

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

MARCUS VINÍCIUS DA SILVA

**ADONIRAN BARBOSA:**  
NEM TRABALHO, NEM  
MALANDRAGEM

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Teoria e História Literária na área de Literatura e Outras Produções Culturais.

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo  
Defesa presidida por: Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar

CAMPINAS  
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
CRISLLENE QUEIROZ CUSTODIO – CRB8/8624 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE  
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

**Si38a**

Silva, Marcus Vinícius da, 1981-  
Adoniran Barbosa: nem trabalho, nem malandragem /  
Marcus Vinícius da Silva. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.

Orientador : Mário Luiz Frungillo.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Barbosa, Adoniran, 1910-1982 - Crítica e  
interpretação. 2. Canção (Música). 3. Música popular. 4.  
Indústria Cultural. 5. Literatura Brasileira. I. Frungillo, Mario  
Luiz, 1960-. II. Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

**Informações para Biblioteca Digital**

**Título em inglês:** Adoniran Barbosa: neither work nor truancy.

**Palavras-chave em inglês:**

Barbosa, Adoniran, 1910-1982 - Criticism and interpretation

Chanson (Music)

Popular music

Culture industry

Brazilian literature

**Área de concentração:** Literatura e Outras Produções Culturais

**Titulação:** Mestre em Teoria e História Literária.

**Banca examinadora:**

Marcos Antonio Siscar [Presidente da mesa]

Antonio Arnoni Prado

Jose Roberto Zan

**Data da defesa:** 24-02-2012.

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária.



A handwritten signature in black ink, appearing to read "Ma M", written above a horizontal line.

Marcos Antonio Siscar  
Presidente  
IEL/UNICAMP

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Antonio Prado", written above a horizontal line.

Prof(a). Dr(a). Antonio Arnoni Prado

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Jose Roberto Zan", written above a horizontal line.

Prof(a). Dr(a). Jose Roberto Zan

Prof. Dr. Jose Adriano Fenerick

Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson



## RESUMO

Este trabalho propõe uma reflexão sobre os elementos temáticos e estéticos presentes nas canções de Adoniran Barbosa, essencialmente em suas letras, que despertaram interesse de seus mediadores no resgate do samba “autêntico”, durante o processo de redefinição da MPB, que se deu entre os anos 60 e 70. Para isso, pretende-se observar as letras de suas canções presentes nos três primeiros elepês: *Adoniran Barbosa 1974*, *Adoniran Barbosa 1975*, e *Adoniran e Convidados*, de 1980. Esse recorte visa levantar quais foram os possíveis critérios de escolha das canções por seus produtores culturais, e analisar, a partir dos contextos político, econômico e sócio-cultural, que fatores possivelmente influenciaram na concepção de algumas dessas obras, bem como de que forma diversas dessas canções foram lidas e entendidas mais de vinte anos após serem compostas.

A dissertação está dividida em duas partes. A primeira parte é composta por dois capítulos. O primeiro abrange a trajetória de análise da obra de Adoniran. Nesse capítulo, procura-se contextualizar o artista como parte do processo de racionalização da indústria cultural no Brasil – a partir dos conceitos frankfurtianos – e como esse processo, que acontece em concomitância com um momento de grandes tensões políticas e ideológicas, durante o regime militar, permite a consolidação de um cenário único e propício para a formação da MPB renovada. O resgate da figura de Adoniran nesse momento, na minha perspectiva, tem um significado político, ideológico e cultural bastante importante e singular no processo de construção e consolidação da música e da cultura brasileira. No segundo capítulo, pretende-se fazer um levantamento das principais críticas feitas sobre os álbuns que fazem parte do corpus da análise, essencialmente presentes em periódicos e nos encartes de seus elepês, com o objetivo de revelar de que maneira jornalistas, intelectuais e críticos de música influenciaram na constituição da presença de Adoniran na tradição do samba.

Já a segunda parte da dissertação dedica-se à análise das canções presentes no *corpus*, procurando desenvolver, em dois capítulos diferentes, o caráter ambíguo das canções de Adoniran Barbosa inseridas em três debates recorrentes no contexto da MPB renovada: *trabalho x malandragem*; *tradição x progresso*; *som local x som universal*. No primeiro capítulo, o objetivo é realizar uma leitura das canções de Adoniran que refletem, do ponto de vista da recepção, um caráter de resistência à ordem vigente e à ética do trabalho, mas ao mesmo tempo caminham em rumo contrário ao discurso da malandragem tradicional dos sambas cariocas. É outra forma de resistência, que assume caráter de denúncia ao universo suburbano do trabalho. O segundo capítulo diz respeito essencialmente ao entendimento de uma postura crítica e contrária ao ideal de progresso assumido pela elite paulistana, que entendia São Paulo como a locomotiva do país desde o início do século. Ainda nesse capítulo, pretende-se desenvolver um debate estético e ideológico existente no cenário da música brasileira desse período, anos 60 e 70, tendo por um lado o *som local*, “autêntico” e “de raiz”, representado pela MPB renovada, e o *som universal*, “inovador” e “moderno”, representado pela Jovem Guarda e pela Tropicália.

**Palavras-chave:** Canção popular; Literatura Brasileira; Adoniran Barbosa; Música Popular Brasileira; Estudos Culturais; Indústria cultural; Meios de comunicação de massa.



## ABSTRACT

This dissertation proposes an extended treatment on the aesthetic and thematic features of songs by Adoniran Barbosa, mainly in his lyrics, which led to interest of cultural agents in the rescue of the "authentic" samba, throughout the process of redefinition of MPB (Brazilian Popular Music), from the 60's to the late 70's. In order to do so, the song lyrics presented in his first three LPs were studied: *Adoniran Barbosa 1974*, *Adoniran Barbosa 1975*, and *Adoniran and Guests 1980*. In the period chosen we have questioned what the criteria for choosing the songs were, from the perspective of cultural producers, and analyzed possible influences in the composition of some of these works, according to political, economic and socio-cultural contexts, as well as how several of these songs have been read and understood over twenty years later.

The thesis is divided into two parts. The first part consists of two chapters. The first covers the line of development of Adoniran's work. In this chapter, the artist is contextualized as part of the rationalization process of the cultural industry in Brazil – according to Frankfurt School concepts – and this process, which happens to coincide with a time of great political and ideological tension, during the military regime, is comprehended as the consolidation of a unique and conducive scenario that allows the formation of the renewed MPB. The rescue of the figure of Adoniran at that point, in my view, has a political, ideological and cultural meaning which is very important and unique in the construction and consolidation of Brazilian music and culture. In the second chapter, the main criticisms on the analyzed albums were studied, mostly from newspapers and LP inserts, with the objective to expose how journalists, intellectuals and music critics have influenced the constitution of Adoniran's presence in the tradition of samba.

The second part of the dissertation, also in two different chapters, is the analysis of the lyrics presented in the corpus, aiming to develop the ambiguous character of Adoniran Barbosa's songs in relation to three recurring debates in the context of renewed MPB: *work x truancy*; *tradition x progress*; *local sound x universal sound*. In the first chapter, the goal is to read Adoniran songs, from a perspective of reception, as resistance to the existing order and work ethics, as they take an opposite direction from the traditional discourse of *truancy* presented in sambas from Rio. It's a way of resistance, which denounces the universe of suburban work. The second chapter is dedicated to the understanding of the São Paulo elite's posture of criticism and opposition to an ideal of progress, as they believe the state to be "the locomotive of the country" since the beginning of the century. Also in this chapter, we have presented the aesthetical and ideological debate in the Brazilian music from that period, the 60's and the 70's: on one hand the local, "authentic" and "native/root" sound, represented by the renewed MPB; on the other, the universal, "innovative" and "modern" sound, represented by Jovem Guarda and Tropicália.

**Key-words:** Popular Song; Brazilian Literature; Adoniran Barbosa; MPB (Brazilian Popular Music); Cultural Studies; Cultural Industry; Mass Communication.





## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luís Antônio e Maria de Fátima, responsáveis por tudo o que eu sou, e por tudo o que posso ser, meu mais sincero amor e agradecimento.

Aos queridos Simone e Rafael, irmãos de corpo e alma, a quem dedico total carinho.

Ao meu primo e grande amigo Dr. Alex Degan, por sempre me estimular nos estudos da música popular e na vida acadêmica, e com quem surgiram minhas primeiras ideias sobre Adoniran.

Ao meu grande amigo e mestre Ricardo Gaiotto, pela mais sincera amizade e companheirismo, por todas as nossas conversas e confissões, e a quem dedico inevitável admiração pelo caráter e pela competência que sempre me inspiraram.

Aos amigos Lívia Grotto e Pablo Simpson, pela amizade, companheirismo, e por grandes inspirações acadêmicas.

Aos amigos Kátia Chiaradia e Sérgio Nogueira, pela amizade e presença sempre.

À minha querida amiga Verónica Bulacio, por me acompanhar e me ajudar a ter forças para iniciar este projeto.

Aos maestros Nelson Silva e Beatriz Dokkedal, por sempre me guiarem pelos mais agradáveis caminhos musicais, e por me proporcionarem o mais belo canto que posso viver.

Ao amigo Henrique Cantalogo, pela grande força em seus “pitacos” musicais, e pela incipiente mas frutífera parceria musical.

À querida Davina Marques, pela alegria, força, e energia para continuar meu trabalho, e por me ajudar com minhas traduções ao inglês.

À minha grande companheira Jóice Freire, com muito amor, por me acompanhar e ajudar a ter forças para terminar este trabalho.

À professora Dra. Jeanne Marie Gagnebin de Bons, pelas brilhantes aulas, e por me esclarecer que o mestrado não é a “obra de minha vida”.

Ao professor e amigo Dr. José Adriano Fenerick, pelas aulas memoráveis, pelas conversas mais agradáveis, e por me guiar academicamente pelos melhores caminhos do estudo da música popular.

Ao professor Dr. Eric Sabinson, por estar sempre presente e interessar-se vivamente pelo meu trabalho.

Aos professores Dr. José Roberto Zan e Dr. Antônio Arnoni Prado, por me proporcionarem a honra de tê-los como banca de minha defesa, o que só me encheu de orgulho e satisfação.

Ao professor Dr. Marcos Siscar, por presidir a mesa, em momento tão delicado, com tanta tranquilidade e serenidade.

Ao professor Dr. Mário Luiz Frungillo, por me dar essa grande oportunidade, e pela orientação.

A todos vocês, os meus mais sinceros agradecimentos.

Marcus Vinícius da Silva



## Sumário

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>PARTE 1 – ADONIRAN FAZ SAMBA! .....</b>	<b>23</b>
CAPÍTULO 1: DE PROFISSIONAL DO RÁDIO A SAMBISTA “AUTÊNTICO” .....	25
Adoniran: um interessante produto cultural.....	42
CAPÍTULO 2: A CRÍTICA E A CONSTRUÇÃO DO SAMBISTA .....	49
<b>PARTE 2: CANÇÕES AFINADAS COM OS DEBATES – UM OLHAR CRÍTICO E DE DENÚNCIA AO UNIVERSO SUBURBANO DO TRABALHO .....</b>	<b>107</b>
CAPÍTULO 1: NEM TRABALHO, NEM MALANDRAGEM .....	109
CAPÍTULO 2: UMA VOZ GRITA ROUCA NA CIDADE QUE MAIS CRESCE NO MUNDO .....	169
“Saudosa Maloca” <i>versus</i> iê-iê-iê .....	198
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>205</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>209</b>
<b>JORNAL.....</b>	<b>213</b>
<b>DISCOGRAFIA.....</b>	<b>215</b>



## INTRODUÇÃO

É indiscutível a presença hoje de Adoniran Barbosa no panorama da música popular brasileira. O cancionista<sup>1</sup> atualmente faz parte, juntamente com Noel Rosa, Pixinguinha, Cartola e Nelson Cavaquinho – para não citar outros tantos –, do panteão de artistas responsáveis pela constituição da tradição da música popular no Brasil. Mais incontestável ainda é a importância que este artista assumiu ao ser identificado como uma das mais expressivas figuras que compõem a tradição da cidade de São Paulo. Várias de suas canções, como “Saudosa Maloca”, “Trem das onze”, “Samba do Arnesto” e “Iracema”, constituem o repertório popular, e hoje podem ser entendidas como importantes obras representativas do samba tradicional. Adoniran Barbosa hoje é, acima de tudo, um “sambista” importante e reconhecido em todo o território nacional.

