).

O medievalista destacou que a performance se constitui no fenômeno do encontro entre o artista, sua obra e o público (2 + 3), podendo acontecer, nos casos de improviso, uma nova fase de produção (2+ 3+1, portanto). Ao oferecer à canção novas formas de reprodução como a radiofonia (que altera o regime de espaço) e as gravações (situação na qual o som ganha autonomia tanto de tempo quanto de espaço para atingir o público), a mediatização altera sobretudo a performance e, a partir dela, toda a relação dos artistas com o público. É importante ainda frisar que as transformações não se limitam à ordem estética. Ao libertarem a canção das limitações do tempo e do espaço as gravações viabilizaram o processo de transformação da canção popular em um dos principais produtos da indústria de cultura de massa (Ibidem, p. 34-35).

Desde o início dessas transformações, diferentes artistas populares dedicados à canção tiveram que negociar suas trajetórias ao longo dos diferentes estágios dessas mudanças em

---

[61] Antes do advento das gravações sonoras e da radio transmissão, a notação musical em partituras era a única forma de registro das composições musicais (para além da memória dos indivíduos). O Pesquisador José Ramos Tinhorão pontuou que na segunda metade do século XIX, as transcrições eram comercializadas por vendedores ambulantes nos centros urbanos mais desenvolvidos, sobretudo no Rio de Janeiro. Advindos das camadas subalternas, os "vendedores de modinha" acabaram por se destacarem na paisagem urbana por circular pelas cidades anunciando sua mercadoria através do canto. Para maiores detalhes, consultar: TINHORÃO, José Ramos. **Os sons que vêm das ruas**. São Paulo: Editora 34, 2013.

diferentes lugares. A reprodução do processo apontado por Paul Zumthor acabou por dar origem a uma indústria cultural que unificou todos esses espaços sob uma mesma lógica de mercado. Porém, é importante pontuar que essa dinâmica ocorreu de forma cronológica e historicamente condicionada em diferentes lugares. Nas nações centrais do sistema capitalista esse processo encontrou populações nas quais os índices de alfabetização já eram bastante expressivos. No caso brasileiro, como demonstrou Renato Ortiz, tanto o letramento massificado quanto o próprio desenvolvimento econômico e industrial eram ainda incipientes no momento no qual essas novas mídias iniciavam seu avanço, uma vez que no Brasil tanto a consolidação da indústria quanto a massificação do ensino só iriam se consolidar de forma mais abrangente a partir da década de 1960. Tais fatos ajudam a compreender a precariedade das atividades na indústria de cultura ainda incipiente das décadas de 1940 e 1950 (ORTIZ, 1989). Essas particularidades deram também maior relevância para o choque entre a visão de mundo dos artistas populares, em sua maioria enraizados em culturas nas quais ainda se observava uma maior influência da oralidade, e os profissionais que estavam à frente do processo de implantação da indústria midiática.

Dessa forma, um dos caminhos possíveis para entender o percurso de um artista em específico seria o de observar tanto o grau de estruturação do processo de mediatização com o qual ele teve que interagir, quanto quais foram as estratégias particulares das quais ele lançou mão ao longo de sua trajetória. No caso das canções populares, foi sobretudo na relação entre o artista e seu público que a mediatização desencadeou seus efeitos mais significativos. Esse processo se desdobrou desde o início da estruturação de um mercado em torno da canção popular, de forma que todos os artistas que visassem atingir esse público mais amplo deveriam se adequar aos novos desafios que as tecnologias propiciavam, sob pena de não conseguirem se inserir no mercado em expansão. Nesse sentido, além da capacidade criativa individual, os artistas precisaram também desenvolver habilidades de interlocução entre os agentes que passaram a estruturar o meio. Os empresários, apresentadores, técnicos, administradores, redatores, críticos e jornalistas tornaram-se tão importantes na construção da figura pública do artista e da ampliação da circulação de sua obra e imagem quanto suas origens, suas conexões comunitárias e sua capacidade de expressar a cultura popular em composições que fossem facilmente assimiladas por um público agora anônimo e muito mais amplo. Dado o sucesso alcançado por Adoniran Barbosa e a consolidação de sua imagem de cronista de São Paulo, conhecer e interpretar seu percurso artístico é um exercício fundamental para entendermos melhor esse processo complexo que se desdobrou na cidade ao longo das décadas centrais do século XX.

### 2.1.1 Mediatização e performance: Adoniran em som e imagem.

Convidado a prestar seu depoimento em uma das inúmeras homenagens póstumas que os grandes veículos de mídia fizeram à Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, também reconhecido como um importante compositor e cronista do samba paulistano, pontuou de forma enfática a verve teatral do amigo, definindo-o acima de tudo como um ator: "Ele era antes de tudo ator, ele viveu o "Charutinho" até o dia em que ele morreu.[62]"

No mesmo programa, o depoimento da filha única de Adoniran Barbosa, Maria Helena Rubinato[63], revela que a grande pretensão do sambista, nunca plenamente realizada, passava pela dramaturgia: "Depois do rádio é que ele acabou indo pro cinema, né... realmente ele não levava jeito pra galã, mas era o sonho dele... Era ser artista de cinema!"

As declarações de Paulo Vanzolini e Maria Helena Rubinato foram corroboradas não apenas pelos trabalhos de Adoniran Barbosa em inúmeros filmes e nos diversos programas de televisão (novelas, programas de humor e até mesmo propagandas) encenadas pelo artista. Ao longo de sua carreira ele foi laureado por cinco vezes com o prêmio Roquete Pinto – a maior premiação do rádio brasileiro - na categoria de melhor ator cômico nos anos de 1950, 1953, 1958, 1959 e 1965 (CAMPOS JR., 2004).

O próprio artista deu declarações no sentido de endossar uma identificação de sua figura com a dramaturgia. Em 1970, já veterano, e apenas quatro anos antes de finalmente conseguir gravar seu primeiro LP, ao ser perguntado em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som sobre quais atividades exercia naquele momento, Adoniran Barbosa se autodefiniu como "tele ator": "Hoje eu trabalho na televisão, canal quatro, novela né? Faço mais novela, sou hoje tele ator mesmo, faço novela e faço meus sambas nas horas de folga, eu gosto de fazer![64]

É um fato inegável que os anos de experiência como rádio ator foram fundamentais para a formação do artista e que eles progressivamente ajudaram a compor o personagem que alcançaria o reconhecimento como intérprete somente na década de 1970. Essa performance

---

[62] O depoimento é parte integrante do programa "Por toda Minha Vida – Adoniran Barbosa", exibido pela Rede Globo em homenagem ao artista. O programa foi ao ar no dia 28 de outubro de 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uj6l2JYOPOs. Acesso em 15 de janeiro de 2020.

[63] Em 8 de Dezembro de 1936, ainda no início da carreira artística, João Rubinato casou-se com a jovem Olga Krum, então com 19 anos. Da união, nasceu a única herdeira do sambista, Maria Helena Rubinato, em 23 de setembro de 1937. O casamento não resistiu aos hábitos boêmios do artista. Tendo em vista que tanto a mãe quanto o pai não se mostravam preparados para cuidar da criança, a solução encontrada foi confiar a criação de Maria Helena aos cuidados da irmã do sambista, Ainez Salgado, casada com Eurico Salgado, e que não possuíam filhos (CAMPOS JR., 2004, p. 93-98).

[64] Entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som – São Paulo em 1970. O registro disponível em: http://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-adoniran-barbosa-3#. Acesso em 05 de maio de 2020.

teatral, aliada a uma produção profundamente marcada pela oralidade popular, foram fundamentais para a construção da identidade do artista.

Como já assinalamos, o medievalista Paul Zumthor afirmou que nos regimes oralizados era na performance que se materializava a situação comunicativa capaz de estabelecer o vínculo entre artista, obra e público. Era somente ao longo de seu desenrolar que este último tomava contato com as criações artísticas por intermédio de seus compositores ou intérpretes, abrindo-se ainda a possibilidade de que ocorressem alterações significativas na obra em função da reação da plateia. Ao destacar a centralidade da performance nessa dinâmica, descrevendo-a como "elemento principal e, ao mesmo tempo, fator constitutivo das poéticas orais" (ZUMTHOR, 1997, p. 155), ele enfatizou que ela não poderia ser resumida aos seus aspectos sonoros. A performance envolveria, de maneira dialética e indissociável, a voz, os gestos, e os meios utilizados em sua expressão. No mesmo sentido, para Paul Zumthor a oralidade não poderia ser plenamente compreendida se a reduzíssemos à simples manifestação da voz: "A oralidade não se reduz à ação da voz. Expressão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar" (Idem, p. 203). Entre outros aspectos, essa abordagem colocou em destaque os traços de teatralidade presentes nas poéticas orais.

Como assinalamos, a fixação da duração da voz teve como um de seus desdobramentos a conquista da autonomia no tempo e no espaço pelas poéticas orais, sobretudo no caso das canções, que passaram cada vez mais a serem consumidas preponderantemente de forma indireta pelo público. Graças às tecnologias do rádio e da fonografia a voz acabou por se apresentar como uma manifestação dissociada da corporalidade da qual é originária e dependente. Isolada de seus aspectos gestuais, a teatralidade da performance passou a depender mais da capacidade comunicativa contida na mensagem vocal.

Enfatizando sua importância e sua potencialidade comunicativa, a pesquisadora Heloísa Valente observou que "através da vocalidade do cantor, percebe-se toda a sua história de vida e da vida da arte que ele professa (VALEMTE, 2004, p. 4)." Entendida como a resultante da relação concomitante entre signos sonoros e gestuais, a mensagem externalizada pela voz carrega também em sua expressão "essa aliança dos signos corporais inaudíveis com a voz, produtora de signos audíveis, que torna os signos inaudíveis (e, portanto, visuais) signos também audíveis (MATOS, 2018, p. 176)."

Como forma complexa, a voz potencializa uma capacidade de expressão que se expande para além de seus conteúdos literários, uma vez que está permeada pelas diversas

particularidades que refletem a individualidade de cada artista, sendo, portanto, mesmo quando isolada, portadora de uma teatralidade que lhe confere contornos característicos próprios:

> O homem produtor de mensagens vocais (cantador, trovador, ator, leitor e intérprete de textos em voz alta), revela-se por isso, sobretudo um ator, exatamente porque a voz, criadora de mensagem, o obriga a se colocar por inteiro no centro do palco.
> Falar de poéticas da voz, portanto, é falar desse teatro vocal, enquanto produtor e encenador de poesia, entendido aqui enquanto encenação de signos-atores interligados (vocais, gestuais, sonoros), (Idem, 2018, p. 176, 177).

Essa análise geral do processo de mediatização das poéticas orais, sobretudo em seus aspectos relativos da maior importância conquistada pela voz, pode ser utilizado de maneira eficaz, segundo acreditamos, para ajudar a entender o percurso profissional de Adoniran Barbosa e as razões de seu reconhecimento (mesmo que tardio) como intérprete junto ao público e à crítica. Nesse sentido, alguns estudiosos da carreira de Adoniran têm chamado a atenção para um aspecto pouco lembrado de sua trajetória: a figura do artista consagrado como legítimo representante do samba e da crônica musical paulistana foi precedida por uma estética de linhas bem diferentes.

No texto de apresentação do disco/livro – "Adoniran em Partitura" - lançado pelo Conjunto João Rubinato[65] em 2017, Sousa e Mugnaini Jr. enfatizam que a consolidação progressiva da identidade de Adoniran Barbosa soterrou a figura que ele procurava consolidar no início de sua carreira, na década de 1930. Musicalmente o artista desse período emulava a tradição dos grandes cantores do rádio, buscada pela impostação da voz, apresentando uma estética vocal bem distante do timbre e da rouquidão temperados pelos anos de boemia, regados a bebidas alcoólicas e cigarros, mas que acabariam por se tornar marcas do artista nos anos de sua consagração como intérprete (SOUSA e MUGNAINI JR., 2017). Em relação a parte literária, se os conteúdos das canções desse período já denunciavam uma tendência para o humor e para a comicidade, o artista ainda não fazia uso do coloquialismo e da linguagem popular que passaria progressivamente a utilizar.

Com efeito, ao longo de sua trajetória tanto as opções estéticas de Adoniran Barbosa quanto sua sociabilidade boêmia alteraram profundamente sua vocalidade. Entretanto, essa

---

[65] Gostaríamos de aproveitar aqui a oportunidade para prestar reconhecimento ao importante trabalho desenvolvido pelos integrantes do conjunto "João Rubinato", não só como artistas, mas também como pesquisadores e mantenedores da memória musical brasileira de forma geral, e de Adoniran Barbosa especificamente. Através de uma pesquisa meticulosa o grupo lançou, em 2017, o livro-disco "Adoniran em Partitura". O trabalho trouxe à público a gravação de 12 canções inéditas de Adoniran Barbosa que até então estavam registradas exclusivamente em partituras dispersas entre diversos arquivos. Das 12 canções, 6 foram compostas na década e 1930, e funcionam como um testemunho precioso da estética das canções de João Rubinato em seu início de carreira.

transformação acabou se revelando fundamental para viabilizar seu acesso ao mercado da canção popular que se expandia, bem como para conquistar sua popularidade e sua identificação com a memória de São Paulo. Aprendendo a manejar no interior da própria indústria midiática incipiente as relações entre as diversas funções que exerceu nas diferentes mídias, ele acabou por construir, algumas vezes valendo-se de suas próprias limitações técnicas[66], uma persona artística capaz de estabelecer vínculos de afeto e reconhecimento com os contingentes de trabalhadores expostos aos processos de desenraizamento oriundos do modo de vida nas grandes cidades. Percebendo na radiofonia e no trabalho de rádio ator as melhores possibilidades de se inserir em uma indústria cultural ainda precária, Adoniran Barbosa foi assimilando não somente em suas composições, mas em sua própria persona artística, os elementos teatrais que ia progressivamente dominando. Cada vez mais suas composições foram incorporando tanto na forma quanto no conteúdo as experiências adquiridas nos trabalhos desenvolvidos nos diversos programas dos quais participou no rádio, sempre com amplo destaque para sua comicidade de contornos populares. Essa estratégia passou também por uma adaptação da vocalidade do artista não apenas em função de sua realidade fisiológica, mas também visando uma maior eficácia comunicativa com o público mais amplo. Desta maneira, o sucesso como intérprete, que só seria alcançado na década de 1970 com a gravação de seu primeiro LP, em 1974, pode também ser analisado como a resultante de um processo de amadurecimento do artista que culminou com a consolidação de uma vocalidade específica, capaz de distingui-lo em relação a outros intérpretes não só de suas próprias produções, mas do gênero samba como um todo.

Permeada por uma oralidade composta por diversas influências que se estendiam do sotaque caipira às pronúncias "carregadas" das heranças italianas, passando pela fala e pelo vocabulário das ruas para o qual o sambista mantinha-se sempre atento, as composições de Adoniran Barbosa assumem progressivamente uma série de particularidades que condensaram em sua voz toda sua capacidade de mobilização do imaginário das camadas populares urbanas. No samba de Adoniran não importa somente o que é dito, mas como é dito. Sua mensagem se apresenta como uma resultante do domínio de uma teatralidade performática concentrada em

[66] Embora fosse um cantor afinado, as limitações vocais de Adoniran Barbosa foram reconhecidas e apontadas por outros artistas e agentes do circuito midiático do período. O próprio artista repetiu inúmeras vezes, em tom de anedota, que o apresentador da rádio Cruzeiro do Sul, Jorge Amaral, lhe aconselhou a desistir da carreira de intérprete, afirmando que "você tem uma voz boa, pra acompanhar defunto!". O sambista também costumava afirmar que sua primeira aprovação como calouro ocorreu por um descuido do responsável pela seleção dos calouros: "acho que o cara do gongo dormiu, aí eu fui aprovado". A amiga Aracy de Almeida, importante intérprete de sambas, reconhecida pela qualidade de sua voz e de sua afinação, afirmou várias vezes, de forma sincera, que João Rubinato não poderia ser classificado como um cantor de muitos recursos vocais.

sua vocalidade personalíssima que se expressa em sua dicção, em seus breques e em seus discursos falados que interrompem frequentemente a melodia de suas composições. Em sua fase madura, a vocalização do artista ganhou contornos característicos. Sua pequena extensão vocal não impediu a passionalização de suas interpretações, e suas gravações tardias aproximaram acentuadamente o canto e a fala.

Essa fronteira nem sempre clara entre o dito e o cantado foi também objeto de análise de Paul Zumthor. Embora o medievalista tenha destacado que alguns dos recursos da voz são postos em movimento apenas no exercício do canto, ele também assinalou que a definição sobre a identidade do dito e do cantado está submetida à esfera das heranças culturais de cada comunidade: "O meio cultural condiciona o sentimento que cada um tem de suas diferenças. (...) O que aqui passa por canto, em outro lugar será fala barulhenta (ZUMTHOR, 1997, p.118).

Não por acaso, em 1975, quando participava do elenco da novela Ovelha Negra, de Walter Negrão e Chico Assis, ao ser questionado sobre sua facilidade para decorar os textos de seu personagem o velho sambista deu a seguinte explicação a um jornalista da Última Hora: "Quando o texto é ruim não dá pra decorar. Mas quando é bom eu decoro fácil. Eu decoro cantando, sabe? Ponho música na minha fala, aí decoro fácil. Ponho melodia na fala e decoro cantando. Pra mim é mais fácil decorar com música (BARBOSA, Adoniran apud CAMPOS JR., 2004. p.498)."

Percebendo a fronteira entre o canto e fala como um referencial móvel, ele se utilizava de forma natural e intuitiva dessa indistinção relativa. Quando as limitações vocais em relação ao canto tornaram-se mais acentuadas, nos anos finais de sua carreira, Adoniran Barbosa soube explorá-las de forma positiva. Essa incorporação progressiva dos aspectos da fala e de uma teatralidade capaz de se expressar pela voz, independentemente da presença física do artista, são resultado de uma construção que, ao nosso ver, está diretamente relacionada ao trabalho de rádio ator. Ao referir-se à questão em 1977, o artista deu o seguinte depoimento a um programa televisivo que fazia uma retrospectiva de sua carreira:

> Eu não tenho boa voz, nunca tive boa voz. Mas pra cantar meus sambas não precisa ter boa voz, precisa saber cantar, saber dizer o samba, sabe? Então a minha voz pra mim é boa, o pessoal gosta de me ver cantar, acham minha voz... Sei lá, eles gostam. Ficam quietinhos, quando eu canto você não vê uma mosca voar. Respeito, sabe?[67]

Observe-se que o depoimento de Adoniran Barbosa já está inserido em outro contexto do processo de estruturação da indústria cultural. Como apontou Renato Ortiz, na década de

[67] A declaração transcrita pode ser vista e ouvida no vídeo de 1977, disponibilizado pelo canal Videorariedade, através do link: https://www.youtube.com/watch?v=bDhN7_uBRVM. Acesso em: 16 de maio de 2020.

1970 o capitalismo no Brasil já se encontrava em um estágio mais avançado de estruturação, e a mídia televisiva já havia se consolidado como principal veículo de comunicação, estabelecendo definitivamente um mercado de bens culturais em escala massificada. (ORTIZ, 1989, p. 113-148). Esse novo panorama põe em evidência um aspecto importante do processo: ainda que a mediatização das canções através do rádio e das gravações excluísse, ao menos em um primeiro momento, a experiência visual do público, com a massificação das mídias a figura do artista acabou circulando por outros meios, desde anúncios de jornais, filmes cinematográficos, até às ilustrações e fotografias dos próprios discos (VALENTE, 2016).

Finalmente, a televisão acabou realinhando o som à imagem, embora Adoniran Barbosa nunca viesse a conhecer um sucesso significativo nesse veículo ascendente. Cumpre ainda lembrar que a mediatização não suprimiu as apresentações ao vivo que ocorriam em teatros, bares, casas musicais, cinemas e circos, e que sempre foram uma opção de complementação de renda importante para o artista ao longo de toda sua carreira. Dessa forma, sua estética visual não perdeu importância, mas foi ganhando uma identidade anacrônica que não deixava de despertar um sentimento de nostalgia, a exemplo dos conteúdos líricos de seus sambas.

Embora Adoniran Barbosa tenha se consolidado como um artista do rádio, esse cuidado com sua figura está perfeitamente alinhado com aspectos importantes que ajudam a compor a performance e a definir a própria identidade de cada artista. Partindo dos estudos de Paul Zumthor, a pesquisadora Heloisa Valente assinalou a importância da indumentária para os artistas da canção:

> Ela (a indumentária), não somente ajuda a construir todos os movimentos corporais (delimitando-os, ampliando-os), como também remete a um vínculo de origem. Alguns casos: o porte de adereços, circunscrevendo os limites da gestualidade corporal de maneira muito precisa (como Célia Cruz e Carmem Miranda). Um outro caso é a transmutação que sofre um intérprete a partir da indumentária: a partir daí se delineia o gênero musical, o estilo de repertório, etc. Numa outra situação, o intérprete mostra sua área de atuação a partir da vestimenta que o caracteriza: os caubóis para a música sertaneja, o xale para os fadistas, etc. (VALENTE, 2004.)

Quando examinamos a estética visual de Adoniran Barbosa, comparando a imagem que se consolidou ao longo de sua trajetória artística com a de seu início de carreira, nos anos 1930, percebemos mudanças significativas, e que encontram paralelo com o processo de transformação de sua vocalidade. Nos registros de seus anos iniciais, principalmente nas fotos veiculadas nos jornais da época, observamos novamente a intenção de reproduzir a estética dos galãs, atendendo ao padrão característico da era de ouro do rádio no Brasil: terno e gravata bem alinhados, cabelos meticulosamente penteados, e, no caso de Adoniran, um bigodinho bem aparado. O chapéu modelo fedora, que mais tarde se tornaria parte indispensável de seu visual,

aparece em poucos registros. A gravata borboleta, bem como o colete por baixo do paletó, que em seu conjunto contribuíam para compor uma estética chapliniana, ainda não eram utilizados. Conforme a caracterização do personagem foi se desenvolvendo sua aparência acabou por reforçar a atmosfera geral de muitas de suas composições: um humor sempre presente, mas contido, que emerge dos desencontros vivenciados pelos personagens das suas canções, uma narrativa de tons passadistas, muitas vezes melancólicos, frequentemente ancorada em uma ambientação de perda, ausência ou incompletude.

Essa decantação gradual de sua persona espelhou-se também em sua gestualidade. Sintomaticamente não foi localizado ao longo de toda pesquisa nenhum registro de Adoniran Barbosa sambando, fato no mínimo inusitado para um artista que é frequentemente apontado como o nome mais importante do samba paulista. Em todos os registros visuais examinados a figura que foi se consolidando é a do sambista boêmio, sempre sentado entre cigarros e bebidas, como se todos os palcos não difericem em essência das mesas de bar da região central que ele frequentou ao longo de toda sua carreira. Para além da caixa de fósforos, também não há nenhum registro do artista tocando qualquer instrumento tradicionalmente utilizado no gênero, nem mesmo os de percussão. Essa gestualidade contida parece ressaltar a aura anacrônica de sua figura. Embora a explicação para o sucesso tardio de Adoniran Barbosa não se esgote na constatação do amadurecimento de sua vocalidade e de sua habilidade crescente de mobilizar seus recursos interpretativos assimilados pelo trabalho de rádio ator[68], julgamos que é evidente que a mobilidade de sua performance, suas transformações estéticas e o amadurecimento de sua

[68] É importante ressaltar que não sustentamos aqui que as adaptações de seus elementos performáticos, sobretudo em relação a sua teatralidade e sua vocalidade, constituem-se como razões suficientes para explicar o sucesso tardio do artista como intérprete, que ocorreu apenas a partir dos anos centrais da década de 1970. Evidentemente, os contextos econômico, social e político dessa fase eram muito diferentes quando comparados às primeiras tentativas frustradas do sambista em se viabilizar como intérprete, primeiramente nos anos 30 e, mais tarde, na década de 1950. Alguns estudos já apontaram para o fato de que a "redescoberta" de Adoniran Barbosa nos anos 70 e seu sucesso como intérprete ocorreram em um ambiente de significativo acirramento ideológico, que se instalou posteriormente ao golpe civil-militar de 1964 e da ditadura que se seguiu. Dessa forma, a primeira gravação de um LP feita pelo artista ocorreu tendo como pano de fundo uma disputa entre a música "tradicional" (Adoniran foi resgatado como um representante do samba "raiz"), e a "moderna", refletindo as disputas ideológicas acirradas da sociedade brasileira no campo da canção popular. Contudo, defendemos a tese de que a movência de sua produção e de sua performance também podem e devem ser levados em consideração como elementos importantes para o entendimento da consolidação do artista como intérprete, como esperamos ter conseguido aqui demonstrar. Para uma visão panorâmica dos embates ideológicos e políticos que perpassaram o campo da canção popular no período referido, consultar: NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annamblume: Fapespe, 2001. Para um estudo direcionado sobre tais questões em relação à carreira de Adoniran Barbosa, consultar: SILVA, Marcus Vinícius, da. **Adoniran Barbosa: nem trabalho, nem malandragem.** Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura e Outras Produções Culturais. Campinas, 2012.

persona artística, são fundamentais para melhor compreender sua consolidação e seu reconhecimento entre público e crítica não só como compositor, mas também como intérprete.

### 2.1.2 "Tocar na banda, pra ganhar o que?"

Os processos de mediatiazação desencadeados pela radiofonia e pela fonografia promoveram não apenas o encontro entre homens oriundos de contextos sociais nos quais os estágios da relação oralidade-letramento encontravam-se em momentos diversos. Eles deram ensejo à formação de novas maneiras de circulação da produção cultural desses agentes, fato que acabou por exigir que os artistas se adaptassem aos novos contextos e às novas demandas que passaram a influenciar diretamente sobre a forma e o conteúdo de suas produções. O trajeto de Adoniran Barbosa é um caso especialmente interessante e ilustrativo para que possamos aprofundar nosso entendimento não apenas sobre as condições objetivas dessa indústria cultural ainda precária, mas da própria permeabilidade entre seus diversos produtos e formas de expressão, uma vez que ele exerceu inúmeras atividades e ocupações no circuito dessas novas mídias, tirando proveito, sempre que possível, de seu trânsito privilegiado. Nesse sentido, podemos tomar como exemplo as conexões entre a radiofonia e fonografia que funcionavam como condicionantes importantes para que determinado artista alcançasse maior ou menor sucesso, como esclarecem Sousa e Mugnaini Jr:

> Nos anos 1930, o objetivo maior de qualquer compositor era ter a sua obra lançada em disco. Entretanto, o que determinava se uma música seria ou não gravada era, antes de tudo, o interesse comercial da gravadora. Quanto maior o sucesso dos artistas nas rádios, maior as chances de atrair os consumidores da nascente indústria fonográfica nacional. O fato de uma música ter ou não ter sido gravada, portanto, não possui nenhuma relação direta com a qualidade da obra. (SOUSA e MUGNAINI JR, 2017, p. 17).

Como já observamos, Adoniran Barbosa iniciou suas tentativas de penetração na cultura de massa nascente como intérprete através dos programas de calouros, bastante comuns na época. Seu primeiro contrato foi assinado em 1934, com a Rádio Cruzeiro do Sul. Segundo o acordo, João Rubinato (a esta altura ele ainda não havia concebido o nome do personagem que o consagraria) se apresentaria por quinze minutos, uma vez por semana, recebendo um cachê de 15 mil réis. Embora sua empolgação de estreante tenha-o levado a pedir demissão de seu emprego como vendedor de uma loja de tecidos, a experiência foi efêmera: ele foi demitido algumas semanas depois de sua primeira contratação. Se a carreira de intérprete se iniciava de maneira precária, João Rubinato também enfrentava dificuldades para viabilizar a gravação de suas primeiras composições por intérpretes já estabelecidos no mercado fonográfico. Contudo, essa curta experiência foi suficiente para que ele ampliasse seu trânsito entre a classe artística.

Em 1935, a Rádio São Paulo, então em franca expansão, encontrava dificuldades para contratar *spekears* para a cobertura do carnaval. A solução foi deslocar internamente a dupla Alvarenga e Ranchinho, mais vinculados à estética caipira e com traços marcadamente humorísticos, para a empreitada. Entretanto, os diretores da rádio continuaram à procura de um artista mais ligado ao gênero do samba para compor um trio, e encontravam dificuldades para a contratação desse terceiro profissional. A esta altura João Rubinato já circulava sob o pseudônimo de Adoniran Barbosa, e apresentou-se como uma alternativa improvisada, mas de baixo custo, para juntar-se à dupla e compor o quadro de apresentadores do programa. (CAMPOS JR., 2004).

Essa nova oportunidade acabou se constituindo em um exemplo concreto da circularidade entre as mídias no período, convenientemente explorada por Adoniran Barbosa. Em paralelo com a nova ocupação, o compositor inscreveu a sua marchinha de carnaval "Dona Boa", composta em parceria com J. Aymberé, no "Primeiro concurso oficial de Músicas carnavalescas da cidade de São Paulo", promovido pela prefeitura no mesmo ano. Entretanto, ele também passou a compor, ao lado da dupla Alvarenga e Ranchinho, o trio "Os Mosqueteiros da Garoa", que tinha por escopo justamente apresentar ao público da rádio São Paulo as principais composições que concorriam ao carnaval daquele ano. A dupla caipira, por sua vez, também inscreveu uma composição no mesmo concurso. Desta forma, os três "Mosqueteiros da Garoa" estavam encarregados de dar "visibilidade" às canções compostas para concorrerem a um prêmio que também almejavam. (SOUSA e MUGNAINI JR, 2017).

O resultado pôde ser conferido no anúncio veiculado na edição do Correio Paulistano[69], do dia 14 de fevereiro de 1935, no qual a Rádio São Paulo ("a estação que cresce com São Paulo"), anunciava com destaque: "O baralho tem um àz de ouro, mas a PRA5 tem três azes de ouro". Além da propaganda da própria rádio a peça publicitária parabenizava os vencedores do primeiro e segundo lugar do "Primeiro concurso oficial de Músicas carnavalescas da cidade de São Paulo", respectivamente: "Dona Boa", de Adoniran Barbosa e "Sae, feia!", de Alvarenga e Ranchinho.

Dois dias antes, na edição de 12 de fevereiro de 1935, o mesmo jornal, em sua coluna "Carnaval", assinada por "Valdo", já havia registrado o fato nos seguintes termos:

> É curioso destacar o facto de serem, os compositores desses dois trabalhos, artistas da PRA 5, Rádio São Paulo, que, através de seu microphone, já divulgou "Dona Bôa" e "Sae, feia". O autor de "Dona Bôa" é Adoniran Barbosa, sendo a letra assignada por

[69] Para ter acesso à todos os documentos do jornal Correio Paulistano da década de 1930 aqui utilizados, acesse o site da Hemeroteca Digital Brasileira no link: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=090972_08&pesq=Adoniran&pagfis=6735. Acesso em: 12/06/2020.

> J. Aymberê. "Sae, Feia", essa deliciosa satyra musicada, é de autoria de Ranchinho e Alvarenga, os excellentes compositores e cantores da Rádio São Paulo.
> Como resultado do concurso carnavalesco musical de 1935, ficou registrada uma esplêndida victora da PRA 5, Rádio São Paulo, que conta, entre seus elementos de "Broadcasting", valores de verdadeiro destaque.

Fica evidente que a circularidade das mídias contribuía em algum grau para o sucesso de tais agentes nas diferentes funções que ocupavam na indústria cultural que se expandia. Nessa nova ordem de relações de um campo em formação, a inserção e a mobilidade nos circuitos internos, além da habilidade de se adaptar às novas demandas, bem como de estabelecer contato entre os diversos agentes, mostrou-se fundamental. Quando analisamos o processo a partir da tipificação proposta por Zumthor devemos nos lembrar que se tratavam de artistas que, em sua grande maioria, eram originários de extratos sociais enraizados no que o autor definiu como uma "oralidade mista", negociando suas estratégias em ambientes de "oralidade primeira" e de cultura letrada, expostos ainda às novas tecnologias que promoviam a mediatização de suas composições.

De maneira bastante intuitiva, mas eficaz, Adoniran Barbosa foi conseguindo sua inserção, aproveitando-se em grande medida da improvisação do meio artístico que ainda não havia consolidado sua profissionalização. Por outro lado, apesar do sucesso momentâneo, essa mesma precariedade das relações profissionais trazia muitas dificuldades, principalmente aos artistas iniciantes. Tão logo os festejos do carnaval de 1935 se encerraram os serviços de Adoniran Barbosa foram dispensados pela Rádio São Paulo. Todavia, embora ainda não tivesse logrado êxito como intérprete e tampouco tivesse conseguido destacar-se como compositor, a vitória no concurso do carnaval de 1935 lhe trouxe alguma visibilidade no cenário da canção popular de São Paulo. Ao mesmo tempo ele conseguiu ampliar seus contatos entre os artistas e profissionais do meio, passando a circular com assiduidade pelos endereços nos quais se conformava um circuito boêmio frequentado por esses agentes, com especial destaque para o Café Juca Pato, localizado na esquina da Avenida São João com a Rua Libero Badaró (CAMPOS JR, 2004). Retornando ao meio radiofônico para cobrir o carnaval de 1936, agora pela Rádio Cruzeiro do Sul, Adoniran Barbosa conseguiu também efetuar sua primeira gravação como compositor e intérprete (embora sem grande repercussão): a canção "Agora pode chorar", composta em parceria com José Nicoline, que saiu pela gravadora Columbia, em um disco de 78 RPM. A composição que ocupava o lado A era "Rumba Negra", composta por José Nicolini, Léo Blanc e Orefiche, interpretada pelas irmãs Vidal.

