

HISTÓRIA E ORALIDADE: A MÚSICA NOS TERRITÓRIOS DE ADONIRAN BARBOSA

*Maria Izilda Santos de Matos**

Resumo

Pretende-se, por meio da rica produção musical e humorística de Adoniran Barbosa, recuperar as memórias de diferentes territórios urbanos e de seus personagens. Procura-se questionar e perceber as múltiplas experiências urbanas na cidade de São Paulo, a cidade-progresso. Nos anos 40, 50 e 60, as transformações urbanas coincidem com a expansão das rádios por todo o país, quando passaram a ocupar um espaço cada vez maior na vida das pessoas, informando-as, divertindo-as e emocionando-as. Utilizando-se habilmente desse veículo, Adoniran, observador atento, captava, com um sotaque próprio (italo-paulistano-caipira), os *flashes* do cotidiano urbano, as experiências de muitos que viveram esse processo, nos cortiços, malocas e bairros como Brás, Bexiga, Barra Funda.

Palavras-chave

Adoniran Barbosa; música; cidade; memória; humor.

Abstract

This article intends to recover the memories of different urban territories and of their characters by means of Adoniran Barbosa's rich musical and humorous production. The article questions and perceives the multiple urban experiences in the city of São Paulo, the city of progress. In the 1940s, 1950s and 1960s, the urban transformations coincide with the expansion of radio stations all over the country, when they started to have an important role in people's lives, informing them, entertaining them and touching them emotionally. Using this vehicle skillfully, Adoniran, the attentive observer, captured, with a peculiar accent, the flashes of the urban daily life, the experiences of many people that lived this process, in slums and neighborhoods such as Brás, Bexiga, Barra Funda.

Key-words

Adoniran Barbosa; music; city; memory; humor.

* Professora titular do Departamento de História da PUC-SP.

*Pra escrevê uma boa letra de samba
a gente tem que sê em
primeiro lugá analfabeto.*

Adoniran Barbosa

Na produção musical de Adoniran Barbosa, tem-se por desafio recuperar algumas questões em torno da temática história e oralidade, privilegiando as experiências urbanas por ele cantadas na São Paulo dos anos 40, 50 e 60. Sob o foco de uma reflexão sobre história-música-oralidade, pretende-se discutir as composições de Adoniran Barbosa como rastros de memória afetiva da cidade de outros tempos, emergindo uma experiência urbana intensa e emocional, expressa na oralidade das canções.

História-oralidade e música

A produção historiográfica contemporânea tem trazido à luz uma diversidade de documentação, um mosaico de pequenas referências esparsas, mediante uma paciente busca de indícios, sinais e sintomas, na tentativa de esmiuçar o implícito e o oculto, para descortinar o passado. Nesse mesmo sentido, a produção musical se apresenta como um corpo documental particularmente instigante, já que por muito tempo constituiu um dos poucos documentos sobre certos setores relegados ao silêncio, centrando-se na expressão de sentimentos e abordando temáticas tão raras em outros documentos. Trata-se de uma documentação muito rica e pouco explorada pela análise histórica, com grande potencial para a revelação do cotidiano, das sensibilidades e das paixões, como algo que, todos os dias, penetra pelos ouvidos e está na boca de todos.

Ao mesmo tempo que é uma manifestação artística, também apresenta aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes. Assim, se o compositor captava, reproduzia, explorava, enfim, “fiscava” representações que circulavam no cotidiano, essencialmente elementos de uma experiência social vivida, por outro lado, o seu público podia ou assumir o papel, as idéias e os sentimentos expressos pelo compositor, ou então rejeitá-los, bem como suas representações do feminino, do masculino, de suas relações e vivências urbanas.¹ Pela própria repetição (ouvir e cantar), estabelecia-se uma

1 A experiência afetiva só tem sentido para quem a vive. A relação do público com a canção efetiva-se

troca, uma cumplicidade, certa sintonia melódica com o compositor, subjetivando sua mensagem. Nesse sentido, Guattari destaca que o processo de subjetivação oscila entre extremos, comportando “uma relação de alienação e opressão na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como ele a recebe, ou uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo de singularização”².

Pode-se dizer que não existe uma subjetividade do “tipo recipiente”³ que apenas interiorize coisas exteriores. A subjetividade é essencialmente social, cultural, assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares. Comportando movimentos capazes de resistir aos empreendimentos de nivelação das subjetividades.