O que poucos sabem é que essa identidade de sambista/ compositor/ cancionista de Adoniran Barbosa é algo relativamente recente no que diz respeito à história da música popular. Mesmo a trajetória artística do compositor esteve marcada por diversas outras atividades, principalmente as de radioator e comediante, com muito mais intensidade do que sua atividade de sambista. Adoniran “sambista”, portanto, é resultado de um processo de construção de uma tradição diretamente ligado ao “projeto” nacionalista da MPB, uma

---

<sup>1</sup> Para Tatit (2002), o termo *cancionista* vai além da articulação de melodia e letra em uma unidade cancional. Ser um *cancionista* diz respeito essencialmente a procurar uma *dicção convincente* ao se articular melodia e letra. “Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação. Ele recorta e cobre em seguida. Compatibiliza as tendências contrárias com seu gesto oral”. TATIT, Luiz. O Cancionista. – 2ª Ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 11.

das principais instituições<sup>2</sup> que resultaram do processo de racionalização da indústria cultural no Brasil. A trajetória artística de Adoniran Barbosa revela claramente esse processo de passagem entre uma incipiente organização da indústria de consumo de bens culturais no Brasil, ainda bastante desestruturada e calcada no amadorismo, e a consolidação da indústria cultural racionalizada e poderosa, tendo a formação da MPB como uma das vigas mestras deste processo. A consolidação de Adoniran como um dos pilares do samba tradicional brasileiro é produto dessa transformação.

É sempre emblemática a discussão sobre indústria cultural no Brasil, principalmente em virtude da tardia estruturação da sociedade brasileira nos moldes do capitalismo moderno. Em termos acadêmicos, houve certo silenciamento (ao menos por algum tempo) no que diz respeito às discussões sobre cultura de massa em território nacional. Ortiz (2006) afirma que as discussões sobre cultura popular e cultura brasileira já constituíram uma tradição entre nós, desde os intelectuais mais conservadores, como Sílvio Romero e Gilberto Freire, passando pelos modernistas, com Mário e Oswald de Andrade, pelos representantes autoritários de “Cultura Política” durante o Estado Novo, pelos desenvolvimentistas isebianos, até os revolucionários dos movimentos culturais e estudantis dos anos 60, sempre pensando nos destinos políticos do país a partir de um

---

<sup>2</sup> Napolitano (2001) utiliza essa categoria inspirado na definição emprestada de Pierre Bourdieu. O sociólogo francês define “instituição” como: “Acumulação nas *coisas* [no caso, as obras] e nos *corpos* [no caso, os artistas e intelectuais] de um conjunto de conquistas históricas que trazem as marcas de suas condições de produção e tendem a gerar as condições de sua reprodução” (BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Difel, 1990, p. 100). O uso dessa categoria não pretende *engessar* a análise, mas colocá-la a serviço de uma reflexão historiográfica que tenta entender, precisamente, o processo central destas “conquistas históricas”: a gênese de uma MPB renovada nos anos 60. Este processo se deu em conflito e negociação com outras “instituições” de diversas naturezas (como a indústria fonográfica e televisiva, o partido comunista, a imprensa e o campo intelectual como um todo) até que a MPB fosse reconhecida a partir de um núcleo próprio de expressão sociocultural.

denominador comum: a questão nacional. No entanto, há um relativo silêncio sobre a existência de uma “cultura de massa”, assim como o relacionamento entre produção cultural e mercado. No plano acadêmico, é praticamente na década de 1970 que surgem os primeiros escritos que tratam dos meios de comunicação de massa, fruto, sobretudo, do desenvolvimento das faculdades de comunicação. (ORTIZ, 2006: 14).

Para Ortiz (2006), é impossível falarmos em uma indústria cultural no Brasil, conforme o conceito desenvolvido pelos frankfurtianos, até o final da década de 1960 e início da década de 1970. De acordo com os teóricos da escola de Frankfurt (ADORNO; HORKHEIMER, 1985: 113), a indústria cultural pressupõe um sistema integrado entre os elementos da cultura contemporânea – o cinema, o rádio, a televisão, os jornais, as revistas – funcionando de maneira coesa e coerente com um sistema amplo, complexo e avançado de sociedade de consumo capitalista. Há um controle central calcado na lógica do mercado, que integra as pessoas, de maneira autoritária, a partir do alto, mantendo-as sintonizadas a ele. É exatamente esse elemento integrador que não está consolidado no Brasil até finais dos anos 60 (ORTIZ, 2006: 48). Nas décadas de 1930, 1940 e 1950, nós vivemos no Brasil uma “fase inicial da sociedade moderna” (ORTIZ, 2006: 48-49) que, apesar de apresentar certo desenvolvimento e ampliação dos meios de comunicação de massa, ainda era periférica, com um baixo desenvolvimento técnico, e altos índices de analfabetismo e subdesenvolvimento, o que impede a instauração de um sistema de cultura de mercado. Somente na década de 1960 é que há um cenário de reorganização e estruturação da economia brasileira, cada vez mais inserida no processo de internacionalização do capital, que permite a consolidação do “capitalismo tardio” por parte do Estado autoritário, propiciando condições para a racionalização da indústria cultural.

Em particular, podemos entender que a trajetória artística de Adoniran Barbosa corresponde diretamente a esse momento de constituição da cultura de mercado no Brasil. Ele surge exatamente nesse cenário de transição entre uma cultura de massa incipiente, anos 30, 40 e 50, até meados de 60, e a instauração de uma indústria cultural organizada e racionalizada, final dos anos 60, e curiosamente é possível notar em sua trajetória elementos que claramente traduzem esses dois momentos. Assim, podemos observar Adoniran a partir de dois vieses: como um artista diletante, que transita pelos diversos veículos da cultura de massa ainda em formação, rádio, televisão, cinema, publicidade; ou como parte integrante de uma indústria cultural já consolidada, correspondendo a uma demanda de mercado que, no processo de segmentação da MPB, procura representantes da tradição do samba. É esta a posição que defendemos aqui.

No que diz respeito à análise do *corpus* selecionado, é evidente que não pretendemos compreender o universo da música popular apenas através do binômio melodia-texto. Temos a intenção de realizar uma análise da canção incorporada a um movimento social mais amplo, entendendo como se instituíram as relações culturais e sociais no período analisado, procurando refletir sobre o papel da obra de Adoniran Barbosa como parte integrante dos processos sócio-culturais pelos quais passou a música popular brasileira. Isso porque, do nosso ponto de vista, no panorama do estudo da canção popular não faz sentido observar apenas as questões inerentes às letras das canções, partindo de uma perspectiva puramente poético-literária, e nem um olhar estrito apenas à linguagem musical propriamente dita. A canção é um objeto de estudo complexo, que integra texto, melodia, arranjo, harmonia, produção, mediação, difusão, recepção, além das implicações ideológicas, políticas e sociais que sua presença em diferentes contextos históricos pode trazer. Observar apenas um ou outro destes elementos seria um olhar parcial



do objeto analisado. Assim, além dos elementos temáticos e estéticos inerentes a letra e melodia, é fundamental observarmos o entorno de produção, distribuição e recepção do objeto cultural analisado (JOHNSON, 2006: 35). Desse modo, o que pretendemos demonstrar a partir das canções de Adoniran Barbosa é exatamente como se deu a construção de sua imagem de “sambista genuíno” no momento de racionalização e segmentação da MPB renovada, finais da década de 1960 e início da década de 1970, e que elementos podemos encontrar nas canções presentes em seus três primeiros elepês que sustentam alguns dos principais debates que foram travados no âmbito da cultura e da música popular deste período: *trabalho e malandragem, tradição e progresso, som local e som universal*.

O *corpus* escolhido corresponde às canções presentes nos três primeiros elepês de Adoniran Barbosa: *Adoniran Barbosa* (1974), *Adoniran Barbosa* (1975), *Adoniran e Convidados* (1980), sendo os dois primeiros produzidos por J. C. Botezelli, e o último produzido por Fernando Faro, e todos os arranjos compostos pelo maestro José Briamonte. Entendemos que o *corpus* delineado nos oferece elementos suficientes para discutirmos os assuntos e personagens que foram mais valorizados, e que deram consistência ao que hoje conhecemos de Adoniran. Observe detalhadamente abaixo o *corpus* que pretendemos analisar:

**“ADONIRAN BARBOSA” – 1974**

LP: EMI-Odeon, SMOFB-3839, agosto de 1974  
(relançado em 1978 com o número 31C 062 421 104).

Lado 1:

- 1) “Abrigo de Vagabundos” (Adoniran Barbosa)
- 2) “Bom Dia, Tristeza” (Adoniran Barbosa/ Vinícius de Moraes)
- 3) “As Mariposas” (Adoniran Barbosa)
- 4) “Saudosa Maloca” (Adoniran Barbosa)
- 5) “Iracema” (Adoniran Barbosa)
- 6) “Já Fui Uma Brasa” (Adoniran Barbosa/ Marcos César)

Lado 2:

- 7) “Trem das Onze” (Adoniran Barbosa)
- 8) “Prova de Carinho” (Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil)
- 9) “Acende o Candieiro” (Adoniran Barbosa)
- 10) “Apaga o Fogo, Mané” (Adoniran Barbosa)
- 11) “Véspera de Natal” (Adoniran Barbosa)
- 12) “Deus te Abençoe” (Peteleco)

Produção: J. C. Botezelli (Pelão).

Arranjos: Maestro José Briamonte.

Gravado em janeiro de 1974.

### **“ADONIRAN BARBOSA” – 1975**

LP: EMI-Odeon, SMOFB-3877, julho de 1975.

CD: EMI, 364-789726-2, agosto de 1993, na série “Dois Em Um”, ao lado do LP seguinte, *Adoniran Barbosa e Convidados*.

Lado 1:

- 1) “No Morro da Casa Verde” (Adoniran Barbosa)
- 2) “Vide Verso Meu Endereço” (Adoniran Barbosa)
- 3) “Tocar Na Banda” (Adoniran Barbosa)
- 4) “Malvina” (Adoniran Barbosa)
- 5) “Não Quero Entrar” (Adoniran Barbosa)
- 6) “Samba Italiano” (Adoniran Barbosa)

Lado 2:

- 7) “Triste Margarida (Samba do Metrô)” (Adoniran Barbosa)
- 8) “Mulher, Patrão e Cachaça” (Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles)
- 9) “Pafunça” (Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles)
- 10) “Samba do Arnesto” (Adoniran Barbosa/ Alocin)
- 11) “Conselho de Mulher (Pogréssio)” (Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles/ João B. dos Santos)
- 12) “Joga a Chave” (Adoniran Barbosa/ Oswaldo França)

Produção: J. C. Botezelli (Pelão) e Zilmar R. Araújo.

Arranjos: Maestro José Briamonte.

Gravado em maio de 1975.

### **“ADONIRAN BARBOSA E CONVIDADOS”**

LP: EMI-Odeon, 31C 064422868, agosto de 1980.

CD: EMI, 364-789726-2, agosto de 1993, na série “Dois Em Um”, ao lado do LP anterior, *Adoniran Barbosa*.

Lado 1:

- 1) “Fica Mais Um Pouco, Amor” (Adoniran Barbosa)
- 2) “Tiro ao Álvaro” (Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles), dueto com Elis Regina.
- 3) “Bom Dia, Tristeza” (Adoniran Barbosa/ Vinícius de Moraes) dueto com Roberto Ribeiro.

- 4) “O Casamento do Moacir” (Adoniran Barbosa/ Oswaldo Molles), com o grupo Talismã.
- 5) “Viaduto Santa Ifigênia” (Adoniran Barbosa/ Alocin), dueto com Carlinhos Vergueiro.
- 6) “Agüenta a mão, João” (Adoniran Barbosa/ Hevê Cordovil), dueto com Djavan.
- 7) “Acende o Candieiro” (Adoniran Barbosa), com o Conjunto Nosso Samba.

Lado 2:

- 8) “Apaga o Fogo, Mané” (Adoniran Barbosa)
- 9) “Prova de Carinho” (Adoniran Barbosa/ Hervê Cordovil), com Vânia Carvalho.
- 10) “Vila Esperança” (Adoniran Barbosa/ Marcos César), com o grupo MPB-4.
- 11) “Iracema” (Adoniran Barbosa), dueto com Clara Nunes.
- 12) “No Morro do Piolho” (Peteleco/ Jacob de Brito/ Carlos Silva)
- 13) “Despejo na Favela” (Adoniran Barbosa), dueto com Luiz Gonzaga Jr.
- 14) “Torresmo à Milanese” (Adoniran Barbosa/ Carlinhos Vergueiro), com Clementina de Jesus e Carlinhos Vergueiro.

Produção: Fernando Faro

Arranjos: Maestro José Briamonte.

Gravado em fevereiro e março de 1980.