Mesmo após adquirir maior fluidez no meio radiofônico ao longo da segunda metade década de 1930, em virtude da precariedade do circuito das mídias que impunha às relações

profissionais do meio uma atmosfera de instabilidade (MORAES, 2000, p.89-97), Adoniran Barbosa permaneceu exposto às inseguranças do circuito nascente. Além das transferências constantes entre as diversas rádios esse aspecto pode também ser percebido nas inúmeras designações que a imprensa e os próprios empregadores utilizavam para descrever sua ocupação. Na coluna "Radiola" do jornal Correio Paulistano de 1 de agosto de 1937, a Rádio Cruzeiro do Sul anunciou, com direito a foto, a sua contratação nos seguintes termos:

> O HOMEM DA BOSSA
> Acaba de ser contratado e estreará amanhã, na Rádio Cruzeiro do Sul, Adoniran Barbosa, "o homem da bossa", como mui justamente foi cognominado. Adoniran, como nossos leitores devem saber, além de cantor, "speaker" e diretor de programma, é compositor, e dos mais consagrados dentre os populares.

No dia 12 de dezembro de 1937, o mesmo veículo, ao noticiar o iminente lançamento da próxima composição do artista visando o carnaval de 1938, deixava ainda mais evidente a grande variedade de atividades às quais ele se dedicava no período:

> O HOMEM DAS MIL ACTIVIDADES
> Adoniran Barbosa, o "speaker" – cantor-compositor-poeta e humorista, promette grandes successos para o próximo Carnaval. (...) Adoniran Barbosa, que organiza e dirige o "Programa Classificador", da PRB6 é cantor desta estação e da PRE7.

Ou seja, além de ser identificado como "o homem da bossa" e poeta, sendo capaz de exercer "mil actividades", entre os dois anúncios podemos observar seis ocupações diferentes atribuídas ao artista: 1) cantor; 2) *speaker*; 3) diretor de programa; 4) compositor; 5) organizador e 6) humorista. Para além disso, o último anúncio ainda nos lembra que Adoniran Barbosa também cantava em outra emissora: a PRE7 – prefixo da Rádio Cosmos.

Ao longo da década de 1930, o epíteto que mais se repetiu, ao menos em nossas pesquisas, foi "o homem da bossa", bem distante da imagem que o consagrou como cronista de São Paulo. Além disso, apesar de não ter conseguido se consolidar como intérprete no mercado fonográfico, tendo gravado apenas mais duas canções e sempre dividindo o disco com outros intérpretes, a função mais associada ao artista era a de cantor (SOUSA e MUGNAINI JR, 2017). Por outro lado, no último anúncio a designação de humorista já se fazia presente. Mais tarde, ao longo dos anos 1940, depois de estabelecer uma produtiva parceria como o jornalista e diretor Osvaldo Moles, a atuação como radio ator em programas de humor iria se tornar a principal atividade de Adoniran Barbosa.

Outro aspecto da produção artística de Adoniran Barbosa que não se fazia notar em sua fase inicial como compositor está relacionado à sua tão celebrada paulistanidade. Nas produções musicais da década de 1930, a cidade, seus bairros periféricos e sua região central,

que se tornariam tanto cenário de narrativas quanto assuntos de primeiro plano em suas composições, não têm destaque. Entretanto essa mesma cidade já apresentava um circuito regional relativamente bem estruturado de radiofonia, circuito, aliás, que acabou por ser utilizado pelo sambista como sua porta de entrada para o mundo do entretenimento mediatizado.

Após a liberação da propaganda nas programações, ocorrida em 1932, São Paulo se consolidou rapidamente como um mercado importante, desenvolvendo um espaço competitivo, com a presença de diversas emissoras. O historiador José Geraldo Vinci de Moraes apontou os principais fatores relacionados a esse fenômeno:

> A convergência de diversos fatores – históricos, políticos, econômicos e culturais – permitiu a multiplicação das emissoras na cidade. Os conflitos políticos regionais[70], eixos mobilizadores da população, contribuíram para desenvolver as empresas radiofônicas existentes e ampliar a audiência, ávida por informação, criando forte identificação com a "radiofonia paulista". A legislação aberta à propaganda viabilizou comercial e financeiramente a expansão das emissoras existentes e facilitou a criação de novas empresas de comunicação. A linguagem mais acessível, aliada à diversificação da programação, gerou intimidade e identificação, possibilitando o crescimento da audiência. (MORAES, 2000, p. 68).

Renato Ortiz observou a questão a partir de uma análise que punha em destaque a autonomia regional que as rádios de São Paulo possuíam em virtude da incompletude do pleno desenvolvimento do sistema capitalista (ORITZ,1989, p.65), e em função de fatores técnicos:

> O que acontecia era que algumas emissoras mais potentes se limitavam a irradiar seus programas a partir de sua base geográfica, mas elas não se constituíam em centro integrador da diversidade nacional. Simplesmente podiam ser captadas de acordo com o padrão da recepção de cada lugar. Um exemplo sugestivo é o da Rádio Nacional, que praticamente não era ouvida na cidade de São Paulo, onde operavam a Rádio Record e a Difusora numa frequência de ondas que broqueava sua penetração. Os estudos mostram que em São Paulo, nas décadas de 30, 40 e 50, o rádio tinha características marcadamente locais, e se pautava segundo o padrão regional (IDEM, 1989, p.54).

Dessa forma, aspectos variados, que se estendiam desde a incompletude de uma lógica de mercado plenamente desenvolvida, capaz de criar instituições e empresas que unificassem efetivamente o imenso território nacional, às questões técnicas, como as diversas frequências de transmissão que eventualmente bloqueavam umas às outras, colaboraram para que na São Paulo da década de 1930 um circuito de mídias incipiente gozasse de uma relativa autonomia em relação ao Rio de Janeiro, cidade ainda tomada como a principal referência para a avaliação do desenvolvimento dos centros urbanos brasileiros. Nesse sentido, tanto o crescimento quanto

---

[70] O historiador refere-se, sobretudo, à revolta de 1932, conhecida como Revolução Constitucionalista de 32, que teve ampla cobertura pela radiofonia paulista, atraindo a atenção de um contingente enorme da população que buscava notícias sobre o desenrolar dos conflitos aglomerando-se em torno dos prédios onde estavam sediadas as principais rádios de São Paulo, na região do centro.

o enriquecimento acelerado que a cidade experimentou também devem ser considerados como fatores importantes para a formação de um espaço autônomo de desenvolvimento e de implantação de um modelo de modernidade que avançou pelas décadas iniciais do século XX. Ainda assim, ao logo da década de 1930 o imaginário da canção popular se pautava majoritariamente pela matriz estética da capital federal. Embora São Paulo estivesse desenvolvendo do ponto de vista empresarial e econômico um espaço alternativo em relação ao Rio de Janeiro, a cultura popular carioca era ainda tomada como referência em todo território nacional. Esse espelhamento pode ser facilmente averiguado ao examinarmos a imprensa paulistana do período. Ao noticiar a gravação de novas canções para o carnaval, o jornal Correio Paulistano, em sua edição de 25 de janeiro de 1938, deixava evidente que a baliza estética para as canções populares seguia sendo o cenário carioca:

> NOVAS GRAVAÇÕES PAULISTAS
> Januário de Oliveira, o querido cantor da Rádio Diffusora S. Paulo, acaba de gravar para a "Columbia" dois sambas de autoria da parceria Raymundo Chaves - Adoniran Barbosa. "A canoa virou" e "Você é a melhor do Mundo" são delles. São dois sambas inéditos, que têm o sabor do verdadeiro rytmo do morro carioca".

Na edição do dia 17 de abril de 1937, o mesmo jornal havia usado a seguinte descrição, ao referir-se a Adoniran Barbosa: "Adoniran, o cantor de samba, que parece ter vindo do "morro", tanto "mólho" emprega ao cantar (...)".

O próprio artista reconhecia publicamente que sua aproximação e formação em relação ao gênero foi pautada pela estética dos sambistas cariocas. Em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, no dia 4 de dezembro de 1981, Adoniran deu a seguinte declaração:

> Entrevistador: "O senhor falou que tinha começado a entrar em contato com o samba, porque o senhor não tinha nada... qual o contato que o senhor tinha com o samba? O senhor não era de família negra... como é que foi que o senhor começou a fazer, a cantar samba?"
> Adoniran: "De ouvir, de ouvir discos, de ouvir rádio de galena[71]. Ouvia muito o Rio de Janeiro, tocava Noel Rosa, Sinhô, e eu comecei a gostar de samba, sabe? Não sei...entrou em mim o samba!"

Essa questão é fundamental para compreendermos o lugar ocupado por Adoniran Barbosa em relação à tradição do que poderíamos entender por samba paulista. Diferentemente

[71] O "rádio de galena" foi um dos primeiros rádios a surgir. A galena é um mineral derivado do chumbo e era utilizado como receptor dos sinais AM. Os rádios de galena se caracterizavam pela baixa qualidade de captação, mas também pelo baixo custo de manufatura. Para maiores informações, consultar o Projeto de Extensão APROEX 03/2016, realizado junto ao Instituto Federal Santa Catarina – IFSC, campus São José através do link: https://wiki.sj.ifsc.edu.br/wiki/images/e/e4/Radio_galena.pdf. Acesso em: 15/06/2020.

de outros sambistas da cidade [72], o caminho artístico por ele percorrido se pautou majoritariamente por sua integração ao ambiente das mídias em expansão e por sua sociabilidade boêmia, geograficamente referenciada no centro de São Paulo que a essa altura se configurava como um espaço de urbanidade dinâmica. De fato, o centro de São Paulo tornou-se no período um epicentro de convivência entre os agentes que estavam na linha de frente do que viria, dentro em breve, a se constituir como uma das expressões mais poderosas indústria de cultura de massas no Brasil. Assim, Adoniran Barbosa participou do processo de mediatização da canção mantendo o referencial estético carioca.

O professor e músico José Miguel Visnik observou que "o lugar ambíguo que a música popular paulista ocupa no cenário nacional, ao mesmo tempo marcante e lateral," está diretamente relacionado à dinâmica particular de crescimento da cidade, realizado tardiamente, ao longo do século XX. Ele aponta que, na capital paulista, não se observou a sedimentação gradual das culturas orais e letradas que ocorreu na Bahia desde o século XVII, em Minas desde o XVIII, e no Rio de Janeiro desde o XIX. Como consequência, ainda segundo ele:

> (...) São Paulo cresceu para o Brasil como centro urbano-industrial, sem o lastro de uma cultura musical prévia capaz de incorporar-se à via central da canção brasileira, quando esta se expandiu a partir do gramofone e do rádio. Em 1917, quando o Rio produzia o samba, São Paulo produzia greve operária, e seus sucessos nacionais em música, até a década de 60, contam-se nos dedos, brilhando entre eles a raridade inconfundível de Isaurinha Garcia, e seu acento inequívoco (WISNIK, 2004, p. 305.).

Cumpre lembrar que, conforme observou o historiador Jose Geraldo Vinci de Moraes, São Paulo chegou a desenvolver uma tradição musical de contornos particulares. Entretanto, estas manifestações não se perpetuaram como memória musical identitária da cidade ao longo do processo de mediatização que deu início a massificação das canções populares:

> Toda a produção musical desses sambistas, que floresceu na cidade na década de 1930, acabou restrita às comunidades, e a tendência foi retrair-se diante das novas formas musicais que surgiram. Ele não penetrou nem conseguiu se adaptar às exigências da indústria fonográfica e radiofônica. Sem a intenção de estabelecer qualquer modelo comparativo e de argumentar a favor de uma suposta e estranha genuinidade de um samba paulistano, o fato é que ele não conseguiu nem ao menos sobreviver como um gênero regional, transformando-se ao longo do tempo. Ao que parece, a lógica da tradição transformada e móvel não teve condições de realizar-se no universo do samba regional paulista(no). O gênero seguiu dois caminhos, na verdade complementares:

[72] Embora não sejam muito lembrados, existiram inúmeros sambistas paulistas que contribuíram para a formação de um circuito em torno do gênero na cidade. Geralmente eles costumavam se reunir em torno dos cordões carnavalescos e, um pouco mais tarde, das escolas de samba. Apontamos como exemplos significativos os nomes de Nelson Primo e Inocêncio Tobias, da Camisa Verde e Branco, seu Chiclé, Oswaldinho da cuíca, seu Henricão e o Mestre Feijoada, reunidos em torno da Vai-Vai, além do lendário apitador Pato n'agua, morto em condições até hoje não esclarecidas durante a ditadura militar. A Lavapés, considerada a avó das escolas de samba da cidade, foi organizada e dirigida por muitos anos pela Madrinha Eunice, sendo por muito tempo uma referência para a formação de outras escolas em São Paulo. Podemos citar ainda as figuras importantes como seu Carlão do Peruche, fundador na Unidos do Peruche, em 1954, e o seu Nenê da Vila Matilde, entre outros.

> na cidade de São Paulo, o samba regional foi desaparecendo rapidamente, por razões intrínsecas à sua dinâmica; e o seu lugar foi sendo tomado por uma música cada vez mais parecida com o padrão regional carioca, assim como ocorria no restante do país (MORAES, 2000, p.288).

Apesar de todas as dificuldades, o lugar ocupado por Adoniran Barbosa no interior da indústria cultural nascente lhe propiciou uma série de vantagens em relação a outros artistas populares, também expostos aos impactos do processo de mediatização que a modernidade impunha. Nessa dinâmica, embora o desenvolvimento acelerado pelo qual passava a cidade acabasse por oferecer oportunidades de profissionalização na carreira artística, dada a ampliação do mercado graças às novas tecnologias, as linhas gerais da estética musical das obras acabaram se pautando pelo modelo carioca, mais solidamente estruturado. Nesse contexto é igualmente compreensível que as obras de artistas populares ligados ao samba, mas já instalados no circuito midiático das rádios e das gravadoras, como Adoniran Barbosa, ao menos em um primeiro momento não apresentassem características próprias que pudessem trazer qualquer tipo de particularidade para suas produções. A paulistanidade de Adoniran foi sendo construída aos poucos, tanto em função da consolidação da estrutura da indústria de entretenimento quanto da percepção atenta do artista às particularidades da cidade. Este movimento de absorção da estética musical carioca, acompanhada da inserção gradual de temáticas cada vez mais relacionadas ao cotidiano urbano de São Paulo é, ao nosso ver, mais um exemplo da expertise intuitiva do artista em adaptar suas criações às demandas de cada contexto específico ao longo do tempo.

Outra diferença de São Paulo quando comparada ao Rio de Janeiro, e que também foi gradativamente absorvida e reinterpretada conforme o personagem Adoniran Barbosa ganhava uma identidade mais complexa, foi a ralação e a influência da cultura rural. Nas décadas iniciais do século XX, enquanto no Rio de Janeiro as características rurais estavam mais diretamente ligadas aos artistas de origem nordestina, que alguns estudiosos denominam sertanejos, em São Paulo a matriz cultural ruralizada era influenciada preponderantemente pela figura do caipira[73] (Idem, p.240-248).

Com a progressiva substituição da mão de obra imigrante pela migrante, a cidade desenvolveu um mercado potencialmente amplo de desenraizados que guardavam ainda as referências culturais do mundo rural. José Vinci de Moraes chama ainda a atenção para o fato de que a fusão da cultura caipira e dos imigrantes e de seus descendentes, em especial os

[73] Nossa referência para o termo caipira é tributária da interpretação feita por Antônio Cândido. Segundo ele, a palavra que designa "um modo de ser, um tipo de vida, nunca um tipo racial", trazendo também referências espaciais e geográficas, estando diretamente relacionada "à área de influência histórica paulista" (CÂNDIDO, 2017, p. 27).

italianos, já era explorada por artistas como Roque Ricciardi, o Pargurassu, Astenori Marigliani, conhecido como Capitão Barduíno e Giuseppe Rielli ou José Rielli, como ficou conhecido, desde a década de 1920. Ainda segundo o historiador, nesse período a cidade de São Paulo se constituía como um espaço bastante propício para essa interpenetração entre diferentes culturas populares: "Num ambiente povoado de estrangeiros de diversas origens, sobretudo italianos, o gênero sertanejo encontrou em muitos imigrantes a disposição afetiva e musical para compor-se e difundir-se." (Ibidem, p. 246-247).

Adoniran Barbosa soube incorporar em sua poética várias nuances de diferentes expressões da cultura popular. Ao mesmo tempo captou e soube expressar os sentimentos difusos e contraditórios de uma parte significativa dos habitantes da grande cidade que se estendiam da perplexidade frente à realidade material, muitas vezes confusa e opressora, ao orgulho por sua grandiosidade crescente. Sua retórica também expressou sentimentos de nostalgia e de desenraizamento presentes no dia a dia da metrópole, principalmente entre os subalternos. Essa capacidade de comunicar-se de maneira afetiva através de suas canções com o público popular foi sendo aprimorada ao longo de toda sua carreira. A estética de suas composições e de sua interpretação, que foram eternizadas nas gravações do artista a partir da década de 1970, apresentam mudanças significativas em relação à sua figura da década de 1930. Esse soterramento de seu estilo e da imagem de sua fase inicial está relacionado com o tão almejado sucesso no mercado fonográfico, perseguido pelo artista ao longo de toda carreira, e que ocorreu tardiamente, segundo sua avaliação[74]. Ao longo desse processo efetuou-se a decantação de sua imagem como depositário da memória coletiva de uma cidade que se transformou, e que continua se transformando de forma acelerada. Para tentarmos entender como essa representatividade foi construída, passaremos agora em revista as décadas seguintes,

[74] São inúmeras as declarações e entrevistas nas quais Adoniran Barbosa expressou seu descontentamento com o reconhecimento que recebeu apenas nos anos finais de sua trajetória por parte da grande mídia. Sua insatisfação em relação ao ostracismo musical do qual julgava padecer baseava-se, sobretudo, na baixa exposição de suas canções nas rádios, principalmente entre os anos finais da década de 60 e a primeira metade da década de 70. Essa avaliação chegou a ser expressa pelo artista em duas composições. Em "Já fui uma brasa", composta em parceria com Marcos César, em 1966, Adoniran reclamava seu espaço na mídia nos seguintes termos: "Eu gosto dos meninos desse tal de iê-iê-iê/Porque com eles canta a voz do povo/ E eu que já fui uma brasa/ Se assoprar eu posso acender de novo". Alguns anos depois, em "Rua dos Gusmões", de 1979, o sambista declarava que "Essa mulher/ sabe que por ela/ sou capaz de tudo/ mas deixar meu samba pelo iê-iê-iê/ não pode ser." Sendo um artista que desde o início de sua carreia visou a popularidade, não deixa de ser interessante que Adoniran tenha identificado na jovem guarda, e não na MPB, consumida pela classe média mais intelectualizada, os principais concorrentes de seu público. Em um artigo de 2009, o pesquisador Dimitri Cerbocini-Fernandes desenvolveu uma interessante análise perspectiva, explorando as razões do descontentamento do sambista em relação ao seu reconhecimento tardio à luz da dinâmica não só dos circuitos simbólicos de consagração e reconhecimento do campo artístico, mas também midiático e mercadológico. O artigo encontra-se disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7314. Acessado em 16 de junho de 2020.

nas quais o artista consolida seu espaço, apesar dos aspectos de precariedade e de insegurança estrutural apresentada pelo meio artístico não terem sido plenamente superados.

### 2.1.3 A linguagem e o humor: duas chaves para Adoniran.

Independentemente de sua baixa escolaridade (João Rubinato estudou apenas até o terceiro ano do primário), diversos aspectos acabaram se sobrepondo para que o sambista construísse de maneira eficaz suas vias de inserção e de trânsito no interior de uma indústria que se estruturava condicionada sob influência do letramento. A exemplo da cidade que escolheu como lugar onde viver, a carreira de João Rubinato carrega a marca da adaptação e da mudança. Conforme observado, esse equilíbrio entre continuidades e rupturas nos diversos aspectos de sua figura teve uma primeira inflexão depois da década de 1930. Feita sua inserção, dentro dos limites de suas possibilidades e das oportunidades que se apresentaram, as décadas seguintes acabaram por remodelar sua imagem artística.

Uma das características que se tornou marcante ao longo desse processo foi a sua forma original de comunicação que empregava de maneira frequente o linguajar informal praticado pelas pessoas nas ruas e no dia a dia da cidade. O seu principal personagem, Adoniran Barbosa, foi incorporando a suas composições algumas variantes da comunicação oral e criando propositalmente outras. Ao comentar sobre a utilização de tais variantes linguísticas, relacionando-as à sua iniciação no meio midiático como compositor, ele deu a seguinte declaração[75]:

> Não foi fácil entrar como compositor! Foi difícil porque ninguém queria nada com as minhas letras, com as minhas letras que falavam: nóis vai, nóis qué, nóis fumos, nóis peguemos... Agora, é preciso saber falar errado! Se não souber falar errado é melhor não falar errado, ficar quieto e ganhar mais!

O depoimento que a princípio pode ser interpretado como mais uma das queixas do artista sobre suas dificuldades ao longo da carreira, quando analisado de maneira mais detida pode servir como ponto de partida para uma série de considerações sobre algumas questões que ainda hoje geram polêmicas, abrindo espaço para questionamentos que se colocam para além do campo linguístico. As tensões entre a norma culta e as variações empregadas na linguagem popular têm relação direta com contextos mais amplos, se estendendo pelo acesso à educação, respeito aos direitos da cidadania republicana, justiça social, discriminação de práticas culturais, disparidades econômicas, entre outros.

---

[75] O trecho faz parte da entrevista realizada pelo Museu da Imagem e do Som de São Paulo, em 1970, já anteriormente referenciada.

O primeiro aspecto que fica evidente na fala de Adoniran Barbosa é o de que as variantes linguísticas de caráter popular presentes em suas canções ocorriam de forma intencional, embora, conforme ele mesmo afirmou, tal uso da linguagem tenha lhe dificultado a penetração no circuito artístico como compositor. Segundo seu raciocínio essa escolha estava inserida em sua estratégia, pois o artista ressalta que os erros da fala não podem ocorrer de forma aleatória: "é preciso saber falar errado", alertando em seguida que quem não domina tais conhecimentos da manipulação da linguagem pode acabar se prejudicando. Embora o artista não aprofunde o raciocínio, nos parece razoável supor que o que se tem a ganhar com o domínio e o emprego de tais "erros" seria uma aproximação da linguagem informal o que, no seu caso, se traduziria em um ganho de popularidade, fundamental para seus objetivos como artista de expressões mediatizadas. Dessa maneira, a contradição de seu depoimento é apenas aparente, pois as dificuldades iniciais seriam compensadas de alguma forma, e as adaptações linguísticas acabariam por facilitar sua aproximação junto ao grande público.

Mas para além dos objetivos e das estratégias imediatas do artista, a questão por ele levantada envolve aspectos complexos, passando não apenas pela esfera meramente técnica das normas gramaticais. Ela toca também, como já foi dito, em disputas sociais, econômicas, ideológicas e até mesmo relativas à própria visão e interpretação do mundo e da realidade.

Paul Zumthor nos chamou a atenção para o fato de que a expansão da cultura letrada é um evento recente quando analisada em ralação a história da experiência humana como um todo[76]. O medievalista destacou também que tais transformações ocorreram de maneira progressiva e parcial. Sendo a sociedade industrial ao mesmo tempo uma das causas e das consequências da sociedade letrada, é importante termos em mente que ela se constituiu como um fenômeno historicamente condicionado. Essa emergência e expansão de uma sociedade orientada preponderantemente a partir do letramento não é um fenômeno necessariamente linear e irreversível. Ela se desenvolveu a partir de uma relação de circularidade com as culturas orais originárias, havendo influências recíprocas entre as diferentes esferas (ZUMTHOR,1997).

No caso específico da sociedade brasileira, especialmente em relação às canções populares, essa circularidade apresentou-se de forma dinâmica e variável ao longo do tempo. O

[76] Embora se colocasse como um crítico sobre um posicionamento dicotômico entre a cultura oral e a escrita, a noção historicizada da emergência do fenômeno literário é central na abordagem de Zumthor, como ele esclarece nesta passagem: "A noção de "literatura" é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII e XVIII e hoje" (ZUMTHOR, 2018, p. 13-14). Ao abordar a poesia como uma das formas da manifestação da voz, o pesquisador trouxe para primeiro plano diversos aspectos da oralidade, revelando que a influência desta última se encontra muitas vezes subvalorizada por uma estrutura na qual o sistema organizado em torno do letramento tornou-se hegemônico.

historiador e jornalista José Ramos Tinhorão nos chamou a atenção para o fato de que entre os praticantes da "modinha", nos anos finais do século XVIII, o sentido das relações entre a formas populares e eruditas da linguagem eram exatamente opostas às pretendidas por Adoniran Barbosa nas décadas centrais do século XX. Entre os músicos e compositores da modinha, principalmente no Rio de Janeiro e em Salvador, houve um movimento de aproximação da norma culta, ou ao menos uma tentativa nesse sentido:

> Como, porém, a maioria desses novos criadores se enquadrava nos tipos de tocadores de violão de rua descritos por França Júnior e Luís Edmundo, o que nos poetas eram construções raras passavam a imagem de um pernosticismo cômico. O que se explicava porque, sendo o cantor de modinhas das camadas populares quase sempre um mestiço da cidade, transformado, pelo fato de tocar violão, num artista do seu meio, o emprego das palavras difíceis valia por uma inocente forma ostensiva de ascensão cultural, no sentido de que – distanciando-o da linguagem comum – aproximava-o da ideia que os seus humildes admiradores tinham dos grandes poetas cultos. (TINHORÃO, 1975, p. 28 e 29).

Por sua vez, o músico e professor José Miguel Wisnik nos chamou a atenção para o fato de que, em outro momento, a aproximação entre canção popular e a literatura acabou por colocar em suspeição a existência de fronteiras claras e delimitadas entre essas formas de expressão:

> Assumindo para o tratamento dessa questão o ângulo das relações entre literatura e música popular, é preciso assinalar, antes de mais nada, alguns fatos. A partir do momento em que Vinícius de Moraes, poeta lírico reconhecido desde a década de 1930, migrou do livro para a canção, no final dos anos 1950 e início dos 1960, a fronteira entre poesia escrita e poesia cantada foi devassada por gerações de compositores e letristas leitores dos grandes poetas modernos, como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral, Manuel Bandeira, Mário de Andrade ou Cecília Meireles. (WISNIK, 2004, p. 215-216).

Em função de suas origens as canções populares se constituem como lugar privilegiado para a circularidade dos diversos padrões linguísticos. Por outro lado, as décadas iniciais do século XX também foram marcadas por um movimento de aproximação da elite cultural da sociedade brasileira (ou ao menos de uma fração dessa elite), com o universo imagético e as manifestações culturais populares. Nesse contexto, os intelectuais modernistas empreenderam de forma organizada e coletivizada um movimento consciente de aproximação entre a linguagem popular e as expressões pautadas pela norma culta. Embora essas experiências apresentassem características que às aproximassem das empreendidas por Adoniran Barbosa, elas se estruturaram em torno de objetivos bem diferentes das do sambista.

Entre os modernistas as questões da linguagem popular se desenvolveram sobretudo em torno da consolidação do caráter nacional. Em uma primeira fase do movimento, até 1924, a linguagem serviu como tentativa de superação de uma literatura passadista, uma vez que o

esforço se concentrava em torno da atualização da cultura literária nacional. Entretanto, durante esse primeiro movimento as produções artísticas continuaram ainda a ter por referência os movimentos literários europeus, como atesta a sucessão de diversos "ismos" assimilados do velho mundo. Após 1924 iniciou-se uma fase mais nacionalista que implicou para o grupo em uma maior aproximação com as manifestações culturais de origem popular e, em decorrência disso, uma maior valorização das variações linguísticas observáveis na comunicação oral. Não apenas os costumes e as manifestações artísticas, mas a própria forma de falar das diversas comunidades passou a ser mobilizada em função da procura de uma identidade nacional (MARQUES, 2012).

Sobre essa aproximação dos literatos com a cultura popular em função de um projeto nacionalista e sua relação com a linguagem o professor Ivan Marques esclarece: "Tal inspiração nacionalista resultou em dois esforços: libertar a língua das normas gramaticais portuguesas e descrever a cultura popular e as características psicológicas do brasileiro." (Idem, p.33). Ainda segundo Ivan Marques, a empreitada se organizou a partir de estratégias diferentes no interior do grupo modernista, mas em torno dos mesmos objetivos. Por exemplo: em seu manifesto Pau Brasil, de 1924, Oswald de Andrade defendeu "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos." (ANDRADE, 2017, p. 19-29). Por sua vez, Manoel Bandeira, em seu poema "Evocação do Recife", relembra sua infância como um período de experiências vividas de maneira mais direta, traçando um paralelo entre esse conhecimento adquirido empiricamente e a originalidade da linguagem popular: "A vida não me chagava pelos jornais nem pelos livros/ Vinha da boca do povo na língua errada do povo/ Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil/ Ao passo que nós/ O que fazemos/ É macaquear a sintaxe lusíada". Entre a criança e o poeta adulto, a educação teria subtraído o "gosto" da linguagem em nome da padronização das normas cultas, pautadas pela gramática portuguesa. Segundo o raciocínio presente nos versos de Manuel Bandeira, existiria na fala popular um princípio capaz de expressar de forma mais legítima não apenas a identidade nacional (porque ela não se pautaria por uma sintaxe que lhe seria externa), mas a própria realidade. Em ambos os casos (Oswald e Bandeira), os erros são valorizados, pois ajudariam a revelar uma face mais "verdadeira" da nacionalidade brasileira.

Sendo essa uma questão central para o grupo de artistas e intelectuais modernistas, poderíamos citar outros exemplos de escritores e obras que trataram das relações entre nacionalidade e linguagem popular. Porém, o autor que se aprofundou de forma mais organizada e sistemática sobre o assunto foi Mário de Andrade. Suas investidas nesse sentido acabaram por gerar um projeto que não deixa de apresentar uma certa contradição: Mário de Andrade chegou

a escrever um livro intitulado: “Gramatiquinha da Língua Brasileira”, embora não o tenha concluído. A ideia seria, partindo das variações observadas na linguagem popular, estabelecer um novo padrão para o “português brasileiro”. Ou seja, as questões linguísticas estavam diretamente imbricadas em um esforço de emancipação cultural em relação à herança do colonizador português. A originalidade nacional almejada seria alcançada pela incorporação do popular, produto de nosso processo histórico único e exclusivo. Ivan Marques nos chama atenção para o fato de que esse movimento de estetização da linguagem popular intentou sistematizar tais desvios, ou seja, “submeter a regras o que se define justamente pela inconstância” (MARQUES, 2012, p. 34). Em relação ao projeto de Mário de Andrade ele fez ainda a seguinte observação, que toca objetivamente em duas das características ressaltadas pela linguagem popular de Adoniran Barbosa:

> Mário queria “escrever brasileiro”, e não simplesmente “escrever paulista” – daí a preocupação em podar os italianismos. No entanto, uma das bases da construção de sua fala desalinhada foi a cultura caipira, da qual se aproximou em inúmeras ocasiões, sobretudo no convívio com o mundo rural de Araraquara, onde veio a escrever as primeiras versões de Macunaíma (Idem, p.37).

Portanto, no tocante à relação entre as expressões linguísticas populares, mais pautadas pela oralidade, e as construções eruditas, estruturadas sob a esfera cultural do letramento, existem pontos interessantes de aproximação e distanciamento entre as estratégias do sambista e do intelectual polígrafo que nos ajudam a entender os diferentes resultados de seus respectivos projetos. No tocante a esta questão, uma análise comparativa entre eles, ao nosso ver, teria que levar em consideração ao menos três condicionantes: 1) a origem social de cada agente e todas as implicações daí decorrentes; 2) os objetivos particulares de cada um deles; 3) As formas de expressão e os mediadores a que se expuseram e com quem tiveram que negociar suas intenções.

Em relação à origem social, embora Mário de Andrade tenha se notabilizado por sua condição economicamente inferior quando comparada ao núcleo originário do grupo modernista, é preciso reconhecer o abismo existente entre o intelectual e o sambista. Tais disparidades se refletem não apenas quantitativa e qualitativamente nos percursos de aprendizado e educação formal de cada um deles, mas na própria rede de sociabilidades a que tiveram acesso. Podemos dizer que enquanto Adoniran Barbosa encontrava-se imerso na cultura popular, Mário de Andrade aproximava-se consciente e racionalmente dela.