O desenvolvimento da subjetividade não é visto como fato impenetrável, ou como destino inexorável de serialização de indivíduos, porque comporta simultaneamente as possibilidades de reapropriações, subentendendo que os sujeitos são, de fato, agentes, não indivíduos unificados, autônomos, que exercem a vontade livre, mas sim sujeitos cuja atuação é constituída por situações e *status* que lhes são conferidos. As condições permitem escolhas, muito embora elas não sejam ilimitadas, o social e o pessoal encontram-se imbricados numa trama historicamente variável e pressupõem um sujeito ativo.

Assim, a importância para a compreensão do processo de produção de subjetividade é perceber a multiplicidade de agenciamentos. Investigar como se atinge o profundo das percepções, das articulações, dos processos que chegam pela oralidade, família, mídia, música que modela comportamentos, sensibilidade, percepções, memórias, relações sociais e de gênero. Contudo esses elementos são captados, reproduzidos, explo-

na forma de relatar as experiências e provocar uma empatia por aproximação a elas. O desafio do compositor é fazer com que a experiência relatada pareça ter sido realmente vivida, recuperando o sentimento e dando credibilidade à canção. Luiz Tatit, *O cancionista: composições de canções no Brasil*, São Paulo, Edusp, 1996.

2 Félix Guattari e Suely Rolnik, *Micropolítica – Cartografia do desejo*, Petrópolis, Vozes, 1986, p. 33.

3 “Cabe destacar que esse processo é complexo, pois não se deve pensar na existência de uma subjetividade como um ‘recipiente’ onde se depositariam elementos essencialmente exteriores; a subjetividade possui diferentes níveis – social, individual e inconsciente – que se interpenetram. Ela não pode ser entendida como essência, modelo de identidade, mas como toda uma complexa multiplicidade de signos e representações agenciados por elementos que percorrem todo o campo social (meios de comunicação, família, religião, escola, entre outros)”. Félix Guattari e Suely Rolnik, op. cit.

rados, e também rejeitados, adaptados, trocados, passando por experiências sociais vividas⁴. É um processo pleno de múltiplas contradições e tensões que caracterizam a subjetividade como desenvolvimento permanente, em que os sujeitos vão reformulando suas propostas, ações e sentimentos em complexas interações e contradições.

As experiências com a oralidade, em particular com a música (como compositor e ouvinte), são elementos constitutivos desse processo da subjetividade, entrecruzando componentes do inconsciente, do corpo com as determinações coletivas sociais, econômicas, tecnológicas, da mídia e de equipamentos culturais.

Assim, torna-se indispensável considerar esse conjunto de elementos da oralidade, em destaque para a música, não como uma produção isolada e individual, mas como um elemento de aprendizagem cultural – que denota integração numa cultura – representativo da internalização das regras resultantes do acordo social que orientam o intercâmbio interpessoal, em que discursos e práticas têm um papel transformador mediante pressões por mudanças e processos de conscientização, mas convivem com o recurso como forma alternativa de conduta, comportamento possível e/ou disponível num certo momento.

Dessa forma, brotam antagonismos e reconciliações entre as normas que se desejam impor e as práticas criadas e recriadas, mantendo-se as manifestações autônomas, vigorosas e criativas, menos pelo racional e mais pelo emocional, intuitivo, sentimental, afetivo, enriquecendo a experiência de homens e mulheres em territórios múltiplos.

Ressalte-se que não se identifica aqui essa produção como “reflexo”: as músicas aparecem como representações, entrelaçando-se num processo interno de influência mútua, ou seja, simultaneamente constituintes e constituídas. As experiências, em especial as urbanas, são simultaneamente produto e processo de sua representação, latentes em imagens, palavras, afetos e perfis que circulam incessantemente no social.

Essas rápidas reflexões sobre história, oralidade e música surgem de um trabalho de pesquisa que privilegiou a construção das relações e dos comportamentos de gênero na dinâmica da transformação urbana, que se fez mediante a tessitura de uma trama em que estiveram presentes relações multifacetadas, constituindo-se um processo dinâmico em que os comportamentos de gênero se faziam, desfaziam e refaziam por *diferenciação* e também por *integração*⁵.

4 Teresa de Lauretis, *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, cinema*, Nova York, Macmillan, 1984, p. 159.