(MUGNAINI JR., 2002: 209-211)

No conjunto das canções, temos 38 faixas, sendo que cinco delas, presentes no disco *Adoniran e Convidados*, são diferentes fonogramas que repetem canções dos dois discos anteriores. Temos no total, portanto, 33 canções diferentes, com cinco delas apresentando dois fonogramas. Apesar da variedade de temas presentes nesse conjunto, é importante buscarmos uma unidade para realizarmos uma análise mais coesa. Em vista disso, pretendemos centrar nosso estudo nos três importantes debates que estavam presentes no âmbito da MPB, e que aparecem consistentemente na obra de Adoniran: 1) *trabalho e malandragem*, 2) *tradição e progresso*, 3) *som local e som universal*. É evidente que uma das maiores dificuldades que encontramos foi justamente delimitar algumas unidades temáticas. Sempre há alguma canção que sintetiza três temas diferentes, ou que simplesmente foge ao recorte pretendido, ou algum dos debates que apresenta ramificações e amplitudes maiores do que imaginávamos. Por outro lado, é inevitável notar o caráter ambíguo das canções de Adoniran com relação aos debates já mencionados, colocando-se

inúmeras vezes em um lugar de difícil definição e delimitação do recorte. Tendo consciência destas dificuldades, procuraremos organizar as canções de modo a obter uma linha discursiva a mais coerente e coesa possível.

Com relação ao primeiro debate, *trabalho e malandragem*, temos cerca de quatorze canções que levantam essa discussão, sendo nove delas temas que nos trazem diretamente situações que retratam o universo suburbano do trabalho: “Abrigo de Vagabundos”, “Saudosa Maloca”, “Trem das onze”, “Deus te Abençoe”, “Vide Verso Meu Endereço”, “Tocar Na Banda”, “Triste Margarida (Samba do Metrô)”, “Conselho de Mulher (*Pogræssio*)”, “Torresmo à Milanesa”; três delas representam indiretamente o universo do trabalho retratando o cotidiano precário e miserável do trabalhador operário: “Véspera de Natal”, “Aguenta a mão, João”, “Despejo na Favela”; e três temas que nos trazem claramente o universo da boemia, em contraste com as questões do trabalho: “No Morro da Casa Verde”, “Joga a Chave” e “Conselho de Mulher (*Pogræssio*)”.

O segundo debate entre *tradição e progresso* centraliza suas discussões acerca do tão propalado progresso paulistano, planejado pelas elites dominantes desde o início do século XX, que atropelou a tradicional “cidade do café”, bem como seus habitantes oprimidos e marginalizados, para construir a “capital industrial nacional”. Este debate pode ser reconhecido em seis canções do nosso *corpus*: “Saudosa Maloca”, “Despejo na Favela”, “Iracema”, “Acende o Candieiro”, “Conselho de Mulher (*Pogræssio*)” e “Viaduto Santa Ifigênia”.

Já o debate entre *som local e som universal* pode ser recuperado em “Já Fui Uma Brasa”. Apesar de apenas uma canção de todo nosso recorte trazer isto à tona, essa é uma discussão importantíssima a ser observada no cerne da MPB, e a presença de uma canção como essa já no primeiro disco de Adoniran pode representar um discurso alinhado à ala

nacionalista da MPB. Vale a ressalva de que este debate já carrega em si uma questão controversa, tendo em vista que a própria MPB absorveu, principalmente sob influência da bossa nova, elementos oriundos do *jazz* estadunidense, e outras sonoridades universais bastante sofisticadas, o que já coloca em cheque o debate em si. Entendemos, contudo, que houve um debate estético e ideológico um tanto quanto questionável em torno, essencialmente, da música *pop* internacional, representada pela “Jovem Guarda”, e da sonoridade local, valorizada pelos adoradores da MPB. De qualquer forma, para ampliarmos a discussão, buscaremos apenas uma canção fora do nosso *corpus*, mas ainda dentro do debate, que é “Rua dos Gusmões”, presente no elepê *Adoniran Barbosa – Documento Inédito*, que foi lançado postumamente pela Eldorado, 86840437, em 1984, e também gravada ao vivo em março de 1979, no Ópera Cabaré, em São Paulo, gravação esta que deu origem ao elepê *Ao Vivo*, lançado pela RGE, 3206121, em 1991.

Por outro lado, infelizmente, temos ciência de que importantíssimas canções presentes nestes três elepês não serão observadas, em virtude do foco que procuramos dar através do recorte proposto, como “Samba do Arnesto”, “Samba Italiano”, “Tiro ao Álvaro”, “As Mariposas”, “Apaga o Fogo, Mané”, entre outras. Isto obviamente não diminui a importância destas canções simplesmente por não se adequarem à linha discursiva a que nos propusemos desenvolver aqui. Naturalmente nos fica uma incômoda sensação de trabalho incompleto, de que algo está faltando, mas temos consciência de que tentar abarcar todas as canções destes três elepês tornaria o trabalho muito aberto e exaustivo. Fica, portanto, uma lacuna que eventualmente pode ser preenchida em projetos futuros que complementem este nosso primeiro estudo da obra de Adoniran.



# PARTE 1 – *ADONIRAN FAZ SAMBA!*





## **CAPÍTULO 1: DE PROFISSIONAL DO RÁDIO<sup>3</sup> A SAMBISTA “AUTÊNTICO”**

Adoniran Barbosa nasceu no rádio. Foi o advento da radiodifusão que possibilitou a realização de seu trabalho artístico. No início, ainda na década de 1920, no Brasil, as condições em que as rádios iam para o ar eram muito precárias, com uma estrutura primitiva e ainda improvisada nas residências dos seus proprietários. Os pioneiros do rádio, como o antropólogo e educador Roquette-Pinto, viram inicialmente nessa novidade tecnológica um imenso potencial de caráter didático e educativo, o que transformou o rádio em uma espécie de “livro falado”, cuja programação tinha como estrutura precária inicial a leitura de diários com informações comentadas, intercalada com a declamação de poemas, análise estética de obras literárias, crítica e biografia de autores, divulgação da música erudita. Tinhorão (1981) ainda diz que o professor Roquette-Pinto chegou a contar com a presença ao vivo de importantes intelectuais internacionais, como Albert Einstein e o lançador do futurismo, F. T. Marinetti (TINHORÃO, 1981: 38-39).

Já as décadas de 1930, 1940 e 1950, a “era de ouro do rádio”, ficaram conhecidas pela rápida expansão desse veículo, devido ao ágil aperfeiçoamento técnico, à estruturação de sua programação em termos comerciais, ao barateamento do custo dos aparelhos, o que possibilitou o acesso de grande parte da população, principalmente a de baixa renda, à programação radiofônica. O rádio passou a ser entendido como signo de modernidade, e abriu espaço para a divulgação de propagandas e a diversificação de sua programação, que até o início da década de 1930 era pautada, conforme já dito, em termos não-comerciais e

---

<sup>3</sup> Esse termo foi utilizado por Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira*, a partir do testemunho de Raul Duarte sobre o rádio no final da década de 30 e início de 40.

de cunho erudito e lítero-musical, e passou a se estruturar com jornais, novelas, programas de auditório, transmissões esportivas, programas humorísticos, religiosos e musicais.

O cinema, também nas décadas de 1940 e 1950, torna-se um bem de consumo, principalmente em virtude da presença do cinema americano, que dominou o mercado cinematográfico no pós-guerra. E é neste momento, tendo como estímulo o cinema norte-americano, que existe a tentativa de se constituir uma cinematografia brasileira, com a Atlântida, em 1941, e a Vera Cruz, em 1949.

É também nesta fase que se concretizam condições para a ampliação do mercado de publicações, com o aumento do número de jornais revistas e livros. Até a década de 1930, a produção e o comércio de livros no Brasil eram praticamente inexistentes em termos de mercado, e o escritor não podia “viver de literatura”, o que o levava a exercer funções no magistério ou em órgãos públicos. Ou seja, o desenvolvimento da literatura se encontrava estreitamente ligado à burocracia do Estado. Além disso, as relações entre escritor e seu público se dava através do jornal, o qual era fonte de renda e prestígio para o artista. Ortiz (2006) aponta que somente a partir dos anos 40 é que o setor de publicações apresentaria vários indicadores demonstrando o seu crescimento, como tiragem, importação de papel e, até mesmo, a implantação de grupos nacionais (Klabin) na sua produção, a partir de 1947. No entanto, é importante ressaltar que o mercado de livros ainda era débil, cuja penetração junto à população era muito pequena devido ao alto índice de analfabetismo. Vale apontar ainda que de 1948 a 1953 o número de editoras no Brasil caiu, atingindo um nível inferior ao de 1936, pois muito do desenvolvimento desse setor se aplicava essencialmente aos jornais e não a livros, e os impostos alfandegários e a taxa do dólar faziam com que se tornasse mais barato importar livros do que papel para imprimir-los no Brasil.

A televisão, contudo, se introduz no Brasil a partir dos anos 50. Tinhorão (1981) afirma que durante pelo menos os primeiros dez anos de sua instalação, a televisão no Brasil desenvolveu-se montada sobre uma infra-estrutura de rádio, com a predominância de programas de auditório, e com a presença em sua programação do “pessoal mais expressivo” do rádio, como Ari Barroso, Abelardo Barbosa (Chacrinha), Dorival Caymmi, Almirante, Araci de Almeida, Alvarenga e Ranchinho, Mazzaropi e outros tantos. Esta só vai se consolidar como um meio de comunicação confiável por parte das agências de publicidade na segunda metade dos anos 60, quando a TV-Globo, compreendendo o fenômeno de concentração capitalista na área das comunicações, decide desvincular a TV do rádio, inaugurando o sistema de produção centralizada, com filosofia de programação e imagens apoiadas no gosto e nas expectativas das camadas de maior poder aquisitivo, e não mais entre as camadas mais baixas da população. Assim, usando a novidade técnica do vídeo-teipe, associada às possibilidades de dublagem das vozes nos filmes, passou a importar, essencialmente dos Estados Unidos, seriados e *shows* musicais, os chamados “enlatados”, fornecendo uma imagem de “modernidade”, e apagando os últimos vestígios da televisão popular e brasileira.

Percebe-se, portanto, no período referido, um quadro cultural em processo de desenvolvimento da produção e do consumo de bens culturais. Contudo, apesar dessa aparente sensação de “modernidade” que o surgimento, o desenvolvimento e a ampliação dos meios de comunicação de massa propiciavam, a precariedade técnica e o subdesenvolvimento da população impossibilitaram que se instaurasse no Brasil um sistema em que o conceito de indústria cultural, como o introduzido por Adorno e Horkheimer, pudesse ser aplicado. Isso porque, como já foi dito, até meados da década de 1960 faltava às empresas culturais existentes, que buscavam expandir suas bases materiais,

um traço característico da indústria da cultura: o caráter integrador. De acordo com a análise frankfurtiana, a indústria cultural integra as pessoas a partir do alto, ela é autoritária, impondo uma forma de dominação que as “sintoniza” a um centro ao qual elas estariam “ligadas”. Porém, a padronização promovida por e através dos produtos culturais só é possível porque repousa num conjunto de mudanças sociais que estendem as fronteiras da racionalidade capitalista para a sociedade como um todo (ORTIZ, 2006: 48-49). Ou seja, a sociedade de massa procura trazer a população de “fora” para “dentro” do sistema social, as instituições centrais pensam em estender suas fronteiras, procurando estabelecer uma relação estreita com a maior parte da população. No caso do Brasil, é exatamente este elemento que é débil. Até o início da década de 1960, apesar de haver uma cultura de massa no país, não há uma sociedade de consumo, e ainda há uma parte substancial da população que nasce e permanece para sempre excluída desse sistema central. Apesar do processo de centralização fortalecido pelo Estado Novo, a sociedade brasileira ainda é marcada pelo localismo. O projeto de construção da nacionalidade presente dos anos 30 a 50 conseguiu impor sua força para a constituição de um Estado Nacional, que sonhava em construir um sistema radiofônico em nível nacional. Porém, este sonho se desfaz ao não encontrar possibilidades materiais para realizá-lo. Isso favorece, paradoxalmente, o crescimento do rádio comercial, e o desenvolvimento da radiofonia local, impossibilitando a instauração de uma cultura de mercado nacionalmente integrada nesse período.