Quanto aos objetivos, observamos também diferenças que serão determinantes para os resultados de cada uma das estratégias: como vimos, ainda que resumidamente, Mário de Andrade buscava na mobilização do coloquialismo uma maior aproximação com a cultura

popular com vistas a alcançar a sedimentação de uma identidade nacional considerada por ele ainda incompleta. Adoniran, por sua vez, via nas variações linguísticas uma forma de estabelecer uma comunicação mais atrativa e efetiva como o "povo", em última instância, os consumidores de suas produções que poderiam garantir, tanto do ponto de vista econômico quanto do reconhecimento público, sua carreira de artista das novas mídias. Contudo, é interessante registrar que tanto o sambista ("é preciso saber falar errado"), quanto o intelectual (que intentou organizar uma gramática da língua falada), tinham consciência de que essa mobilização não poderia ocorrer de forma aleatória. Embora Adoniran Barbosa não tenha sistematizado seus procedimentos, sua declaração deixa claro que existia um padrão, acessado de maneira intuitiva, mas que alicerçava a apropriação e o uso da linguagem popular em seu processo criativo.

Finalmente, é importante assinalarmos as diferenças nas respectivas formas de expressão e de mediação que interferiram no impacto causado pelas obras de cada um dos artistas. Das diversas poéticas da oralidade como o teatro, a declamação, a narração de histórias e o canto, somente este último, por sua própria natureza dependente da voz e da audição, ofereceu uma resistência maior ao processo de acomodação sob a forma escrita que se tornou padrão entre as sociedades industrializadas ou em processo de industrialização. Somente depois da descoberta de novas tecnologias e da invenção de novos instrumentos capazes de amplificar, transmitir e gravar os sons é que as canções sofreram uma alteração profunda no seu processo de circulação, até então restrito à performance. Contudo, tais mudanças não alteraram sua característica de vocalidade. (ZUMTHOR, 1993). Sob esse aspecto, as expressões artísticas de Adoniran Barbosa encontram-se inseridas em um contexto que tende a estabelecer uma ligação mais direta com a oralidade, uma vez que as canções continuaram valendo-se da relação emissor e receptor por vias sonoras/auditivas. Sua inserção no circuito da radiofonia, meio que amplificou o alcance das mensagens orais, contribuiu para reforçar tais aspectos.

Uma matéria do jornal Correio Paulistano, em sua edição de 14 de outubro de 1950, nos dá uma ideia dos discursos em torno da radiofonia, e de como se avaliava seu poder e sua influência na sociedade da época, principalmente em relação à população menos escolarizada:

> O rádio é um dos mais eficazes instrumentos de propaganda. Sendo, como é, o livro dos cegos e dos analfabetos (cegos do espírito), à força de martelar os nomes dos indivíduos obriga a gente a guardá-los na memória. Não contamos novidade contando que nas eleições de 47 um dos candidatos mais votados, em São Paulo, era precisamente locutor de estação de rádio.

Embora destaque a importância e até mesmo uma função social fundamental do rádio, o texto coloca em evidência uma visão que afirma a superioridade do letramento. Ele também

faz menção indireta à relação entre memória e cultura letrada e aponta uma suposta utilidade do rádio em colaborar, pela repetição, com a formação da memória daqueles que não possuem a capacidade de leitura. Radicalizando seu posicionamento chega a comparar o analfabetismo com a condição de bestialidade ("cegos de espírito"). O texto destaca ainda o poder de influência do meio radiofônico ao insinuar que o sucesso eleitoral de um determinado candidato deveu-se à sua profissão de locutor. Com efeito, ainda que o texto jornalístico procurasse expressar a ideia de uma sociedade que valorizava a importância da leitura, durante o período que se estendeu dos anos 1930 à década de 1960 o rádio ocupou uma posição privilegiada entre as formas de comunicação, interação e influência em relação a uma parcela significativa da população (ORTIZ, 1989).

O conteúdo do jornal também corrobora com um diagnóstico feito por Renato Ortiz que apontou para uma particularidade da formação da indústria de cultura de massa no Brasil: em virtude de apresentar-se como um processo no qual ocorria a convergência entre questões sociais fundamentais e complexas, como a da identidade nacional, do subdesenvolvimento econômico e da desigualdade socioeconômica, a modernização foi interpretada por uma parte significativa das elites brasileiras como uma via de superação das contradições nacionais. Entretanto, na avaliação de Rento Ortiz, esse consenso em torno do "moderno" trouxe como consequência um posicionamento reflexivo superficial em relação ao processo como um todo:

> A necessidade de se superar o subdesenvolvimento estimula uma dualidade da razão que privilegia o polo da modernização. Não tenho dúvidas de que historicamente esta forma de equacionar os problemas desempenhou no passado um papel progressista: a luta pela construção nacional pode se contrapor às forças oligárquicas e conservadoras e ao imperialismo internacional. Pagou-se, porém, um preço: o de termos mergulhado numa visão acrítica do mundo moderno (ORTIZ, idem, p. 36).

No texto do jornal, a modernidade personificada pelo rádio parece funcionar, por sua própria natureza, como panaceia capaz de redimir as carências que se deviam, na realidade, à manutenção de uma ordem social profundamente desigual e à omissão do Estado em cumprir as obrigações republicanas que lhe dão fundamento. De toda forma, fica evidente que o processo de implantação da mediatização, promovido pela radiofonia e pela fonografia, tocavam também em questões que escapavam da lógica exclusivamente econômica. Estavam também em jogo questões que se estendiam da própria identidade nacional às percepções sobre a modernização e a possibilidade, ou não, de que ela funcionasse efetivamente como um fator capaz de impactar positivamente as estruturas sociais do país.

Portanto, desse ponto de vista Adoniran Barbosa estava em uma posição vantajosa em relação a essa dinâmica de comunicação com as classes populares, em que pesem a insegurança

das relações de trabalho que ainda pautavam o meio. Quando analisamos seu percurso nas décadas posteriores ao fim dos anos 1930, percebemos que suas experiências e vivências contribuíram para aprofundar a percepção do sambista em relação à oralidade popular. A partir de 1941, a convivência com o jornalista, redator e radialista Osvaldo Moles propiciou a troca de influências recíprocas, intensificando a sensibilidade da dupla para captar tais aspectos. Essa aproximação transformou a mobilização da linguagem informal em uma das principais fontes de inspiração para o trabalho realizado por eles. A parceria entre os dois é majoritariamente lembrada pelas oportunidades e pela consolidação da carreira de rádio ator ligado ao humor que Moles trouxe como contribuição para Adoniran Barbosa. O próprio sambista não perdia oportunidade de tonar público seu sentimento de gratidão em relação ao jornalista que durante muito tempo teve influência decisiva na programação e na escolha dos atores escalados para os diversos programas que ele mesmo redigia. Entretanto, gostaríamos aqui de chamar a atenção para o fato de que o trabalho conjunto também trouxe ganhos consideráveis à percepção e a forma de comunicação de Moles, aprofundando sua relação com a oralidade e aproximando definitivamente seus textos das formas mais populares. Embora este aspecto não tenha sido destacado de maneira frequente por Adoniran Barbosa quando se referia ao parceiro, na entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som, em 4 de dezembro de 1981, o compositor acabou por revelar a complementaridade das habilidades que existia na relação:

> Entrevistador (a): "Agora vamos falar um pouquinho sobre o processo de criação dos programas humorísticos da rádio. Você estava contando que o Osvaldo Moles é que escrevia, mas você colaborava muito. Como é que era essa colaboração?"
> Adoniran: "É o fraseado, o linguajar... o modo de falar!"
> Entrevistador (a): "É que a gente sabe que o Moles não era um homem do povo, de rua... e você é que fornecia tudo isso..."
> Adoniran: "Mas de andar junto ele começou a pegar também as coisas, né? Então, ele escrevia. O Moles, eu dizia uma palavrinha só, dessa ele fazia mil. Inteligente! Eu dizia: ovo lá, ele já fazia uma história com essa palavra. Em vez de eu vou, eu dizia: ovo lá... ovo lá amanhã... todo mundo fala assim! E ele já, inteligentão, fazia tudo!"

Funcionando ao mesmo tempo como um produto e como um multiplicador do sentimento difuso de modernidade que permeava as grandes cidades, o rádio foi também o ambiente no qual diferentes tradições culturais e linguísticas encontraram um ponto de intersecção. Diferentemente do grupo de intelectuais modernistas, que intentavam uma aproximação da linguagem popular tutelados por inúmeras questões: ideológicas, políticas, educacionais e até mesmo identitárias, os agentes que trabalhavam e estruturavam a radiofonia mantinham uma relação mais pragmática com as diversas formas de comunicação, pautando suas escolhas e criações em torno da viabilidade econômica dos programas que dependiam das verbas dos anunciantes (portanto, da popularidade). É de se observar também que o meio de

atuação por excelência dos intelectuais eram os livros e revistas, principais suportes nos quais eles intentaram aproximar a oralidade e o letramento. No rádio, como já foi assinalado, a experiência comunicativa preserva a relação fundamental entre emissor e ouvinte, facilitando a interação.

Dessa maneira, as canções populares mediatizadas, principalmente aquelas que se utilizavam do linguajar informal, como no caso de Adoniran Barbosa, colaboraram para materializar de maneira mais pragmática um projeto que permeou o horizonte de uma parcela importante da intelectualidade brasileira. Esse processo põe também em evidência a complexidade das relações culturais e de seus desdobramentos sobre a sociedade. Se o processo de massificação da cultura popular ocorreu a partir dos parâmetros que, em última instância, eram homogeneizadores, em função dos interesses do capital e da indústria, na prática sua dinâmica acabou gerando aproximações e resultados surpreendentes, capazes de funcionar como espaço de representação e de construção de imagéticas tão imprevisíveis quanto originais.

### 2.1.4 "Falar errado é uma arte. Se não vira deboche!"

Assim como o uso coloquial da linguagem, o humor foi uma característica importante na carreira de Adoniran Barbosa e, a exemplo daquela, o convívio e o trabalho partilhado com Osvaldo Moles acabaram intensificando esse traço. Com o passar do tempo a espontaneidade do artista para os tipos cômicos, identificada e explorada por Moles em inúmeros quadros e programas humorísticos que ele escrevia e dirigia na Rádio Record, acabaram por influenciar também as composições do sambista. É certo que nas canções da década de 1930 esse traço cômico já estava presente, mas de forma bem mais parcimoniosa. Por outro lado, é igualmente verdade que mesmo depois das influências advindas das experiências como rádio ator, preponderantemente relacionadas aos tipos humorísticos, existe uma distância considerável entre as versões próprias de Adoniran Barbosa e as do grupo "Demônios da Garoa", intérpretes que transformaram suas canções em um fenômeno verdadeiramente popular, embora sob uma estética na qual a comicidade era mais acentuada. Vale lembrar que ao participar de um momento incipiente da estruturação da indústria de cultura de massa, Adoniran Barbosa e os demais agentes do período tiveram que se equilibrar entre as demandas do mercado em formação, captadas majoritariamente de maneira intuitiva, e a viabilidade econômica de suas produções artísticas. Em uma cidade em expansão acelerada que forjava ao mesmo tempo uma autoimagem profundamente marcada pelas ideias de progresso e modernidade, o humor se apresentou tanto como instrumento de propaganda e de penetração de determinados discursos e produtos quanto como recurso mobilizado pelo contradiscurso. Utilizando-se da ironia alguns

artistas colocaram em circulação e deram visibilidade para imagens da cidade não necessariamente alinhadas com os interesses hegemônicos.

O encontro entre Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles propiciou a ambos as oportunidades e as ferramentas necessárias para que as experiências comunicativas por eles desenvolvidas ocorressem de maneira eficaz, embora esse direcionamento de esforços tenha, em um primeiro momento, colaborado para um afastamento do compositor da cena mais diretamente ligada às canções. Porém, a transferência de Moles em 1951 para a Rádio Bandeirantes (PRH-9), deixou Adoniran Barbosa em uma posição delicada na Record. Situação que foi agravada pelo movimento significativo de desembarque de artistas cariocas no mercado radiofônico paulista, já mais consolidado nos anos 1950. Nomes de peso das rádios cariocas como Almirante, Dorival Caymmi, César de Alencar e Aracy de Almeida colaboravam, ao se transferirem para São Paulo, para acirrar a disputa nas rádios da cidade. Nesse cenário de retração, Adoniran Barbosa viu seu espaço restringir-se na programação da Record, e acabou voltando a investir em suas composições (CAMPOS JR, 2004). É nesse contexto que surge, em 1951, sua primeira composição que mais adiante faria sucesso para além do mercado restrito à São Paulo: “Saudosa Maloca”.

Essa canção apresenta algumas peculiaridades que podem ser relacionadas ao processo de amadurecimento das composições de Adoniran Barbosa, trazendo um universo temático ligeiramente diferente dos assuntos até então abordados. A temática da cidade já vinha ganhando espaço no trabalho da dupla Moles-Adoniran, até a interrupção temporária da parceria, em 1951. Em 1949, Osvaldo Moles havia finalmente convencido a diretoria da Rádio Record a produzir o programa “Nossa Cidade”, que transitava por um universo relacionado à diversos aspectos do dia a dia de São Paulo. Sem romper com a linguagem popular, ele utilizou o espaço para retratar, através de crônicas interpretadas pelos rádios atores, uma ampla gama de assuntos e temas que se estendiam do futebol ao racismo existente na metrópole. Outro indicativo da reciprocidade de influências é o fato de que foi após o retorno de Moles à Rádio Record, em 1955, que ele concebeu o programa que se tornaria um marco na radiofonia de São Paulo: “Histórias das Malocas”. Diretamente inspirado pela canção de Adoniran Barbosa, que a esta altura fazia sucesso na gravação dos “Demônios da Garoa”, o programa, estreou em 1956 com o nome “Bangalôs e Malocas”, sendo posteriormente alterado. Nele, Moles retornava aos quadros marcadamente humorísticos, mas também fazia um registro crítico das péssimas condições de vida e moradia de uma parcela significativa dos moradores da cidade (Idem, 2004.). O programa manteve-se no ar até 1968, e deu origem ao personagem “Charutinho”, maior sucesso de João Rubinato, excluindo-se o próprio pseudônimo/personagem Adoniran

Barbosa. Vale lembrar que, em 1951, o próprio Adoniran Barbosa fez a primeira gravação de Saudosa Maloca, no lado B do compacto 16468, da Continental. Como pontuamos, essa primeira versão não apresentava os traços humorísticos que o grupo Demônios da Garoa imprimiria à gravação de 1955, e que a tornaria um sucesso inclusive no Rio de Janeiro. Esse fato assinala a complexidade que o humor e a comicidade tiveram no universo criativo do sambista. Durante muitos anos as versões gravadas pelo grupo Demônios da Garoa, que recorriam a uma estética humorística mais escrachada, fizeram mais sucesso do que as versões esporadicamente gravadas pelo próprio compositor, mais comedidas em sua atmosfera cômica.

Pesquisadores como Bruno Gomes e Valter Krausche chamaram também a atenção para o fato de que o humor presente em muitas das canções de Adoniran Barbosa encontrou certa resistência durante algum tempo em São Paulo. Essa dificuldade estaria relacionada ao fato de que a representação da cidade resultante das obras do sambista contrariava, em alguma medida, o discurso ufanista que uma parcela da população paulistana zelosamente alimentava. Ao discorrer sobre o assunto, Bruno Gomes destacou:

> Dissemos várias vezes que o paulistano não aceitava há vinte e tantos anos as músicas de Adoniran, achando que ele exagerava os temas, e aquelas figuras que ele interpretava pareciam algo extraterreno, mas nunca paulistano.
> Dissemos também que certa vez ouvimos de seus próprios lábios: "O paulista mais culto não gosta da minha música, porque ele não gosta que digam que ele fala errado, mas fala..." Essa declaração ele deu em 1965, quando recebeu o prêmio por *Trem das Onze* uma das músicas mais cantadas no Carnaval do Rio de Janeiro de 1965 (GOMES, 1987, p. 71).

De fato, o sucesso de Trem das Onze, em 1965, repetiu o itinerário já percorrido por Saudosa Maloca, dez anos antes: a canção só foi assimilada em São Paulo depois do "aval" do público da capital carioca. Em ambos os casos o sucesso no Rio de Janeiro privilegiou a versão de humor mais acentuado dos Demônios da Garoa. As gravações de Adoniran Barbosa, mais contidas, passaram despercebidas.

A resistência que uma parcela da população paulistana oferecia à comicidade presente nas canções de Adoniran Barbosa, e a complexidade que esse humor aparentemente ingênuo abrigava, já havia sido assinalada por Valter Krausche:

> Esse foi o momento em que o rádio aparecia como líder no sistema de comunicação de massa e operava com aquele humor cuja origem estava, em grande parte, nos seguimentos sociais mais pobres, no outro lado da vitrine da grande cidade, componente da tensão que constrói o moderno.
> Nesse espaço movimentou-se Adoniran Barbosa, constituindo a sua máscara de humorista e de sambista. Na realidade, por dentro do seu humor revela-se uma dor. A cidade que amava crescia, mudava, acarretando a dissolução dos antigos laços de solidariedade, a quebra dos tradicionais compromissos entre vizinhos e amigos e a destruição de espaços urbanos que possibilitavam encontros e festas (KRAUSCHE, 1985, p.33).

Entretanto, como já foi observado, foi graças a exacerbação do humor de suas composições, efetivada pelas versões dos Demônios da Garoa que a produção de Adoniran Barbosa pôde ganhar reconhecimento no Rio de Janeiro e no restante do país, fato que ironicamente acabou por propiciar sua assimilação definitiva em São Paulo. Esse processo evidencia que além de uma historicidade própria em relação a sua carreira, a comicidade de suas produções também deve ser estudada levando-se em consideração os diferentes momentos de sua recepção por parte do grande público, assim como a mudança de significado que essa característica assumiu ao longo do tempo.

Um processo semelhante ocorreu em relação à cultura caipira, que por sinal também influenciou a produção do sambista, estando presente nas variantes de linguagem empregados per ele. Na São Paulo que começava a se esboçar a partir das décadas finais do século XIX, e que se pretendia moderna e cosmopolita, a figura do caipira a princípio não despertava muita simpatia. Entretanto, nesse contexto a estratégia de inserção através do humor facilitou a adaptação dos costumes e da cultura interiorana na metrópole, como esclareceu Virgínia de Almeida Bessa:

> Explorada nos palcos brasileiros ao longo de todo o século XIX, tanto no teatro declamado como no musicado, a figura do caipira era quase sempre caracterizada por seu aspecto cômico. Em peças ambientadas no meio urbano, o interiorano rico de passagem pela capital – em geral, um mineiro ou paulista – era satirizado por sua inadequação à vida e aos costumes da cidade. (...)
> Nas primeiras décadas do século XX, porém, o apelo ao ridículo começou a ceder espaço a uma representação positiva ou mesmo idealizada do caipira, na qual a música desempenhava um papel determinante (BESSA, 2019, p. 315).

O historiador José Vinci de Moraes chamou a atenção para o fato de que a percepção da existência de uma demanda latente (principalmente entre a população pobre dos grandes centros) pelas manifestações culturais das tradições rurais foi fundamental no processo de incorporação comercial dessas expressões, até então enfocadas de maneira mais caricatural (MORAES, 2000, p. 240).

Percebemos então que o emprego do humor na canção pode envolver diferentes estratégias, assim como assumir diferentes significados entre diferentes grupos de uma mesma sociedade. Além disso, a compreensão e a aceitação dessas características, assim como sua rejeição, também podem variar, refletindo as mudanças e flutuações nos valores e interpretações de um determinado grupo lhe atribui ao longo do tempo.

Mas a rejeição que a estética cômica adotada por Adoniran Barbosa as vezes despertava não se restringiu à sua produção musical. Eventualmente seu humor era mal-recebido em outros

trabalhos e programas que ele exercia como rádio ator. Foi o caso do protesto do jornalista Mário Júlio que em sua coluna, "Rádio – ronda dos prefixos", na edição de 12 de outubro de 1949, do Jornal de Notícias. Ao comentar o programa comandado por Blota Júnior, do qual Adoniran Barbosa participava, ele classificou as intervenções humorísticas do rádio ator como "gracinhas inadequadas num programa sério":

> Blota Júnior cuidou acertadamente em incluir em seu programa domingueiro "Não diga alô", alguma coisa aproveitável como, por exemplo, a "Fila de perguntas" que, sem o menor favor, consegue interessar os ouvintes caseiros, que procuram no radio algo de mais elevado, tão diferente da conversa banal que o mesmo Blota mantem pelo telefone, com outros ouvintes que, para ganhar prêmios em dinheiro, submetem-se a provas saporíferas e ridículas. Única coisa condenável que aparece na hora da "Fila de perguntas", são as gracinhas de Adoniran Barbosa, positivamente inadequadas num programa que realiza um trabalho sério, de sentido cultural. Será possível que o Blota Júnior, ou melhor, a direção da Rádio Record, não poderia dar um jeito nisso?

A aparente banalidade da notícia encobre disputas importantes que permeavam as relações sociais em um ambiente em que as transformações eram constantes. Migrações, disputas de classe, novas tecnologias, urbanização e industrialização, crescimento acelerado. São inúmeros os aspectos que tencionavam a vida na cidade, moldando novas identidades que demandavam novos valores e novas formas de sociabilidade. Se os novos meios de comunicação se adaptaram rapidamente à lógica do mercado, criando novos produtos, mercadorias e serviços que passaram a ser consumidos pelos grandes contingentes urbanos, não é menos verdade que tais meios passaram também a ter um papel importante na circulação da informação, na formação do gosto popular, na veiculação de diversas expressões culturais e, em alguma medida, na educação. Evidentemente todas essas escolhas implicam uma série de disputas que envolvem agentes e interesses tão distintos quanto variados. Nesse sentido, as opções estéticas de Adoniran Barbosa e de outros artistas não podem ser resumidas meramente como estratégias discursivas que visavam apenas o sucesso popular e, consequentemente, a venda de produtos e serviços, embora esse aspecto não deva ser ignorado. Paralelo a ele, existiu um complexo processo de disputas materiais e simbólicas no qual a acomodação da linguagem e as representações imagéticas refletiam a busca de novas identidades a partir de diversos valores presentes nas inúmeras tradições que compunham o complexo cultural das grandes cidades. Pela própria natureza de suas tecnologias, os profissionais da fonografia e da radiofonia do período ocuparam um lugar privilegiado em relação a tais contatos e trocas. Existiu no processo de composição das canções de Adoniran Barbosa um movimento de apoio mútuo entre a linguagem popular e o humor que se aprofundou com o amadurecimento do artista. Essa experiência acumulada lhe permitiu, principalmente na fase final de sua carreira, expressar de

forma sutil a comicidade não apenas em sua imagem ou em sua gestualidade, mas também em sua própria vocalidade, reforçando a particularidade de seu canto expressivo, sem esbarrar na vulgaridade caricatural. Esse movimento lhe garantiu um trunfo importante que deve ser levado em consideração para que melhor possamos entender as razões de seu sucesso e da consolidação de sua imagem em um lugar de destaque na memória da canção popular paulistana e brasileira.

Conforme acumulava experiência nas mídias, as canções de Adoniran Barbosa foram ganhando os contornos que se cristalizariam na memória popular e que projetariam definitivamente a sua obra para além das fronteiras da cidade. Ao mesmo tempo, seu personagem foi assumindo as características que sedimentaram sua imagem perante o público.

Um bom exemplo dessa assimilação da cultura popular, da utilização da linguagem informal e da comicidade habilmente explorada pela dupla Moles-Adoniran, foi o da incorporação do bordão "chora na rampa negão!", e suas variações. A história foi contada diversas vezes pelo sobrinho do sambista, Sérgio Rubinato, que conviveu de maneira próxima ao tio, acompanhando-o sobretudo em seus anos finais de carreira. Sérgio relata que um dia, em meados da década de 1950, ele acompanhava o tio pelas ruas do centro de São Paulo. Quando subiam a Rua Quintino Bocaiúva, em direção à Rádio Record, os dois presenciaram o esforço de um trabalhador que carregava um pacote volumoso e aparentemente muito pesado ladeira acima. Outro transeunte que passava pelo local teria visto a cena e gritado: "Chora na rampa negão!" Assimilando a expressão, Adoniran Barbosa percebeu intuitivamente que ela poderia ser explorada nos programas de rádio. Ao comentar suas observações com Osvaldo Moles, ele inspirou o jornalista a utilizar a expressão como mote em um dos episódios do programa "História das Malocas" e, a partir daí, a frese passou a ser repetida como um bordão pelo personagem principal, Charutinho, interpretado pelo próprio João Rubinato[77].

A popularidade do bordão continuou a ser explorada por Adoniran Barbosa, e a frase acabou por ser incorporada em duas de suas canções: a primeira delas foi a marcha "Aqui, Gerarda!", composta em parceria com Ivan Moreno e Joca. A canção foi gravada em disco em 1959, no lado A do compacto CM-7778. A interpretação não foi creditada a Adoniran Barbosa, mas ao próprio Charutinho, uma forma de aproveitar-se do sucesso do personagem principal do programa "História das Malocas". A ideia era alavancar as vendas explorando o fato de que

[77] A história sobre a incorporação da frase "chora na rampa negão!" ao universo radiofônico foi relatada inúmeras vezes, constando em várias biografias que contam a história do artista. Além do mais, é frequentemente rememorada pelo sobrinho de Adoniran Barbosa, Sérgio Rubinato. De minha parte, tive a oportunidade de ouvi-la pessoalmente por ocasião do encontro realizado no CPF SESC (Centro de Pesquisa e Formação – SESC - São Paulo), em 21/06/2018, que ocorreu para o lançamento de um disco com canções inéditas do sambista, recuperadas e gravadas pelo Conjunto João Rubinato.

“aqui Gerarda!” era uma expressão muito popular, sendo exaustivamente repetida pelo personagem ao longo de suas aventuras. A letra, que apresentava construções de duplo sentido, incorporou também o bordão “chora na rampa, negão!”, ligeiramente modificado. A canção era apontada como a forte candidata para se tornar a composição musical mais popular do carnaval de 1960, mas acabou sendo censurada (CAMPOS JR., 2004.):

**Aqui Gerarda!**

Gerarda saiu de casa
Onde será que Gerarda foi parar?
Aqui, Gerarda!
Aqui, Gerarda!
O Charutinho tá cansado de chorar
Chora negão na rampa,
Chora que eu também já chorei
Você gosta de salsicha com mostarda?
Aqui, Gerarda!
Aqui, Gerarda!

Chora negão na rampa
Chora que eu também já chorei
De noite todas as gata são parda
Aqui, Gerarda!
Aqui, Gerarda!

Os argumentos do censor passavam pelas construções maliciosas e pela não observância das normas gramaticais, especificamente nos trechos: “Você gosta de salsicha com mostarda?” e “De noite todas as gata são parda”, mas não se atinham aos aspectos literários. Ainda que os processos de mediatização do rádio e da fonografia tenham diminuído o espaço da gestualidade nas performances das canções, as diversas formas de circulação das obras criavam oportunidades nas quais esse aspecto acabava por tornar-se um fator importante para seu sucesso, como no caso dessa composição. Mesmo sem contar com uma repetição massiva de imagens mediatizadas, uma coreografia praticada para acompanhar a canção tornou-se muito popular em função de simular um movimento pélvico que fazia alusões de natureza sexual todas as vezes que se repetia o refrão: “Aqui, Gerarda!”. Esse exemplo corrobora a observação feita por Paul Zumthor que afirmou tratar-se a performance das canções de em uma situação comunicativa complexa, na qual a gestualidade poderia influenciar decisivamente na interpretação e na assimilação da obra por parte do público, tanto quanto a música e a poesia (ZUMTHOR, 2018).

Ciente da popularidade da canção, Adoniran Barbosa acabou entrando em um acordo com os censores, promovendo alterações nos seguintes trechos: a indagação maliciosa, “Você gosta de salsicha com mostarda?”, foi substituída por: “Você fugiu com um soldado de

bombarda" e a frase que propositalmente ignorava a regra gramatical de concordância numeral: "De noite todas as gata são parda", foi trocada por: "Foi você que abandonou minha mansarda". Porém, a letra original já havia caído no gosto popular, e em todas as ocasiões em que a canção era interpretada ao vivo o público acabava cantando a primeira versão, a despeito da proibição da censura (CAMPOS JR, 2004.).

Mas João Rubinato ampliou ainda mais a exploração comercial da obra conjunta de seus dois principais pseudônimos. Aproveitando-se da popularidade da canção, a "Casas Eduardo" lançou um modelo de sapatilhas femininas como o nome de "Aqui Gerarda!", promovendo anúncios nos jornais da cidade. No exemplar do Diário da Noite, de 25 de fevereiro de 1960, um anúncio com uma foto apresentava o calçado[78]: "Sucessos Eduardo para este carnaval. Modelo Aqui Gerarda – CR$ 215, - Lona com sola de borracha, ultraleve. Resistente a toda prova. Casas Eduardo põem conforto aos seus pés!" Ao lado da ilustração da sapatilha, a propaganda ainda apresentava um trecho da canção em sua versão original, sem as alterações exigidas pela censura.

Em 1960, João Rubinato repetiria a estratégia. O "Charutinho e Seus Maloqueiros" voltaram a gravar duas canções de Adoniran Barbosa, ambas compostas em parceria com Osvaldo Moles. As músicas ficaram registradas no disco de 78 RPM da gravadora CEME/Premier, PM-151, que trazia no lado "A" uma composição que passou despercebida, mas que no futuro faria bastante sucesso na bela interpretação de Elis Regina: "Tiro ao Álvaro". No lado "B", o bordão que já havia gerado um episódio no programa humorístico "História das Malocas", e cujo título aparecia ao longo da letra do sucesso do ano anterior, "Aqui Gerarda!". Uma canção inspirada na frase captada pelo artista nas ruas da cidade: "Chora na rampa negão!" (Idem, 2004).

Marcada pelo bom humor, ela alinhava estrofes que retratavam de maneira cômica algumas dificuldades do dia a dia das classes subalternas: Chora na rampa/ Chora que teus olhos se destampa / Tô sem bufunfa/ Pra pagar a luz da lâmpa / Chora negão, na rampa.

Mas se o humor da canção pode ser entendido como um fator que ajuda a compor um ambiente de comicidade, informalidade e leveza, neste caso específico cumpre lembrar que ele ao mesmo tempo encobria e revelava umas das maiores chagas não só da cidade, mas da sociedade brasileira como um todo. A ambiguidade decorrente da comicidade do bordão

[78] Para acessar a versão digitalizada do anúncio, acesse: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093351&pesq=Adoniran%20Barbosa&pasta=ano%20194&pagfis=58004. Acesso em 15/05/2020.

espelhava uma estrutura mental preconceituosa que associava o trabalho e o esforço físico aos homens negros, apresentando ainda um certo sadismo que também era recorrente em alguns ditos populares e na linguagem cotidiana tanto dos paulistanos quanto dos brasileiros. Registre-se ainda que estas observações não têm por objetivo apontar um posicionamento supostamente racista do compositor e tão pouco estabelecer um juízo de valor que seria fragrantemente anacrônico. A análise das expressões, fórmulas e ditos populares frequentemente utilizados nas canções tem por objetivo simplesmente evidenciar a existência de alguns valores e preconceitos que, embora permeassem a sociedade como um todo, apresentavam-se de forma velada nos discursos, mas que muitas vezes eram externalizados pelo humor.

Apesar das referências prévias o disco não obteve êxito comercial. Contudo, o que gostaríamos de salientar aqui é a circularidade entre as manifestações artísticas de origem popular nas diferentes mídias, bem como a expertise dos agentes envolvidos em potencializar sua exposição e sua exploração comercial, apesar das limitações e da precariedade do circuito midiático do período. Fica também evidente a importância da incorporação da oralidade popular e a exploração do humor nesse processo, o que nos ajuda a entender, apesar de todas as dificuldades, a inserção de Adoniran Barbosa como um artista importante nesse cenário. Na declaração simples e direta do sambista, “falar errado é uma arte, senão vira deboche”, está expressa uma visão perspicaz sobre uma técnica comunicativa complexa. Ao longo de sua carreira, ele desenvolveu uma comunicação eficiente e atenta para a incorporação dos aspectos da oralidade popular, aproximando-a de um mundo pautado por agentes e estruturas pautadas pelo letrado. Da mesma forma, soube se utilizar da comicidade como um elemento importante na representação das dificuldades e desafios enfrentados pelas classes populares sem, contudo, incidir no “deboche”, como destacou. Evitando um retrato grotesco dos costumes e da cultura popular, Adoniran Barbosa utilizou-se do humor como uma forma de despertar identificação e simpatia. Se a indústria de mídia que despontava foi o local da transformação das manifestações populares em expressões economicamente mensuráveis e rentáveis, foi também lugar do encontro entre tradições culturais diversas. Apesar de sua precariedade e de seu improviso, ou até mesmo em função deles, esse mundo do entretenimento massificado propiciou oportunidades de atuação para artistas inventivos como Adoniran Barbosa, que identificaram nesse cenário tanto um espaço de expressão como de ascensão social. Nesse sentido, conhecer melhor o percurso e os fundamentos de seu universo criativo é também conhecer melhor a sociabilidade de um período fundamental para a história da cidade.