5 Essas pesquisas vêm se desenvolvendo desde 1994, tendo como frutos iniciais os livros: *Melodia e Sin-*

“Ele é a voz da cidade”, dizia Antonio Candido sobre Adoniran. Em suas músicas captura-se uma memória afetiva da cidade de outros tempos, emergindo uma experiência urbana intensa e emocional. A rica produção musical de Adoniran, uma construção de memória possível para a cidade, é portanto seletiva na escolha dos territórios urbanos e de seus personagens, permitindo perceber as diferentes experiências urbanas na São Paulo que, cada vez mais nesses anos, assumia as relações de cidade-progresso.

Nesse processo de urbanização acelerada, que caracteriza São Paulo nos anos 40, 50 e 60, coexistiam permanências, demolições e construções, cresciam as obras públicas, novos territórios passavam a ser definidos como novas áreas comerciais e financeiras, além da reterritorialização da zona do meretrício e da boêmia.

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

A cidade de São Paulo transformava-se incessantemente. Adoniran, um observador atento, captava, com um sotaque próprio (ítao-paulistano-caipira), *os flashes* do cotidiano, as experiências de muitos que viveram esse processo, nos cortiços, malocas e bairros como Brás, Bexiga, Barra Funda, Casa Verde.

Observar a cidade implicava o exercício de caminhar a pé (de dia e à noite), aproximar-se, conversar, ouvir, atentar para as entonações, sintaxes, sonoridades e também distanciar-se, buscando a inspiração-reprodução concretizada nas composições.

As composições podiam surgir de um caminhar pela cidade, como *flâneur* (é o caso de *Saudosa maloca*), a matéria modelar de suas canções subentendia integrar-se com essas experiências com o seu falar, não só presente no sotaque ítao-paulistano-caipira, mas também na melodia e no modo de cantar, específicos da cultura urbana paulista.

O ritmo da modernidade contaminava São Paulo, transformando-a em um novo território cheio de automóveis, ônibus, caminhões, buzinas, sons e odores, o ritmo ace-

tonia, o feminino, o masculino e suas relações em Lupicínio Rodrigues, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1999; *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997; *Meu lar é um botequim*, São Paulo, Nacional, 2000.

lerado dos transeuntes, o café no balcão, a pressa, a falta de tempo, os novos magazines, os modernos edifícios do centro novo cada vez mais altos. São Paulo assumia o emblema da modernidade, uma cidade que não podia parar, mas mantinha a sua garoa como símbolo.

O viver moderno de São Paulo trouxe transformações na cultura e nos significados das experiências, mas sem que outras formas de vivência tenham desaparecido: mantiveram-se residuais, convivendo com experiências emergentes⁶, sendo possível reconhecer um campo de experiências em comum entre os sujeitos históricos que a vivenciavam. Estabelecia-se uma tendência, uma espécie de vetor comum homogeneizador que, ao mesmo tempo, comportava a resistência e/ou um inconformismo.

Essas modificações pautaram-se por novas vivências cotidianas, nas quais se constituíram novas organizações do tempo-espço, e originou-se uma outra forma de homens e mulheres apreenderem os fenômenos que vivenciavam. Não que todos, compulsoriamente, tenham passado a viver de acordo com esses padrões e absorvido as perspectivas de vida que se constituíram, mas a imagem desse novo ideal de vida não deixou de ser sonhada, desejada e incorporada por uns e refutada por outros.

Novas áreas em expansão, os projetos da Companhia City, os jardins (Europa, Paulista, América) traziam a moderna maneira de se viver, também nas novas periferias, a cidade crescia sem parar, a relação centro-periferia estava em constante construção. Muita novidade, o Mercado Novo (1933), o estádio do Pacaembú (1935/38), os viadutos do Chá, Major Quedinho, Martinho Prado, a Avenida 9 de Julho e a Biblioteca. As construções cresciam, nordestinos migravam e ajudavam a erguer a cidade, contribuindo para a mistura que se caracterizava pelos contrastes, ambigüidades, incorporações desiguais e combinações inquietantes, um mosaico de grupos étnicos e seus descendentes que simultaneamente desejavam se incorporar e diferenciar e davam novas sonoridades à cidade, impregnando-a de múltiplos sotaques.