É nesse cenário de indústria cultural incipiente que Adoniran Barbosa inicia sua trajetória artística, atuando em diversas rádios particulares paulistas, como a Cruzeiro do Sul, prefixo PRB-6 – onde teve sua primeira oportunidade ao interpretar “Filosofia”, de Noel Rosa –, a Rádio São Paulo, PRA-5, a Rádio Cultura, PRE-4, a Cosmos, PRE-7, a Bandeirantes, PRH-9, e a Educadora, PRA-6, atuando como intérprete e compositor de

canções, e como apresentador de programas humorísticos.<sup>4</sup> Mas foi nos anos 40, na Rádio Record, PRB-9, que sua trajetória privilegiou a atuação como radioator. Em 1941, quando Octávio Gabus Mendes se tornou um dos diretores da Rádio Record, Adoniran foi convidado para trabalhar como comediante dos programas *Palmolive no Palco*, *Serões domingueiros e Universidade Record*, e depois atuou em rádio-teatro e musicais, foi discotecário e locutor, e também radioator (MATOS, 2007: 118). Além de Adoniran, Gabus Mendes também levou para a Record um outro profissional, Osvaldo Moles, um dos grandes nomes do rádio na época que, com 28 anos, já era redator, diretor, produtor e programador. Moles percebeu a veia humorística de Adoniran, e lhe ofereceu o programa *Casa da Sogra*, onde nasce o primeiro dos inúmeros tipos radiofônicos criados pela dupla: Zé Conversa. A partir de então, a dupla começa a ganhar projeção e espaço para a criação de vários outros personagens, cujos sotaques e falas representavam os burburinhos de uma cidade em mudança, que Adoniran definia como ‘osservatore dos tipos de rua’, característica presente nas suas composições e marcada por suas experiências boêmias (MATOS, 2007: 121). Estes são Barbosinha Mal-Educado da Silva, Confúcio das Dores, Giuseppe Pernaфина, Moisés Rabinovicht, Dr. Sinésio Trombone, Jean Rubinet, e vários outros. Mas foi em 1956, com o programa *Histórias das Malocas*, que Adoniran atingiu maior sucesso, com o personagem Charutinho, conhecido por incorporar o estereótipo do

---

<sup>4</sup> Para obter informações mais específicas sobre a biografia do autor, ver CAMPOS Jr., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004; MUGNIANI Jr., Ayrton. *Adoniran: Dá licença de contar*. São Paulo: Editora 34, 2002; KRAUSCHE, Valter Antonio. *Adoniran Barbosa*. São Paulo-SP: Brasiliense, 1985; BENTO, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa*. Dissertação de mestrado, USP, 1990; MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

malandro, assim como o conhecemos pela tradição carioca. Ele era um malandro que queria levar vantagem em tudo, e planejava pequenos golpes (MATOS, 2007: 121).<sup>5</sup>

Além de atuar como figura importante do rádio, Adoniran também atuou no cinema em *Caídos do Céu* (1946), *Pif-paf* (1945), *A vida é uma gargalhada* (1950) e *O cangaceiro* (1953), filme dirigido por Lima Barreto, que chegou a ser premiado internacionalmente em Cannes, o que o projetou como ator, e possibilitou que trabalhasse em outros projetos cinematográficos.

Em 1957, houve uma tentativa de levar o *Histórias das Malocas* para um novo veículo: a televisão, pela TV Record – Canal 7, projeto fracassado pelo fato de as características físicas dos personagens do rádio não condizerem com os atores. Charutinho era negro, e Adoniran, descendente de italianos. Mesmo pintando o rosto de escuro, essa imagem não convenceu. Em 1965, Adoniran volta à TV no programa do Chacrinha, o qual possuía um público bastante amplo, interpretando o sucesso “Trem das Onze”, e no mesmo ano ocorreu o encontro histórico de Adoniran com Elis Regina, no programa *O Fino da Bossa*, atingindo diretamente o público da MPB. Até metade da década de 1960, Adoniran dedica-se prioritariamente ao rádio, e o programa *Histórias das Malocas* mantém-se no ar até 1968, um ano após a morte de Moles.

Na década de 1970, Adoniran atuou também como ator de novelas na TV Record, fazendo algumas pequenas atuações até sua aposentadoria, em 1972, quando se afastou substancialmente dos meios de comunicação.

---

<sup>5</sup> Apesar de o termo ‘malandragem’ ser utilizado nos scripts radiofônicos do programa *Histórias das malocas*, eu vejo, tanto nos personagens do rádio como nos sujeitos das canções de Adoniran, mais um tom denunciativo do mundo suburbano do trabalho, do que a dialética da ordem/ desordem constituinte do universo da malandragem e da boemia, conforme a tradição estereotipada do malandro.

Depois disso, com o auxílio de Sérgio Andrade, participou da campanha publicitária da cerveja Antarctica, onde emplacou o bordão: “Nóis viemo aqui pra bebê ou pra cunversar?”. A partir de então, com o sucesso do comercial, ele volta à mídia, recebendo vários convites, entre os quais gravou *MPB Especial*, a convite de Fernando Faro. Em 1973, chegou a ser convidado pela TV Tupi para atuar na primeira versão da novela *Mulheres de Areia*, emendando esse trabalho a outros produzidos pela emissora. É importante observar que, a partir de meados da década de 1960, a imagem de Adoniran já começa a ser vinculada à televisão, e, por consequência, chama a atenção de diversos periódicos de alcance nacional, o que não foi um fato inconsequente. A MPB foi um dos elementos que mais impulsionou o desenvolvimento e a estruturação da televisão durante a década de 1960, a qual ainda seguia os modelos estruturais do rádio, e o fato do compositor de “Iracema” começar a ser uma figura presente em alguns programas televisivos, com algumas idas e vindas intermediadas por uma série de interesses, corresponde a esse processo, conforme veremos mais adiante.

É a partir de 1974, no entanto, que Adoniran ressurgiu como compositor de sambas, com o lançamento do álbum *Adoniran Barbosa*, em que o cancionista interpreta suas próprias canções, sob a produção de J. C. Botezelli (Pelão), e Zilmar R. Araújo. No ano seguinte, foi lançado um outro elepê, com o mesmo nome e sob a mesma produção. No ano de 1980, em homenagem aos 70 anos do compositor, foi lançado o álbum *Adoniran e Convidados*, produzido por Fernando Faro, em que o artista grava suas principais canções ao lado de vários nomes então já consagrados pela MPB, como Elis Regina, Carlinhos Vergueiro, Djavan, Clara Nunes, e outros. Sua última aparição se deu em 26 de maio de 1982, no festival, *Viva a música Popular Brasileira*, no Rio de Janeiro. Postumamente, em 1984, foi lançado o álbum *Documento Inédito*, em que há fragmentos de sua participação

no programa *O Fino da Bossa*, em 1965, apresentado por Elis Regina, e de sua participação no programa *Ensaio*, da TV Cultura, dirigido também por Fernando Faro, além de alguns arquivos recolhidos do Museu da Imagem e Som de São Paulo. Em princípio, o material que nos interessa para este estudo são esses seus três primeiroselepês: *Adoniran Barbosa* (1974), *Adoniran Barbosa* (1975), e *Adoniran e Convidados* (1980), os quais foram lançados enquanto Adoniran ainda estava vivo, e já correspondem à demanda pelo samba tradicional instituída pela MPB. Este assunto, porém, discutiremos em seguida.

Ao observar a trajetória artística de Adoniran Barbosa, não é difícil perceber que, apesar de ter feito maior sucesso no rádio, ele transita por vários veículos de comunicação e, mesmo no rádio, exerce as mais inúmeras funções. Essa ‘versatilidade’ do artista pode ser vista de maneira positiva, partindo de uma visão mais romantizada, mas não deixa de ser um forte indício dessa indústria incipiente que existe no Brasil. Ortiz (2006) afirma que essa mobilidade intensa entre setores significa, na verdade, uma realização incompleta das especializações e, quando considerarmos cada setor particular, ou a relação entre eles, observamos que a mobilidade interna e externa corresponde na realidade a uma incipiência das especialidades. As funções são diferenciadas, mas são acumuladas pelos mesmos indivíduos, o que mostra que as profissões não estão ainda cristalizadas enquanto capacidades específicas vinculadas a uma única pessoa (ORTIZ, 2006: 88-89).

Daí a dificuldade em se definir, até meados dos anos 60, qual a “profissão” de Adoniran: radioator, compositor, ator de cinema ou televisão, ou até “garoto propaganda”. Percebe-se que a não cristalização de capacidades específicas, tanto externas como internas aos veículos de comunicação, revela um caráter amadorístico aos profissionais de rádio, cinema e televisão, situação que só começa a se definir a partir da segunda metade da década de 1960 no Brasil. Dessa maneira, é possível identificar particularmente, em



Adoniran, reflexos desse momento de formação da indústria cultural no Brasil durante as décadas de 1930, 1940, 1950, até meados de 1960. O diletantismo do artista revela indícios dessa incipiência nos meios de comunicação de massa.

No que diz respeito à relação de Adoniran Barbosa com a música popular, apesar de o artista haver ingressado no rádio como intérprete de sambas e ter se arriscado a participar de alguns concursos do carnaval paulistano ainda na década de 1930, digamos que, até meados da década de 1960, com o sucesso de “Trem das onze” no carnaval carioca de 1965, essa foi sua atividade artística menos exitosa. Ou seja, até então, podia-se considerar Adoniran como um grande intérprete humorístico, um importante radioator, mas não um reconhecido compositor de sambas. Sua atividade de sambista tinha um caráter muito mais diletante do que profissional. O próprio autor, em entrevista ao jornal *Última Hora*, do dia sete de outubro de 1973, fez a seguinte afirmação ao ser questionado se era sambista ou humorista:

*“Até 1941 eu era cantor de samba. De 41 eu passei a fazer mais humorismo. Na Record então eu fazia teatro com o Otávio Mendes, e daí deixei da Cruzeiro do Sul. Otávio gostou de mim, chegou Oswaldo Moles, também meu grande amigo, e gostou.”*<sup>6</sup>

Na mesma entrevista, ao ser questionado como é sua trajetória de sambista, Adoniran responde:

---

<sup>6</sup> *Última Hora*, “Adoniran Barbosa, ‘Saudosa Maloca’”, 07/out/1973.

*“Ah, então, eu fiz um em 47. Eu já tinha feito muitas músicas, mas este foi o primeiro sucesso, o **Asa Negra**, gravado por Hélio Sindó, na Continental. Vendeu mais ou menos, mas foi sucesso de Carnaval. Deu pra ganhar um dinheirinho bom. Aí parei um pouco. Não sei porque parei. Parei, fazia música, mas não gostava. Aí, em 50, voltei. Fiz **Malvina**, gravada pelos ‘Demônios da Garoa’. Aí me entusiasmei. Foi aí que casei com os ‘Demônios da Garoa’, justamente com **Malvina**. Daí fiz **Joga a Chave** – (‘Joga a chave, Meu bem/ Que Aqui Fora está ruim demais/ É tarde, perturbei teu sono/ Amanhã eu não perturbo mais’) – Veja só o que aconteceu, por eu morar em apartamento. Minha mulher não me dava a chave, porque tinha uma só e eu chegava e gritava lá da rua, e ela jogava a chave pra eu poder abrir a porta... Depois eu fiz mais um samba sem compromisso, **Segura o Apito**. Em seguida, **Perdoar e pra Deus e Apaga o Fogo, Mané**. Em 64 fiz **Trem das Onze**, que foi um sucesso, sempre com os ‘Demônios da Garoa’. Recebeu aclamação popular, não consagração, aclamação popular. O povo começou a cantar no Rio. Em novembro – o disco saiu em outubro – o Chacrinha levou o disco pra lá, e promovia muito pra mim.”<sup>7</sup>*

Foi em 1934, portanto, que a interpretação de “Filosofia”, de Noel Rosa, marcou o início da trajetória de Adoniran no rádio como intérprete de sambas. Durante essa década,

---

<sup>7</sup> *Última Hora*, “Adoniran Barbosa, ‘Saudosa Maloca’”, 07/out/1973.

compôs algumas canções para participar dos concursos de carnaval de São Paulo, e “Dona Boa”, em parceria com J. Aimberê, chegou a vencer o concurso do ano de 1935, organizado pela PRA-5 Rádio São Paulo. Em fevereiro de 1936, fechou contrato com a gravadora Columbia para gravar seu primeiro disco, no qual interpretou “Agora podes chorar”, em parceria com o maestro José Nicolini. Essa canção, no entanto, ocupou o lado B do disco, protagonizado por “Rumba Negra”, de Armando Orefiche, Leo Blanc e José Nicolini, no lado A. Em março do mesmo ano, ocupou o lado A de outro disco, interpretando “Se meu balão não se queimar”, também parceria com José Nicolini. O lado B foi preenchido por “Tristeza de São João”, de Eratóstenes Frazão. Em 1937, lançou o terceiro disco, com duas composições suas: “Não me deu satisfações” no lado B, também composta em parceria com Nicolini, interpretada por ele mesmo. No lado A desse disco, encontrava-se a marcha “Você tem um jeitinho”, de composição sua, mas desta vez interpretada por Januário de Oliveira. Chegou a escrever algumas outras canções que foram interpretadas no rádio, mas nunca foram gravadas. Nada, no entanto, que tivesse importância a ponto de identificar Adoniran como um compositor de fato.