## CAPÍLO 3: SÃO PAULO, A CIDADE QUE MAIS CRESCE NO MUNDO!

As inúmeras canções populares compostas nos meios urbanos e veiculadas pelas mídias modernas funcionam, entre outras coisas, como testemunhos sobre as condições de vida nas grandes cidades que se desenvolveram aceleradamente a partir do avanço do capitalismo industrial. O geógrafo Milton Santos nos chamou a atenção para a complexidade da experiência urbana moderna: "As metrópoles contemporâneas são os maiores objetos culturais jamais construídos pelo homem (SANTOS, 2009, p. 11)."

Se a experiência urbana foi portadora de uma multiplicidade de significados, conformados a partir da história particular de cada núcleo urbano, ela apresentou também uma série de similitudes observáveis em diferentes espaços, principalmente em relação às condições de sobrevivência dos enormes contingentes populacionais de seus habitantes. No que tange à perspectiva temática das canções populares podemos apontar como recorrentes as narrativas que versavam sobre a solidão e a perda, a melancolia, a nostalgia e a saudade. A pesquisadora Heloísa de Araújo Duarte Valente apontou que tal recorrência temática está diretamente relacionada à experiência social urbana moderna:

> É certo que tais características são comuns às canções do final do século XIX em diante, quando a industrialização promovida pelo capitalismo crescente arrancou comunidades rurais e as encaixotou nas fábricas. Nostalgia que desponta na busca de identidade: o (i)migrante colocado à margem, tenta recuperar-se nos mitos de origem, abrindo caminho para a criação de uma cultura das bordas e dos arredores (VALENTE, 2003, p. 18).

Como observou Antônio Cândido, essa nostalgia foi uma das características fundamentais no universo temático de Adoniran Barbosa (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975). Ela nos ajuda a entender o acolhimento que as composições do artista encontraram junto ao grande público. Absorvidas pela cultura de massa que começou a se estruturar a partir da década de 1930, as canções populares passaram cada vez mais a serem submetidas à lógica da mercadoria que se intensificava com a consolidação dos empreendimentos empresariais em torno das novas mídias. Nesse novo cenário, a visão particular de cada artista passou a disputar a atenção do público anônimo das cidades. Se essas canções podem ser interpretadas como uma expressão derivada de uma série de fatores alheios ao campo criativo, como as condições econômicas e as relações sociais e políticas, elas também expressam a visão pessoal constituída a partir da sensibilidade de cada compositor, dando representatividade à sua visão de mundo, valores e experiências particulares. Se uma parte significativa do sucesso de Adoniran Barbosa pode ser reputada à sua habilidade e ao seu posicionamento estratégico no interior das mídias sonoras no momento no qual estas se

expandiam, a sua relação com a cidade e sua capacidade de expressar aspectos relevantes do cotidiano de São Paulo não podem ser desconsideradas como fatores de consolidação de sua figura como artista de sucesso.

Essa identidade com a cidade consolidou-se de tal forma que passou a ser recorrente (principalmente por parte da grande mídia), a adjetivação do artista como "o maior cronista do samba paulista", quando não o identificavam como o próprio criador do samba de São Paulo. Embora aparentemente similares, as duas questões mobilizam problemas diferentes. De maneira geral, a crônica acerca da cidade esteve presente nos diversos gêneros musicais que podem ser abrigados pela categoria "canção popular", estando presente e sendo praticada na cidade muito antes do surgimento do sambista. Já a questão do "samba paulista" refere-se a uma pretensa identidade particular do gênero praticado em São Paulo. Os posicionamentos entre a existência ou não de um "samba paulista" continuam dividindo não somente os estudiosos, mas, sobretudo, os próprios artistas. Registre-se, contudo, que conforme já pudemos observar, Adoniran Barbosa resumia essas particularidades aos aspectos narrativos e de uso da linguagem, colocando-se, portanto, contrariamente a tese de que o samba praticado na capital paulistana reunisse particularidades suficientes para constituir-se como uma manifestação autônoma em relação ao samba do Rio de Janeiro, majoritariamente apontado como berço do gênero.[79]

Dessa forma, gostaríamos de chamar a atenção para o fato de que as narrativas de Adoniran Barbosa que trazem referências à urbanidade paulistana dialogam com uma série de práticas que lhe são precedentes e que eram enraizadas na cidade, o que implica ressaltar que sua produção também não foi a única expressão musical do período que buscou inspiração no cotidiano da metrópole. Nesse sentido, mesmo a formação de uma memória popular, que a princípio funcionaria como um registro alternativo à memória oficial ou à memória reconhecida pelos circuitos hegemônicos de consagração, também está sujeita a disputas e hierarquias próprias que podem colocar em evidência alguns discursos e silenciar outros. A estruturação

---

[79] Em sua tese de doutorado, a pesquisadora Helena Nassif Conti nos apresenta um trabalho no qual o tema é estudado tanto a partir do levantamento bibliográfico, quanto das questões musicais (principalmente rítmicas), envolvidas: CONTI, Helena Nassif. **A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991).** Tese de doutorado em História Social. São Paulo. FFLCH/USP, 2015.
Especificamente em relação à Adoniran Barbosa e seu posicionamento em relação à autonomia do samba paulista, destacamos a dissertação de mestrado desenvolvida a partir da análise musical da canção Viaduto Santa Efigênia pela pesquisadora Fernanda Adamowski: ADAMOWSKI, Fernanda. **ADONIRAN BARBOSA, ENTRE MALOCAS E "ADIFÍCIOS": uma proposta de análise de *Viaduto Santa Efigênia* (1978).** Dissertação de mestrado Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Curitiba. UFPR, 2013.

progressiva da cultura de massa trouxe um complicador a mais para a decantação dessa memória coletiva, passando a vincular o reconhecimento e a popularidade à necessidade de adequação aos seus parâmetros mercadológicos. Nesse cenário cada vez mais competitivo, dentre os diversos artistas que expressaram por intermédio das canções populares a experiência do cotidiano na cidade de São Paulo, as composições de Adoniran Barbosa se consolidaram na memória popular como um dos exemplos mais expressivos de uma "paulistanidade musical".

O que pretendemos agora, é iluminar as bases sobre as quais repousam a ligação do sambista com a cidade que tantas vezes ocupou um espaço significativo em suas canções.

Porém, é possível também questionarmos essa relação de forma inversa. Se seu posicionamento como agente histórico privilegiado pela ampliação do alcance de seu discurso pela mídia propiciou a Adoniran Barbosa a possibilidade de colocar em evidência sua contribuição para a criação de um imaginário acerca do espaço urbano, não seria igualmente válida a hipótese de que a sociabilidade urbana específica de São Paulo foi fundamental para o desenvolvimento de inúmeros aspectos do universo criativo do artista, e até mesmo de sua própria identidade? Em que medida a equação dessa relação entre a contribuição do indivíduo como narrador/produtor de uma realidade urbana pode ser invertida? Não seria igualmente válido pensarmos o percurso do próprio artista e o universo criativo que se apresenta em sua obra como o resultado de uma urbanidade[80] específica que se materializou em São Paulo, condicionada pelo momento histórico vivenciado por ele?

A ideia é que essas abordagens, realizadas em sentidos não necessariamente antagônicos, mas complementares, contribuam para uma visão mais complexa e profunda, tanto da obra quanto do próprio artista, iluminando a um só tempo o papel de Adoniran Barbosa como cronista da cidade e de São Paulo como fonte inspiradora do sambista, pois, como nos ensinou

---

[80] Aproveitamos a oportunidade para esclarecer qual o sentido da palavra *urbanidade* mobilizado neste trabalho. Sem nos atermos a maiores debates acerca das diferentes compreensões que o termo possa assumir, utilizamos aqui como referencial teórico os trabalhos do professor Jaime Tadeu Oliva. O sentido de *urbanidade* desenvolvido pelo pesquisador destaca como principal característica a capacidade relacional (a capacidade de estabelecer ou facilitar as relações entre atores sociais heterogêneos), como fica evidenciado no trecho do artigo escrito em parceria com a também geógrafa e pesquisadora Fernanda Padovesi Fonseca: "Daí nossa aderência à representação de que as cidades contêm na essência uma vocação relacional, da multiplicação do contato entre as pessoas e de toda sua gama de produção objetal e de atividades. A realização plena dessa vocação, mesmo que haja nisso uma dimensão utópica, é o conteúdo da denominada *urbanidade*, algo que para início de conversa realiza-se mais razoavelmente em cidades marcadas por grande densidade demográfica e por rica diversidade social e de atividades na maior parte de seu espaço. Não pode haver característica do urbano que mereça a chancela da urbanidade se ela promove afastamentos, diminuição e seleção das relações sociais" (FONSECA e OLIVA, 2016 p. 21). Partindo desse pressuposto, o que esperamos demonstrar é que a cidade retratada por Adoniran Barbosa, palco de suas vivências e de sua carreira artística, possuía uma urbanidade específica, principalmente ao longo das décadas de 1940 e 1950, e que sofreu um rápido processo de deterioração influenciando não só as composições do sambista, mas seu próprio percurso de vida.

Antônio Cândido: "Há uma história da literatura que se projeta na cidade de São Paulo, e há uma história da cidade de São Paulo que se projeta na literatura (CÂNDIDO, 2006, p.175)." O mesmo raciocínio é possível, acreditamos, em relação às canções populares.

### 3.1 "Foi aqui que você cresceu, foi aqui que você conheceu o seu primeiro amor"[81]

Adoniran Barbosa testemunhou e vivenciou o processo de transformação que alterou profundamente as formas de mobilidade na cidade, bem como suas consequências deletérias para a urbanidade e o convívio no espaço público. Tendo chegado em São Paulo no início da década de 1930, o sambista desenvolveu uma profunda relação afetiva com a região central. Durante muitos anos, Adoniran Barbosa habitou, trabalhou, namorou, casou-se e, sobretudo, divertiu-se, em um perímetro em torno do centro e de seus bairros circundantes. O primeiro emprego de João Rubinato na cidade, em 1932, foi como vendedor de tecidos, da Seabra & Companhia, localizada na rua 25 de Março[82]. Sua obrigação incluía a visita de clientes em outras ruas das cercanias, como a Rua Direita, a Rua 15 de Novembro e a São Bento, o que lhe proporcionava uma experiência do dia a dia de São Paulo em seu espaço público, motivo de encanto e satisfação para o futuro sambista. Sua primeira residência também era localizada nas proximidades: um quarto de pensão na Ladeira Porto Geral. Sua inserção no meio radiofônico ocorreu na Rádio Cruzeiro do Sul, localizada no Largo da Misericórdia. O escritor Bruno Gomes pontuou a importância desse local não apenas para Adoniran Barbosa, mas para os artistas que procuravam se estabelecer nos meios midiáticos que se expandiam na década de 1930:

> Os cantores e compositores naquele tempo faziam ponto no largo da Misericórdia, local bem central para encontro de artistas. Mas além de central, era ali que funcionava o estúdio de gravação Colúmbia do Brasil, representada por Byington Júnior. Lá também funcionavam as rádios Educadora, Record e Cruzeiro do Sul, sem contar que nesse largo também funcionava o escritório do editor musical Mangione. Assim, além de trabalho nas emissoras e gravadoras, ainda existiam os vales, com que os truculentos editores algemavam os compositores. Não é de se estranhar, portanto, que nesse longínquo 1936, o largo da Misericórdia fosse muito procurado pelos artistas, cantores e compositores de São Paulo (GOMES, 1987, p.13).

Foi também em 1936 que o sambista celebrou seu efêmero casamento com a jovem Olga Krum. A essa altura Adoniran Barbosa morava em uma pensão na Rua 14 de Julho, número 91, no Bixiga. Após a união, em um primeiro momento, eles se instalaram na casa da

---

[81] Disponibilizamos nos anexos um mapa ilustrativo com alguns pontos localizados no centro de São Paulo que foram importantes na trajetória de Adoniran Barbosa. Ver Anexos: mapa 1.

[82] Nos referimos aqui ao período no qual João Rubinato se transferiu definitivamente para a cidade. Em anos anteriores ele já havia trabalhado em diferentes funções em São Paulo, mas continuava a residir com a família em cidades próximas à capital.

mãe da noiva, na Rua da Abolição, 42, no mesmo bairro. Em 1938, quando o casal se separou, eles residiam no bairro do Tatuapé, na Rua Henrique Sertório, 23, casa 03. Após o divórcio Adoniran Barbosa morou, entre outros lugares, na Rua Aurora, 579, onde alugou o apartamento 22. Esse também foi o endereço que o artista dividiu, a partir de meados de 1940, com a companheira Mathilde Luttis, que permaneceria ao seu lado até 1982, ano da morte do sambista. O afastamento de Adoniran Barbosa da região central só ocorreria em função da mudança da cede da Rádio Record para a região do Aeroporto, em 1959. Coincidentemente, em 1955 o sambista havia investido uma parte dos ganhos auferidos com o sucesso de "Saudosa Maloca" (na gravação feita pelos Demônios da Garoa), na compra de uma chácara no então distante bairro de Cidade Ademar. Dez anos depois, com o sucesso de "Trem das Onze" na interpretação do mesmo grupo vocal, ele tomaria as medidas necessárias para a mudança definitiva do casal para a Rua São Narciso, 378, endereço que ocuparia até o fim de seus dias, bem mais próximo à nova cede da Record (CAMPOS JR., 2004).

Essa relação de Adoniran Barbosa com a cidade, principalmente com o centro, deu ao sambista uma intimidade com a dinâmica de São Paulo que ele soube explorar como matéria prima de seu processo criativo[83]. Sua vivência no espaço público que privilegiava sobretudo os contatos humanos ocorreu majoritariamente em um período no qual a urbanidade paulistana ainda favorecia as relações dessa natureza. Essa característica se refletiu inclusive na forma de deslocamento preferida pelo artista: a caminhada. Além de sua conhecida assiduidade por entre os inúmeros bares, restaurantes e cafés da região central, Adoniran Barbosa alimentou desde sua chegada à cidade o hábito de caminhar pelas ruas, desenvolvendo um "modelo peripatético" de composição. Nesse sentido, o professor Valter Krausche observou: "A rua tornou-se a casa de sua música, síntese de sotaques, de entonações próprias das migrações que povoaram São Paulo. Daí nasce o seu músico. Por essas ruas ele anda: música e letra surgem com esse andar." (KRAUSCHE, 1985, p. 14).

Segundo o próprio sambista, foi caminhando entre seu apartamento, na rua Aurora, e a Rádio Record, onde trabalhava na época, que nasceram letra e melodia de "Saudosa Maloca" (1951). A letra da marchinha "Dona Boa", composta em parceria com J. Aimberê, e que foi a primeira composição de Adoniran Barbosa a fazer sucesso ganhando o "Primeiro Concurso de Marchas Carnavalescas de São Paulo", em 1935, teria sido composta ao longo de uma caminhada pela Rua Direita. (LINS e DINIZ, 2003, p.19). Foi também em uma caminhada pela região central, muitos anos mais tarde, que Adoniran Barbosa relatou o encontro fortuito com

[83] Alguns dos endereços da região central que foram citados nas canções de Adoniran Barbosa podem ser conferidos em anexo: Mapa 02.

o antigo parceiro Nicola Caporrino (o Alocin), com quem já havia composto, em 1952, o "Samba do Arnesto". Ao passarem sobre o viaduto Santa Efigênia os velhos amigos comentaram sobre as mudanças na cidade e sobre o projeto de demolição da histórica via de ligação entre o "centro velho" e o "centro novo". Pouco tempo depois do encontro, revisitando a parceria, a dupla compôs a canção "Viaduto Santa Efigênia" (CAMPOS JR., 2004, p. 509), um retrato emotivo das relações afetivas entre os moradores e a cidade que parecia, a todo momento, insistir em apagar os testemunhos materiais de sua história.

Mesmo depois de se aposentar pela Rede Record, em 1972, o artista manteve por muitos anos uma rotina de longos passeios e caminhadas pelo centro. O hábito foi batizado por seu sobrinho, Sérgio Rubinato, como "boemia diurna". As caminhadas diurnas intensificaram-se em uma fase difícil da carreira do sambista. Desde os anos finais da década de 1950 o samba vinha progressivamente perdendo espaço nas programações radiofônicas. Se a emergente "Bossa Nova" não chegava a ser vista como uma concorrência preocupante por parte dos artistas mais populares, o mesmo não poderia ser dito em relação ao *Rock and Roll* e sua variante nacional, a "Jovem Guarda"[84]. Ao longo da década de 1960 o espaço para artistas vinculados à ritmos tidos como tradicionais, como o samba, sofreu progressiva contração (GOMES, 1987, p. 61-64). A partir de então, até mesmo a popularidade do programa "História das Malocas" passou a decrescer. O estrondoso sucesso de "Trem das Onze" (1964), na gravação dos Demônios da Garoa, em 1965, foi capaz de consolidar a imagem de Adoniran Barbosa como um compositor importante e de alcance nacional, mas, de maneira geral, os anos 60 ficaram marcados como um período de crescentes dificuldades para o artista. Essa situação se agravou em 1967 por conta de uma tragédia: o suicídio do grande amigo e parceiro, Osvaldo Moles.

Sem o apoio de Moles o espaço do rádio ator e sambista reduziu-se rapidamente na programação da Rádio Record. Em 1969 o encerramento do programa "Histórias das Malocas", que era escrito e dirigido pelo falecido amigo, e se constituía como o espaço principal de trabalho de Adoniran Barbosa, deixou-o em uma posição incômoda na empresa. O grupo Record também havia se reposicionado em relação aos seus investimentos nas mídias de massa, passando a centralizar seus recursos em programas televisivos. Ao longo da década de 1960 as novelas se consolidaram como um dos produtos mais populares e rentáveis da indústria de entretenimento do país (ORTIZ, 1989, p. 144), atraindo a atenção da empresa que passou a privilegiar esse tipo de programa. Mesmo a experiência prévia como ator de cinema não foi

[84] Como já afirmamos aqui, Adoniran Barbosa identificava na Jovem Guarda o tipo de manifestação popular que concorria mais diretamente pela atenção de seu público.

capaz de garantir à Adoniran Barbosa uma participação assídua nos novos empreendimentos da emissora. Tendo sua imagem no grupo Record vinculada à era de ouro do rádio, o já veterano artista quase não era escalado para participar dos novos empreendimentos. O progressivo isolamento profissional desse período também nos ajuda a entender melhor o sentimento saudosista que foi se tornando característico do artista em seus anos finais, além de aprofundar uma memória nostálgica acerca de uma cidade que havia se transformado profundamente. O historiador Celso de Campos Jr. sintetizou as dificuldades e o desconforto do artista, já veterano, ao longo desse processo:

> Adoniran já não conseguia mais disfarçar a angústia do ostracismo. No rádio ou na televisão, era tratado como mão de obra obsoleta, batendo o ponto e passando o resto do expediente bebericando nos bares vizinhos à Record – tudo porque, normalmente não era escalado para programa algum (CAMPOS JR., 2004, p.452.).

Em 18 de dezembro de 1972, após 35 anos de serviços prestados à Record, o sambista conseguiu aposentar-se sem, no entanto, desvincular-se definitivamente do mundo artístico. Mobilizando sua ampla gama de contatos no meio midiático, Adoniran Barbosa esforçou-se para viabilizar sua reinserção em um ambiente profissional já muito diferente do que conhecera nas distantes décadas de 1940 e 1950. A empreitada gerou alguns frutos significativos: em 1973, ele conseguiu um contrato com a TV Tupi e participou da novela "Mulheres de Areia", de Ivani Ribeiro; No ano seguinte atuou em "Os Inocentes", também de Ivani Ribeiro; Em 1975 participou de "Ovelha Negra", de Walter Negrão e Chico de Assis. Finalmente, em 1976, atuou em "Xeque-mate", também de Walter Negrão e Chico de Assis. A visibilidade da televisão contribuiu para um resgate parcial de sua imagem: em 1973, Gal Costa, então um nome de peso na renovada "MPB", gravou uma bela interpretação de "Trem das onze" ao participar do festival "Phono 73". A versão acabou sendo um dos principais destaques entre as canções dos três LPs lançados para registrar o evento. No Rio de Janeiro, o grupo carioca "Os originais do Samba", também revisitou as composições do sambista paulista ao gravar "Saudosa Maloca" no LP "É preciso Cantar". Tom Zé também rendeu sua homenagem registrando no encarte do disco "Todos os Olhos", de 1973, que sua canção "Augusta, Angélica e Consolação" fora inspirada e composta como forma de prestar um reconhecimento à produção artística de Adoniran Barbosa. Mas o evento que simbolizou o ápice do resgate da figura do artista foi a gravação de seu primeiro LP como intérprete, em 1974, e de um segundo trabalho no ano seguinte. Em 1980, apenas dois anos antes de sua morte, foi gravado ainda um terceiro disco: "Adoniran Barbosa e convidados", um LP de homenagem à carreira do velho sambista, no qual suas principais

composições eram interpretadas em parceria com grandes nomes da MPB como Elis Regina, Djavam, Clara Nunes, entre outros.

Nessa fase final de sua carreira, já desvinculado dos compromissos e dos horários das programações radiofônicas, ele voltou a circular com regularidade pela região central de São Paulo. Deslocando-se do bairro de Cidade Ademar, com a saúde dando os primeiros sinais de debilidade, o sambista estabeleceu sua rotina de "boemia diurna". Entre os endereços frequentados estavam o restaurante Parreirinha, na General Jardim 284. Flavio Moura e André Nigri descreveram com detalhes a assiduidade e a intimidade que o sambista desenvolveu no estabelecimento comercial:

> Sentava-se no fundo, na mesa 34, perto do balcão da cozinha. Finda a refeição, apalpava os bolsos em busca de cigarros que estava proibido de fumar e pedia a Waldemar Dias Coelho, sócio do restaurante. Depois mudava de mesa. Vinha para uma perto da rua, filava mais alguns cigarros e pedia para o garçom Xixa para ir à lotérica ao lado lhe fazer um jogo na loteria esportiva (MOURA e NIGRI, 2003, p. 133).

Outro restaurante visitado com frequência era o "La Barca", na esquina da General Jardim com a Bento Freitas, que pertencia à Maximino Parizzi, um dos integrantes do grupo Talismã[85]. Além de inúmeros outros bares e botecos do centro ele também frequentava com regularidade outros endereços da região, como a "Chapelaria Paulista", na Rua Quintino Bocaiúva, e o escritório da "Fermata", entidade que detinha os direitos de edição de boa parte de sua produção musical. Porém, o principal ponto de referência para Adoniran Barbosa era a sede da Rádio Eldorado, então localizado na Rua Major Quedinho. Todos os dias após o almoço ele se acomodava em um confortável sofá na sala de espera da rádio onde tirava sua "sesta". Adoniran Barbosa passou inclusive a fornecer o número da rádio para seus eventuais contatos profissionais. O produtor Zé Nogueira, funcionário da Eldorado, acabou assumindo informalmente a função de agente do sambista, organizando sua agenda de shows e entrevistas (Idem, p. 134). Sua habitualidade era tamanha que quando foi instalado no edifício um sistema de catracas acionadas por crachás o diretor executivo João Lara Mesquita foi intimado pelo sambista a fornecer-lhe um deles, solicitação que foi prontamente atendida. Ao recordar-se desse período o artista plástico Elifas Andreato[86], que por inúmeras vezes testemunhou a cena

---

[85] O grupo "Talismã" foi fundando em 1959. Em sua primeira fase chegaram a gravar alguns compactos até 1961, quando encerraram suas atividades. Na década de 1970, o grupo voltou a se reunir e, aceitando um convite de Adoniran Barbosa que viu multiplicarem-se a procura para shows depois da gravação de seu primeiro LP, em 1974, passou a acompanhar o velho sambista até o encerramento de sua carreira (CAMPOS JR., 2004, p. 502).

[86] Nascido em 1946, na cidade de Rolândia, no Paraná, Elifas Andreato é um artista gráfico que se notabilizou pela produção de capas de LPs. Ele acabou protagonizando, ao lado de Adoniran Barbosa, um evento que pôs em evidência o lugar complexo e ambíguo que o sentimento de tristeza ocupava no universo imagético, e na própria personalidade do sambista.

do artista adormecido no sofá da rádio, prestou o seguinte depoimento, registrado no documentário "Adoniran: meu nome é João Rubinato", do diretor Pedro Serrano:

> Essa imagem é triste para mim, até hoje. Assim que ele saiu da Record, ele passou a vagar sem um lugar, sem um porto seguro onde ele pudesse se reencontrar com esses talentos todos que ele tinha. E essa imagem do sofá é melancólica sim. Mas é uma tentativa de estar próximo de um mundo que se desfez, se esgarçou, não se sente mais parte, mas mesmo assim, faz-se um esforço para estar perto.

A observação de Elifas Andreato é bastante pertinente e pode ser entendida não apenas em relação ao novo ambiente empresarial, agora mais profissional e padronizado, reflexo de uma indústria cultural consolidada (ORTIZ, 1989). A era de ouro do rádio era apenas uma lembrança que, embora relativamente recente, parecia ter se tornado símbolo de um mundo que havia sido superado, ficando relegado à memória da geração que dele participou. Paralelamente às transformações do espaço empresarial e das mídias, o espaço urbano também havia se alterado de forma significativa. De fato, a cidade e sua região central eram agora muito diferentes do lugar que se mantinha preservado na memória afetiva de Adoniran Barbosa.

Essa nostalgia não foi expressa somente em suas canções. Em inúmeras declarações, principalmente a partir da década de 1970, o sambista verbalizou seu descontentamento com as mudanças da cidade, como na entrevista dada ao Diário de São Paulo, na edição de 24 de janeiro de 1979, um dia antes da comemoração do 425 aniversário da metrópole:

> A nossa boemia de antigamente era mais sossegadinha, sabe? Você podia ficar nas ruas cantando suas músicas. Andava de bar em bar, bebia lá, bebia cá... Você ficava tranquilo com sua namorada, ouvia um sonzinho, ninguém perturbava. Agora não pode mais. Acabou tudo. Veja bem que até as estrelas estão brigando. Repare. Quando há noite de lua e o céu está estrelado. Repare nas estrelas. De repente uma cai. É que elas estão brigando entre elas, entendeu?

Em que pese o lirismo do sambista, a declaração não deixa de ser um diagnóstico empírico, proferido por um personagem que reconhecidamente vivenciou a sociabilidade da cidade, principalmente de seu centro, ao longo de um período de crescimento e de profundas transformações. Mais do que isso, as colocações de Adoniran Barbosa apontam para aspectos

---

Em 1980, Fernando Faro estava produzindo o LP "Adoniran e convidados", em homenagem aos 70 anos do sambista, e convidou Andreato para cuidar do projeto gráfico do trabalho. Elifas concebeu um envelope que deveria ser incluso no interior do disco. Nele, Adoniran Barbosa foi retrato como um "palhaço triste", dando origem a uma ilustração que se tornou célebre e marcante. No entanto, antes do lançamento do projeto, um dos diretores da gravadora sugeriu que a ilustração poderia ser mal interpretada pelo sambista e, em virtude disso, ela foi substituída por um desenho mais convencional. Algum tempo depois Adoniran Barbosa acabou tomado conhecimento da ilustração original, e fez questão de entrar em contato com Elifas Andreato. Através de uma ligação telefônica o artista gráfico ouviu a afirmação enfática do velho sambista: "Elifas, eu sou esse palhaço triste, e não o alemão que você botou na capa do disco!"
Um depoimento em primeira pessoa sobre o evento pode ser conferido no programa "Capas do Brasil", da TV Cultura, disponível pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=1qblpZGthVk. Acesso em 13/05/2021.

tidos como fundamentais para que uma cidade conserve uma urbanidade saudável (mas que parecem ter se deteriorado ao longo do crescimento acelerado de São Paulo), como explica o urbanista Jan Gehl,

> Reforça-se a potencialidade para a cidade tornar-se viva, sempre que mais pessoas sintam-se convidadas a caminhar, pedalar ou permanecer nos espaços da cidade. Uma cidade que convida as pessoas a caminhar, por definição, deve ter uma estrutura razoavelmente coesa que permita curtas distâncias a pé, espaços públicos atrativos e uma variedade de funções urbanas (GEHL, 2010, p.06).

A partir da década de 1960, a cidade caminhável que recebeu João Rubinato na década de 1930 era cada vez mais uma lembrança saudosa, preservada na memória do artista e em seus sambas. Seu saudosismo era reforçado pela percepção de que suas criações encontravam cada vez menos espaço nas novas mídias, em um mercado que se mostrava tão maior quanto menos acessível para artistas de sua geração. Mas quais teriam sido os motivos e os processos que culminaram na transformação radical da urbanidade paulistana em um espaço de tempo relativamente curto, e de que forma essas transformações foram incorporadas o universo temático do artista? A historiografia e os estudos urbanísticos podem nos ajudar a compreender estruturalmente aquilo que o sambista vivenciou na prática.

Figura 1- Praça da República, 1950.

FONTE: Acervo German Lorca[87]. Disponível em <https://fotinfo.com.br/germanlorca/autoral-pb/ >

[87] German Lorca nasceu em São Paulo, em 1922 e faleceu em 2021, na mesma cidade. Em sua obra, ele deu destaque para o cotidiano da metrópole. Em 1954, foi contratado como fotógrafo oficial do IV Centenário de São Paulo. Na foto de 1950, na Praça da República, uma cena que documenta a sociabilidade paulistana no espaço público. Para outros registros, acesse: https://fotinfo.com.br/germanlorca/autoral-pb/ Acesso em 22/05/2021.

### 3.2 "Serenata na rua, a gente fazia antes de São Paulo ficar como ficou: feia e triste."

A simbiose entre o artista, sua obra e a cidade, consolidou-se em um período de efervescência desta última. O ciclo de crescimento que havia se iniciado nos anos finais do século XIX, em função da construção da ferrovia Santos-Jundiaí, via São Paulo, viabilizou uma maior integração da cidade com o mercado internacional ao superar o acidente geográfico da serra do mar que dificultava a conexão do planalto paulista com o porto exportador de Santos (MORSE, 1970).

O historiador Nicolau Sevcenko destacou que esse primeiro empuxo de crescimento acelerado foi mobilizado como marco inicial da construção de uma imagem da cidade associada ao progresso e ao moderno. O início do século XX é identificado como o período de inauguração do que seria o "moderno urbanismo na capital" (SEVCENKO, 2004, p. 18). Ele ressalta que nessa primeira fase o espaço compreendido entre as Ruas Direita, 15 de novembro, e o largo de São Bento – o famoso triângulo histórico paulista – ainda funcionava como "núcleo articulador da vida da cidade" (Idem, 2018). Por outro lado, desde 1892 a inauguração do Viaduto do Chá assegurava a expansão da cidade em direção ao lado oposto do Vale do Anhangabaú. Segundo Richard Morse, essa via de integração, ao facilitar o deslocamento sobre o vale, "tornou-se uma válvula de segurança para o congestionamento do triângulo" (MORSE, 1970, p. 249). Ali, as Ruas Ipiranga e São João ganhariam destaque rapidamente. Outra frente de expansão apontava em direção ao espigão central, à sudoeste, região da Avenida Paulista (SEVCENKO, 2004, p. 18).

Os geógrafos e pesquisadores Fernanda Padovesi Fonseca e Jaime Tadeu Oliva destacaram que desde o início dessa expansão as opções urbanísticas, tanto dos agentes públicos quanto privados, ensejaram políticas de planejamento urbano com algumas características recorrentes que acabaram por gerar um conjunto de procedimentos que eles denominaram como o "modelo São Paulo" (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 52). As principais consequências da aplicação reiterada desse modelo seriam a conformação de um espaço urbano caracterizado pela baixa densidade demográfica, pela fragmentação, pela incorporação de um espaço excessivamente vasto e com a presença de territórios social e funcionalmente homogêneos. Esse conjunto de atributos acabou por conformar o que eles denominaram como uma "urbanidade frouxa", que teve como uma de suas consequências mais deletérias o aumento das dificuldades para uma interação social mais heterogênea e diversificada na cidade (Idem, 2016, pp. 22-25). Historicamente constituído, esse processo se estruturou a partir de um conjunto de escolhas relativas ao desenvolvimento urbano da metrópole que, por suas características e

consequências, os dois pesquisadores denominaram como “elementos dispersores da urbanidade” (Ibidem, 2016).