O crescimento urbano era tenso de nostalgia, de uma cidade que não podia mais se recuperar, da quebra de valores tradicionais, da destruição de vínculos afetivos, de amizades, de vizinhanças, das cadeiras na calçada, das serestas na garoa, da destruição de espaços e territórios, do final de feiras e festas, de uma cidade que escapava, por mais que em seu crescimento se procurasse estabelecer novas formas de controle.

6 R. Williams, *Cultura e sociedade*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

Os anos 50 são caracterizados por uma certa euforia (particularmente vivenciada em São Paulo), centrada no governo JK (1955-60), em que se viveu a aceleração da industrialização, com penetração do capital estrangeiro, a modernização da produção, ampliação de certos bens de consumo, em particular os automóveis, tornando a sociedade mais veloz, também mais conectada pelo rádio e particularmente mais visual com penetração lenta da TV.

Na sonoridade da era de ouro do rádio

Os anos 40 e 50 são conhecidos como a “era de ouro do rádio” no país. Nesse período, as rádios expandiram-se por todo o país e passaram a ocupar um espaço cada vez maior na vida das pessoas, informando-as, divertindo-as e emocionando-as, somando-se à circulação nacional do disco, às publicações especializadas, ao cinema americano e nacional.⁷

Nesses anos, o rádio divulgava um samba que se diversificava rítmica e poeticamente⁸, a cadência mais tradicional do samba começou a ser substituída, segundo os novos gostos.⁹ O samba de meio-de-ano dominava a noite. Assim, um mercado musical

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

8 A partir da década de 40, os circuitos internacionais da música interligavam cada vez mais intensamente às diferentes partes do mundo. Todo um mercado se abre particularmente à penetração da música internacional, em particular a norte-americana e com ela o jazz. Adalberto Paranhos, “Novas Bossas e velhos argumentos (tradição e contemporaneidade na MPB)”. *História & Perspectiva*, Uberlândia, UFU, n. 3, p. 13, 1990.

9 No final da década de 30, o carnaval foi institucionalizado e passou a fazer parte das manifestações culturais promovidas pelo Estado; descendo o morro para a avenida. Paralelamente, ocorreu a expansão da radiofonia, que, juntamente com a institucionalização do carnaval, levou o samba à pauta de consumo. O samba, antes exclusividade do carnaval, passou a ser produzido e difundido com sucesso no meio do ano, explicitando tendências claras: samba apologético nacionalista, como os de Lamartine Babo e Ari Barroso; samba da malandragem, de Wilson Batista e Geraldo Pereira; samba-canção de conteúdo afetivo-apaixonado, lírico-amoroso ou de dor-de-cotovelo. Cláudia Neiva de Matos, *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

(fonográfico e radiofônico) estabelecia-se e generalizava-se¹⁰, no qual o popular, em transformação, convivía com a música internacional na dinâmica da oralidade no cotidiano citadino em ebulição.¹¹

Em São Paulo, a rádio surge fundada por Assis Chateaubriand (Tupi), unindo-a aos jornais. Em 1941, já totalizavam 10 emissoras, com destaque, como líder de audiência, para a Record, que teve participação ativa no movimento de 1932.

No seu apogeu, além das radionovelas e do radiojornal, havia programas de auditório, tanto musicais como humorísticos, todos contando com boa audiência. O trabalho nas rádios contava com artistas de circo, de teatro, e também anônimos, cantores e aventureiros.

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

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

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

10 O primeiro samba gravado foi *Pelo telefone*, em 1917. As emissoras regulares de rádio instalaram-se desde 1923, mas somente em (Decreto-lei n. 21.111, de 1/3/32), com a introdução de anunciantes, é que passam a abrir espaço para a música popular. Nesse momento, também se generaliza a prática do registro da autoria individual. Assim, o rádio promovia as gravações, incentivando o processo de industrialização do disco com objetivo de mercado. A divulgação ficava a cargo dos programas de maior audiência e de toda uma série de revistas especializadas, como *A Modinha* e *Jornal das modinhas*, que transcreviam as letras das músicas, além da *Revista do Rádio*. Antonio Pedro Tota, *Samba da legitimidade*. Dissertação de mestrado, FFLCH-USP, 1980 (mimeo.), pp. 70 ss.

11 José M. Wisnik, "Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)", em *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*, 2. ed., São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 148.

Adoniran Barbosa¹² nasceu João Rubinatto, em 6 de agosto de 1910, em Valinhos, São Paulo. Era filho de imigrantes italianos, e, ainda menino, já residente em Jundiaí, começou a trabalhar com o pai no serviço de cargas da São Paulo Railway.