Foi apenas na década de 1950 que Adoniran Barbosa escreveu alguns de seus temas mais conhecidos, como “Saudosa Maloca” (1951), “Samba do Arnesto” (1953) e “Conselho de Mulher (*Pogréssio*)” (1953), ainda sem muito êxito. Somente em 1955, quando o grupo *Demônios da Garoa* – já com grande notabilidade na cidade de São Paulo, e com algumas canções de Adoniran no currículo – regravou “Saudosa Maloca” e “Samba do Arnesto”, é que as canções do sambista ganharam bastante projeção em meio ao público bastante popular de ouvintes de rádio de São Paulo. O mais curioso é que, como Adoniran consolidara grande sucesso, a partir da década de 1940, como radioator, em sua primeira gravação de “Samba do Arnesto”, em 1951, o selo do disco trazia o esclarecimento entre

parênteses: “Adoniran Barbosa (Zé Conversa)”. Anos depois, na edição de 15 de outubro de 1955, a *Revista do Rádio* noticiava Adoniran, popularíssimo ator, também como compositor, cujo título da matéria era: “Só faltava fazer sambas... e Adoniran também fez.” Após nove anos, sua imagem continuava vinculada à atuação como ator, quando a revista *Intervalo*, em matéria publicada em 1964, comentou o lançamento do “Samba Italiano”, cujo título foi: ADONIRAN FAZ SAMBA (MUGNIANI Jr., 2002: 43-45).

De qualquer forma, o êxito das canções até finais da década de 1950, com raríssimas exceções, estava muito mais relacionado ao sucesso dos intérpretes do que à autonomia do autor, o que é de fato regra no cenário da música popular pré-bossa nova. Ou seja, até então, as grandes “estrelas” eram os intérpretes. De acordo com Napolitano (2001), os compositores saíram do quase-anonimato, que os colocava na retaguarda dos grandes intérpretes, para a condição de “estrelas” dos meios de comunicação. Este processo, estimulado inicialmente pela bossa nova, se consolidou como uma tendência da MPB recente, durante os festivais da canção, ao longo dos quais o compositor e o *performer* muitas vezes se fundiram. É também com a bossa nova que o compositor começa a ganhar maior autonomia em relação ao seu trabalho de criação, na medida em que o mercado se reestruturava e buscava suprir as demandas por novidades musicais (NAPOLITANO, 2001: 28-29). No entanto, é a partir de 1956 que parece se definir mais claramente a figura de Adoniran Barbosa como compositor, e sua produção musical aumenta. Somente neste ano dez novas canções de sua autoria são gravadas, a metade delas interpretada pelos *Demônios da Garoa*. A maior parte de suas principais obras foram produzidas a partir desse período, como “Iracema” (1956), “Um samba no Bexiga” (1956), “Apaga o fogo, Mané” (1956),

“Bom dia, tristeza” (1957) – em uma inusitada parceria com Vinícius de Moraes<sup>8</sup> – “Nóis não usa bléque-tais” (1958), “Abrigo de Vagabundos”(1958), “Aqui, Gerarda” (1959), “No Morro da Casa Verde” (1959), “No Morro do Piolho” (1959) e “Tiro ao Álvaro” (1960). Importante observar que algumas das canções foram interpretadas por ele mesmo nas gravações, como é o caso de “Aqui Gerarda” e “Tiro ao Álvaro”, porém ambas sob a alcunha de Charutinho, um de seus personagens mais populares do rádio, conforme registro no selo de ambos os discos. De fato, estas canções tiveram um considerável êxito no âmbito local, porém a representatividade do personagem humorístico ainda é mais relevante do que a do próprio autor.

Contudo, Adoniran assume um outro papel a partir do momento em que a indústria cultural no Brasil começa a se estruturar, essencialmente no universo da música popular, e há uma demanda de mercado que exige a segmentação de gêneros musicais. Napolitano (2001), em *Seguindo a canção: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, realiza um estudo de fôlego, no qual desenvolve uma reflexão histórica de como se deu o processo de reorganização da indústria cultural brasileira, em contradição com o engajamento político que aflora em um momento de grandes tensões político-ideológicas no país, partindo do panorama musical dos anos 60. De acordo com Napolitano (2001), somente a partir da década de 1960 é que a economia brasileira se reorganiza e se reestrutura com a perspectiva de se inserir cada vez mais no processo de

---

<sup>8</sup> De acordo com Celso de Campos Jr., Aracy de Almeida foi a responsável por estabelecer uma relação entre Vinícius de Moraes e Adoniran Barbosa. Segundo o biógrafo, Vinícius fez chegar a Aracy um papel com um poema rascunhado, autorizando-a a fazer o que quisesse com ele. A cantora resolveu, então, entregá-lo a Adoniran Barbosa, grande amigo seu na Rádio Record, a quem confiou a tarefa de musicar tais versos. CAMPOS Jr., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004, p. 358-9.

internacionalização do capital, consolidando o “capitalismo tardio”, o que permite reunirmos condições para a racionalização da indústria cultural. Na música popular, a *bossa nova* e a *tropicália* aparecem como projetos de renovação da música, os quais se consolidam com a MPB, que ganha força de mercado e espaço na tradição popular brasileira. Para Napolitano (2001), este cenário social, econômico e político específico que se desenvolveu no Brasil neste momento, potencializado com a fúria política do regime militar, é a condição básica para que a gênese da moderna MPB tenha acontecido da maneira interessante como foi. Isso porque o golpe militar trouxe radicais transformações a partir de duas perspectivas fundamentais: políticas e econômicas. Em termos políticos, todos pudemos claramente presenciar um sistema autoritário, violento e repressivo. Por outro lado, as bases das transformações econômicas, cujas medidas propostas pelos militares, em termos culturais, nos trouxeram importantes consequências, propunham aprofundar a abertura econômica e o desenvolvimento industrial iniciados com Juscelino Kubitschek. Na medida em que se desenvolvem o parque industrial e o mercado de bens materiais, se fortalecem de maneira imediata o parque industrial da cultura e o mercado de bens culturais. Eis as condições que permitem pensarmos no desenvolvimento da indústria cultural no Brasil.

O golpe militar de 1º de abril de 1964 causou um tremendo choque na esquerda e nos nacionalistas, que acreditavam na irreversibilidade histórica das propostas de *Reforma de Base* do governo de João Goulart. A fraca resistência do governo eleito perante o golpe foi um grande enigma político a ser decifrado. Para o eixo do pensamento de esquerda da época, como um governo que caminha na “direção certa”, propondo uma série de reformas em favor dos trabalhadores, pôde cair tão facilmente? Uma das possíveis respostas é que pode ter havido um grande descompasso entre a “marcha da história” e a consciência

“popular”. E a responsabilidade sobre o despertar da consciência política recaiu diretamente sobre as tarefas culturais, o que colocou os artistas e intelectuais, identificados com a esquerda nacionalista, em um grande impasse.

Por outro lado, Napolitano (2001) ainda afirma que a derrota de 1964 apresentou outra faceta: a frustração somada à sensação de isolamento político sofrida pelos setores da esquerda nacionalista acabou por estimular o processo de autonomização dos artistas intelectuais perante as instituições partidárias enfraquecidas. Isso permitiu a intensificação do debate intelectual, no qual estava inserida a MPB, que procurava entender de forma mais “autônoma” e aberta o novo contexto político-ideológico em que se encontravam. Isso permitiu a revisão de um conjunto de paradigmas bastante rígidos que pautavam a perspectiva do nacional-popular das ações culturais de esquerda.

Na medida em que o fim do nacionalismo econômico e o autoritarismo político-institucional colocavam em xeque as posições tradicionais de esquerda, a postura de “resistência”, que até 1964 deveria ser de “atuação”, transformava-se em prioridade na luta contra o regime. Nessa perspectiva, a cultura passou a ser bastante valorizada, mesmo porque era o único espaço de atuação da esquerda derrotada. Como sabemos, entre 1964 e 1968, o regime militar não impediu a criação artística e a expressão de ideias de esquerda, mas rompeu o elo entre os artistas/ intelectuais com a maioria da população ao fechar e colocar na ilegalidade as organizações e os espaços culturais (como o CPC/ UNE) que, até 1964, funcionavam como os lugares de relação entre o artista engajado e o “povo”. Com o desaparecimento destes lugares, o espaço de expressão do artista passou a ser, de maneira hegemônica, o mercado, e a televisão se tornou o espaço mais adequado para a atuação do compositor, pois era uma novidade tecnológica que atraía as atenções da classe média, essencialmente dos jovens universitários, mas era ainda estruturada nos moldes do rádio,

cujo público alvo era as camadas mais pobres da população. Evidentemente, a penetração que a televisão tinha junto às pessoas mais pobres era muito menos substancial em virtude da inacessibilidade dos aparelhos devido ao seu elevado custo naquele momento. Por isso, esse novo quadro geral colocava uma série de questões para a canção engajada brasileira. Era preciso refletir sobre os novos espaços de atuação, para redefinir o que cantar, para quem cantar, onde cantar, para chegar ao “povo” que deveria ser conscientizado. Era preciso repensar os parâmetros e procedimentos de criação/ recepção da obra. E todo esse debate foi acompanhado pela reestruturação da indústria cultural no Brasil.

De modo geral, esse debate, que pretendemos colocar aqui de maneira bastante genérica, Napolitano (2001) evidentemente apresenta de forma mais ampla e complexa. Grosso modo, nos dois anos após o golpe, a presença da canção engajada no mercado não era incompatível com a vontade do artista de atuar politicamente como músico engajado nacionalista. Conforme diz Napolitano (2001), a dupla função do artista, como criador cultural engajado e produtor de bens culturais era administrável na medida em que o seu público alvo – o “povo” e a “juventude universitária” – estavam à margem do mercado fonográfico (NAPOLITANO, 2001: 59). Porém, a partir de 1968, com a percepção de um público consumidor “passivo” do protesto por parte da indústria fonográfica e televisiva, o ideal de revolução passou a ser entendido como um “produto a ser vendido”, entre outros, direcionado aos setores médios da sociedade. O mercado, com a televisão em fase de mudança técnica e gerencial, encontrava na MPB engajada uma nova possibilidade comercial importante. Os artistas e intelectuais se viam cada vez mais com um número limitado de opções de atuação, e o mercado se abria para a MPB nacionalista e engajada num momento em que outros espaços se fechavam, por conta, sobretudo, da crescente repressão. O artista engajado, portanto, procura um espaço onde possa atuar de forma livre



e *autônoma*, buscando despertar a “consciência social” do “povo”, e o espaço encontrado no cenário específico brasileiro é justamente no cerne do processo de reorganização da indústria cultural, que pressupõe exatamente sua *heteronomia*. É assim que se dá a gênese da MPB renovada.

A consolidação da indústria cultural no Brasil, nos anos 70, em virtude das necessidades de mercado que passaram a se constituir, abriu espaço para uma segmentação nova da MPB, adequada às leis de mercado racionalizado. Dessa forma, a MPB se torna o eixo do novo sistema de produção e consumo de música no Brasil, fornecendo parâmetros para a organização de uma hierarquia de gêneros e gostos no sistema de canções.

Um dos reflexos dessa segmentação foi a demanda pelo samba, fundamental na afirmação da identidade musical brasileira, e que não conseguiu se firmar nos festivais da canção da década de 1960, apesar de ser matéria básica para artistas como Chico Buarque, nos mesmos festivais. Com a I Bienal do Samba, em 1968, a TV Record resolveu abrir um espaço televisivo direcionado ao samba. No fundo, tratava-se de uma forma de capitalizar o embate em torno do *som universal* e da *música de raiz*, numa tentativa de reeditar o embate entre *O fino da bossa* e o *Jovem guarda*, ocorrido alguns anos antes. Apesar do sucesso de público e crítica, o resultado mais concreto é que os dois pólos antitéticos, o *som universal* e o *samba autêntico*, acabaram sendo reabsorvidos pelo campo da MPB e como tal constituíram parte importante do material musical dos festivais de 1968 (NAPOLITANO, 2001: 302). É nesse momento que, impulsionados por artistas jovens então recém-surgidos, como Chico Buarque, Elis Regina, Paulinho da Viola e Baden Powell, abre-se espaço para os nomes tradicionais do samba, como Cartola, Pixinguinha, João da Bahiana e Adoniran Barbosa. O autor de “Saudosa Maloca” já havia sido, assim como os outros, uma espécie de redescoberta como elemento representativo do popular e da identidade paulista ao se

apresentar em *O Fino da Bossa*, com Elis Regina, em 1965, e a participação de “Mulher, patrão e cachaça”, interpretada pelos Demônios da Garoa na Bienal do Samba, em 11 de maio de 1968<sup>9</sup>, apenas reafirma essa representação. É importante lembrar que a MPB se consolida justamente no momento em que o eixo de produção/divulgação da *música popular* se desloca do Rio de Janeiro para São Paulo. Daí a importância do papel de Adoniran Barbosa na cultura popular brasileira, que se define nesse momento. A partir da década de 1970, o artista passa a ser entendido como um representante do “samba autêntico”, mais especificamente ocupando espaço na *tradição* do samba paulista.