Já nos primeiros ciclos de expansão, a elite cafeicultora estabeleceu um regime de afastamento em relação ao núcleo da cidade. Como consequência, surgiram bairros como “Campos Elíseos” (a referência ao bairro Parisiense tinha como objetivo agregar *status* aos seus moradores). Para Fonseca e Oliva, “tratava-se de um caso inaugural na cidade de São Paulo de autossegregação” (Ibidem, 2016 p.23). Essas casas imponentes, construídas em grandes terrenos e que se assemelhavam à pequenas chácaras, abrandavam a transição do rural para o urbano experimentada pela elite cafeeira que passava cada vez mais a administrar suas fazendas a partir da capital. Eles destacam ainda que essa experiência inaugural de homogeneização do espaço criou um primeiro impedimento para a expansão diversificada e adensada da cidade. Muito precocemente São Paulo encontrou em seu eixo oeste uma série de inciativas que impediram o desenvolvimento dessa região de forma heterogênea e com alta densidade populacional:

> Mas o fato é que a função residencial passa a ser realizada nos novos bairros dos ricos fazendeiros (o já destacado bairro dos Campos Elíseos) e também dos comerciantes ricos que viviam anteriormente no centro. E foram embalados pela busca de lugares tidos como mais agradáveis do que o centro compacto. Outros segmentos sociais, como uma classe média que se formava, também quiseram se afastar das vizinhanças de estações, dos estabelecimentos comerciais, das primeiras fábricas e das proximidades das várzeas e com isso também fomentaram a formação de novos e especializados bairros residenciais. O caminho desses novos bairros foi o Oeste. A urbanização avança em direção à Consolação, confluindo para a Vila Buarque, Higienópolis e finalmente para a Paulista (completando uma onda que vinha dos Campos Elíseos). E para os imigrantes e trabalhadores pobres restaram as periferias longínquas, que começavam a se desenhar com a perda da multifuncionalidade do centro e a incapacidade de reprodução acelerada de seu modelo anterior (OLIVA e FONSECA, 2016, p. 31).

É interessante ressaltar que na geografia afetiva que pode ser identificada na obra de Adoniran Barbosa, o centro apresentou-se como o eixo principal. Todavia, quando o sambista retratou outros bairros da cidade sua narrativa privilegiou as regiões periféricas, sobretudo as localizadas à Leste e ao Norte da capital.

Esse primeiro empuxo de expansão, que desde o início vai gerando áreas auto segregadas à Oeste, também afetou os bairros à Leste da cidade. Durante o mesmo período o desenvolvimento dessa região organizou-se em função do traçado da via férrea que trouxe crescimento acelerado à bairros como o Brás e a Moóca, gerando uma disputa pelos terrenos entre a população economicamente menos favorecida (MORSE, 1970, p. 250). Porém, embora a expansão espacial já fosse significativa, a cidade desse período preservava ainda uma

característica apontada como fundamental por especialistas da saúde urbana: a dimensão humana[88]. Essa característica implica, entre outras coisas, na compactação e na multiplicidade de usos e funções que propiciem ao cidadão a mobilidade a partir de modais referenciados na escala do corpo, pois, como afirmou o urbanista Jaime Lerner: "A mobilidade é um componente essencial à saúde da cidade. As cidades não podem ser pensadas para os carros. O ritmo do encontro é o ritmo da caminhada (LERNER, Jaime, apud GEHL, 2004, p. XII)."

O sambista experimentou na prática a validade e a importância desse princípio apontado por urbanistas, arquitetos e geógrafos. Uma parcela considerável do sentimento nostálgico e saudosista, apontado por Antônio Cândido como um dos elementos centrais na poética de Adoniran Barbosa, pode ser atribuída à percepção de que, em paralelo com o crescimento contínuo da cidade, a urbanidade paulistana não só se transformava, mas se deteriorava com a perda progressiva da escala humana e a retração dos espaços públicos.

A dimensão espacial exacerbada que foi se configurando influenciou e foi influenciada diretamente pelos modais de transporte que se desenvolveram no mesmo período. Nicolau Sevcenko apontou a década de 1930 como um ponto de inflexão nas políticas públicas relativas ao transporte urbano:

> Nesse primeiro período de urbanização de São Paulo, o bonde fora o vetor básico de transporte na capital. (...) De 1930 a 70, porém, coincidindo com dois períodos autocráticos, o de Vargas e o da Ditadura Militar, os recursos básicos de transporte urbano se tornaram os veículos de transporte automotores, ônibus e carros particulares. O planejador e depois prefeito Prestes Maia definiria o Projeto Avenidas como o novo modelo para a expansão da cidade, mudando radicalmente a lógica do desenvolvimento urbano paulista (SEVCENKO, 2004, p. 27-28).

Do ponto de vista econômico, a crise de 1929, que propiciou a realocação de uma parcela significativa dos capitais dirigidos à cafeicultura, aprofundou o processo que estava em curso desde o início do crescimento exponencial da cidade. Se uma parte desse capital foi dirigida à instalação de oficinas e fábricas, é também verdade que uma parcela significativa desses recursos foi redirecionada para a especulação imobiliária que se apresentava como uma alternativa altamente rentável aos donos do capital (MATOS, 2007, p. 62). A especulação imobiliária transformou rapidamente a cidade em um imenso canteiro de obras que funcionava de maneira ininterrupta. O historiador Richard Morse compilou em dados aquilo que Adoniran Barbosa vivenciou empiricamente na cidade:

---

[88] Sobre a importância da dimensão humana nos centros urbanos, consultar: GEHL, Jan. **Cidades para pessoas**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

> No século XX a população da cidade tem dobrado de 15 em 15 anos: atingiu 500 000 em 1917, 1 000 000 em 1933, 2 000 000 em 1950, 3 000 000 em 1957, e agora chega aos 6 000 000 (a edição utilizada aqui é de 1970), fazendo São Paulo a maior cidade do Brasil e a segunda da América do Sul. Para acompanhar este crescimento da população, foi fenomenal o surto de construções da cidade. Em 1 920 houve 1875 novas construções, em 1930: 3 922, em 1940: 12 490 e em 1950: 21 600. Devido ao clima de incerteza econômica, foram apenas 11 661 as construções novas aprovadas em 1965; destas, no entanto, 244 foram de mais de dez pavimentos (MORSE, 1970, p. 365).

A partir da de 1929, as tentativas do poder público municipal de exercer algum controle sobre a expansão acelerada do espaço urbano deram origem ao Código de Obras "Artur Saboya", que entrou em vigor em 19 de novembro de 1929, através da Lei n. 3.427 (a obra versava sobre as construções e os arruamentos da cidade). Porém, o efeito da inciativa municipal ficou aquém das expectativas. Richard Morse descreveu o código como "um amálgama descoordenado de advertências amplas e ambíguas (trazendo sempre a condição "sempre que for possível") e minúcias restritivas e sem imaginação (MORSE, 1970, p. 366)."

No entanto, seria simplista creditar exclusivamente ao imediatismo do poder público e dos grupos oligárquicos paulistanos que controlavam os recursos econômicos mais significativos a total responsabilidade pelo modelo de desenvolvimento e de transporte urbano da cidade que, a longo prazo, mostrou-se problemático. O geógrafo Milton Santos destacou que "na maior parte dos países hoje subdesenvolvidos (com exceção da Argentina e do Uruguai), o desenvolvimento ferroviário praticamente não se deu, abortado pela implantação de um modelo rodoviário, que iria dominar tanto a configuração territorial do país como um todo como a configuração urbana (SANTOS, 2009, p. 28)."

Percebe-se que a opção pelos modais de transporte rodoviário reflete também uma conjuntura mais ampla, na qual interesses de setores específicos do capitalismo internacional influenciaram decisivamente as opções urbanísticas de diferentes cidades. Em São Paulo essa substituição do modal ferroviário pelo rodoviário, aliada à oferta de capitais que buscavam maximizar sua remuneração, além de uma "reserva" significativa de terrenos disponíveis à exploração comercial, potencializaram um ciclo de expansão da mancha urbana baseada na especulação imobiliária, terminando por colaborar decisivamente com a instauração de um modelo organizado em torno de uma extensão territorial excessiva e de baixa densidade populacional. Como apontamos no primeiro capítulo através da apreciação de algumas canções, o tema da substituição dos modais de transporte férreos pelo modelo rodoviário também influenciou o universo criativo de Adoniran Barbosa. Podemos identificar na produção do sambista um desconforto difuso em relação a esse conjunto de mudanças decorrentes do

progresso. Também nesse caso, essa percepção apresenta-se como um fator que desencadeia uma visão nostálgica na poética do sambista.

Outra característica que influenciou negativamente a consolidação de um planejamento urbano de longo prazo foi a instabilidade política. Ela dificultou a adoção de um maior número de medidas que procurassem solucionar (ou ao menos atenuar), os problemas gerados pelo crescimento acelerado da cidade. Contudo, apesar da inconstância de uma orientação mais objetiva nas políticas públicas, podemos identificar, principalmente a partir da década de 1950, uma gradual e progressiva substituição do urbanismo baseado nos modelos europeus para um "planejamento urbano de inspiração norte-americana" (SILVA, 2010, p. 79).

Os estudos sobre os debates do período apontam para a conformação de duas vertentes principais do pensamento urbanístico que encontraram nos programas de Anhaia Mello, com seu "Plano Regional de São Paulo", de 1954, e no seu "oposto simétrico", o "Anteprojeto de um Sistema de Transporte Rápido Metropolitano", elaborado por Prestes Maia, em 1955. De forma resumida, o modelo urbanístico de Anhaia Mello tinha como principal premissa um planejamento que visava a contenção do crescimento metropolitano com vistas a recuperar o equilíbrio urbano perdido no processo de crescimento acelerado. Nessa lógica a cidade de São Paulo assumiria a posição central dentro de uma rede de cidades-satélites, localizadas em um raio de 30.000 Km2, contando com 40 municípios. Prestes Maia, por sua vez, apostava na continuidade da expansão da cidade, afirmando que a ideia de "gigantismo" da metrópole se devia a uma desproporção entre seu desenvolvimento e a atuação do poder público. O investimento em obras viárias e em transporte rodoviário seriam fundamentais, segundo essa visão, para que as potencialidades de desenvolvimento ainda não plenamente exploradas da cidade fossem alcançadas (Idem, p. 86,87).

É importante ainda pontuar que essas concepções antagônicas de planejamento urbano nunca lograram se impor de forma plenamente dominante, refletindo nas disputas entre arquitetos, engenheiros, urbanistas, políticos, gestores, empresários e investidores a complexidade dos interesses e das negociações que estiveram presentes na história do desenvolvimento da cidade. Se é um fato hoje notório que houve uma preponderância em torno das ideias mais alinhadas à defesa de um "progresso" contínuo, alicerçado sobretudo nas concepções em torno da expansão rodoviária e organizada a partir de um padrão radial concêntrico, é também verdade que nenhum dos projetos chegou a ser posto em prática em sua integralidade, incluindo-se aí o famoso "Plano de Avenidas" de Prestes Maia e Ulhoa (Ibdem, p. 91).

Mas se as políticas urbanas das décadas de 1940 e 1950 deram início a um processo de crescimento territorial combinado com baixa demografia, originando assim bairros periféricos cada vez mais distantes e precários, durante esse período elas também contribuíram para que a região central alcançasse o ápice de seu desenvolvimento, consolidando sua condição de principal referencial da urbanidade paulistana. Foi nesse contexto que se intensificou o processo de verticalização da região. Entre as décadas de 1940 e 1950 podemos observar um surto de construção de grandes edifícios no centro. Dentre as construções do período, a título de exemplo, podemos destacar: a sede das "Indústrias Reunidas Fábricas Matarazzo" (atual prédio da prefeitura de São Paulo), ao lado do viaduto do Chá, em 1939; o edifício "Altino Arantes" (o "prédio do Banespa"), na Rua João Brícola, 24, inaugurado em 1947; os edifícios "Galeria Califórnia", na Rua Barão de Itapetininga, número 255, o "Eifel", localizado na Praça da República 177 e o "Edifício Ouro preto", na Avenida São Luís,131, todos inaugurados em 1953; O edifício "Montreal", localizado na Avenida Ipiranga, 1284, de 1954; O "Edifício Itália", na Avenida Ipiranga, 344: projetado entre 1954 e 1955, mas inaugurado apenas em 1965; O icônico "Copan", na Avenida Ipiranga, 200, projetado em 1951-52, mas concluído apenas em 1966, e o edifício Viadutos, localizado na Praça General Craveiro Lopes 19, que foi inaugurado em 1956. Esses edifícios contribuíram de maneira decisiva para ajudar a compor a imagem da cidade moderna e cosmopolita, alterando a própria percepção do espaço da região[89].

Paralelamente à intensificação do processo de verticalização, a opção pelo deslocamento rodoviário trouxe uma maior disputa pelo espaço na região central. O incentivo ao deslocamento utilizando-se cada vez mais de ônibus e automóveis demandava a ampliação constante das vias de rodagem. Aos poucos, a necessidade de ampliação das ruas e das avenidas, assim como a criação de espaços reservados à instalação de grandes estacionamentos para o número crescente de automóveis que circulavam pelas vias do centro foram prejudicando as condições de convívio e permanência no espaço público. A cidade caminhável, que tanto agradava aos poetas e boêmios como Adoniran Barbosa, transformava-se gradativamente em um imenso complexo viário dominado por veículos automotores. Entretanto, nas décadas de 1940 e 1950 as características deletérias da continuidade e do aprofundamento dessas políticas urbanas ainda não eram perceptíveis aos frequentadores da região. Ao contrário disso, o centro viveu durante esses anos o seu momento de maior efervescência: teatros, bares, restaurantes, museus e universidades. Bancos, comércios de uma infinidade de produtos, escritórios de

[89] Os dados relativos aos projetos, localização e inauguração dos edifícios citados como exemplos foram consultados na obra de: LORES, Raul Juste. **São Paulo nas Alturas: A revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960.** São Paulo: Três Estrelas, 2017.

advocacia e contabilidade... o centro da cidade conheceu nesse período a máxima expansão de sua potencialidade urbana, um local ideal para um cronista que buscava na diversidade da cidade a inspiração para suas criações.

No entanto, nos bairros periféricos os efeitos do crescimento acelerado, aliado às opções de planejamento urbano que privilegiavam um modelo espraiado, já revelavam suas consequências problemáticas para uma parcela significativa da população. A extensão territorial da cidade aumentou rapidamente, gerando grandes lucros à especulação imobiliária, mas impondo condições de moradia e de deslocamento precários aos contingentes menos privilegiados. Esse padrão de desenvolvimento, que favoreceu e aprofundou as desigualdades sociais, acabou por se tornar uma marca da cidade, como pontuou Marcos Virgílio da Silva:

> (...) Enquanto o centro da cidade mostrava todos os sinais de "progresso", com os embelezamentos que foram levados a efeito e como o acúmulo de atividades metropolitanas, boa parte da população trabalhadora e de baixa renda era impelida para os bairros periféricos, como resultado da crise de habitação que se estendeu pela década de 40 e que gerou um modelo de urbanização para, pelo menos, as quatro décadas seguintes (SILVA, 2010, p. 109).

O geógrafo Milton Santos também apontou para os problemas sociais que foram intensificados por esse modelo:

> A cidade em si, como relação social e como materialidade, torna-se criadora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico, de que é o suporte, como por sua estrutura física, que faz dos habitantes das periferias (e dos cortiços) pessoas ainda mais pobres. A pobreza não é apenas o fato do modelo socioeconômico vigente, mas, também, do modelo espacial (SANTOS, 2018, p. 10).

Enquanto o centro mantinha-se como eixo principal da vida social, recebendo os maiores investimentos e sofrendo acelerado processo de verticalização, uma mudança na legislação no início da década de 1940 acirrou a disputa pelos terrenos localizados nos bairros mais afastados. Trata-se do Decreto-Lei número 4.598, de 20 de agosto de 1942, que ficou conhecido popularmente como a "Lei do Inquilinato". Posto em vigor por Getúlio Vargas[90], ele determinou o congelamento do preço do aluguel dos imóveis por dois anos, originando um ciclo no qual os investidores passaram a priorizar a venda, em detrimento da locação. Essa primeira lei criou também uma tradição legislativa de traços populistas que se perpetuou pelos vinte anos

[90] As interpretações acerca dos motivos e das justificativas para a decretação do congelamento do preço dos aluguéis, assim como das dificuldades criadas para as ações de despejo por parte dos donos de imóveis, são ainda motivos de diversas interpretações: se é evidente o caráter populista da medida, tomada por um político de fortes traços personalistas no exercício do poder, é igualmente válida a intepretação de que ela visava conter o aquecimento do mercado imobiliário. Segundo essa leitura, os investimentos dirigidos à locação desviariam um volume significativo de capital que poderia ser investido na formação e ampliação de um parque industrial mais dinâmico (SILVA, 2010, p.64)

seguintes em sucessivas revisões que, em sua essência, mantinham o congelamento do preço dos aluguéis e procuravam, ao menos formalmente, dificultar as ações de despejo. Na prática a medida encareceu muito o preço das locações, uma vez que os investidores repassavam para os novos contratos os riscos advindos de uma eventual necessidade de despejo, além de procurarem se antecipar às perdas advindas da inflação que ocorresse ao longo da vigência do contrato. O mercado de aluguéis tornou-se instável, os processos na justiça se multiplicaram e foi se formando um ambiente propício em torno da ideia de que a casa própria era um objetivo a ser perseguido a qualquer custo pelos moradores da cidade (SILVA, 2010, p.61-68).

Na luta para materializar esse sonho, a classe média pôde contar com uma gama maior de escolhas, uma vez que tinha acesso ao sistema de crédito[91], e dessa forma pôde investir em moradias localizadas nos bairros mais próximos da região central, que contavam com uma melhor infraestrutura. Já entre os trabalhadores não qualificados o enxugamento das opções de imóveis para locação deixava como única opção a transferência para os bairros periféricos, locais onde os investidores e especuladores imobiliários passaram a promover a venda de lotes por preços bem mais acessíveis. Para os moradores desses novos loteamentos tornou-se corriqueiro o drama dos deslocamentos diários em direção ao centro sob condições precárias de transporte, assim como a naturalizaram-se as péssimas condições de moradia em bairros sem infraestrutura adequada (Idem, p. 59-68). Essa dinâmica, que afastou os contingentes economicamente menos favorecidos do centro e, ao mesmo tempo, penalizou os moradores dos bairros periféricos, esteve também presente no universo temático do sambista que tinha no cotidiano das classes populares uma fonte importante para sua inspiração. Dessa forma, conhecer os problemas de moradia advindos das políticas habitacionais de São Paulo nos ajuda a compreender melhor porque o assunto foi tantas vezes tematizado pelo artista.

Em relação ao centro o afastamento dos moradores de menor poder aquisitivo criou com o passar dos anos um ambiente menos diversificado em termos de experiência urbana. O paroxismo desse ciclo de verticalização e investimentos que visavam dar à São Paulo, principalmente em sua região central, uma atmosfera de progresso e modernidade ocorreu em 1954, ano do Quarto Centenário, marco historiográfico importante que sintetizou a imagem da cidade como a terra do trabalho e das oportunidades. A efeméride foi amplamente explorada como catalizador do sentimento de orgulho dos paulistanos e, em alguma medida, utilizada como uma resposta às sucessivas derrotas da oligarquia paulistana na década de 1930 pelo controle político da nação (ROCHA, 2002).

---

[91] Em 1937 foram criadas as Carteiras Prediais dos Institutos de Previdência, com o objetivo de promover o financiamento da construção de moradias para cada categoria profissional.

Quando passamos em revista os principais marcos arquitetônicos que ficaram como legado da comemoração do IV Centenário fica evidente a existência de uma tensão entre tradição e modernidade que permeava o imaginário da cidade: a principal obra da comissão eleita para administrar os recursos da comemoração foi a inauguração do Parque do Ibirapuera em 25 de janeiro de 1954, totalmente projetado sob influência da arquitetura modernista de Oscar Niemayer. No parque também foi realizada a "I Bienal Internacional de São Paulo" que trouxe para ser exposta na cidade, entre outras obras, o famoso quadro "Guernica", de Pablo Picasso. Mas se essas iniciativas afirmavam o lado moderno e cosmopolita da cidade, a inauguração da nova Catedral de São Paulo, na praça da Sé, construída em estilo neogótico, dialogava com outras temporalidades.

Figura 2- Praça da Sé, 1953[92].

Fonte: Enciclopédia Itau Cultral de Arte e Cultura Brasileiras.

Nessa tensão entre a tradição e a modernidade, a história foi mobilizada como instrumento capaz de dar credibilidade à "invenção de um passado conveniente aos interesses

[92] Neste registro do fotógrafo German Lorca, feito em 1953, podemos observar a região da Praça da Sé durante a construção da Catedral de São Paulo.

da classe dirigente paulistana" (LOFEGO, 2006, p. 26). A propaganda institucional pública instrumentalizou tanto a memória de um passado heroico, construído sobretudo em torno da figura do bandeirantismo quanto de um presente grandioso, e a expectativa de um futuro ligado ao progresso, à industrialização, ao cosmopolitismo e à face moderna da cidade, como forma de fundamentar e justificar a retomada do protagonismo e da hegemonia política da elite paulista em relação ao cenário nacional, perdido desde a década de 1930. Já os objetivos da propaganda privada buscavam vincular valores como o trabalho, o progresso, a modernidade e a prosperidade como atributos naturalizados dos cidadãos que compunham a população urbana de São Paulo. Refletindo o avanço da industrialização e a expansão de uma classe média consumidora, os discursos buscavam estabelecer um vínculo direto entre tais características e os inúmeros produtos de consumo ofertados ao mercado, de liquidificadores à calçados.

Uma imagem recorrente nessas propagandas era a descrição de São Paulo como a cidade dos arranha céus, "a cidade que mais cresce no mundo". Em inúmeros anúncios do período as ilustrações costumavam sobrepor uma cena idealizada do passado contraposta a uma representação da cidade na qual se privilegiava a paisagem da região central – repleta de prédios, viadutos e grandes avenidas.

Figura 3- Anhangabaú, prédio da Ass. Comercial de SP[93]

Fonte: German Lorca. Disponível em: https://fotinfo.com.br/germanlorca/iv-centenario-de-s-p/

[93] Desfile cívico em comemoração ao IV Centenário de São Paulo, 1954. Mesmo com o processo de verticalização acelerado, nesta foto ainda podemos observar alguns dos antigos casarões que existiam na região.

O anúncio da Construtora São Paulo S/A, que pode ser conferida no jornal O Estado de São Paulo, de 25 de janeiro de 1954, é um bom exemplo: a propaganda trazia uma representação do que seria a primeira construção de São Paulo, a pequena igreja jesuíta. Acima, o número 1554 fazia referência à data da fundação da cidade. Ao lado, o ano de 1954 encontrava-se próximo a uma ilustração do edifício Altino Arantes, simbolizando a imponência das modernas edificações paulistanas. Um pequeno texto tornava ainda mais clara a mensagem da peça publicitária: "Da humilde igrejinha de Anchieta – aos blocos de cimento armado!" (apud ROCHA, 2002, p. 75).

A cidade moderna e cosmopolita se materializava como o resultado natural da competência e do trabalho de um povo ordeiro e disciplinado. Entretanto, aqui a recompensa era bem clara: a inserção no mercado de bens de consumo massificados. Dentro da lógica desses discursos os grandes edifícios eram mobilizados como instrumentos de propaganda que confirmavam materialmente a grandeza da cidade, seu progresso e suas características modernas. O espaço urbano verticalizado, permeado por ruas, avenidas e viadutos de concreto funcionava ao mesmo tempo como testemunho e como recompensa pelo esforço coletivo de uma cidade que pretendia tornar-se um paradigma de modernidade para toda a nação. Contudo, uma análise mais detida sobre os dados da cidade revela que a preponderância da arquitetura verticalizada era muito mais simbólica, fruto do impacto que os grandes edifícios exerciam (e ainda exercem) sobre as pessoas, do que efetivamente um traço urbanístico preponderante da metrópole. Embora tenham se consolidado, assim como os automóveis, como uns dos principais símbolos do desenvolvimento da cidade, sendo imediatamente relacionados a São Paulo pelo imaginário popular, os edifícios estão muito distantes de se constituírem como principais espaços de moradia urbana. O geografo Milton Santos compilou uma série de dados que apontam para a horizontalidade como uma característica preponderante na cidade: em 1920, o Rio de Janeiro contava com 3016 prédios com mais de três andares, enquanto em todo o Estado de São Paulo esse número era de apenas 625. Em 1940 existiam em São Paulo apenas 4702 edifícios (SANTOS, 2009, p.30). Se é verdade que esses números são anteriores ao acirramento do processo de verticalização do centro e de alguns bairros próximos, o crescimento que se seguiu ficou muito aquém de reverter o perfil horizontalizado do território paulistano. Os dados estatísticos revelam que o processo de verticalização não foi suficiente para contrabalancear a tendência de crescimento horizontal, fenômeno que expandiu a mancha urbana e distanciou a periferia do centro. Raul Lores destaca que em 1945 menos de 1% da população paulistana vivia em apartamentos. Reafirmando os estudos de Milton Santos, o levantamento feito pelo

jornalista revela que a horizontalidade é um traço que permanece preponderante no modelo de moradia do paulistano até os dias de hoje:

> Ao contrário do que se pensa, morar em apartamento ainda é condição minoritária em São Paulo. Pesquisa do Datafolha de 2007 indicou que 29% dos habitantes da cidade de São Paulo moravam em apartamentos nesse ano; na Grande São Paulo, em 2010, o número era ainda menor: 16%, segundo a fundação Seade. (LORES, 2017, p. 60).

Embora o impacto causado pelo conjunto de edifícios concentrados na região central e nas proximidades, como em Higienópolis e nas imediações da avenida Paulista, contribuam para a visão de que a cidade seria muito mais verticalizada do que apontam os dados que acabamos de apresentar, o impacto das grandes construções, potencializado pelo poder da propaganda dos discursos oficiais e privados, acabaram por sedimentar no imaginário popular o conceito da cidade moderna e vertical. Absorvida pelo senso comum, o discurso esteve presente também nas manifestações mais populares, inclusive nas inúmeras canções do período, que muitas vezes reverberavam os conteúdos ufanistas dos discursos oficiais. Nesse sentido, o pesquisador Luiz Lofego destacou a canção "IV Centenário", de Mário Zan:

> Nos versos da música IV Centenário, de Mario Zan (...) parecem refletir o campo ideológico que importava à classe dominante naquele momento, pois nele se ressalta, ainda, a imagem engrandecida de São Paulo: *tuas noites adornadas pela garoa em denso véu/ sobre teus edifícios que até parecem chegar ao céu.* Cantada por todo o Brasil, a música "Quarto Centenário", além de incrementar a indústria fonográfica, tornou-se divulgadora do imaginário ufanista da capital paulista (LOFEGO, 2006, p. 43).

Mas se em muitos casos as canções populares atrelaram suas narrativas à conteúdos alinhados aos discursos oficiais, uma parte significativa dos artistas acabou por produzir trabalhos que destoavam dos conteúdos laudatórios. Nesse sentido, a canção de Adoniran Barbosa, "Saudosa Maloca" (1951), já anteriormente analisada, é um exemplo de como essas expressões populares, a despeito das tentativas de direcionamento, se constituíram também como manifestações nas quais um relato mais polifônico da cidade poderia ser ouvido. Na narrativa de Adoniran Barbosa a verticalização do centro aparece sob um prisma surpreendente, bem distante dos discursos ufanistas que se adequavam aos interesses das classes dominantes. Ao invés de uma modernidade idealizada ele cantou as relações de afeto constituídas entre moradores marginalizados de uma "casa velha", recordada como palco das "horas felizes" na vida de seus ocupantes. O sedutor progresso, promessa que entre outras coisas visou mobilizar os esforços da população em função dos valores do mercado de consumo em expansão, dá lugar a um retrato de cidadãos desabrigados que reúnem seus poucos pertences para resignarem-se a ir "pro meio da rua, apreciar a demolição". Existe uma enorme distância entre a representação

de Adoniran, na qual a construção de mais um "edifício alto" aparece como evento deflagrador das dores dos antigos ocupantes do local, em mais uma narrativa marcada pela nostalgia, e a veiculada nas propagandas que retratavam a verticalização como materialização da grandiosidade e da modernidade da metrópole.

Em paralelo com a ideia da cidade vertical, os anos finais da década de 1950 acirraram as tendências das políticas públicas em torno dos modelos pautados no rodoviarismo e na expansão territorial da cidade. Ainda que a essa altura os modelos urbanísticos de origem norte americano já tivessem sobrepujado a influência europeia, as linhas gerais do planejamento urbano de São Paulo tinham até então a cidade de Nova York como referência, com a verticalização e o adensamento como características principais (SILVA, 2010, p. 85). Apesar da lei do Inquilinato de 1942 ter prejudicado a construção de edifícios destinados à locação para moradia, o planejamento ainda privilegiava uma alta concentração demográfica na região. Entretanto, a partir dos anos 1950, essa tendência foi revertida. Daí em diante o modelo que se impôs foi o da cidade de Los Angeles: um espaço horizontalizado no qual as grandes distâncias seriam superadas sobretudo pelo uso do automóvel, refletindo o poder da indústria automobilística no período.

As novas relações de poder que se estabeleceram no mundo a partir da segunda guerra mundial foram determinantes para que se consolidasse um urbanismo que privilegiava o desadensamento e a horizontalidade das cidades. Nos Estados Unidos do pós-guerra, a Guerra Fria que se seguiu trouxe o fantasma dos ataques nucleares, colaborando para sedimentar esse modelo de urbanização espraiado. A arquitetura modernista veio reforçar o discurso anti-adensamento, e teve em Le Corbusier um dos principais defensores de projetos urbanos de baixa concentração populacional, somando-se ainda a especialização dos espaços.

No Brasil a construção de Brasília talvez seja a maior prova do prestígio que esse novo paradigma urbano alcançou. Erguida ao longo do governo de Juscelino Kubitschek (1956/1961), a cidade projetada pela dupla Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, dividida em quadras altamente especializadas, é um dos melhores exemplos de um urbanismo erigido em torno da mobilidade centrada no transporte rodoviário (LORES, 2017, pp. 262-264).

Em relação à São Paulo a principal medida legislativa que buscava implementar na cidade essa política de desadensamento foi a promulgação da lei número 5.261, de 1957, proposta por Luiz Ignacio de Anhaia Mello, então líder da Comissão Orientadora do Plano Diretor do Município. A lei, através de um cálculo realizado pelo "coeficiente de aproveitamento", limitava a construção em até quatro vezes o número de metros quadrados do terreno para edifícios residenciais na região do centro. Para edifícios comerciais, o coeficiente

era de no máximo seis vezes.[94] Essa limitação contribuiu para encarecer o metro quadrado dos terrenos próximos aos bairros centrais, intensificando a especulação imobiliária em torno de áreas mais afastadas que dispunham de terrenos mais baratos, mas que contavam com uma infraestrutura precária (Idem, p. 256-257).

Figura 4- Largo de São Francisco, 1954[95]

Fonte: SP-Arte/Foto/2018 – German Lorca.

Somadas aos problemas estruturais gerados pelo crescimento acelerado da cidade, essas duas medidas legislativas, a lei do inquilinato, de 1942, e a lei do desadensamento, de 1957, intensificaram o processo que degradou de maneira significativa a urbanidade da região central

[94] Raul Juste Lores chama ainda a atenção para um dado curioso, e que ajuda a entender o grau de limitação imposto à utilização do espaço urbano pela nova lei: se ela já estivesse em vigor, prédios como o Copan, no centro, ou o Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, simplesmente não poderiam ser erguidos a partir dos respectivos projetos que lhes deram origem (LORES, 2017, p. 256).

[95] Nesta foto de German Lorca podemos observar a presença dos bondes, sempre referenciados de maneira saudosa nos depoimentos de Adoniran Barbosa. Ao fundo foram registrados também um ônibus e um automóvel, elementos característicos de um novo ciclo que se instaurava na metrópole.

paulistana, contribuindo para sua rápida decadência, e ocasionando a perda de suas características heterogêneas. Ao mesmo tempo os bairros periféricos se apresentaram como uma alternativa lucrativa às construtoras e incorporadoras. Os loteamentos precarizados iam sendo abertos em lugares cada vez mais distantes, intensificando a tendência de espraiamento urbano com baixa densidade populacional.

Esse modelo de expansionismo rodoviarista adentrou pela década de 1960 e após a consolidação do parque industrial de automóveis no Brasil ele se aprofundou. Em São Paulo a gestão do prefeito Faria Lima (1965-1969) foi um bom exemplo de como os investimentos do poder público se intensificaram nesse sentido: se o novo Plano Diretor trouxe uma inovação importante ao iniciar a construção da primeira linha de metrô da cidade (a linha Jabaquara-Tucuruvi, que foi iniciada em 1968, mas que só seria inaugurada em 1974[96]), os investimentos na abertura de novas vias rodoviárias foram preponderantes. Ao longo dos quatro anos foram construídas as Marginais do Tietê e Pinheiros, a Avenida Sumaré, a Radial Leste, a 23 de Maio e Rubem Berta (MATOS, 2007, p.145). Essa expansão para as regiões periféricas da cidade gerou uma série de desapropriações e despejos por parte do poder público em espaços urbanos ocupados por parcelas economicamente frágeis da população.