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

Em 1932, em São Paulo, juntamente com as funções de entregador de uma loja de tecidos da 25 de março, tornou-se cantor ambulante, batucando na caixinha de fósforo, marcando, como outros cantantes, a sonoridade urbana. Frequentava as lojas de música do centro, ponto de encontro de interessados, pois começava a fazer música. Também tentou o teatro e, sem muito sucesso, arriscou-se em programas de calouros.

Por sugestão de Antonio Rago, tentou a Rádio Fontoura, ainda nos seus primórdios, na qual passou a cantar com Laurindo de Almeida, João do Banjo e Aragão do Pandeiro. Em 1933, fruto de muita insistência, consegue seu primeiro contrato como cantor e depois como locutor. Dessa época datam seus primeiros sambas: *Minha vida se consome e Teu orgulho acabou*. Mas, em 1934, destacou-se quando recebeu o 1º lugar no concurso carnavalesco da prefeitura de São Paulo, com a marchinha carnavalesca *Dona boa*.¹³

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

Nos anos 40, o destaque na trajetória de Adoniran é para sua atividade como radioator. Seus tipos eram inspirados em pessoas comuns, falas e entonações desenvol-

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

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

vidas nos diferentes territórios da cidade. Ser ator acabou imprimindo elementos que se tornariam fundamentais para o compositor. Entre seus sucessos, destacam-se Barbozinha mal-educado da Silva, aluno da *Escolinha Risonha e Franca*; Guisepe Pernafina, motorista de táxi do Largo do Paissandu; o Dr. Sinésio Trombone, o gostosão da Vila Matilde; Moisés Rabinovicht e o Zé Cunversa, do programa *Casa da Sogra*. Mas o destaque maior foi o programa *Histórias das Malocas* (1955), com destaque para Charutinho, o malandro mal-sucedido do Morro do Piolho. Os textos eram, em geral, de Oswaldo Moles, mas os elementos de oralidade – as entonações e o timbre – eram uma criação-recriação de Adoniran.

Sua atuação era cotidiana, segundo a revista *Rádio-teatro*¹⁴. Nas segundas-feiras, assumia o humilde marido Confúcio das Dores, às 21 horas, em *Solteiro é Melhor*; já às terças, estava no *Convite ao Samba*; às quartas, em *Show Castelo* e em *Vale Quanto Pesa*; às quintas, em *A Presença do Trio*; às sextas, em o *Crime não Compensa*; aos sábados, em *Sítio do bicho de pé* e domingos, em *A Grande Filmagem*, compondo o *cast* com Anselmo Duarte, Ilka Soares, duas orquestras, regionais, cantores sob a direção de Blota Jr. Além de apresentar-se diariamente em *Charuto e Fumaça*, sátira do esporte, enquanto que no *Sítio dos Tangarás*, aos sábados, assumia vários personagens: caipira, cantor, vilão, viajante, etc.

Mas foi nas *Histórias das Malocas*, com texto de Oswaldo Moles, que Adoniran assumiu Charutinho, o malandro e desocupado do Morro do Piolho, tangenciando para a crítica social. Trazia um caráter nostálgico da denúncia de uma cidade em construção-destruição, em movimento e ritmo assustador num presente degradado, que só uma sensibilidade em sintonia com esses tempos de transformação poderia captar; algo que muitos sentiam, mas não sabiam transmitir.

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

As composições se ampliam entre 1935 e 1938: *Agora podes Chorar, A Canoa Virou, Chega, Mamão, Pra Esquecer, Um amor que já passou*, canções diversificadas, diferenciando-se do estilo que posteriormente iria trazer o sucesso.

14 Citado por Valter Krausche, *Adoniran Barbosa*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 36-37.

A fusão do humor e da música atingia a maturidade nos anos 50, e vieram os sucessos nas vozes dos “Demônios da Garoa”, com *Malvina*, que, em 1951, ganhou o 1º lugar num concurso carnavalesco, e *Joga a chave*, em 1953, seguidos de *Saudosa maloca*, composta em 1951¹⁵, *Samba do Arnesto* e *as Mariposas* de 1955, que serviram de inspiração para o programa *Histórias das Malocas*. Dessa experiência, surgem outras composições: *Segura o apito e Aqui Gerarda*, mas foi em 64 que ocorre o estouro de *Trem das onze*, seguido de outras.