### **Adoniran: um interessante produto cultural**

Conforme já assinalamos, há dois momentos marcantes na trajetória de Adoniran Barbosa que claramente acompanham o desenvolvimento da indústria e do mercado no Brasil. Em uma primeira fase, seu grande público é composto por ouvintes de rádio. Apesar de haver gravado 13 discos 78 RPM, de 1936 a 1963, esse material, assim como os aparelhos reprodutores, não eram acessíveis à maior parte da população. Dessa maneira, foi inevitável que a difusão de sua obra acontecesse através do rádio, o que não significa que Adoniran Barbosa não tivesse um público expressivo, muito pelo contrário. Seu público era numeroso, no entanto pertencia aos estratos mais baixos da população, que caracterizavam o público ouvinte de rádio, constituído, conforme afirma Tinhorão (1981), por gente em sua maioria analfabeta ou apenas semi-alfabetizada (TINHORÃO, 1981: 81). Além disso, nos anos 30, 40 e 50, as rádios paulistas tinham características marcadamente locais, seguindo padrões regionais, o que limitava sua projeção ao Estado de São Paulo. Assim, percebe-se

---

<sup>9</sup> *Folha de São Paulo*. “Começa hoje a I Bienal do Samba”, 11/ nov./ 1968.

que a presença de Adoniran que se fixou no imaginário do seu grande público até a década de 1960 está relacionada diretamente à sua atuação como ator e radioator, e não como sambista. Inevitavelmente, suas primeiras composições estavam diretamente vinculadas ao meio radiofônico, e sua popularidade se limitava ao universo do rádio em São Paulo, a um público numeroso e sem poder aquisitivo.

A projeção de Adoniran Barbosa como compositor de sambas, em nível nacional, como é popularmente conhecido até hoje, só se dá em uma segunda fase, com a reorganização da indústria cultural. A partir da década de 1970, a indústria fonográfica no Brasil dá um salto considerável. Em virtude das facilidades que o comércio apresentou para a aquisição de eletrodomésticos, a produção de fonogramas cresceu abruptamente. O elepê, introduzido no Brasil em 1948, mas que até a década de 1960 também era de difícil acesso à grande parte da população, cada vez mais é caracterizado como objeto de consumo, inclusive das classes mais populares (ORTIZ, 2006: 127-128). Houve, portanto, nos anos 70, a ampliação do público consumidor musical, o que exigiu uma mudança estrutural na composição do panorama da música popular no Brasil. É nesse momento que Adoniran é cooptado pela nova segmentação da MPB, descrita na parte anterior. A obra de Adoniran Barbosa desperta o interesse de boa parte do público consumidor de sambas, e o compositor se torna um artista bastante procurado no mercado da música, atendendo à demanda pelo samba tradicional. Não é à toa que em 1974, conforme já dito, mesmo já tendo gravado quatro compactos simples e um duplo até então, Adoniran grava pela Odeon (impulsionada pelo sucesso recente de um disco de Nelson Cavaquinho) seu primeiro elepê, *Adoniran Barbosa*, no qual ele mesmo interpreta seus grandes clássicos, com apenas uma canção inédita: “Véspera de Natal”. Este disco, assim como o de Nelson Cavaquinho, foi idealizado e produzido pelo produtor musical J. C. Botezzelli, o Pelão. Este foi um

importante mediador na constituição da figura de Adoniran. Militante histórico de esquerda, o paulista havia deixado os bancos da faculdade de agronomia e o discurso de uma vida partidária para levantar, com sucesso, uma bandeira política pessoal: o resgate da música popular brasileira, que para ele representava a legítima identidade do país. Empenhado em divulgar as velhas gerações de músicos brasileiros, abria espaço para nomes quase esquecidos, como Cartola e Xangô da Mangueira, nos locais onde militava – além de estações de rádio e televisão, diversas casas de espetáculo de São Paulo, para as quais assinava a programação musical (CAMPOS Jr., 2004: 476-477). Na verdade, Pelão entendia claramente a questão político-cultural do nacional-popular, que aprendeu em seus tempos de militância, e o debate estético-musical entre *som autêntico* e *som universal* que se desenvolvia no campo da MPB: de um lado os continuadores do nacional-popular, de outro lado os experimentalistas. Em virtude disso, percebeu que uma nova franja de público consumidor surgia com bastante furor: os jovens intelectuais de classe média. Contraditoriamente, encontrou no cenário da MPB renovada o espaço para articular sua causa política pessoal e o mercado, é claro que garantindo alguns trocados. A nova roupagem técnica, a qualidade das gravações, a constituição de uma ideia em torno do elepê, e o fato de Adoniran interpretar suas próprias músicas respondem a uma exigência de mercado que, desde o surgimento da bossa nova, valoriza o compositor/ intérprete, e sua figura assume importante papel na constituição do sambista tradicional. A partir do ponto de vista da recepção, a consolidação de uma nova faixa de público consumidor de música popular foi um dos fatores que mais contribuiu para o prestígio de Adoniran na *tradição* da música brasileira. A partir da bossa nova, um novo estrato social se inseriu nesse panorama musical, sobretudo no plano da criação e do consumo da música popular. Os estratos superiores das classes médias, tomadas em seu conjunto, mais abastados, mais informados

e com circulação no meio universitário, passaram a ver a música popular como um campo “respeitável” de criação, expressão e comunicação (NAPOLITANO, 2001: 24). A crítica voltada ao público intelectualizado sobre o elepê de 1974 foi fundamental, portanto, para a aceitação do autor de “Iracema” neste meio. Nomes como Tárik de Sousa e José Ramos Tinhorão, através da imprensa, elevaram Adoniran Barbosa ao status de “clássico” da música brasileira. Porém, a consagração do artista no meio acadêmico veio no ano seguinte, 1975, quando ele foi convidado, pela mesma gravadora, para a produção de um segundo disco, com o mesmo título. Apenas com clássicos antigos, o elepê apresentava em sua contracapa uma crítica de Antonio Candido<sup>10</sup>, o que representou claramente a legitimação de Adoniran perante um público mais intelectualizado. Neste momento, evidenciam-se na trajetória de Adoniran elementos da revolução musical dos anos 60, impulsionados pela bossa nova: o predomínio do *long play* como veículo fonográfico (e conceitual); a autonomia do compositor, acumulando muitas vezes a condição de intérprete; a consolidação de uma faixa de ouvintes jovens, de classe média intelectualizada; o procedimento reflexivo, de não só cantar a canção, mas também assumir a canção como veículo de reflexão sobre o próprio ofício do cancionista (NAPOLITANO, 2001: 29). A partir de então, o artista passa a se apresentar ao lado de outros veteranos da “tradição do samba”, como Zé Ketí, Nelson Cavaquinho, Mário Lago e Cartola, e em 1979 chega a participar em um elepê ao lado de Clementina de Jesus, no qual estreia um novo samba, “Torresmo a Milanese”, em parceria com Carlinhos Vergueiro. A essa altura, Adoniran já faz parte de uma importante segmentação do mercado, e seu público já se define não

---

<sup>10</sup> Este artigo também pode ser encontrado em: CANDIDO, Antonio. Adoniran Barbosa. In. *Textos de Intervenção*. Vinícius Dantas (org.). São Paulo: Duas cidades/ Ed. 34, 2002.

somente entre as camadas populares, principalmente os mais idosos, mas também com grande força entre o público estudantil intelectualizado. Esse cenário se consolida com o lançamento, em 1980, do elepê *Adoniran e Convidados*, no qual são repetidas músicas dos discos anteriores, interpretadas por figuras de bastante prestígio no meio da MPB. Está consagrada a presença de Adoniran Barbosa como parte integrante da indústria da música popular no Brasil.

É muito importante, contudo, termos cuidado quando nos referimos aos produtos culturais que correspondiam à demanda pelo “tradicional” e “autêntico”, e pautarmos uma importante diferença entre a obra de Adoniran Barbosa e, por exemplo, o sambão-joia<sup>11</sup> (VASCONCELOS, 1977), contemporâneo ao ressurgimento do autor de “Saudosa Maloca”. Vasconcelos (1977) entende que grande parte do sucesso comercial e da popularidade das “raízes” e do “autêntico” diz respeito a uma parcela não desprezível dos compositores tradicionais que entrou em cheio no universo do entretenimento da indústria cultural através do culto grandiloquente ao samba, partindo de uma ideologia ufanista autoritária que, sob forma apologética e antipopular, converteu-se num domínio cultural afirmativo, numa linguagem puramente conformista e de cunho hiperbólico (VASCONCELOS, 1977: 68). De acordo com Vasconcelos (1977), o sambão-joia, na verdade, é fruto da presença castradora da censura, que favorece a produção da banalidade e o repouso do *kitsch*, em um ato que funciona como uma espécie de autocensura. Para Vasconcelos (1977), o sambão-joia:

---

<sup>11</sup> O sambão-joia, de acordo com Vasconcelos (1977) é um jargão criado pela televisão da década de 70 para se referir aos sambas de Antônio Carlos e Jocaí, Luís Airão, Benito de Paula, Gilson de Souza, Martinho da Vila, Jorginho do Império etc. Segundo o autor, o sambão-joia tinha a pretensão de “exaltar”, de forma hiperbólica, os valores da cultura oficial, procurando trazer uma imagem afirmativa de nossa cultura. Mas, em termos estéticos, campeava a banalidade, com textos pobres, repletos de lugares-comuns, sempre buscando alguns efeitos, como aquela paradinha esperada no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado coro meloso de vozes femininas.

*“... mostra a hostilidade da indústria cultural em relação à verdadeira criação musical. O povo não é a medida, mas o alvo de manipulação da indústria cultural. O sambão-joia, por exemplo, se ressentido de um vezo populista: a maneira como ele trata o “popular” é tipicamente pequeno-burguesa. Certo, a história só se repete como farsa. Contudo, um período histórico pode passar sem que com ele desapareçam as suas manifestações ideológicas. O populismo foi probeleléu, sepultado definitivamente; mas o sambão-joia está aí, com todo o seu esplendor. Repondo com outras funções e significados, é claro. No limiar dos anos 60, época em que a intelectualidade brasileira depositou uma confiança ingênua no poder da cultura em transformar a realidade, a canção popular foi concebida enquanto instrumento privilegiado de catalisação política de alguns setores da população” (VASCONCELOS, 1977: 81).*

Admitimos que os arranjos dos três elepês de Adoniran Barbosa que observaremos aqui não têm o propósito de trazer nenhuma novidade estética, pelo contrário. Na busca pelo “tradicional” e “autêntico”, eles fazem uso de diversos recursos conhecidos, repletos de lugares-comuns, como as típicas paradinhas já esperadas no meio da canção com a entrada triunfal da cuíca, e o exaltado coro das vozes femininas. É no texto, contudo, que podemos encontrar a linguagem da “fresta”<sup>12</sup>, e é justamente esse elemento que, a meu ver,

---

<sup>12</sup> Gilberto Vasconcelos utiliza esse termo como a base argumentativa de seu livro já citado. O termo é retirado de uma canção de Caetano Veloso, “Festa imodesta” (*Tudo aquilo que o malandro pronuncia/ que o*

faz a obra de Adoniran Barbosa ganhar relevância. Por trás de um discurso trivial, que procura traduzir o cotidiano do típico operário paulistano, ou do maloqueiro, aparentemente conformistas com relação à ordem estabelecida, podemos encontrar um humor ácido, irônico, repleto de significados invertidos que revelam uma crítica feroz às vozes dominantes, em um discurso social e político que interessava bastante aos seus produtores culturais que vislumbravam não somente o público tradicional de Adoniran Barbosa, pertencente às classes populares, mas, sobretudo, a nova juventude universitária engajada ao discurso da esquerda nacionalista, e é justamente isso que procuraremos deflagrar na análise desses temas. Mérito evidentemente do autor, Adoniran Barbosa, que compôs as canções com tamanha precisão e criatividade, capaz de possibilitar, através de sua linguagem irônica e bem humorada, uma leitura crítica de diversos aspectos da natureza humana e do caráter político-social brasileiro, contextualizados na cidade de São Paulo de seu tempo. No entanto, é fundamental reconhecer a importância de seus produtores e mediadores, que souberam ler e perceber – seja por interesses políticos ou meramente comerciais – as possibilidades de significado que essas canções poderiam alcançar no momento político em que fizeram ressurgir Adoniran Barbosa, ampliando, todavia, suas possibilidades de leitura por parte de um público novo e capaz de fazer ressoar de forma importante o que ele tinha a dizer, e possibilitando que o sambista pudesse ocupar hoje um posto tão significativo na história de nossa música popular, indo muito mais além de um mero produto da indústria cultural.