Anos mais tarde, a inauguração do metrô, em 17 de fevereiro de 1978, ocorrida sob a gestão de Olavo Setúbal (1975-1979), trouxe transformações profundas para um espaço importante do centro: a praça da Sé (Idem, p.150). Local que abriga o marco zero da cidade, a região não sofreu apenas transformações materiais. Sua própria urbanidade se alterou, passando a refletir em seu entorno o ritmo acelerado dos milhares de usuários do metrô. O espaço público perdia rapidamente suas características de espaço de convívio para se conformar como lugar de passagem. Em entrevista concedida ao "Jornal da Tarde", na edição de 16 de fevereiro de 1978, Adoniran Barbosa descreveu a praça da Sé a partir de suas lembranças nostálgicas:

> Quando eu conheci a praça da Sé, ela era um parque de reuniões, com muitos botequins. Isso foi de 30 pra cá. Só tinha botequim, muito botequim... O Chique... O café São Paulo... E o Jardim da Sé, restaurante. E o Papai, o famoso Papai dos minestrones... E o Rei da Batida... Por toda a volta botequins.

Suas lembranças e seu espanto diante das transformações do local também deram origem a uma canção igualmente marcada pelo saudosismo: o samba "Praça da Sé", composto

---

[96] Fonte: "50 anos metrô SP: 1968-2018" – site da Companhia do Metropolitano de São Paulo. Disponível em: http://50anos.metrosp.com.br/index.php/linha-do-tempo/#:~:text=1968&text=No%20final%20daquele%20ano%2C%20no,S%C3%A3o%20Paulo%20e%20do%20Brasil. Acesso: 13/06/2020.

em 1978. Em seus versos, entre memórias nostálgicas e idealizadas da sociabilidade perdida, o sambista sentenciou em um verso que poderia se referir não apenas à praça remodelada, mas à própria cidade como um todo: "É o progresso/ Mudou tudo/ Mudou até o clima".

### 3.3 "O progresso enfeou a cidade e endureceu as pessoas. Acho que não era preciso destruir tanto."

Adoniran Barbosa testemunhou a deterioração da urbanidade paulistana conforme a cidade atingia novos patamares de desenvolvimento demográfico e espacial. Em grande medida essa percepção acabou se somando às suas dificuldades profissionais que se avolumaram sobretudo após o suicídio do Osvaldo Moles, em 1967. Em 14 de Setembro de 1975, o artista concedeu uma entrevista ao jornal Folha de São Paulo, na qual expressava sua visão sobre as transformações pelas quais a cidade havia passado:

> Até os anos 60, São Paulo ainda existia. Depois, procurei, mas não achei São Paulo. Brás, cadê o Brás? O Bixiga, cadê o Bixiga? Tirando as ruas 13 de maio, Fortaleza e Rui Barbosa, não existia mais o Bixiga. Mandaram achar a Sé, mas não achei.
> 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 relembrado 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.
> Morei no Brás, numa pensão da Rua do Gasômetro, em frente ao tradicional e popular cinema da Glória; naquela época podia-se passear pelo bairro de mão dada, namorando. Hoje, isso é impossível, a polícia está sempre pedindo documento... acordei e li nos jornais que o metrô vai desapropriar centenas de casas no Brás, é uma tristeza.

A cidade que o sambista não mais encontrava havia sido tragada pelo seu próprio crescimento exponencial. O censo do IBGE de 1980, realizado dois anos antes da morte de Adoniran Barbosa, apontava para uma população de 8.493.226 cidadãos. São Paulo concentrava a essa altura pouco mais 30% da população de todo o Estado, ou 7,12% de todo país (SANTOS, 2018, p. 160). As dificuldades para administrar um espaço tão populoso eram intensificadas pela baixa densidade populacional da área urbana. Embora tenha se atenuado levemente a partir da década de 1970, esse traço estrutural continuou impactando a cidade, conforme apontou o geógrafo Milton Santos: "Considera-se que, entre 1950 e 1980, a área urbana cresceu nove vezes, enquanto a população se multiplicou 4,5 vezes (SANTOS, 2009, p.22).

Todos esses problemas influenciaram, em maior ou menor grau, o universo temático de Adoniran Barbosa. Seu convívio na cidade, principalmente nas regiões mais boêmias, serviu de

inspiração para um conjunto de narrativas no qual a degradação progressiva da urbanidade paulistana pode ser identificada a partir de um ponto de vista original. Mas o sambista também foi um observador atento do cotidiano das periferias de São Paulo. Em diversas canções os problemas habitacionais das áreas mais afastadas serviram de roteiro para a trama tragicômica de seus personagens, cidadãos vulneráveis ou mesmo marginalizados que reencenavam no universo lúdico de suas composições os dramas e os desafios que compunham o roteiro de vida de uma parte significativa da população paulistana. Nessa linha de narrativas podemos identificar um flagrante das inúmeras carências urbanas em diversas de suas composições, como em "Aguenta a mão, João", de 1965, em que o artista retratava o drama da população exposta às enchentes que eram recorrentes em São Paulo : "Não reclama/ Contra o temporal/ Que derrubou teu barracão"; Ou em "Luz da Light" (1965), na qual o sambista alude à baixa qualidade dos serviços prestados nos bairros periféricos: "Lá no morro, quando a luz da light pifa/ Nóis apela pra vela, que alumeia também/ Quando tem"; O tema foi revisitado em "Acende o Candieiro" (1972). Nesse samba, ele descreve uma comunidade que depende da utilização de candieiros para sua iluminação: "Vai depressa Maria/ Antes que fique tarde/ Daqui a pouco escurece/ Não dá pra avisar ninguém".

Em outras composições o sambista discorreu, ainda que de forma indireta, sobre a exclusão espacial que existia na cidade, como em "Vide Verso meu Endereço" (1975): "Comprei uma cadeira lá na praça da Bandeira/ Ali vou me defendendo/ Pegando firme dá pra tirar mais de 1000 por mês /Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo/ Tenho três filhos lindos/ Dois são meu, um é de criação". No enredo dessa canção, um trabalhador relata que conseguiu adquirir uma cadeira de engraxate na região central da cidade. O esforço e o trabalho foram recompensados com a aquisição de uma casa própria, mas o local escolhido (ou o permitido, dada a condição econômica e social do personagem), localiza-se no bairro de "Ermelindo" (Ermelino Matarazzo), na distante zona leste. O distrito de Ermelino Matarazzo foi constituído de maneira oficial em 1959, como desmembramento do distrito de São Miguel Paulista. Contudo, sua ocupação e desenvolvimento prévios estão diretamente relacionados à fundação da indústria Celosul, de propriedade da família Matarazzo, que se instalou na região no ano de 1941 (DANTAS, 2013, p. 69). Este é um caso exemplar da organização dos bairros paulistanos em torno do binômio ferrovia - indústria, fundamental na formação periférica de parte de São Paulo. Do ponto de vista espacial, ou geográfico, a canção explicita os dispositivos historicamente constituídos que terminaram por determinar um regime de setorização espacial que penalizou o contingente populacional economicamente menos favorecido. A escolha dos pontos de trabalho e moradia do personagem concebido por Adoniran Barbosa não ocorreu de

maneira aleatória. Existe aqui uma leitura atenta para o regime espacial que se tornou estruturante da disposição e do ordenamento do espaço urbano. Nessa canção fica evidenciada a relação direta entre a posição social do cidadão e o espaço geográfico que lhe é correspondente. (Idem, 2013, p. 35). Ele explicita também como essa lógica acabou por determinar o afastamento da população de menor poder aquisitivo da região central. O penoso deslocamento da Praça da Bandeira, localizada no centro onde se concentram a maior parte das oportunidades de empregos até a região periférica - Ermelino Matarazzo - narrado de maneira naturalizada pelo artista, pode ser lido como exemplo das condicionantes que vão delimitando os espaços criados no processo de crescimento urbano da cidade.

Da mesma maneira o drama da remoção forçada, que já havia inspirado o artista em 1951 na canção "Saudosa Maloca", foi também revisitado em "Despejo na Favela", de 1969. Composta em um período no qual a construção da linha do metrô impactava os moradores de bairros até então distantes e desvalorizados, a canção pões em evidência a face arbitraria que o poder público poderia assumir justamente em relação à parcela mais carente da população. Ao negar o espaço de moradia aos cidadãos a cidade expões de maneira dramática a face desumana e impessoal do progresso: "Dentro de dez dias quero a favela vazia/ E os barracos todos no chão/ É uma ordem superior".

Esse retrato dos cenários periféricos e de seu cotidiano já foi objeto de atenção dos pesquisadores que se debruçaram sobre a produção musical do sambista. Marcos Virgílio destacou que "Adoniran Barbosa é, contudo, o mais prolífico compositor a tratar dos diversos subúrbios paulistanos em suas composições. A crise da habitação no período, tratada primeiro em *Saudosa Maloca* (o drama do despejo), encontra a resolução em *Abrigo de Vagabundos* (1958), (SILVA, 2019, p. 204)."

De fato, essas duas canções que mantém entre si um nexo de continuidade em suas respectivas narrativas tocam em pontos importantes da dinâmica espacial que se desenvolveu em São Paulo. Se em "Saudosa Maloca" (1951) o discurso do sambista põe em evidência uma visão dissonante da verticalização que ocorria na região central, na canção "Abrigo de Vagabundos" (1958) os ouvintes são atualizados sobre os desdobramentos que se seguiram ao despejo dos moradores do "palacete abandonado". Composta sete anos depois da primeira canção, "Abrigo de Vagabundos" tem como narrador o mesmo personagem que descreve de maneira emotiva os dramáticos eventos de "Saudosa Maloca". O primeiro fonograma da canção foi gravado no mesmo ano pelo grupo Demônios da Garoa, em 78 rpm (14387), pela gravadora Odeon, e teve uma boa acolhida junto ao público (CAMPOS JR., 2004, p. 353). A gravação do próprio Adoniran Barbosa só ocorreria com o lançamento de seu primeiro LP – "Adoniran

Barbosa" (SMOBFB-3839), pela EMI-Odeon, em 1974. Embora do ponto de vista da cronologia narrativa a canção descreva eventos que se seguiram ao despejo relatado em "Saudosa Maloca", ela foi escolhida como faixa de abertura do trabalho.

Vale lembrar ainda que essa não havia sido a primeira vez que o sambista revisitara o tema e os personagens de 'Saudosa Maloca". Dois anos antes, em 1956, Adoniran Barbosa havia composto em parceria com Raguinho, o samba "Arranjei outro Lugar". Esse é um bom exemplo de como, embora muitas vezes dissonantes em relação aos discursos hegemônicos, as composições de Adoniran Barbosa procuravam também conquistar o sucesso junto ao grande público, evidenciando que o artista estava atento para explorar as oportunidades de um mercado consumidor de canções populares que se expandia continuamente. Classificada por Celso de Campos Jr. Como "um samba mais que oportunista", a canção contava com apenas duas estrofes: na primeira delas o narrador (aparentemente o mesmo personagem de "Saudosa Maloca"), procura consolar o amigo "Mato Grosso":

> Falei,
> Com Mato Grosso a noite inteira
> Pra ele se aguentá
> Falei,
> Que já arranjemo outro lugá
> Pra nóis tudo ir morá!
> Ele chora feito criança
> Não qué se conformá
> Tá sempre cantando assim:

Na sequência  Adoniran Barbosa promove a mudança do eu lírico e passamos a ouvir o que seria o lamento de Mato Grosso que, na realidade, é o refrão de "Saudosa Maloca" revisitado:

> Saudosa Maloca
> Maloca Querida
> Dindindonde nóis passemo
> Dias feliz
> De nossas vida.

A gravação ficou a cargo do grupo Demônios da Garoa, e foi registrada no 78rpm, 13962, pela Odeon. Nem mesmo a popularidade em alta do grupo foi capaz de alavancar a canção. O fato também demonstra que, embora maleável e sujeito às influências das mídias e da propaganda dos meios de comunicação de massa, as composições do período não poderiam ter em vista apenas as oportunidades do mercado que se expandia. Se é inegável que as canções populares modernas resultaram de um processo de padronização que se organizou em função de parâmetros mercadológicos e empresariais, é também verdadeiro o fato de que a simples

repetição de determinadas fórmulas não era, por si só, garantia de sucesso, nem mesmo quando elaboradas por artistas de grande apelo popular.

Mas o sambista retornaria ao tema, e dessa vez de maneira mais criteriosa. Nesta segunda continuação da canção o narrador descreve os acontecimentos que se seguiram no percurso de cada um dos personagens presentes no primeiro relato, embora o destino dos dois atores secundários seja ignorado e apenas presumido pelo personagem principal:

**Abrigo de Vagabundos (1958)**

Eu arranjei o meu dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica
Fabricando potes

E lá no alto da Mooca
Eu comprei um lindo lote
Dez de frente e dez de fundos
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 Matogrosso
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar?
Andarão jogados na Avenida São João
Ou vendo o sol quadrado na detenção

Minha maloca, a mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada ninguém pode demolir
Minha maloca a mais linda deste mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir

Joca e Mato Grosso são citados apenas como lembranças. Companheiros que seguiram outros caminhos, presumivelmente à revelia de uma adesão à ordem imposta, e que parecem ter sido tragados pelo ritmo frenético que São Paulo ia assumindo. A exemplo de "Apaga o fogo Mané" (1956), a cidade não é o lugar do encontro. Ao contrário disso, é retratada como o lugar da perda, um lugar onde os laços afetivos se mostram vulneráveis ao ritmo do crescimento constante. Como já pontuamos, o sentimento de perda foi um dos eixos principais da poética do sambista. Ele esteve presente não apenas na observação das mudanças na paisagem urbana, mas captou também a sutileza das mudanças nos laços afetivos e no ritmo de vida da população tanto em seu centro quanto em seus bairros periféricos.

Não há nenhum tipo de referência específica ao interlocutor que escuta esta continuação da história, mas nos parece razoável presumir tratar-se do mesmo "senhor" que tomou conhecimento do drama dos três personagens na canção anterior, e que agora se reencontra com o narrador principal e vai sendo atualizado dos desdobramentos da vida desses personagens. O narrador avalia que seus companheiros provavelmente foram penalizados por suas escolhas: "Andarão jogados na Avenida São João/ ou vendo o sol quadrado na detenção!".

Ele, por sua vez, parece ter se adaptando melhor aos valores preconizados por uma sociedade cada vez mais alicerçada no consumo, na ética do trabalho e na burocracia. Adequando-se às expectativas compatíveis à sua classe social, o eu lírico passa a ocupar o espaço reservado aos trabalhadores de baixa renda na lógica urbana segregada que vai se impondo na cidade. Seu lote foi adquirido na zona Leste, no lado oposto do rio Tamanduateí, que funcionava como demarcação geográfica entre o centro e a periferia nessa região da cidade. A ocupação que propiciou essa adaptação é indicada como um processo fabril de baixa especialização: o dinheiro para a compra do lote foi conquistado com o trabalho de "um ano inteiro, numa cerâmica, fabricando potes". Embora o trabalho, a disciplina e o esforço individual sejam afirmados no discurso como valores positivos, capazes de gerar uma melhoria efetiva na condição de vida dos trabalhadores que a ele se submetiam, existe nesse discurso afirmativo uma ambiguidade: a constatação de que as relações de natureza pessoal seguiam sendo fundamentais para o triunfo em uma sociedade competitiva, que afirmava retoricamente uma neutralidade das normas, mas que se mostrava ainda refém de tradições e valores arcaicos. A legislação impunha a necessidade de uma planta para que a construção fosse autorizada pelo poder público. Embora em um primeiro momento o narrador sugira que a solução tenha sido alcançada com resultado de seu esforço ("mas quem trabalha tudo pode conseguir"), reafirmando assim os valores preconizados pelos discursos hegemônicos, o verso seguinte revela que as velhas práticas de favorecimento pessoal continuavam operantes, e ainda se faziam fundamentais para a conquista de determinados objetivos. A regularização do lote só se viabilizou graças aos contatos de fundo afetivo, ou seja, da esfera de sociabilidade privada do narrador: "João Saracura, que é fiscal da prefeitura foi um grande amigo e arranjou tudo pra mim!"

Essa ambiguidade presente em diversos discurso de Adoniran Barbosa compõe um quadro no qual a visão sobre a cidade, o progresso, o trabalho, e outros aspectos característicos da sociedade urbana são apresentados de maneira oscilante. É justamente essa ambivalência ao retratar o moderno que possibilita um quadro mais rico sobre a cidade.

Ainda nessa canção os aspectos geográficos e espaciais da organização urbana e a

questão da topografia aparecem como um ponto importante. O narrador destaca que seu "lindo lote" foi construído "lá no alto da Mooca". Ou seja, apesar de tratar-se de um terreno pequeno ("dez de frente e dez de fundo"), localizado em um bairro periférico, houve condições financeiras suficientes para se evitar as regiões mais baixas, sujeitas a alagamentos e inundações. A exiguidade do terreno (100 metros quadrados), também remete a um aspecto dramático do desenvolvimento de São Paulo: ao longo do processo de crescimento acelerado as regiões periféricas, mesmo não verticalizadas, acabaram por concentrar a população de forma mais adensada. Ou seja, as famílias foram confinadas em moradias de dimensões diminutas e, além disso, distantes dos principais aparelhos culturais, dos centros hospitalares, dos centros burocráticos e, sobretudo, das oportunidades de emprego. Em contrapartida, a região central foi progressivamente perdendo sua heterogeneidade, tornando-se um espaço especializado em função dos serviços, do comércio e da burocracia política e econômica, sofrendo contínua perda de moradores e desadensamento. Esse quadro problemático da ordem espacial urbana de São Paulo se completa com a presença de inúmeros bairros-jardins contíguos ao centro. Próximos aos aparelhos de infraestrutura e beneficiados pela maior concentração de opções de transporte e de deslocamento, esses terrenos se valorizaram. Apresentando um baixo coeficiente demográfico, colaboraram para "empurrar" as classes de menor poder econômico para regiões da cidade ainda mais afastadas (OLIVA e FONSECA, 2016).

Em ralação à mobilização da linguagem é interessante observarmos que nesta composição Adoniran Barbosa evitou o emprego de variantes linguísticas. As concessões feitas ao estilo mais próximo da oralidade limitam-se à não observância da concordância numeral em alguns trechos, forma expressiva característica de algumas regiões da cidade. Nesse sentido, uma audição comparativa entre as versões dos Demônios da Garoa, de 1958, e a de Adoniran, de 1974, ajuda a colocar em evidência que o compositor privilegiou uma ambientação mais melancólica, deixando a estética humorística em segundo plano[97]. A partir desse arranjo mais contido, a complementação da história ganha contornos mais dramáticos, o que, segundo nossa avaliação, ajuda a compor um quadro no qual as ambivalências de diferentes ordens da cidade tornam-se mais perceptíveis.

Do conjunto resultante das duas canções ("Saudosa Maloca" e "Abrigo de

[97] Em relação ao andamento, fica evidente que a versão dos Demônios é consideravelmente mais acelerada do que a versão gravada por Adoniran Barbosa. As interjeições desprovidas de sentido (quasqualigundus e que tais), utilizadas pelo grupo, e que remetem imediatamente à primeira parte da "epopeia" dos três personagens, não estão presentes na versão do compositor. Finalmente, como já adiantamos, Adoniran Barbosa utiliza um vocabulário mais "conservador", evitando um humor baseado na comicidade do linguajar, que aparece em outras composições. Na versão dos Demônios, o grupo recorre várias vezes ao artifício: trabalhando vira "trabaiando"; alto vira "arto"; fiscal vira "fiscá"; sol é pronunciado como "sor"; eu, soa como "ieu".

Vagabundos”), a deterioração da urbanidade paulistana aparece representada através da percepção do sambista que se baseava na experiência concreta do cotidiano da cidade. Essa percepção abarcou tanto a dimensão material quanto imaterial do processo. Não por coincidência, alguns dos principais fatores apontados como responsáveis pela “urbanidade frouxa” da cidade, que foram assinalados pelos trabalhos dos geógrafos Fernanda Padovesi Fonseca e Jaime Tadeu Oliva, aparecem, com maior ou menor destaque, nos curtos relatos dessas duas criações do sambista: 1) Perda da multifuncionalidade do centro; 2) Urbanização tardia das várzeas dos rios; 3) Cinturão fabril muito próximo ao centro; 4) Implementação de bairros próximos ao centro segundo os moldes dos Subúrbios-Jardim (Idem, 2016, p. 20).

Dessa forma, nessas duas canções de Adoniran Barbosa encontramos uma narrativa que não expressou somente as histórias de vida de personagens fictícios que lutavam pela sobrevivência na cidade. Elas funcionam como testemunhos dos múltiplos processos que impactaram a sociabilidade da cidade como um todo, ao longo do período mais agudo de sua expansão. Ao discorrer sobre os espaços geográficos e sociais ocupados por cada um de seus personagens, o sambista acabou por revelar a dramaticidade das escolhas e destinos que se entrelaçavam no cotidiano da cidade. Do conjunto da obra, surge também uma imagem seguramente mais rica do que a simplificação binária da realidade operada pelos discursos oficiais em torno de características polares como o arcaico e o moderno, o progresso e o atraso.

A cidade emerge como espaço de contradições, disputas, enfrentamentos, negociações e colaboração. Um sonho materializado a partir de inúmeros sonhos reunidos, mas que abriga também uma quantidade enorme de silenciamentos e exclusões. O desfecho da história criada pelo sambista não deixa de contribuir para ambiguidade de valores que ele frequentemente coloca em cena: se desde o início, o trabalho, o esforço e a adequação formal às leis são afirmados pelo discurso (“os homens tá com a razão/ nós arranja outro lugar”, em “Saudosa Maloca”; Trabalhei o ano inteiro/  Mas quem trabalha tudo pode conseguir/ Minha maloca, a mais linda que já vi/ Hoje está legalizada, ninguém pode demolir - em “Abrigo de Vagabundos”), nos versos finais, o posicionamento do personagem relativiza justamente um dos principais pilares da sociedade burguesa – a propriedade privada. Ao colocar a sua casa, resultado do esforço individual e vendida pela retórica das propagandas e dos discursos oficiais como um dos objetivos fundamentais a ser alcançado pelos cidadãos

à disposição de desconhecidos, Adoniran Barbosa relativiza a hierarquia de valores preconizada pela sociedade de consumo que se afirmava: “Minha maloca/ a mais linda deste mundo/ ofereço aos vagabundos/ que não tem onde dormir.”

### 3.4 "Eu canto os meus bairros!"[98]

Ao incorporar em suas narrativas diversas práticas cotidianas que observava na cidade, Adoniran Barbosa consolidou sua imagem como um dos principais cronistas de São Paulo. Para tanto, foi fundamental a validação reiterada dessa ideia por diversos representantes de diferentes instâncias discursivas. Reportagens, críticas musicais e textos biográficos colaboraram para reforçar junto ao grande público a ideia do cronista capaz de representar em seu discurso diferentes aspectos acerca da identidade de São Paulo. Essa linha interpretativa foi sintetizada de forma objetiva na afirmação de Antônio Cândido que definiu: "Ele é a voz da cidade" (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975).

Entretanto, cabe pontuar que essa cidade (que rapidamente se transformou em metrópole), tem como uma de suas principais características uma significativa multiplicidade de identidades. Como já assinalamos, quando analisadas a partir de uma perspectiva panorâmica as composições de Adoniran Barbosa chamam a atenção pela recorrência do sentimento da perda que se apresenta reiteradamente como elemento poético decisivo de sua obra. Esse sentimento abastece uma série de narrativas que se traduzem em um saudosismo que também marca sua relação e seu diálogo com São Paulo. Apesar de ter uma historicidade própria essa capacidade de gerar empatia e identificação e de assumir uma posição de representatividade em relação à cidade acabou consolidando a figura do artista não apenas como um dos maiores representantes da canção paulistana, mas também como um dos compostiores que melhor conseguiu captar e expressar as particularidades da vida urbana paulistana.

O posicionamento de Adoniran Barbosa na indústria cultural que se expandia também foi fundamental para a consolidação dessa imagem. Quando comparamos seu percurso com o de outros sambistas percebemos que embora ao longo de sua carreira ele não tenha conseguido se manter exclusivamente de seu trabalho como músico, uma vez inserido no meio midiático ele não precisou exercer outros ofícios completamente desvinculados do mundo artístico, ao contrário da grande maioria de outros músicos do mesmo período. Ao longo de seu percurso Adoniran Barbosa foi eficiente em estabelecer um diálogo entre as expressões artísticas mediatizadas (sobretudo a radiografia e a fonografia, mas também o cinema e a televisão), e as diversas heranças e tradições populares das quais partilhava. Contudo, quando nossa atenção recai sobre a representação narrativa da cidade que emerge do conjunto de sua obra, assim como os múltiplos significados que ela pode assumir, impõe-se a necessidade de uma análise a partir de uma perspectiva mais ampla. Desse ponto de vista o sambista e sua produção são melhor

[98] Um mapa com os bairros periféricos que foram homenageados por Adoniran Barbosa pode ser conferido em: anexo 3: Mapa 03.

compreendidos não como pedra fundamental de uma série de práticas narrativas, posição que lhe é frequentemente atribuída em muitos discursos veiculados pelas mídias de grande alcance, mas como um de seus representantes e continuadores de maior destaque. Esse posicionamento passa por reconhecer que as práticas discursivas às quais Adoniran Barbosa se filiou têm uma historicidade precedente na cidade.

A historiadora Maria Cristina Wissenbach observou que nos anos 1920 as canções populares funcionavam como veículos capazes de propiciar a circulação de informação no meio urbano, sobretudo entre as populações periféricas e marginalizadas:

> (...) para o italiano do Bexiga, para o mulato da Barra Funda e do Cambuci pouca importância tinham as lutas e as intrigas políticas ou os escândalos da sociedade; importava-lhes, sim, as enchentes que se espraiavam pelos distritos populares, o aumento do preço das passagens dos bondes, os assassinatos e atropelamentos ou, ainda, as campanhas militares quando estas, incidentalmente, invadiam e atingiam seu dia a dia, mesmo quando não percebessem claro os motivos. Em geral, os acontecimentos mais significativos na vida dessas populações eram divulgados por meio de modinhas ou de lundus, cantados nas ruas da cidade tal como notícia de jornal (WISSEMBACH, 1998, p. 128).

O discurso da historiadora põe em evidência o pragmatismo e o senso de urgência de uma parcela significativa da população que tinha pouco acesso às vantagens e inovações preconizadas pela modernização e pelo progresso. Vale ressaltar que a essa altura a radiofonia ainda não havia se popularizado. As canções as quais se refere Maria Cristina Wissembach não tiveram seus conteúdos literários registrados em gravações (os discos de 78 RPM do período), fato que está diretamente relacionado ao improviso característico de sua prática. Contudo, a efemeridade dessa forma comunicativa não diminuía sua importância. Efetivamente essa forma discursiva funcionava como um veículo capaz de fazer circular as notícias e novidades, colaborando para uma maior democratização das informações.

O historiador José Vinci de Moraes também apontou essa função social das modinhas paulistanas, destacando seu caráter narrativo e sua dramaticidade. Ainda segundo ele, essas composições populares tinham entre seus temas aspectos do cotidiano que se estendiam das histórias passionais às dificuldades materiais enfrentadas pela parcela economicamente menos privilegiada da população. Tais enredos acabaram por se constituir como registros importantes de personagens anônimos, atores sociais sem relevância para a história oficial e hegemônica: operários, balconistas, sapateiros, prostitutas, presidiários, mulheres desamparadas. Uma gama de agentes silenciados pela história do período que encontraram nas canções um espaço de representação de suas experiências acerca da vida na grande cidade, e que contribuíram com narrativas fundamentais para a uma percepção mais ampla de uma cidade tão diversa quanto

São Paulo. De forma coerente, os espaços urbanos nos quais essas histórias populares eram ambientadas privilegiavam áreas degradadas a região central e os bairros então tidos como periféricos: a Mooca, o Brás, Pari, Santo Amaro, entre outros (MORAES, 2000, p. 168-180).

Em relação à produção de Adoniran Barbosa o pesquisador apontou que essas práticas discursivas foram recepcionadas e incorporadas pelo artista em seu universo temático, refletindo-se em suas composições:

> A obra de Adoniran evidencia a forte presença da narração do dia a dia paulistano, mesclando referências universais e particulares. Assim, as semelhanças temáticas e de tratamento da estrutura de suas canções são muito próximas às das modinhas paulistas da década de 1930. Elas podem ser vistas como um exercício de continuidade transformada; de uma tradição iniciada nos anos 20/30 que se consolidou na cultura popular paulistana, tornando-se parte indissociável e característica desta (IDEM, p. 194).

Dessa forma, é importante termos em vista que a narratividade de Adoniran Barbosa é melhor compreendida quando interpretada dentro de um conjunto práticas pré-existentes. Da mesma maneira, devemos levar em consideração que essa característica de cronista urbano possui uma historicidade própria, tendo sido assimilada, incorporada e desenvolvida de forma gradativa ao longo do desenvolvimento da carreira do artista. Como já observamos, no universo narrativo do sambista na década de 1930 a cidade ainda não se fazia presente. Foi ao longo do amadurecimento do personagem "Adoniran Barbosa" que João Rubinato foi aprimorando sua capacidade de observação dos microdramas que se desenvolviam diariamente na cidade, condição fundamental para que sua crônica fosse capaz de estabelecer um vínculo afetivo mais sólido entre suas composições e seu público.

Outro aspecto a se considerar é que essa prática narrativa não se constituía como uma característica particular da cidade. É possível identificarmos em outros centos urbanos um conjunto amplo e variado de canções de diversos gêneros que acabaram por funcionar como testemunhos da dinâmica do processo de modernização e de seu desenvolvimento. Embora essas expressões populares formem um rico e expressivo patrimônio cultural, além de um registro importante de aspectos imateriais de um período de intensas transformações, pesquisadores como o arquiteto e urbanista Marcos Virgílio da Silva destacam que, especialmente em relação ao fenômeno da urbanização, não existe em nosso meio acadêmico uma tradição consolidada de incorporar e analisar as visões provenientes das manifestações culturais populares a respeito de tais processos (SILVA, 2019). Segundo ele, os trabalhos que se proponham a encarar tal desafio, utilizando-se, por exemplo, dos sambas ou de outros gêneros de canções como fontes para os estudos sobre as cidades, devem levar em consideração algumas particularidades dos discursos elaborados por tais agentes:

> O discurso da cidade não se constituí nem num todo coerente, nem num argumento articulado acerca de qualquer processo amplo. Em muitos aspectos, as canções apresentam quadros fragmentários, descontínuos e inacabados – além disso, descompromissados com uma promessa de "realidade" ou de resolução, exceto ao que diz respeito aos próprios limites de sua narrativa. (...) Conquanto não se trate de testemunhos que se pretendam fiéis, assim mesmo *são testemunhos* (grifo do autor), que, observados com cautela, oferecem ao pesquisador numerosas sugestões para reinterpretações desse processo de urbanização em São Paulo (Idem, p. 23).

Em que pese a ausência de uma abordagem organizada (ou organizadora) sobre os assuntos da cidade e de suas dinâmicas de desenvolvimento urbano, é perfeitamente possível que esse conjunto desconexo de narrativas populares seja mobilizado como uma fonte para que possamos aprofundar nosso entendimento acerca desses assuntos. Nesse sentido, nos interessa pontuar aqui que a presença de São Paulo nas canções populares foi uma característica recorrente entre os diversos artistas populares. Utilizada em diversos gêneros (marchas, músicas caipiras, sambas, entre outros), a temática da cidade e de seus bairros se fazia presente não apenas como pano de fundo para as narrativas de personagens urbanos, como aliás Adoniran Barbosa se notabilizou em fazer, mas também como tema principal de algumas composições.

A partir da década de 1930, sobretudo depois da popularização da radiofonia, a função social das canções já não punha em primeiro plano a circulação de informações e notícias de importância geograficamente mais restrita e imediata. As canções das décadas seguintes, que de diversas maneiras espelhavam aspectos da urbanidade paulistana e que já haviam surgido acomodadas e adaptadas à indústria fonográfica, tiveram seu alcance ampliado com a expansão comercial da radiofonia na cidade, muito embora algumas dessas composições tivessem origem em bairros e grupos sociais mais específicos, frequentemente reunidos em torno dos cordões carnavalescos e que mais tarde originaram as escolas de samba de São Paulo.