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

Seus papéis no cinema e na TV foram mais discretos, seu grande veículo foi o rádio, no qual recebeu vários prêmios como humorista. Mas o sucesso não significou ganhos financeiros; para obtê-los, Adoniran levou seu programa humorístico para os circos na periferia da cidade.

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

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

15 *Saudosa maloca*, no contrafluxo da linguagem apologética, canta uma outra São Paulo, fazendo um imenso sucesso juntamente com *Quarto Centenário*, de Mário Zan e J. M. Alves, canção exaltação de São Paulo e *São Paulo quatrocentão*. Valter Krausche, op.cit.

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

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

*Territórios sonoros*¹⁶ de Adoniran Barbosa

O ritmo acelerado da cidade-progresso atrai e choca no cantar de *Conselho de mulher* (Adoniran Barbosa, Oswaldo Moles e João B. Santos, 1955), mostrando de maneira bem-humorada a resistência às vinculações ao trabalho, surgindo o malandro e a mulher disciplinarizadora.

Progreccio, Progreccio
Eu sempre escutei fala
Que o progreccio vem do trabalho
Então amanhã cedo nois vai trabaia
Quanto tempo nois perdemos na boemia
sambando noite e dia...
Agora escuitando os conseio das mulhê
amanhã vou trabalhar se Deus quiser
Mas Deus não quer

A crítica não é ao trabalho em si, mas ao caráter que o trabalho assume como sombrio e pesado, manipulado e explorado na sociedade industrial. Na canção, o samba enaltece o progresso e o trabalho possibilitados pela sociedade industrial e urbana, personificados pelos conselhos da mulher. Em oposição, aparece a boemia “sambando noite

16 O espaço urbano, no seu processo de transformação, é simultaneamente registro e agente histórico. Nesse sentido, deve-se destacar a noção de territorialidade, identificando o espaço como experiência individual e coletiva, em que a rua, a praça, a praia, o bairro, os percursos estão plenos de lembranças, experiências e memórias. Espaços que, além de sua existência material, são também codificados num sistema de representação que deve ser focalizado pelo pesquisador, num trabalho de investigação sobre os múltiplos processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização. Raquel Rolnik, “História Urbana: História na Cidade”, em Ana Fernandes e Marco Aurélio Gomes, *Cidade e História: modernização das cidades brasileiras nos séculos XIX e XX*, Salvador, Fac. de Arquitetura, 1992.

e dia/cortando uma rama sem pará”. Mas a inversão, a ironia e/ou o humor emergem com o breque, que possibilita a inversão do sentido contido na poética, ao romper a melodia que permite a entrada da frase “mais Deus não qué...”.

Da mesma forma, o progresso faz-se presente em *Efigênia*, que se deslumbra diante do novo viaduto que lhe mostra o namorado, já que o homem incorpora de forma mais dinâmica as intensas transformações no espaço público. Situação próxima encontra-se em *Iracema*, que morre atropelada por não conhecer bem os códigos da cidade que cresce em ritmo assustador.

Iracema. eu nunca mais eu te vi
Iracema. meu grande amor, foi embora...
Chorei, eu chorei de dor porque,
Iracema. meu grande amô foi você
Iracema. eu sempre dizia
cuidado ao atravessá essas rua..
Eu falava, mas você não me escuitava não,
Iracema você travessô contramão

A cidade mostrava-se violenta em seu crescimento, as transformações urbanas eram irreversíveis, criava-se uma visão idílica de um tempo-espaço perdidos ante o progresso. É um tipo de inconformismo que se aproxima da resistência e aponta para a denúncia, apregoa a paciência, explicita a dor e as tensões da violência urbana.¹⁷

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

Se o sinhô não tá lembrado
dá licença de contá
que aqui onde agora está
esse edifício arto,
era uma casa véia

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

um palacete assobradado.
Foi aqui seu moço,
que eu Mato Grosso e Joca
construímos nossa maloca,
mas um dia nós nem pode se alembra
veio os home co'ás ferramenta
o dono mandô derrubá...
Saudosa maloca, maloca querida
donde nós passemos
os dias feliz de nossas vidas

Expressando o inconformismo, a acomodação e a resistência¹⁸. Envolvido num discurso da denúncia, até certo ponto ingênua e plena de sensibilidade, chama a atenção, traz a memória para que se lembre e se observe o edifício “arto”, e em torno desse foco que relembra o acontecimento: a expulsão do cantor, juntamente com os companheiros Matogrosso e Joca.