---

*otário silencia/ toda festa que se dá ou não se dá/ passa pela fresta da cesta e resta a vida)* que, de acordo com Vasconcelos, discute quais são os recursos que o compositor deve usar para burlar os órgãos repressores, em especial a censura que, no momento político em questão, pretendia calar as vozes entendidas como *subversivas*. O compositor criativo, portanto, não se cala, pois é capaz de se valer do discurso elíptico, do toque sutil, que deve ser decodificado para ser entendido. E os recursos mais interessantes sugeridos para isso são: o humor, a paródia, a ironia e a alegoria. Ver VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.



## **CAPÍTULO 2: A CRÍTICA E A CONSTRUÇÃO DO SAMBISTA**

Nos anos 60 e 70, a canção ainda não havia se consolidado firmemente como um objeto de estudo acadêmico. Um olhar mais prestigioso para o estudo da canção popular por parte da academia custaria ainda alguns anos para se firmar, e arrisco a dizer que reconhecer a relevância crítica da canção, como uma linguagem artística que possibilita o desenvolvimento de importantes debates formais, estéticos e políticos ainda provoca uma certa resistência por parte de acadêmicos mais conservadores. De qualquer forma, não podemos negar que, a partir das experimentações da bossa nova nos anos 50, pudemos perceber um diálogo muito mais intenso entre os músicos populares e outras artes, como a literatura, as artes plásticas, o cinema, e o teatro, o qual embaralhou as diferenciações normalmente aceitas entre “erudito” e “popular”, “alto” e “baixo” e “instrumental” e “cantado”, em termos de linguagens artísticas. Isso não quer dizer que houve a dissolução dessas fronteiras entre um domínio e outro, mas ocorre mais precisamente o fenômeno da circulação das informações eruditas no terreno normalmente reservado ao popular, provocando o tensionamento desse domínio. A penetração, por exemplo, de Vinícius de Moraes e Tom Jobim, ambos de formação erudita, no universo da canção popular como os principais responsáveis pelo projeto da bossa nova revela justamente o intenso diálogo entre a música popular, por um lado, e literatura e música erudita, por outro. Esse processo permitiu que houvesse, no cerne da música popular, um desenvolvimento formal das letras das canções, mais apurado e afinado ao gosto das elites intelectuais, e a experimentação singular de elementos harmônicos e melódicos que permitiu a criação de canções mais exuberantes. Os músicos populares também passaram a olhar com mais cuidado o processo de criação da canção, de modo a valorizar cada vez mais o trabalho do compositor, buscando sempre promover a correspondência perfeita entre letra e música, os quais devem

convergir de modo que um e outro mantenham um mesmo espírito e uma mesma estruturação formal. Mesmo tendo ciência que esse processo criativo era observado por cancionistas da geração anterior a essa, como é o caso de Noel Rosa, foi a partir da bossa nova que os músicos se preocuparam em disseminar essa ideia entre si. Por conta disso, podemos entender que, a partir dos anos 50, a música popular passou a ser um espaço para onde convergiam diversas linguagens estéticas e, por isso, não seria incorreto afirmar que a canção se tornou *crítica*. E não foi só o processo de criação das canções que mudou a partir desse momento, conforme podemos observar em Naves (2001):

*“Por um lado, cria-se um tipo de linguagem que coloca no mesmo plano os componentes musicais e literários sem que nenhum se sobreponha ao outro. Por outro, setores mais intelectualizados passam a se interessar pela canção, que se torna flexível o suficiente para absorver experimentações antes confinadas a outras linguagens”* (NAVES, 2001: 63-64).

Ou seja, alterou-se também a recepção da música popular, permitindo o debate dessa linguagem em instâncias mais intelectualizadas. No entanto, em princípio, não havia (e talvez ainda não haja) um espaço definido para o debate da música popular na academia. Não é necessário afirmar que a ausência por muito tempo de pessoas e estudos especializados que tratem da história da música brasileira faz com que qualquer trabalho de pesquisa com música popular torne-se extremamente árduo, pois apresenta uma série de dificuldades, como dispersão das poucas fontes, desorganização dos arquivos, falta de estudiosos e de apoio institucional, entre outras. Em virtude desse tipo de situação, as

pesquisas, não raro, acabam se resumindo a trabalhos individuais de campo e de arquivos, isolando-se de quaisquer trabalhos de longo prazo (MORAES, 1995: 24):

*“Talvez seja por isso que, durante anos, os raros pesquisadores que efetivamente contribuíram para a reconstrução da história da música popular urbana geralmente estiveram (ou ainda estão) vinculados ao exercício de profissões próximas à produção e à difusão da música, facilitando-lhes o contato direto com o material musical ou sobre a música. Desse modo, despontaram nesse meio jornalistas, críticos, cronistas, produtores etc., ou então diletantes e simpatizantes que iniciaram coleções, arquivos e registros por mero acaso, tornando-se mais tarde “coleccionadores” de primeira ordem. Essa tradição se inicia, entre tantos exemplos, já no começo do século com J. Efegê, passando por Almirante, Ary Vasconcelos, Lúcio Rangel, chegando a José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, que independentemente de suas visões de mundo colaboraram, cada qual à sua maneira, para a reconstrução da história da música popular urbana no Brasil.”* (MORAES, 1995: 24-25).

Sendo assim, o espaço mais comum e legitimado onde se discorriam nas décadas de 1960 e 1970 os debates mais importantes sobre música popular eram os periódicos. Os principais críticos de música popular, bem como diletantes e simpatizantes, publicavam artigos e ensaios nos jornais de grande circulação, e Adoniran Barbosa, nesse período, passou a protagonizar alguns desses debates como parte do processo de resgate da *tradição*

da música popular, essencialmente como representante da tradição do samba paulista. Como já era de se esperar, até a década de 1980 não há o desenvolvimento de nenhum trabalho acadêmico publicado sobre o autor especificamente. Porém, pudemos encontrar uma série de artigos de jornal e entrevistas sobre o cancionista. Muitas dessas matérias, no entanto, são pouco relevantes no que diz respeito aos debates que sua obra pode levantar, mas percebemos predominantemente uma intenção bastante forte de se colocar Adoniran em um lugar mais elevado no território da música popular brasileira.

Uma das primeiras críticas acerca das composições de Adoniran Barbosa saiu ainda no ano de 1955, no jornal fluminense *Folha da Noite*, quando da regravação de “Saudosa Maloca” pelo grupo vocal *Demônios da Garoa*, em 78 rotações. O sucesso do disco foi tão grande no Estado de São Paulo, batendo recorde de vendas com mais de 100 mil cópias vendidas, que acabou por repercutir no Rio de Janeiro. O crítico musical J. Pereira escreveu em sua coluna do dia 22 de junho de 1955 uma crítica acerca da gravação, e nesse texto podemos notar um dos primeiros registros em tom enaltecendor com relação a Adoniran Barbosa, valorizando essencialmente a autenticidade local do tema, “de sabor nitidamente caboclo” e criticando, inclusive, a interpretação dos *Demônios da Garoa* que, em sua opinião, acabava por tirar a autêntica dramaticidade não só de “Saudosa Maloca”, como de outras composições suas, pasteurizando-as. Podemos notar, certamente, o debate em torno do *som autêntico* e do *som universal*, e o início da busca por essa tradição do samba nas canções de Adoniran:

*“Não há quem, em São Paulo, não tenha ouvido o samba  
Saudosa Maloca, levado ao disco, não faz muito, na Odeon, pelo  
grupo vocal Demônios da Garoa. Constitui o maior sucesso*

*fonográfico do momento e promete alcançar êxito semelhante no Rio de Janeiro, onde já começou a ser cantado. O sucesso dessa composição de Adoniran Barbosa é merecido. É número de sabor nitidamente caboclo, no colorido, nos versos.*

*O curioso é que, na gravação dos Demônios da Garoa a interpretação do samba tira dele muito daquele sabor típico de morro. No entanto, foi a gravação que pegou, isto é, que alcançou sucesso. A gravação de Adoniran, na Continental, realizada há muito tempo, passou despercebida. E, paradoxalmente, é o que mais fielmente retrata o tema explorado pelo autor, pois ele soube, através do linguajar acentuado do malandro 'colored' das malocas, dos morros, transmitir precisamente aquela poesia bárbara, porém muito humana do samba. O acoplo do disco de Adoniran é o mesmo do disco dos Demônios da Garoa, Samba do Arnesto, também de Adoniran, em parceria com Alocin. O mesmo fenômeno da face de Saudosa Maloca se repete. A gravação de Adoniran é mais sincera. O samba é mais samba.*

*Evidentemente, o que pretendemos dizer não implica nenhum demérito para o êxito da gravação dos Demônios da Garoa. 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 o sucesso inesperado.*

*Os que apreciam o nosso samba autêntico, puro, sem artifícios modernos, que sem dúvida o 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 Arnesto.”*  
(PEREIRA, DN: 22 jun. 1955)

Curioso notar que o que se busca justamente é o “samba autêntico, puro, sem artifícios modernos”, conforme a gravação “original” de Adoniran Barbosa, realizada “há muito tempo”, ou seja, quatro anos antes, e que perdeu “muito daquele sabor típico de morro” nas vozes dos Demônios da Garoa. O texto revela claramente a direção desde já a um público apreciador da tradição, da “raiz”, do “autêntico”.

Mas é a partir de 1965 que Adoniran Barbosa consolida seu protagonismo nas discussões acerca do samba, quando sua canção “Trem das Onze” ganhou o Concurso Oficial de Músicas Carnavalescas do Quarto Centenário do Rio de Janeiro. Ganhar um concurso carnavalesco no Rio de Janeiro significava, em certa medida, legitimar a qualidade do seu samba, e um paulista ganhar um concurso como esse, de fato, era algo extraordinário, e muito mal visto pelos cariocas mais bairristas. Isso, sem dúvida, traria bastante notoriedade a Adoniran, e alimentaria um debate bastante intenso sobre o valor e a qualidade do samba paulista. No dia 29 de março de 1965, o escritor carioca Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, dedicou sua coluna no jornal *Última Hora*, intitulada “Fenômeno do Trem das Onze”, a esse feito, com uma boa pitada de cinismo:

*“Eu sou muito amiguinho de Adoniran Barbosa e sou o único que defende o seu samba como válido, como lídimo representante do*

*samba paulista. Além de bom comediante e excelente ator dramático (era responsável pela cena mais forte do filme O Cangaceiro), o Adoniran inventou um tipo de samba legalzinho e de uma quadratura que só valoriza os temas escolhidos por ele para versejar.*

*Mas eu não posso ficar calado é diante de tanta bronca por causa do sucesso de seu samba Trem das Onze no Carnaval carioca. Para mim a coisa que acontece raramente, e isto de músicas que não estavam programadas para o Carnaval fazer sucesso durante os festejos carnavalescos é coisa velha. Os exemplos são muitos. Mesmo no ano passado, o samba Água na Boca não fora nem gravado e transformou-se num estouro. Explicar isso é fácil: a indigência da música carnavalesca é tal que o povo a despreza (apesar de toda publicidade dirigida) e quando aparece coisa melhor – o que é fácil – a plebe se agarra a ela.*

*Esta é a verdade e o resto – como diria o grande pensador árabe Ibrahim Sued – é piu-piu. Vi na televisão o José Messias dizer que Trem das Onze foi eleito pelo povo porque o povo precisa de um lamento. Para José Messias a besteira até que não é das maiores, embora seja besteira grossa. Mas deixa isso pra lá.*

*O que eu queria contar a vocês é o trecho da conversa entre dois crioulos, que eu ouvi alhures. Um dos crioulos disse pra outro que o samba Trem das Onze era paulista, e, como o outro não acreditasse, lascou a prova definitiva:*

- *Mora na letra, velhinho, que tu vê que o samba é paulista. Donde que carioca ia fazer um samba com uma letra dessas, em que o cara larga a mulher pra ir tomar conta de casa?*” (PORTO, UH: 29 mar.1965)

Neste artigo, o escritor carioca não economiza palavras para deslegitimar a canção de Adoniran. O uso irônico do diminutivo, quando ele diz “amiguinho” ou samba “legalzinho” serve, em seu modo de ver, para colocar Adoniran em um lugar muito menor em relação àquele onde foi posto após o barulho de “Trem das Onze”. Sérgio Porto, mais do que isso, aproveita-se do fato muito mais para criticar a qualidade das músicas carnavalescas, no nível da *indigência*, do que para exaltar a canção vencedora. Muito pelo contrário, na verdade justifica o fato de uma canção tão *besta* como “Trem das Onze” pode haver ganhado um concurso no Rio de Janeiro. Com canções tão banais concorrendo ao posto, fica fácil *alguma coisa melhor* vencer. De qualquer forma, Porto procura consolidar a clara diferenciação entre o samba paulista, *otário*, e o carioca, *malandro*. O sambista carioca jamais deixaria a mulher sozinha para ir cuidar de casa, muito menos por causa da mãe. Isso é coisa de otário, é claro que é paulista.