Um exemplo desse tipo de composição é a canção "Bambas da Barra Funda". Resultado da parceria entre Henrique Costa e Januário França, ela foi gravada por este último no disco de 78 RPM da gravadora Columbia (catálogo: 22.062-B), em 1931[99]. Esse samba, que cita nominalmente o então periférico bairro da Barra Funda ("Vem ver o samba/ Que é formado batucado/ Pelos bambas da Barra Funda"), tem ainda uma característica que frequentemente é apontada como uma das inovações apresentadas pelos sambas de Adoniran Barbosa: o emprego proposital das variantes linguísticas com influência da fala caipira: "Dizem que a polícia/ Com os bambas vão acabá/ Isto é impossível/ Vai dá muito o que falá/ Tenho diploma de bacharé/

[99] A segunda canção do disco era "Torrador de Farinha", também composta pela dupla.

Não venha pro meu lado/ Porque eu sou liso no pé[100].”

Outros artistas populares tematizaram a cidade a partir de uma visão ufanista. Nessa linha de composições encontramos referências também aos bairros mais valorizados de São Paulo. Já as periferias, quando retratadas, aparecem em narrativas nas quais não há destaque para nenhum dos problemas estruturais que foram recorrentes no universo temático do sambista nascido em Valinhos. Um bom exemplo desse tipo de composição são as canções da dupla Vicente Lima (Amil), e Raimundo Chaves. Em 1937, o intérprete Marino Gouveia gravou pela Columbia, o 78 RPM (catálogo: 8.300-B), com duas composições da dupla: 1) “Amanheceu no Brás”[101] ,cujo refrão constatava: “A fábrica apita, apita/ Só passa moça bonita!”, e 2) “Vila Buarque dos meus sonhos”[102], uma valsa romântica ambientada no bairro da região central. No mesmo ano, o trio compôs e gravou, também pela Columbia, o 78 RPM (catálogo: 8.299-B) com mais duas canções que faziam referência à cidade: 1) Bamba do Piques[103] e 2) Higienópolis. Na primeira canção, um samba, a “baixa do piques”, que se localizava no atual Largo da Memória, onde ainda hoje encontramos o “obelisco do piques”, é descrito como um dos espaços de sociabilidade de homens e mulheres negras da cidade, local “onde há só bambas cantando sambas/ Tomam cachaça/ Fazem chalaça/ Zombam da sorte/ Da própria morte.” Esse registro desfavorável do espaço é ressaltado pela contraposição à segunda canção do disco: “Higienópolis/ Bairro das flores/ Da graça e da beleza”, revelando um aspecto estrutural na cidade, mas que São Paulo foi bastante hábil em encobrir: uma política racista especialmente eficaz em apagar as heranças das tradições negras, inclusive em seu espaço físico[104].

---

[100] A gravação pode ser escutada no site do Instituto Moreira Sales, disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/name/bambas%20da%20barra%20funda. Acesso em: 17/02/2021.

[101] Para ouvir o fonograma, acessar: https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/name/Amanhecer%20no%20Br%C3%A1s. Acesso em: 17/02/2021.

[102] Para ouvir o fonograma, acessar: https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/56870/vila-buarque-dos-meus-amores. Acesso em: 17/02/2021.

[103] Para ouvir o fonograma, acessar: https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/name/bamba%20do%20piques. Acesso em: 17/02/2021.

[104] Apesar de pouco divulgada, a região do “Obelisco do Piques” é um espaço importante para na história dos homens negros e da escravidão em São Paulo. Durante muito tempo o local funcionou como o principal entreposto comercial onde eram negociados os escravizados que chegavam à cidade. No pós-abolição, o território concentrava uma presença significativa de ex escravizados e de seus descendentes, como é citado na canção. Nos dias atuais, a completa ausência de qualquer referência histórica sobre o assunto no local é um exemplo da tenacidade e da eficácia da política de apagamento da memória da escravidão e da presença negra na metrópole. Atualmente, alguns coletivos têm organizado projetos específicos nos quais são promovidos passeios guiados pelo espaço urbano enfocando e recuperando a memória de alguns territórios negros historicamente significativos. É o caso do grupo “Cartografia Negra”, com o qual tive a oportunidade de conhecer algumas regiões do centro de São Paulo. Para contactar o coletivo acesse: https://www.facebook.com/cartografianegra
Para ouvir o fonograma, acessar: https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/name/Higien%C3%B3polis. Acesso em: 17/02/2021.

Outro artista que também gravou sambas nos quais o discurso ufanista dava a tônica foi Paraguassu. Embora não tenha se notabilizado no gênero, existem algumas gravações nas quais os discursos laudatórios acompanhavam o ritmo sincopado, como no caso de "São Paulo da Garoa[105]", interpretada pelo próprio compositor. Ela foi registrada em 78 RPM pela gravadora Columbia, em 1934, sob o número de catálogo 22.252 – B. Nessa canção, mesmo antes do processo de verticalização tomar maior fôlego, o artista estabelece um paralelo entre a grandeza da cidade e os arranha-céus: "Não sei como comparar-te/ Esplendor de tua arte/ Entre belo e juvenil/ O bem estar uma nobreza/ Oh! São Paulo, és a grandeza/ Arranha céu do Brasil."

Esses exemplos de canções populares da década de 1930, todas elas registradas fonograficamente, portanto já inseridas no contexto dos meios mediatizados, evidenciam que a cidade já era utilizada como inspiração por diversos cantores e em diversos gêneros populares, inclusive o samba, não cabendo, portanto, a primazia desse procedimento narrativo à Adoniran Barbosa, como frequentemente os grandes veículos de comunicação de massa dão a entender.

Da mesma forma, as mudanças na paisagem da cidade, de seus costumes e de sua urbanidade, foram captadas e retratadas por outros compositores, principalmente com a aceleração das transformações a partir da década de 1950. Um bom exemplo dessa linha temática é canção "Lata de Graxa" que bem antes das intervenções provocadas pela inauguração do metrô registrava em tom saudosista as transformações que ocorriam na Praça da Sé. Gravada pela primeira vez em 1954 pelo grupo Vagalumes do Luar (Gravadora: Século 20; Catálogo: C-11-a; 1954; Artistas: Vagalumes do Luar e Margalô Bruce), a canção composta por Mário Vieira e Geraldo Blota denunciava[106]: "No coração da cidade/ Hoje mora uma saudade/ A velha Praça da Sé, nossa tradição/ Da praça da batucada/ Agora remodelada/ Só ficou recordação/ Até o engraxate foi despejado/ E teve que se mudar com sua caixa/ Ai que saudade/ Da batucada feita na lata de graxa!"

No entanto, se essa temática não foi uma "descoberta" do sambista nascido em Valinhos, nos é forçoso reconhecer que em sua obra, principalmente a partir da década de 1950, a presença da cidade, de sua paisagem urbana e de seu cotidiano, tornaram-se uma característica recorrente. Se não podemos afirmar com justiça que coube a ele a primazia de cantar a cidade e suas dinâmicas, devemos reconhecer que esse procedimento foi rotineiro e fundamental em suas

---

[105] Para ouvir o fonograma, acessar: https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/190083/sao-paulo-da-garoa. Acesso em 17/02/2021.

[106] Não nos foi possível ouvir a gravação feita pelo grupo Vagalumes do Luar. Entretanto, uma versão da canção, gravada em 1958 por Germano Mathias, pela gravadora RGE, Catálogo: RGE 10.118-a, pode ser conferida em: https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/name/Lata%20de%20Graxa.

canções, colaborando para compor a própria identidade do artista. Da mesma forma, é igualmente importante termos em mente que essas diversas expressões populares que tematizavam a cidade a partir de pontos de vista diversos, as vezes até mesmo divergentes, coexistiram ao longo desses anos.

Embora, como observou Marcos Virgílio da Silva, as produções dos artistas populares não tenham por objetivo erigir um discurso linear e coerente, a recorrência das referências de Adoniran Barbosa à cidade pode nos ajudar a traçar um panorama das ideias e abordagens mais comuns que formaram não só a visão, mas o próprio sentimento do artista em relação à São Paulo. Quando analisamos sua temática urbana como um todo, observamos que do ponto de vista espacial suas narrativas se desenvolveram em torno de dois eixos distintos: o da região central e a dos bairros periféricos. Como foi demonstrado, a região central era o espaço dileto do sambista que ao longo dos anos de seu percurso profissional encontrou na sociabilidade boêmia da região um tipo de urbanidade que se tornou fundamental para sua própria trajetória de vida. Se em relação ao centro e seu entorno muitas de suas composições apresentavam narrativas que teciam discursos acerca das disputas e dos usos do espaço público, foi igualmente recorrente a incidência de histórias que dialogavam com sentimentos ligados à perda e ao desencontro, presentes em inúmeros contextos de suas composições. Segundo nossa hipótese, essa sensibilidade, que gravitava em torno da impermanência e do saudosismo, era movida em grande medida pela constatação de que a as mudanças e alterações na estrutura e no perfil socioeconômico da cidade estavam gradativamente comprometendo a heterogeneidade de sua urbanidade e, ao mesmo tempo, convertendo o centro em um lugar de passagem.

Como exemplo de canções que fazem referência espacial direta a essa região, sua ruas, avenidas e logradouros, podemos destacar: a Avenida São João, citada em “Abrigo de Vagabundos”; a Praça das Bandeiras, referenciada em “Vide Verso meu Endereço”; o Viaduto Santa Ifigênia, na canção homônima; a Avenida 23 de Maio, que aparece em “Triste Margarida e a Rua dos Gusmões, na canção também homônima; a Favela do Vergueiro, que localizava-se na região centro-sul, onde atualmente encontra-se o valorizado bairro da Chácara Klabin, foi eternizada no samba “Mulher, Patrão e Cachaça. O Bixiga, outro bairro periférico que foi absorvido pela expansão da região central, passando a sofrer sua influência, também aparece retratado em uma canção que fez bastante sucesso: “Um Samba no Bixiga”. Adoniran Barbosa desenvolveu uma relação de afeição especial come essa região da cidade. Além do apelido da Bela Vista - Bixiga (“Domingo nóis fumo, num samba no Bixiga”), o sambista cita o nome de rua Major Diogo (“Na rua Major, na casa do Nicola”), uma via importante do bairro.

Para além da região central, na geografia afetiva de Adoniran Barbosa não há um

registro sequer que utilize como referência os bairros nobres da metrópole. Contudo, o fato do centro ter sido o espaço de convívio dileto do artista não impediu o sambista de contemplar as regiões periféricas da cidade. Entretanto, sua relação com os bairros mais afastados era de outra natureza. Ela comporta, segundo acreditamos, um dos grandes enigmas da relação do poeta com São Paulo: a sua capacidade de retratar e estabelecer vínculos significativos com espaços da cidade com os quais não tinha efetivamente um conhecimento e uma convivência mais profundos. Em relação aos espaços periféricos, muitas de suas crônicas foram ambientadas em bairros com os quais ele não estabeleceu um convívio mais próximo. Como exemplos dos espaços suburbanos presentes na produção do sambista, podemos destacar: o Brás, que aparece na canção "Samba do Arnesto"; A Vila Esperança, na canção homônima; O bairro de Ermelino Matarazzo aparece grafado e pronunciado propositalmente de forma errônea ("Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo"), na já citada "Vide Verso meu Endereço"; A vila Ré (e sua catedral) são o cenário para o desastroso enlace amoroso narrado em "O Casamento do Moacir" – que acaba não se concretizando; O bairro da Casa Verde, na zona Norte, aparece no samba "No Morro da Casa Verde"; Em "Abrigo de Vagabundos", o narrador constrói seu barraco "lá no alto da Moóca"; Finalmente, o bairro do Jaçanã foi imortalizado em sua composição de maior sucesso: "Trem das Onze".

Essa representação generalizada dos espaços periféricos foi fundamental no universo criativo do artista, como pontuou Mugnaini Jr:

> Adoniran nasceu, ou, como queiram, foi criado (ou ainda, como diria o próprio Adoniran, "apareci, pobre não nasce, aparece") na capital paulista, viveu em quase todos os bairros da cidade e seu linguajar era uma mistura de todos eles, do "nóis vai, nóis vorta" ao "mezza notte o'clock", com a fala italianada, cantada. Já o cidadão João Rubinato nasceu no interior paulista, nunca esteve em vários bairros que cantou em suas músicas (...), (MUGNAINI JR, 2013, p. 99).

Ao separar o personagem de seu criador, Muganaini Jr. nos chama atenção para o fato de que em muitos casos o envolvimento de João Rubinato com alguns dos locais que ele ajudou a retratar era bastante superficial. Um dos exemplos mais contundentes é o próprio bairro do Jaçanã, que ele nunca frequentou assiduamente, mas que ficou mundialmente famoso depois do sucesso de "Trem das Onze", criação de seu personagem de maior sucesso: Adoniran Barbosa. Entretanto, segundo Flávio Moura e André Nigri, o próprio Adoniran chegou a afirmar em uma conversa com o também sambista Paulo Vanzolini, que nem mesmo sabia onde ficava o bairro: "Eu sei lá onde fica essa porcaria? (Adoniran Barbosa, apud MOURA E NIGRI, 2003, p.104)"

Os dois jornalistas pontuaram que uma resposta como essa seria inimaginável entre

sambistas que construíram suas carreiras a partir do enraizamento em algum território específico da cidade. Quando examinamos o percurso de vida da maioria dos grandes sambistas, especialmente no caso dos cariocas, que constituíram a principal referência do gênero para Adoniran Barbosa, constatamos que eles desenvolveram suas criações a partir de um sentimento de pertença profundamente enraizado com determinadas regiões da cidade, como Noel Rosa em relação à Vila Isabel, Cartola em relação à Mangueira ou Geraldo Pereira com a Lapa (Idem, 2003, p.105). Mesmo em São Paulo, muitos sambistas estabeleceram suas respectivas carreiras baseados nesse tipo de relação.

Tendo sua trajetória estruturada a partir do interior da cultura de massa que se constituía, Adoniran Barbosa desenvolveu uma relação de outra natureza com São Paulo. A longo prazo, esse retrato mais panorâmico da cidade acabou por se consolidar como uma representação que conseguiu espelhar a(s) identidade(s) da cidade de forma igualmente válida, mostrando-se capaz de captar justamente a fragmentação e a multiplicidade de retratos que São Paulo proporcionava, como explicam os dois jornalistas:

> Um aspecto da identidade paulistana é justamente a pouca nitidez de seu rosto. Mas não por falta, e sim por excesso de traços. As diferentes tradições culturais que participaram da construção da metrópole, estrangeiras na virada do século XIX para o XX, de vários estados do país à medida que o crescimento se adensa, fizeram da mistura a nota dominante. Não parece casual que nenhum gênero musical, exceção feita ao caipira, tenha sido criado em São Paulo. (IDEM, 2003, p. 105).

O historiador Nicolau Sevcenko apontou que essa multiplicidade de identidades está relacionada ao próprio processo de formação e desenvolvimento da metrópole e que ela acabou por influenciar profundamente a vida e a experiência urbana de seus habitantes: “Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 2014, p.31).”

De certa forma, o próprio Adoniran Barbosa tornou-se parte desse enigma. Ao flanar pela multiplicidade de ambientes existentes na cidade, o sambista conseguiu captar, especialmente no cotidiano popular, os sonhos, os esforços, e as utopias que em alguma medida eram também por ele compartilhados. Suas composições apresentavam a capacidade de interpretar os diferentes contextos de uma cidade que se configurava em torno de um imaginário cosmopolita, abrigando em seu território, tradições, costumes e crenças distintas, mas que acabavam se somando e se entrecruzando na complexidade da urbanidade paulistana. Adoniran Barbosa parece ter desenvolvido, no equilíbrio entre o aproximar-se e o afastar-se, uma fórmula capaz de captar em suas narrativas essa polissemia formada por tantas heranças distintas.

O professor Valter Krausche já havia assinalado essa relação ambígua com o espaço público e com os "personagens" urbanos da vida real como uma das linhas interpretativas que nos ajudam a compreender melhor a imagem de São Paulo que o sambista erigiu:

> Dito de outra forma, a sua canção é fruto de suas andanças: o seu autor identificava-se com o objeto de seu canto, mas de certo modo superava-o, distanciando-se, pois estava sempre caminhado para um outro lugar. Andar a pé pela cidade é também distanciar-se dos acontecimentos que nos chamam a atenção e nos envolvem durante o percurso (KRAUSCHE, 1985, p.27).

Essa capacidade de demonstrar intimidade e ao mesmo tempo manter certo distanciamento deu a Adoniran Barbosa a possibilidade de compor narrativas que terminaram por serem reconhecidas e incorporadas pela memória de diferentes regiões da cidade. Ao longo de sua carreira o sambista assimilou uma variedade de costumes, códigos e trejeitos que lhe permitiram deslocar-se pelos múltiplos contextos urbanos, e que foram incorporados paulatinamente em suas composições. Em depoimento prestado à jornalista Maria Rocha Lopes, na edição de 09 de setembro de 1980, do Jornal da Tarde, por ocasião das comemorações de seus 70 anos, ele discorreu sobre sua relação com a metrópole e seu processo de criação:

> Eu fiquei conhecido mais por ser o primeiro a cantar São Paulo. Nem podia ser de outra forma. Afinal, cresci, vivo e quase não saio daqui. Se fizesse samba de outro lugar não dava. E nesse ponto, há um detalhe importante. Compor sobre o Rio de Janeiro, por exemplo, é mito fácil. O Rio é uma cidade bonita que inspira bastante, e tem vários lugares cujo nome já são meio samba, de tão sonoros, tem muita poesia... Em São Paulo, nada disso. Alguém consegue encaixar Vila Alpina, Vila Inhocunhé... em samba? Não dá, eu reconheço. Mas gosto tanto da cidade que acabo dando um jeito. Foi por isso que fiquei conhecido. Agora, para cantar São Paulo eu resolvi aproveitar tudo que a cidade oferecia. Então entraram na letra gíria, ruas, bairros, muita coisa do cotidiano da cidade.

O primeiro aspecto que chama atenção no depoimento de Adoniran Barbosa é sua autodefinição como "primeiro a cantar São Paulo", simplificação comum das mídias e que, ao menos aqui, parece ter sido assimilada pelo próprio artista. Ele também assume a posição de cronista urbano, sustentando que seu processo criativo seria baseado na afetividade pela cidade e na sua opção pela narrativa dos aspectos cotidianos, ou seja, das características que ajudam a compor as particularidades da metrópole paulistana. Nessa autodescrição, feita já na sua fase final de carreira, o sambista reafirma algumas das características que os meios de comunicação de massa já haviam sedimentado acerca de sua posição em relação à canção paulistana. O resultado apresentava-se como um mosaico capaz de retratar inúmeros aspectos de um centro urbano já por si mesmo fragmentado.

Mas se em ralação ao centro a perda de vínculo do artista com o espaço e sua própria

experiência validavam a percepção de que as mudanças deterioraram o tipo de urbanidade que sua geração conheceu, em relação aos bairros periféricos esse sentimento é mais difuso, mas nem por isso menos importante. Em função das transformações impostas pelo ritmo das mudanças urbanas, o sentimento de perda era generalizado por toda a cidade, o que pode explicar, em alguma medida, a identificação espontânea e profunda que diferentes bairros estabeleceram com a obra do sambista. Essa percepção validou a eficácia narrativa de Adoniran Barbosa transformando o conjunto de suas canções em um retrato que, mesmo genérico, traduziu a perplexidade coletiva oriunda de um processo de urbanização tão acelerado quanto disruptivo.

Finalmente, cumpre ainda registrar um último aspecto importante para entendermos o lugar assumido por Adoniran Barbosa em relação à memória e à identidade da cidade: o racismo estrutural de São Paulo que contribuiu de alguma forma para a sedimentação de determinadas narrativas e para o apagamento de outras. O próprio lugar marginal reservado ao samba está diretamente relacionado a este posicionamento ideológico, como salientou a pesquisadora Lígia Nassif Conti: "Esse olhar de repulsa ao samba, bem como a outras práticas associadas à cultura negra em São Paulo, é aqui interpretado tendo como ponto de partida os anseios de construção de uma paulistanidade direcionada ao ideal branco europeu de civilização e progresso (CONTI, 2015, p.164). A marginalidade desse gênero musical no imaginário idealizado da cidade está expressa na própria carreira de Adoniran Barbosa, tendo em vista as inúmeras dificuldades enfrentadas pelo artista. Outro indicativo desse desprestígio é o registro tardio em LPS individuais dos artistas de se dedicaram ao gênero: como vimos, o próprio Adoniran Barbosa gravou seu primeiro trabalho apenas em 1974, mesmo ano de registro do primeiro disco solo de Osvaldinho da Cuíca. Geraldo Filme só conseguiu gravar em 1980, assim como Henrique Felipe da Costa, o Henricão, importante sambista paulistano. Toniquinho Batuqueiro só viria a gravar em 2009 (Idem, 2015, p. 26-28). Esses são alguns exemplos das dificuldades que o gênero trouxe para que seus principais representantes se estabelecessem solidamente na indústria fonográfica, mesmo contando com ampla popularidade.

Em relação aos sambistas negros, os caminhos para o sucesso eram ainda mais dificultosos. Essa estrutura discriminatória historicamente constituída foi sinalizada pelo historiador José Vinci de Moraes:

> Apesar da crescente profissionalização dos músicos populares nas rádios de São Paulo, até o final da década de 1930 os negros e negras paulistanos foram mentidos afastados do ambiente radiofônico. A brutal discriminação começava com as dificuldades na participação dos programas de calouros e de auditório e crescia na limitação a eventuais possibilidades de ingressar no universo artístico. Um radialista

> paulistano declara se lembrar de, até pelo menos 1937, apenas um pistonista negro e o jovem cantor Vassourinha, da Rádio Record (MORAES, 2000, p.92).

Um simples exame entre os nomes mais populares do samba em São Paulo também revela uma quantidade expressiva de artistas "brancos": Adoniran Barbosa, Paulo Vanzolini, Germano Matias, Osvaldinho da Cuíca e o grupo Demônios da Garoa são exemplos de sambistas que se destacaram como compositores e intérpretes do gênero. Esta constatação não tem por objetivo estabelecer qualquer juízo de valor em relação à produção de tais artistas, mas é importante pontuar que sambistas negros, com carreiras e produções tão sólidas e importantes para o gênero quanto os sambistas "brancos", encontraram mais dificuldades para a veiculação de seus trabalhos.

No mesmo sentido, podemos constatar um processo de apagamento da memória das heranças negras na própria espacialidade da cidade, como já assinalamos. Em bairros como a Barra Funda, a Liberdade, e até mesmo o Bixiga (apesar da resistência materializada pela escola de samba Vai-Vai, até hoje instalada no bairro), podemos observar a obliteração objetiva dessa memória, principalmente a partir da aceleração do crescimento urbano. O Largo da Banana, na Barra Funda, é um exemplo emblemático desse descaso. Apontado por inúmeros sambistas negros como "o berço do samba de São Paulo", o local reunia inúmeros trabalhadores que buscavam serviço como carregadores no embarque e desembarque de mercadorias na estação férrea que existia no local. Nos períodos entre a partida e a chegada das locomotivas, esses homens formavam rodas de samba marcadas pelo improviso. Com o crescimento urbano o Largo da Banana foi substituído pelo complexo de edificações que hoje compões o Memorial da América Latina. No local não há uma única placa indicativa da importância histórica da região para a cultura negra paulistana. No centro, outros lugares igualmente importantes para a memória negra também não fazem nenhum tipo de referência a ela, como a Rua Direita ou o Monumento do Piques.

Ao se debruçar sobre essa questão, a pesquisadora Lígia Nassif Conti identificou entre os sambistas negros de São Paulo a recorrência de um discurso que atribui ao processo de crescimento da cidade o gradativo desaparecimento das práticas informais de samba na cidade: "A gradativa extinção dessa prática musical é, em grande parte das vezes, atribuída pelos sambistas à urbanização da cidade, transformando e tornando esses espaços cada vez mais num espaço de trabalho e comércio e cada vez menos em um espaço de lazer e entretenimento (CONTI, 2015, p.187)."

É interessante observarmos que nesse discurso não se apresenta uma polarização entre o samba mediatizado, veiculado pelas rádios e conservado pelos registros fonográficos, e as

práticas mais informais, celebradas sobretudo nos espaços públicos da cidade. Portanto, segundo essa leitura não seria a mediatização das canções o advento responsável pela perda de algumas tradições identitárias da cidade. Essa degradação dos costumes e tradições populares seriam efeito das mudanças profundas e aceleradas da urbanidade paulistana, reafirmando assim, por uma outra via, o "diagnóstico" de Adoniran Barbosa.

### 3.5 "É isso. O resto você inventa aí."

Questionar e procurar entender melhor o lugar ocupado por Adoniran Barbosa na canção paulistana especificamente, e brasileira como um todo, envolve a análise de uma multiplicidade de fatores e agentes para além do percurso e da obra do próprio artista. Examinar essa complexidade de fatores não implica relativizar a qualidade e a validade de sua produção. Ao contrário disso, ajuda-nos a dimensionar melhor a amplitude das dificuldades que ele teve de superar.

Suas escolhas, suas negociações, suas omissões e suas decisões compõe uma história tão rica e significativa quanto as narrativas de seus sambas, capazes de revelar nos eventos corriqueiros de seus personagens simples, a grandiosidade do desafio que a cidade de São Paulo significou para seus habitantes. Da mesma forma, procurar entender o significado dessa cidade em sua obra e a maneira como ela contribuiu para a construção do artista e de seu sucesso, nos ajuda a entender melhor, ou ao menos refletir mais detidamente sobre a natureza da própria cidade, desnaturalizando conceitos que vão se sedimentando por intermédio dos discursos hegemônicos e que muitas vezes encobrem outras narrativas e olhares sobre a metrópole. João Rubinato e a sua geração tiveram o privilégio de experenciar um ciclo histórico de profundas transformações e expansão de São Paulo. Essa experiência foi fundamental para o surgimento de Adoniran Barbosa e, graças a isso, uma parte significativa da urbanidade de um momento importante da cidade foi preservada em suas canções.

Ao longo desta pesquisa, dentre as várias características que pudemos identificar no conjunto da obra de Adoniran Barbosa, duas nos chamaram a atenção por serem capaz de nos ajudar a compreender melhor seu processo criativo, constituindo-se como pilares de seu universo ficcional: o sentimento de perda e a nostalgia. Embora temperadas pelo humor, elas são uma presença constante nas canções do artista, e acabam por se retroalimentarem. A atmosfera nostálgica deve-se em grande parte aos episódios de desencontro de diversas naturezas, recorrentes em suas narrativas. Frequentemente os personagens criados por Adoniran Barbosa nos contam histórias nas quais existe um desacordo, algo que impede ou dificulta a interação entre

o agente e seu meio, ou mesmo a materialização dos afetos. Presente de forma central em sua imagética, o sentimento de perda permeou as observações sobre o cotidiano da cidade pela qual o sambista desenvolveu uma grande afeição, colaborando para a elaboração de um saudosismo igualmente recorrente. Um exame mais detido de seu percurso e de sua produção, em paralelo com as transformações que ocorriam em São Paulo ao longo do mesmo período nos possibilitaram entender alguns dos principais fundamentos dessa atmosfera. Em paralelo com as três temporalidades da cidade, utilizadas por Antônio Cândido para organizar cronologicamente a história de São Paulo no texto reproduzido no início deste trabalho, é possível identificarmos ao menos três movimentos ou circunstâncias que contribuíram para reforçar a atmosfera lúgubre de muitas de suas composições.

O primeiro deles é genérico e anterior ao surgimento do personagem Adoniran Barbosa, e até mesmo de João Rubinato. Em relação à cidade, corresponde à "velha cidadezinha caipira" (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975), que Antônio Cândido situou cronologicamente como anterior à 1900. Ele está diretamente relacionado aos movimentos migratórios, e às dificuldades de adaptação daí oriundas. Como destacaram diversos pesquisadores[107], muitas canções populares refletiram esse sentimento de desenraizamento, a necessidade de adaptação e o enfrentamento de condições muitas vezes materialmente precárias encontradas nas grandes cidades. Um mundo até então majoritariamente rural caminhava progressivamente para uma configuração predominantemente urbana, industrial e moderna. Em linhas gerais, essa foi a experiência de vida de milhares de imigrantes e de seus descendentes. "Joãos Rubinatos" que compartilhavam a percepção intuitiva de que participavam de um período no qual uma nova realidade tomava forma. Essa percepção constituiu a primeira camada de saudosismo e de nostalgia que, mesmo inconsciente, povoou o imaginário de muitos artistas da canção popular e do próprio público que herdou os valores e as heranças culturais de seus antepassados que migraram para a cidade.

A essa primeira camada de "desconforto", mais difusa, somou-se a experiência histórica da cidade, tanto no percurso de vida de João Rubinato, quanto na carreira artística de Adoniran Barbosa. Em nosso referencial cronológico elaborado por Antônio Cândido, esse período corresponderia aos anos compreendidos entre 1900 e 1950, ou seja, a cidade que o intelectual

[107] Embora essa questão se apresente nos trabalhos de diferentes pesquisadores que se debruçaram sobre as questões da forma canção, na presente pesquisa foram nos textos de José Vinci de Moraes e Heloísa de Araújo Duarte Valente que o aspecto da melancolia, proveniente das adaptações impostas pela vida urbana, industrial e moderna, se apresentaram de forma mais objetiva.

partilhou com o sambista. Na realidade, a cidade que ajudaram a constituir e que, em alguma medida, também os formou.

Essa São Paulo foi a grande paixão de Adoniran Barbosa. Sua urbanidade boêmia e sua sub urbanidade romântica foram vivenciadas com afã pelo artista. A cidade enriquecida pelo café e tocada pela expansão da Segunda Revolução Industrial transformou-se em um espaço dinâmico onde floresceu uma indústria cultural ainda precária, mas que justamente por isso se apresentou de forma mais permeável, mais suscetível aos esforços de inserção de agentes que, como João Rubinato, sonharam engajar-se no circuito de artes mediatizadas que a industrialização conformava. São Paulo viveu, principalmente entre as décadas de 1940 e 1950, o impulso e o otimismo resultantes da promessa do progresso contínuo e ininterrupto. João Rubinato então se reinventou, estabeleceu contatos, desenvolveu habilidades e, acima de tudo, caminhou e escutou a cidade: seus personagens anônimos, seus dramas, observando e procurando reter em sua memória e em suas canções as paisagens que se transformavam constantemente. Eis aqui a origem de uma segunda camada nostálgica. A sensibilidade do sambista reconhece na urbanidade paulistana do período um cenário no qual um filho de imigrantes, com pouco estudo e sem contatos no meio artístico, pôde abrir espaço no mudo do entretenimento que se estruturava. Ao longo do tempo, seu conhecimento empírico do meio urbano foi aprofundando a percepção de que essa urbanidade que lhe era tão cara lhe escapava, justamente por conta de uma dinâmica de mudanças contínuas, genericamente classificadas como "pogréssio". Ao mesmo tempo, ele percebia que esse "pogréssio" prometido pela cidade não contemplava igualmente a todos. A própria instabilidade material da cidade contribuía para a sensação de perda. Os ritmos frenéticos de expansão, demolição e reconstrução, dificultavam uma relação afetiva mais duradoura com os marcos arquitetônicos e com a própria história da metrópole. O artista percebeu nas mudanças da paisagem urbana aquilo que intuitivamente identificou no cotidiano da cidade: São Paulo estava (e continuaria), mudando.

Após o fim da década de 1950, ainda segundo Antônio Cândido, temos a cidade que "ninguém é capaz de dizer aonde irá" (CÂNDIDO, apud BARBOSA, Adoniran, 1975). Não por coincidência, a partir desse período a própria estrutura das mídias e do mercado de cultura se transforma e alcança outros patamares. O rádio, palco no qual Adoniran Barbosa foi formado, e que também ajudou a formar, começa a ceder espaço para a televisão. Com muito custo, e mobilizando os contatos e afetos que desenvolveu ao longo de toda a carreira, o sambista lutou para se adaptar às novas exigências e linguagens. A cidade que conheceu também já não existia. A região central ganhava outra dinâmica, o espaço público se contraia. As periferias, cada vez mais distantes, passaram a apresentar maiores problemas diretamente relacionados às omissões

do Estado e ao abandono do poder público. O sambista já não caminhava pela noite. A urbanidade paulistana que gerou um espaço de convivência entre diferentes tradições, culturas e sotaques parecia ter se reconfigurado, gerando um emaranhado de espaços isolados e fragmentados entre si.

A resposta encontrada pelo artista para expressar seus sentimentos e impressões mostrou-se potente e oportuna. A sua nostalgia revela uma ambivalência de sentimos em relação ao espaço urbano que, por sua vez, mostrava-se igualmente ambíguo, parecendo a um só tempo capaz de acolher e repelir. Daí seu aproximar-se/ distanciar-se, sua validação desconfiada do progresso, sua tristeza que emerge entre os relatos de um gênero musical tão amplamente relacionado à celebração e, sobretudo, o humor que amenizou a carga dramática de suas crônicas musicadas. No percurso de vida e no testemunho de Adoniran Barbosa, expresso através de sua arte, encontramos uma representação afetuosa da cidade, erigida por um artista que soube interpretar suas contradições e sua impermanência. Seu equilíbrio precário em um meio que progressivamente era incorporado por uma lógica mercadológica mais tecnicista e impessoal refletiu os desafios enfrentados por milhares de trabalhadores que ajudaram a compor o sonho e a realidade dessa imensa metrópole.