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

Em *Histórias das Malocas*, programa que se origina do sucesso de *Saudosa maloca*, destaca-se o caráter de comunidade do viver em maloca, utilizando os comportamentos dominantes e criticando de forma contundente a sociedade e seus valores, polarizam-se o rural e o urbano e o tradicional *versus* o moderno.

A maloca é representada como espaço de refúgio e solidariedade.

Minha maloca
A mais linda desse mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não tem onde dormir (*Abrigo de vagabundos*)

Adoniran consegue captar as transformações da cidade, a situação de degradação de certos habitantes contrastando com o crescimento propalado. As referências à cidade são constantes, aparecem não só em *Saudosa maloca*. O antigo cortiço poderia ser

18 Marilena Chauí, *Conformismo e resistência*, São Paulo, Brasiliense, 1989.

localizado na R. Aurora, Guaianazes e imediações. O Arnesto poderia morar no Brás, Morro do Piolho, na Casa Verde, um samba no Bixiga, o viaduto Santa Ifigênia, o trem do Jaçanã, a Vila Esperança. Sempre mostrando uma cidade em crescimento e transformação, que demolia e construía, enfim, uma cidade que avançava. Em 1959, em *Abrigo de vagabundos*, conseguia-se uma maloca perto da Mooca, já em 1969 era expulso para a periferia, em o *Despejo na favela*, com o oficial de justiça.

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

O tema da violência, da solidão urbana, articula-se à nostalgia de tempos, espaços e sons perdidos, em que a tristeza emerge, como em *Bom dia tristeza*, em parceria com Vinícius de Moraes¹⁹:

Bom-dia tristeza
que tarde tristeza
você veio hoje me ver
Já estava ficando
até meio triste
de estar tanto tempo
longe de você
Se chegue tristeza
e sente comigo
aqui nessa mesa de bar
Beba do meu copo,
me dê o seu ombro
que é pra eu chorar.
chorar de tristeza.
tristeza de amar.

Suas estratégias mais frequentes se faziam pelo humor, assim sua experiência como humorista impregna a vivência como compositor, destacam-se *Luz da Ligth*, *As mari-posas*, *Samba do Arnesto*, *Casamento do Moacir* e *Trem das Onze*.

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

A fala errada é intencional, a linguagem acaipirada e italianada mostra a trajetória do compositor e a circularidade cultural da cidade, na qual a forte presença dos italianos, o samba paulista de origem rural e o processo de migração são marcantes nesse momento.

As tensas relações masculino-feminino aparecem com referências constantes:

O que será que aconteceu
Que Maria não voltou?
Será que se perdeu
Ou arranjo um novo amor? (*Por onde andaré Maria*. Adoniran Barbosa e Rago 1956)

Também em:

Inês
Inês saiu dizendo
que ia comprá um pavio pru lampião
Pode me esperá, Mané
Eu volto já
Acendi o fogão
Botei água pra esquentá
E fui pro portão
Só pra ver Inês chegá
Anoiteceu
E ela não voltou
Fui pra rua feito louco
Só prá vê o que aconteceu
Procurei na Central
Procurei no Hospital
E no xadrez
Andei a cidade inteira
E não encontrei Inês
Voltei pra casa triste demais
Que Inês me fez
Não se faz
E no chão bem perto do fogão
Encontrei um papel escrito assim
Pode apaga o fogo Mané
Que eu não volto mais. (*Apaga o fogo Mané*)

A oralidade das canções explicitam as emoções do homem abandonado pela mulher amada; a resistência em assumir o abandono junta-se ao desespero do desaparecimento na cidade grande (tema constante na obra do autor), a cidade que oculta e aonde tudo se perde, até o amor.

Dessa forma, trata-se apenas de alguns aspectos a serem explorados, sob o foco da história-música-oralidade na rica produção de Adoniran Barbosa. Creio que a pesquisa pode inspirar outras investigações, em particular sobre a cidade, já que a maior parte desses estudos focaliza as transformações urbanas e reproduz sem muita crítica o discurso das fontes oficiais, mostrando indicativos de modelos de relações íntimas que procuram corrigir, extirpar e estigmatizar os comportamentos.