Figura 5 e 6 - Uma memória viva em São Paulo.[108]

Fonte: Rogério Machado Braga.

[108] Adoniran Barbosa segue sendo uma referência importante para a cultura popular paulistana. Registro 1: adesivo fixado em poste de sinalização no Elevado João Goulart (Minhocão). Registro 2: Lambe com retrato de Adoniran colado na escada da Passagem Literária da Consolação.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS.**

Como é recorrente nas pesquisas acadêmicas, o resultado deste trabalho acabou se materializando de forma bastante distinta das premissas que existiam em nossos horizontes teórico e interpretativo acerca das canções do artista e do próprio desenvolvimento da cidade, antes de sua elaboração. Compreender melhor a narrativa que Adoniran Barbosa erigiu sobre São Paulo, sua legitimação como um dos principais depositários de uma manifestação cultural popular internalizada pelas mídias e como um cronista importante de um período de intensas transformações na cidade, acabou por colocar em evidência alguns aspectos de seu artesanato cancioneiro que a princípio não estavam tão evidentes, mas que se mostraram fundamentais para que alcançássemos o objetivo proposto. No mesmo sentido, o avanço das pesquisas foi revelando e dando um novo significado para a influência da cidade sobre a obra do sambista.

Nesse percurso, a análise das canções que tangenciam as questões do cotidiano urbano, sobretudo as compostas ao longo da década de 1950, colocaram em destaque aspectos importantes de como o artista experenciou e interpretou a cidade. Essa interpretação que é individual, fruto do percurso e da sensibilidade de Adoniran Barbosa, e ao mesmo tempo geracional, estando enraizada nas referências que contribuíram para a formação e o desenvolvimento da visão de mundo de João Rubinato, foi indelevelmente marcada por um sentimento saudosista e por um discreto desalento. Nas narrativas ambientadas na cidade que encantou e seduziu o sambista revelou-se um paradoxo de São Paulo, percebido intuitivamente por Adoniran Barbosa: a cidade, por excelência um lugar de encontro e de trocas, era também o lugar da separação e das perdas. Em virtude das transformações constantes que acarretou, o progresso que moveu o sonho de milhares de pessoas também promoveu isolamento e solidão.

Mas, assim como as mudanças na cidade, foi preciso levarmos em consideração as transformações do próprio artista. Nesse sentido, destacamos também a complexidade da interação entre as alterações provocadas pelas novas tecnologias em relação às poéticas orais de forma geral, e às canções de maneira específica, e a adaptação de Adoniran Barbosa a esse novo contexto, adaptação essa que implicou no exercício de diferentes atividades no circuito mediatizado que se desenvolvia em São Paulo. Ao longo desse percurso ficou evidente a importância do trabalho de rádio ator, sobretudo o realizado nos anos 1940, como uma etapa fundamental para podermos compreender e interpretar as transformações ocorridas no artista da década de 1930, quando comparado com o compositor que passou a tematizar a cidade a partir da década de 1950. Ironicamente em um primeiro momento as canções desse período fizeram sucesso exclusivamente através da interpretação do grupo Demônios da Garoa, que reforçavam de maneira significativa um traço fundamental no universo criativo de Adoniran

Barbosa, também característico do seu trabalho como radio ator: o humor. Embora contido, o humor presente nas gravações esporádicas realizadas por Adoniran Barbosa ao longo dos anos 1930 e 1950 pareciam não agradar muito o grande público, dificultando sua afirmação como intérprete. Entretanto, a exacerbação da comicidade característica das gravações dos Demônios da Garoa, principalmente ao fazerem sucesso para além dos limites do mercado paulistano, colocaram em evidência o trabalho original do compositor que, a exemplo da metrópole, misturava em suas criações tradições tão diversas como a cultura caipira, a influência italiana e o ritmo sincopado do samba.

A transformação de sua performance também é parte importante para que entendamos o reconhecimento um tanto tardio do artista também como um intérprete importante de suas próprias composições, que ocorreu somente na década de 1970, em um momento em que suas potencialidades vocais já se mostravam significativamente limitadas. A essa altura tais limitações foram apropriadas de forma inventiva pelo artista, muito em virtude de sua experiência dramática desenvolvida nos longos anos de atuação nos programas radiofônicos. Entretanto, mesmo depois de alcançado esse reconhecimento, os traços de desalento e nostalgia intensificaram-se tanto nas composições mais tardias quanto em suas declarações. É justamente para o entendimento desse último ciclo que a dinâmica urbana da cidade, assim como do mercado de cultura de massa, a essa altura já consolidado, são fundamentais.

O crescimento contínuo e acelerado da cidade desenvolveu-se em torno de projetos que comprometeram significativamente sua urbanidade. Resumidamente, em relação ao cotidiano da metrópole, destacamos aqui duas ordens de consequências deletérias para a qualidade de vida nos diferentes espaços de São Paulo: em relação ao centro, a contração do espaço público, a perda de heterogeneidade e a consequente limitação das potencialidades de sociabilidade e convívio. Esse processo foi especialmente penoso para Adoniran Barbosa, dado a sua identificação com o ambiente boêmio, característico da região, sobretudo entre as décadas de 1930 e 1950. Por outro lado, os efeitos nocivos das políticas urbanas ampliaram também as dificuldades para os moradores das regiões periféricas, sobretudo em relação à oferta e à qualidade dos serviços e de infraestrutura básicos. Identificado com o universo popular, as dificuldades vivenciadas pelas classes subalternas também se fixaram como presença constante no universo temático do sambista.

A essas percepções desfavoráveis em relação ao desenvolvimento da cidade somaram-se as dificuldades crescentes que o artista passou a enfrentar para manter-se ativo no circuito de cultura de massas que, a partir da década de 1960, atingiu novos patamares de desenvolvimento. A ascensão da televisão e o fim da “era de ouro do rádio”, trouxeram

dificuldades para a carreira de Adoniran Barbosa em uma fase em que sua saúde já se mostrava fragilizada.

Toda essa conjuntura nos ajuda a compreender a origem dos sentimentos de nostalgia e saudosismo que sempre estiveram presentes ao longo da carreira do sambista, mas que se intensificaram com o passar dos anos. No mesmo sentido, a sua popularidade e sua identificação com a cidade podem ser explicadas, em alguma medida, a partir de sua capacidade de gerar empatia e identificação com o grande público que parecia partilhar dessa percepção. Ao conseguir expressar o sentimento de perda e de incompletude decorrentes da insegurança que as mudanças contínuas despertaram em uma grande parte da população que ajudou a compor o complexo urbano de São Paulo, ele se tornou uma de suas vozes mais importantes e representativas.

# REFERÊNICAS


ADAMOWSKI, Fernanda. **Adoniran Barbosa, Entre Malocas e "Adifícios": uma proposta de análise de *Viaduto Santa Efigênia* (1978).** Dissertação de mestrado. Musicologia Histórica e Etnomusicologia. Curitiba. UFPR, 2013.

_____; Vásquez-Pitre, Ricardo Edwin. **O *Time-Line* como Ferramenta Analítica para o Samba Viaduto Santa Ifigênia (1978) de Adoniran Barbosa**. XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

ANDRADE, **Oswald de. Manifesto Pau Brasil (1929).** In: Manifesto Antropófago e outros textos. Organização e coordenação editorial Jorge Schwartaz e Gênese Andrade. p. 19-29. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

ÂNGELO, Assis. **PASCALINGUNGUM! Os eternos Demônios da Garoa**. São Paulo: Editora do Autor, 2009.

ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. 5ºedição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

AZEVEDO, Amailton Magno**. A memória musical de Geraldo Filme, os sambas e as micro Áfricas em São Paulo.** Dissertação de doutorado em história. Pontifícia Universidade Católica, 2006.

AZEVEDO, Ricardo. **Abençoado e Danado do Samba: um estudo sobre o discurso popular.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

BESSA, Virgínia Almeida de. **Do palco ao disco: música caipira e construção de identidades na cidade de São Paulo.** *Opus*. v. 25. n. 3. p. 308-335. set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2514

BLANNING, Tim. O Triunfo da Música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
CAMPOS Júnior, Celso de. **Adoniran: uma biografia.** São Paulo: Globo, 2004.

BRAGATTO, Yara Boscolo. **Adoniran Barbosa e a lírica do progresso de São Paulo**. Dissertação de mestrado junto ao Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Carlos, 2018.

CÂNDIDO, Antônio. **A revolução de 1930 e a cultura.** In: Simpósio sobre a revolução de 1930 no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: ERUS, 1983. p. 27-36.

_____. Adoniran Barbosa. In: **Adoniran Barbosa**. São Paulo. EMI- Odeon, SMOFB-3877, 1975.

_____. Literatura e subdesenvolvimento**.** *In*: **A educação pela noite & outros ensaios.** São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.

_____. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. **Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida.** 12 ª edição. São Paulo: Edusp, 2017.

CHARTIER, Roger. **Cultura Popular: revisando um conceito historiográfico.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n°16, 1995, p. 179-192.

CONTI, Helena Nassif. **A Memória do Samba na Capital do Trabalho: os sambistas paulistanos e a construção de uma singularidade para o samba de São Paulo (1968-1991).** Tese de doutorado em História Social. São Paulo. FFLCH/USP, 2015.

DANTAS, Adriana Santiago Rosas. **Por dentro da quebrada: a heterogeneidade social de Ermelino Matarazzo e da periferia**. Dissertação de mestrado para obtenção do título de Mestre em Estudos Culturais. Escola de Arte, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

DIMITRE, Cerbocini-Fernandes. **Adoniran Barbosa e as metamorfoses do samba paulista.** In: ARTCultura, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 201-226, jan. - jun. 2009.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. Imigração: cortes e continuidades. *In*: SCHWARCZ, Lilia. (org.) **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 13-63.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. **Adoniran Barbosa e as metamorfoses do samba de São Paulo**. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 11, nº 18, p. 207-226, jan.- jun. 2009.

FERNADES, Frederico. A poesia oral à luz da performance: ideias de Ruth Finnegan e Paul Zumthor em perspectiva. *In*: ASSUNÇÃO, Luiz; MELLO Beliza Áurea de. (org.). **Paul Zumthor: memórias das vozes**. São Paulo: Assimétrica Editora, 2018. p.71-89.

FERREIRA, Pires Jerusa. **O Universo Conceitual de Paul Zumthor no Brasil**. Revista do IEB n. 45, p. 141-152. set. 2007.

FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 7: o chiste e sua relação com o inconsciente (1905)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GAMA, Lúcia Helena. **Nos Bares da vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo – 1940-1950.** São Paulo: Editora SENAC, 1998.

GARCIA, Walter. **Conceitos, análises e ideias de Antônio Cândido para quem estuda a canção popular**. *in*: Informe IEB especial Antônio Cândido, 24 de julho de 2017. http://www.ieb.usp.br/informeieb-especial1/ Acesso em 08/05/2020.

GEHL, Jan. **Cidades Para Pessoas**. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 15-31: Prefácio à edição italiana.

GLEZER, Raquel. Os estudos sobre São Paulo. *In*: GLEZER, Raquel. **Chão de terra e outros ensaios sobre São Paulo**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 35-52.

GOMES, Bruno. Adoniran; um sambista diferente. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

JORGE, Clóvis de Athayde. **Santa Ifigênia**. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1999.

KRAUSCHE, Valter. **Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade.** São Paulo: Editora Brasiliense S/A., 1985.

LEFBVRE, Henri. **A produção do Espaço**. Tradução: Doralice Pereira e Sérgio Martins. Paris: Éditions Antropos, 2000.

LINS, Juliana; Diniz, André. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: Moderna, 2003.

LOFEGO, Luiz Silvio. **A construção da memória no IV Centenário da Cidade de São Paulo.** UNESP – FCLAs – CEDAP, v.2, n.2, p. 26-44, 2006.

LORES, Raul Juste. São Paulo nas alturas: a revolução modernista da arquitetura e do mercado imobiliário nos anos 1950 e 1960. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

MACHADO, Antônio Alcântara, de. **Brás, Bexiga e Barra Funda: notícias de São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado: Arquivo do Estado, 1982.

MARCHEZIN, Tadeu Lucas. **Um Samba nas Quebradas do Mundaréu: a história do samba paulista na voz de Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde, Toniquinho Batuqueiro e Plínio Marcos**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

MARQUES, Ivan. **Modernismo de pés descalços: Mário de Andrade e a cultura caipira.** Revista IEB, São Paulo, n 55, p. 27-42, 2012.

MATOS, Edilene Dias. Memória, corpo e voz: teatralidade das poéticas orais**.** *In*: ASSUNÇÃO, Luiz; MELLO Beliza Áurea de. (org.). **Paul Zumthor: memórias das vozes**. São Paulo: Assimétrica Editora, 2018. p. 169-189.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade que Mais Cresce no Mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa**. In: São Paulo em Perspectiva, vol. 15, nº3, São Paulo, July/Set 2001. p. 50-57.

_____. **Acidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa**. Bauru: Edusc, 2007.

_____. **História e oralidade: a música nos territórios de Adoniran Barbosa**. In: Proj. História, São Paulo, (22). jun. 2001. p. 259-275.

MONÇÃO Jr., Roberto Gomes; Guimarães, Antônio Carlos M. **Representações não hegemônicas do processo de urbanização de São Paulo: um estudo sobre as canções de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzoline**. *In*: Anais Seções Temáticas. Culturas, saberes e Identidades. XVI ENANPUR. Espaço, planejamento e insurgências. Belo Horizonte, 2015.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30.** São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. **Criar um mundo do nada**. In: Revista USP 111. São Paulo: Universidade de São Paulo. Superintendência de Comunicação Social. outubro/novembro/dezembro 2016.

MORSE, Richard M. **Formação Histórica de São Paulo: de comunidade à metrópole**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

MOTA, Paula Brito, de. **A Cidade de São Paulo de 1870 a 1930: café, imigrantes, ferrovia, indústria.** Dissertação de mestrado em urbanismo. Área de Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica de Campinas. PUC-Campinas, 2007.

MOURA, Flávio; NIGRI, André. **Adoniran: se o senhor não tá lembrado**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MUGNAINI Jr., Ayrton. **Adoniran: dá licença de contar...** 2ª edição. São Pulo: Editora 34, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969).** São Paulo: Annamblume: Fapespe, 2001.

NETO, Lira. **Uma história do samba: as origens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

OLIVA, Jaime Tadeu. A cidade Sob Quatro Rodas. **O automóvel particular como elemento constitutivo e constituidor da cidade de São Paulo: o espaço geográfico como componente social.** Tese de doutorado junto à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Geografia, 2004,

OLIVA, Jaime Tadeu; FONSECA, Fernanda Padovesi. **O "modelo São Paulo": uma descompactação antiurbanidade na gênese da metrópole.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 65, p. 20-56, dez. 2016.

_____. **A produção do olhar urbano na primeira década do século XX, na cidade de São Paulo**. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n. 65. dez. 2016. p. 252-259.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira. Cultura Brasileira e Indústria Cultural.** 2ª. edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

PRADO Júnior, Caio**. História e Desenvolvimento: a contribuição da historiografia para a teoria da prática do desenvolvimento brasileiro**. 3ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

RABELO, Adriano de Paula. **Adoniran Barbosa e a língua certa do povo**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 77, p. 37-50. dez. 2020.
REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. "Jacob Hoje", "Jacob Sempre", "Jacob em Dois Tempos": os anos 1960, as transformações no campo da música popular e o significado histórico de "Vibrações". *In*: **A História (Des)Contínua: Jacob do Bandolim e a tradição do choro**. São Paulo: Alameda, 2020. p. 235-317.

ROCHA, Francisco. **Adoniran Barbosa: o poeta da cidade**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SCARONI, Rose**. Em 1974, a primeira viagem de metrô**. *In:* Estado De São Paulo. São Paulo, 01 de junho. 2014. Acervo. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,em-1974-a-primeira-viagem-do-metro,10139,0.htm. Acesso em 05 fev. 2020.

SANDRONI, Carlos**. Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. 2ª edição ampliada. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Milton. **Metrópole Corporativa Fragmentada**. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2009.

_____. **A urbanização brasileira**. 5ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2018.

SCHWARCS, Lília; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 274-276.

SEVCENKO, Nicolau. **A cidade *matástasis* e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista.** Revista USP, São Paulo, n. 63, p. 16-35, setembro/novembro 2004.

_____. **Transformações da Linguagem e Advento da Cultura Modernista no Brasil**. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 6, n. 11, 1993, p. 78-88.

_____. **Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SILVA, Marcos Virgílio da. **São Paulo 1946-1957: Representações da cidade na música popular**. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2010.

_____. **Debaixo do "pogréssio": sambistas e urbanização paulistana nas décadas de 1950 e 1960.** São Paulo: Alameda, 2019.

SILVA, Marcus Vinícius, da. **Adoniran Barbosa: nem trabalho, nem malandragem.** Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura e Outras Produções Culturais. Campinas, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUSA, Tomás Bastian de; MUGNAINI Jr., Ayrton. **Adoniran em partitura: doze canções**

**inéditas.** 1ª edição. São Paulo: Associação Cultural Cachuera! – Conjunto João Rubinato, 2017.

SQUEFF, Enio; WISNICK, José Miguel. Os Choros e o Samba-Clássico do Caboclo Doído. *In*: **O Nacional e o Popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 151- 176.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil.** 2ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular.** São Paulo: Circulo do Livro S.A., 1975.

_____. **Os sons que vêm da rua**. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2013.

VALENTE, Heloisa Araújo Duarte. **As Vozes da Canção na Mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

_____. Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paulo Zumthor. Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 2004.

_____. **A voz na canção (da mídia) como voz da memória**. Anais do I Seminário Internacional História do tempo presente. Florianópolis: UDESC; ANPUH-SC; PPG, 2011, p. 93-106.

_____. **A canção italiana na cidade de São Paulo: memória e nomadismo**. XXII Congresso da Associação Nacional de pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa: 2012.

**_____. Música no rádio, consumo e criação de uma memória midiática: (um breve estudo sobre a década de 1950)**. COMUNICON2016. PPGCOM ESPM. São Paulo, 2016.

VENEZIANI, Carlos Vinicius. **Análise Semiótica de "Vide Verso Meu Endereço", de Adoniran Barbosa**. Estudos Semióticos. [*on-line*]. Disponível em: (http//revistas.usp.br/esse). Editores responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 10, Número 1, São Paulo, julho de 2014, p. 56-68. Acesso em: 20/04/2020.

_____. **Música é informação! Música e mídia a partir de alguns conceitos de Paul Zumthor.** In: Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 2004.

_____. **Música no rádio, consumo e a criação de uma memória midiática: (um breve estudo sobre a década de 1950)**. *In*: Comunicon2016. Congresso internacional de comunicação e consumo, 2016.

_____. "Io che no vivo senza te..." a performance da canção como construto da memória. *In*: ASSUNÇÃO, Luiz; MELLO Beliza Áurea de. (org.). **Paul Zumthor: memórias das vozes**. São Paulo: Assimétrica Editora, 2018. p.117-137.

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita: ensaios e canções.** São Paulo: Publifolha, 2004.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. Da escravidão à liberdade: dimensões de uma privacidade possível. In: SVCENKO, Nicolau. (org.) **História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 49-131.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: literatura medieval.** Tradução: Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

_____. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Ubu editora, 2018.

## VÍDEOS, DEPOIMENTOS, DOCUMENTÁRIOS E PROGRAMS TELEVISIVOS

SAMBA à paulista: fragmentos de uma história esquecida. Direção: Gustavo Mello. São Paulo: Pró Reitoria de Cultura e Extensão da USP; Co-produção: Tv Cultura, 2007. 3 vídeos: (144 min). Disponível em: https://www.youtube.com/user/cjeusp/search?query=samba%20%C3%A0%20paulista. Acesso em: 03/fev./2020.

ADONIRAN – Meu nome é João Rubinato. Direção: Pedro Serrano. São Paulo: Latina Estúdio; Nation Filmes, 2020. Disponível em Streaming.

ADONIRAN Barbosa: Dá licença de contar. Diretor: Pedro Serrano. São Paulo: produção: Dias de Souza, Pedro Serrano, Toninho Gomes, Vanessa Galvão, 2016. 1 vídeo: (17,03 min.). Disponível em: https://vimeo.com/191158266. Acesso em: jan. 2020.

ADONIRAN Barbosa – Programa Ensaio Tv Cultura. Direção: Fernando Faro. São Paulo: Fundação Padre Anchieta – Tv Cultura, 1972.1 vídeo: (47 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=GO9aljIsEY4. Acesso em: jan. 2020.

POR toda minha vida. Episódio Adoniran Barbosa. Diretor: Ricardo Waddington. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão. 1 vídeo: (50 min), exibido em 28 de out. 2010. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=uj6l2JYOPOs. Acesso em jan. 2020.

ENTREVISTA de Adoniran Barbosa. Museu da Imagem e do Som – São Paulo. Data de Produção: 1970. Duração: 58 min, 02s. Disponível em: https://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-adoniran-barbosa-3. Acesso: jan. 2021.

ENTREVISTA de Adoniran Barbosa. Museu da Imagem e do Som – São Paulo. Data de Produção: 04/12/1981. Duração: 46 min, 19s. Disponível em: https://acervo.mis-sp.org.br/audio/depoimento-de-adoniran-barbosa-0. Acesso: jan. 2021.

ESPECIAL Adoniran Barbosa 110 anos. Diretor: Bento Andreato. São Paulo: Fundação Padre

Anchieta – Tv Cultura, 2020. 1 vídeo (16:24 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EbPl9Pcf32c&t=37s. Acesso em dez. 2020.

**DISCOGRAFIA**

BARBOSA, Adoniran e VANZOLINI, Paulo. **História da Música Popular Brasileira, 45**. São Paulo: RGE Ltda. Abril Cultural, 1972.

BARBOSA, Adoniran. **Adoniran Barbosa**. São Paulo. EMI-Odeon, SMOFB-3839, 1974.

_____. **Adoniran Barbosa**. São Paulo. EMI- Odeon, SMOFB-3877, 1975.

_____. **Adoniran e Convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 31 C 064422868, 1980.

_____. **Documento Inédito**. São Paulo: Eldorado-EMI-Odeon, 992 455-1, 1984.

_____. **Ao Vivo**. São Paulo: RGE, 3206121, 1991.

BARBOSA, Adoniran e CARTOLA. **A Arte do Encontro**. São Paulo: RGE, 334.6600-B, 1991.

DEMÔNIOS da Garoa. Trem das **Onze**. São Paulo: Chantecler internacional, CMG-2294-B, 1964.

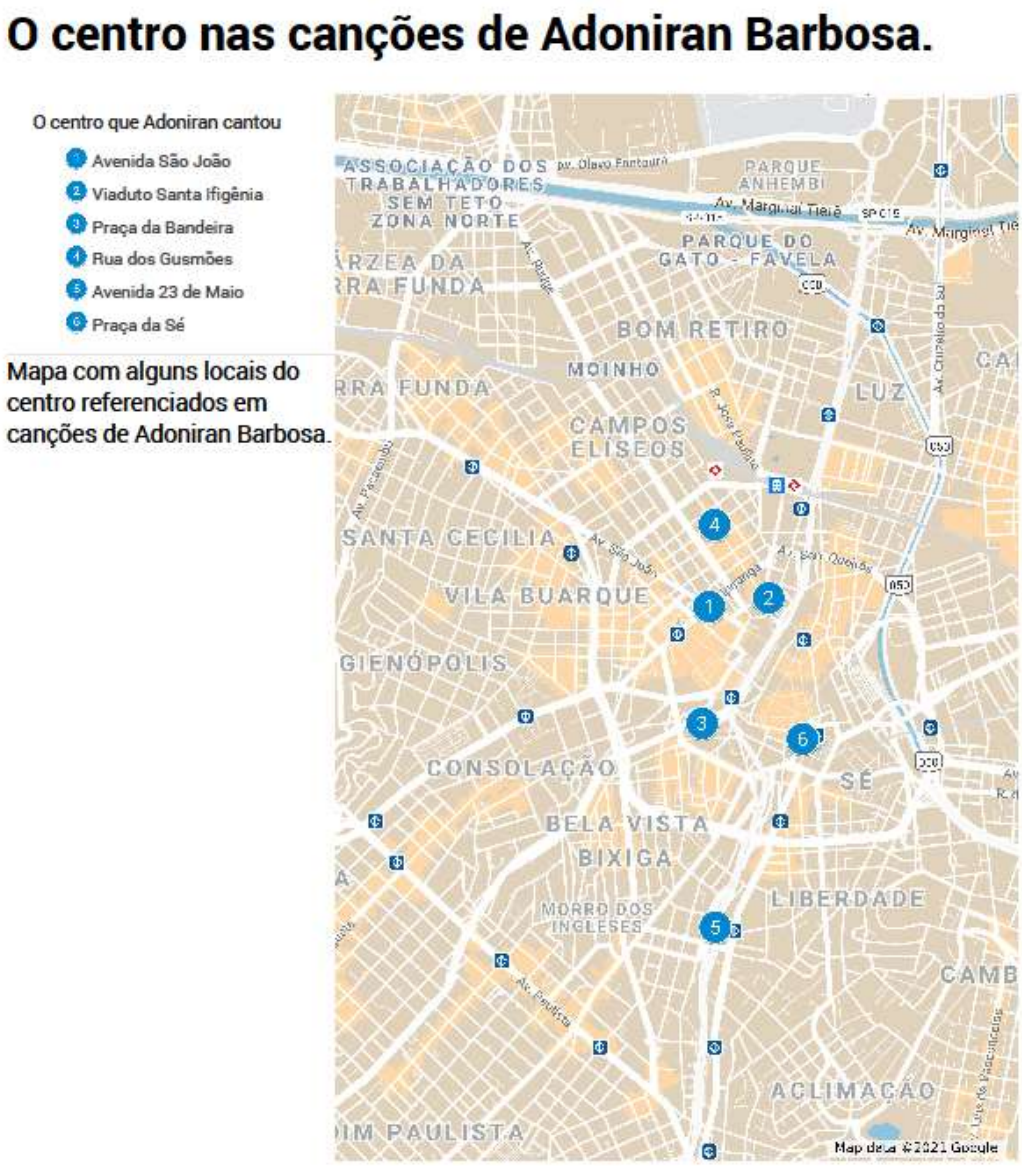
**ANEXO 1:** Mapa 01[109]

Fonte: autoria própria.

O mapa ilustra alguns pontos importantes para o sambista na região do centro: 1) Ladeira Porto Geral: primeira residência na cidade (1932); 2) 25 de Março: primeiro emprego (como vendedor); 3) Rua Aurora: Endereço compartilhado com a companheira Mathilde de Luttis; 4) Rua Major Quedinho: sede de Rádio Eldorado; 5) Rua Quintino Bocaiuva; 6) Largo da Misericórdia: local de sociabilidade dos artistas ligados às mídias na década de 1930.

[109] Este mapa é meramente ilustrativo, e foi elaborado a partir de um mapa atual. Disponível em: <https://www.google.com/intl/pt-BR/maps/about/mymaps/ >

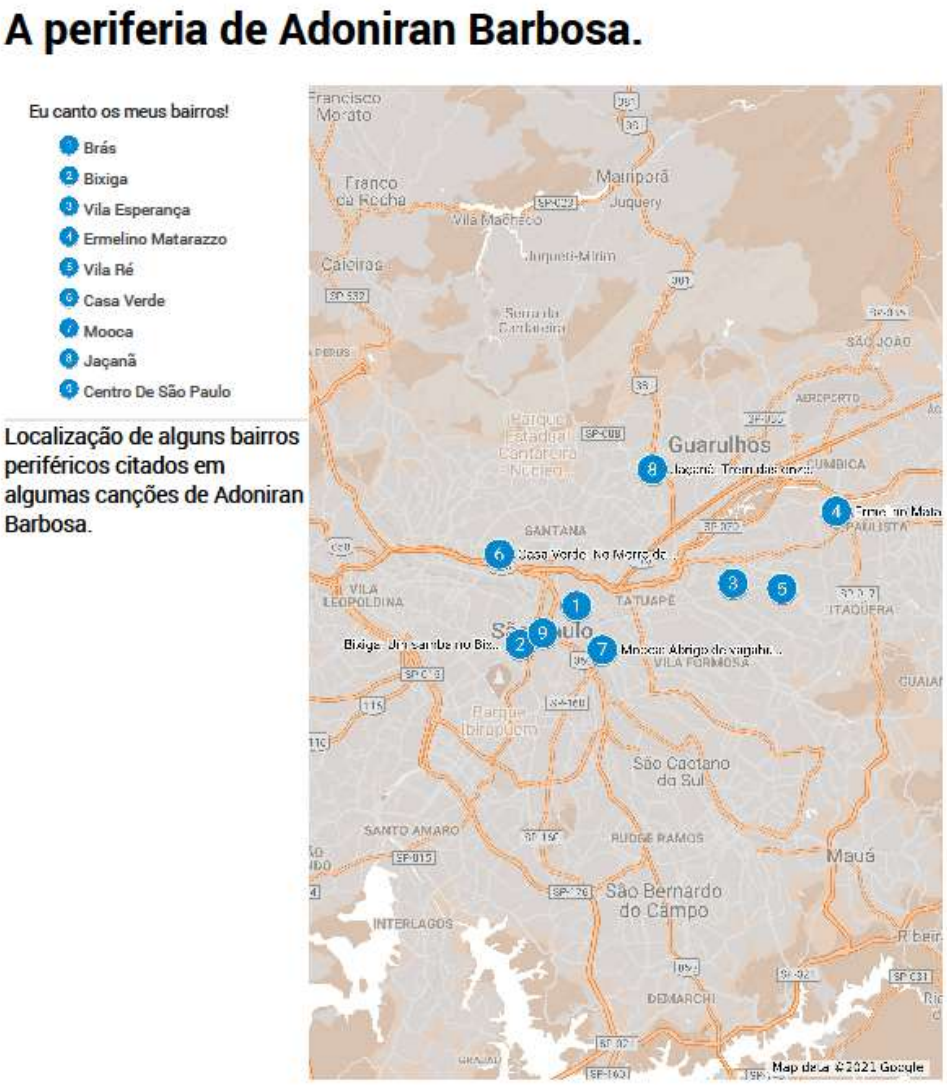
**ANEXO 2:** Mapa 02




Fonte: Autoria própria.

Mapa ilustrativo com a localização dos endereços citados em algumas canções de Adoniran Barbosa na região do centro: 1) Avenida São João: “Iracema”; 2) Viaduto Santa Ifigênia: “Viaduto Santa Ifigênia”; 3) Praça da Bandeira: “Vide verso meu endereço”; 4) Rua dos Gusmões: “Rua dos Gusmões; 5) Avenida 23 de Maio: “Triste Margarida (Samba do Metrô)”; 6) Praça da Sé: “Praça da Sé”.

**ANEXO 3:** Mapa 03[110]




Fonte: Autoria própria.

Algumas distâncias entre centro-bairro e bairro-bairro[111]: em relação ao centro (9), o bairro mais distante é Ermelino Matarazzo (4), aproximadamente 21km. A maior distância bairro-bairro é entre Ermelino Matarazzo (4) e Casa Verde (6), aproximadamente 25km. O bairro mais próximo ao centro (9) é o Bixiga (2), 2 Km.

---

[110] Agradeço à futura geógrafa Alice Silva pelas orientações para a confecção dos mapas utilizados neste trabalho.
[111] As distâncias são aproximadas e foram calculadas pelo serviço de localização por satélite do Google maps. O centro foi considerado a partir do marco zero da cidade, na Praça da Sé. O cálculo considerou o deslocamento a pé. Disponível em:< https://www.google.com.br/maps/@-23.6193291,-46.757523,15z?hl=pt-BR&authuser=0>

**Anexo 4**: Lista cronológica de algumas canções importantes de Adoniran Barbosa.

**- 1935:** “Dona Boa”.

**- 1951:** “Saudosa Maloca”.

**- 1952:** “Samba do Arnesto”. “Conselho de Mulher”.

**- 1956:** “Iracema”. “Um Samba no Bixiga”. “Apaga o fogo Mané”.

**- 1957:** “Deus te abençoe”.

**- 1958:** “Abrigo de Vagabundos”.

**- 1959:** “No Morro da Casa Verde.”

**- 1960:** “Tiro ao Álvaro”. “Chora na Rampa”.

**- 1964:** “Trem das Onze”.

**- 1965:** “Aguenta a mão, João”. “Samba Italiano”.

**- 1966:** “Já fui uma brasa”.

**- 1969:** “Despejo na favela”.

**- 1975:** “Triste Margarida”. “Vide Verso meu Endereço”.

**- 1978:** “Viaduto Santa Ifigênia”. “Praça da Sé”.

**- 1979:** “Torresmo à Milanesa”.