O sucesso, contudo, trouxe holofotes a Adoniran. Em julho de 1965, o compositor foi convidado para uma das maiores vitrines da televisão brasileira: o recém-criado programa *Fino da Bossa*, na rede Record, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, duas grandes promessas da música popular. Vale lembrar que o programa nasceu em um momento em que a televisão funcionava como um fórum de debates estéticos acerca da música popular e seu papel com relação à questão nacional. E um dos propósitos de *O Fino da Bossa* era justamente defender o “som autêntico”, partindo do viés do nacional-popular,



contra o estrangeirismo imposto principalmente pela cultura jovem dos Estados Unidos, que terá sua representação na televisão brasileira com o movimento da *Jovem Guarda*, liderado por Roberto Carlos, em um programa homônimo, na própria TV Record. *O Fino da Bossa* era a antítese da *Jovem Guarda*. Sobre *O Fino da Bossa*, Napolitano (2001) afirma que:

*“O fino da bossa consolidou, no âmbito de audiência massiva, uma determinada ideia de “moderna” MPB, cujas origens eram paradoxais: remetiam ao legado da bossa nova, sem se manter dentro de seus parâmetros artístico-musicais mais restritos (economia de gestos, baixa intensidade vocal, despassionalização da performance, entre outros). A MPB assim reconfigurada, ao incorporar a tradição dos compositores “populares”, pré-BN, assumia para si a tarefa de defender uma determinada “raiz” cultural-musical pensada a partir de um viés nacional-popular, contra a invasão da música estrangeira nos meios de comunicação (sobretudo a música jovem anglo-americana).” (NAPOLITANO, 2001: 90)*

Assim, percebemos que o convite feito a Adoniran Barbosa não foi despropositado, e a ideia era justamente agregar valor àquilo que poderia representar a “raiz” popular da cidade de São Paulo. Dessa forma, o compositor teve a oportunidade de se apresentar em rede nacional, no horário mais nobre da televisão (das 20hs às 22hs), no programa que liderava a audiência nesse horário. Nesse momento, o sambista de fato se configurou nacionalmente como representante do “autêntico” samba paulista.

Uma semana depois, na edição de 20 de julho de 1965 do *Última Hora*, o repórter Walter Negrão – que depois se consagraria como autor de novelas de TV – comentou a atuação do compositor no programa *O Fino da Bossa*:

*“Psiu... Adoniran. Escuta. É verdade que você estava com medo de se apresentar no programa da Elis Regina? Medo bobo, velho. Viu o negócio como foi? Tinha gente no poço da orquestra. Tinha gente estendida na passarela, enroscada nas escadas, no chão, sentada, acorada. Vi até gente de joelhos aplaudindo você, Adoniran. Num aperto danado que custou 5 mil cruzeiros por cabeça. Na entrada um estrangeiro ofereceu vinte contos por meu convite. Mesmo sabendo que lugar só no topete, e daquele jeito. Pensa um pouco, Adoniran. Naquelas mil e tantas pessoas gritando seu nome. Rindo das Mariposas e do Trem das Onze. Mede o significado. Mede a sua simplicidade e vê que é igual ao entusiasmo daquele público. Vê que não precisava ter medo. Depois você estava em um boteco da Consolação tomando café (era café mesmo?) em roda de amigos, cantando samba novo, contando história velha. Igual se nada tivesse acontecido. Conta pra gente como pôde chegar a sua vivência artística com a autenticidade de ainda ter medo da plateia. Conta que é para um outro sujeito saber também. Um sujeito de vinte anos que faz poesia como se tivesse cinquenta. Um sujeito chamado Chico Buarque de Holanda. Ele cantou no mesmo dia que você cantou, Adoniran. E vai precisar de muita força para enfrentar sucesso tão*

*grande. Conta pra ele como criou coragem de se apresentar e – mais importante – como cultivou seu jeito de ser verdadeiro nesses anos todos. Conta que o Chico deve estar assustado. Ele também foi aplaudido naquela noite.”* (NEGRÃO, UH: 20 jul. 1965)

O cronista-narrador, no texto acima, funciona como uma espécie de amigo íntimo de Adoniran, que lhe chama a atenção para o grande sucesso que o sambista fez em sua apresentação no programa, como se o mesmo não tivesse consciência disso. O texto, assim, ressalta a simplicidade e a autenticidade do autor ao temer uma plateia tão numerosa, como se esse sucesso lhe fosse tão natural. Mais do que isso, o coloca não só ao lado de Chico Buarque, mas sugere que Adoniran deveria servir como referência ao jovem talento, que na ocasião era uma grande promessa da MPB, mas já fazia parte dos artistas que compunham a ala nacionalista de nossa música popular engajada. Adoniran, sem saber, já havia encontrado o seu lugar.

Daí em diante, diversas matérias sobre o artista saíram em diversos jornais, com o propósito de reforçar esse lugar de Adoniran na MPB, e não cansaram de repetir sua biografia, sua história no rádio, e uma série de outros bordões, como no caso de Lourenço Diaféria que, no ano de 1967, publicou uma matéria sobre Adoniran Barbosa, na *Folha de São Paulo*, intitulada “Adoniran: até Arnesto dá samba” (DIAFÉRIA, FSP: 03 jul. 1967). É bastante notória a intenção do texto de construir uma imagem da *tradição* de São Paulo em torno da figura de Adoniran:

*“Ao lado do refletor, está um homem pálido, o rosto chupado.*

*Parece arrastar levemente a perna esquerda. Uma voz grita:*

*‘Silêncio! Será que preciso pedir silêncio outra vez? Está no ar.’ O homem pálido se ilumina. Já não é mais o ex-João Rubinato, o oriundo – como ele mesmo diz. Ali está agora Adoniran Barbosa, o Charutinho das Malocas, cronista social do morro do Piolho, compositor, cantor de voz rouca, apontado por muitos como o maior sambista de São Paulo, veterano dos tempos heróicos do rádio e humorista. São 16 horas. Pela primeira vez, Adoniran Barbosa participa de um programa diurno na televisão. ‘Atenção, silêncio!’*

(DIAFÉRIA, FSP: 03 jul. 1967)

Como pudemos ver no olho da matéria, eis um anúncio da primeira aparição diurna de Adoniran Barbosa na televisão<sup>13</sup>. O texto corresponde justamente a uma espécie de relato em formato de crônica literária, sintetizando as falas do próprio cancionista nesse programa. Percebe-se, em princípio, uma intenção clara de desvincular o homem, João Rubinato, da personagem, Adoniran Barbosa, como se o próprio compositor fosse um personagem típico do seu universo suburbano paulistano, com vida própria. Procura-se também traçar um perfil físico dessa personagem – homem pálido, rosto chupado, arrastando levemente a perna esquerda, voz rouca –, levando-nos a crer que se trata de uma espécie de andarilho, já veterano e que viveu uma vida sofrida, chamando a atenção para um certo exotismo associado a essa figura. Há também a associação do compositor com o *Charutinho das Malocas*, seu personagem mais popular do rádio, o que nos dá a entender que Adoniran Barbosa ainda não tinha autonomia enquanto figura pública na televisão, e o rádio ainda era uma importante referência para que o público consiga ter uma ideia clara de

---

<sup>13</sup> Não pudemos precisar em qual programa e em que emissora houve essa aparição.

quem era essa personagem. Também duas outras ideias já começam a se consolidar com relação a ele: a de “cronista social”, e a de “maior sambista de São Paulo”, e justamente esses são até hoje os dois elementos característicos mais comuns difundidos em meio ao público geral quando se fala em Adoniran.

A matéria intercala as falas de Adoniran Barbosa com uma espécie de narrador, que descreve todas as ações de estúdio, como o movimento das câmeras, e risos abafados, e também as ações do compositor. O texto inicia-se com uma das falas de *Charutinho*, cuja autoria é de Osvaldo Moles, amigo e produtor de seus programas na rádio Record:

*“As nascedentes de hoje são pessoas que fazem aneversalho hortaliço. Seu siguino é o da taturana; o do dejetível, mandruvá. Os mandruvalino têm um distino gramático, são de puxá o ronco e pegá paia nas grama do jardim. Cor da sorte: camisa Parmeras. Pedra da sorte: tijolo queimado”* (DIAFÉRIA, FSP: 03 jul. 1967).

Uma primeira questão já surge, pois, como pudemos notar, muito do estilo do discurso dos tipos das letras das canções de Adoniran se assemelha ao texto escrito por Osvaldo Moles no roteiro de seus personagens radiofônicos, representando a fala típica do maloqueiro suburbano. Ou seja, sambista e personagem se confundem. “É difícil saber se quem fala é Adoniran ou o Charutinho, este último um personagem a procura de um novo autor” (DIAFÉRIA, FSP: 03 jul. 1967). Vale a pena mencionar que este modelo de programa humorístico predominou nas rádios paulistanas desde meados da década de 1930 até o fim dos anos 50, principalmente na estilização caricatural do caipira e na busca de uma tradição popular. Vale lembrar os “causos”, as piadas e a música caipira de Cornélio

Pires, e os rádio-humoristas Nhô Totico e Capitão Furtado<sup>14</sup>. Moraes (2000) lembra que estas características mais originais que explicam a proliferação desses programas humorísticos na cidade, ou seja, a diversidade social e cultural de São Paulo, profundamente marcada pela presença do imigrantes e desenraizados de modo geral, já podiam ser encontradas nos textos críticos e humorísticos de Juó Bananére<sup>15</sup>. Segundo Moraes (2000), Bananére escreveu peças para teatro de revista, compôs poemas em linguagem extremamente coloquial e da música popular. No início da década de 1930, chegou a gravar um disco em que conta histórias em sua linguagem macarrônica e até canta algumas canções. O autor criou diversos personagens, todos eles com uma linguagem própria, em uma mistura de português com o idioma original do imigrante, judeus, armênios, japoneses, portugueses e, é claro, italianos (MORAES, 2000: 80-85). Conforme já observamos no capítulo anterior, esta era uma característica da presença de Adoniran Barbosa, em parceria com Osvaldo Moles, no rádio de São Paulo, com diversos perfis de personagens representando a diversidade sócio-cultural de São Paulo, como Barbosinha Mal-Educado da Silva, Confúcio das Dores, Giuseppe Pernafina, Moisés Rabinovicht, Dr. Sinésio Trombone, Jean Rubinet, além de Zé Conversa e Charutinho, entre outros. A dupla Osvaldo Moles e Adoniran Barbosa talvez tenha sido uma das mais frutíferas do rádio paulistano, criando inúmeros programas nas décadas de 1940 e 1950. Importante observar que o artigo de Lourenço Diaféria foi publicado muito próximo da morte de Osvaldo

---

<sup>14</sup> Capitão Furtado é como era conhecido Ariovaldo Pires, sobrinho de Cornélio Pires, no meio artístico e radiofônico.

<sup>15</sup> Pseudônimo do engenheiro, jornalista e escritor Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (Pindamonhangaba/SP, 1892 – São Paulo/SP, 1933). Bananére se tornou conhecido pelos poemas do livro *La Divina Incrensa*, no qual, de maneira cômica e bastante sarcástica com relação ao governo de Hermes da Fonseca, reproduz a prosódia do imigrante italiano de São Paulo. BANANÉRE, Juó. *La divina incrensa*, 2ª Ed. São Paulo: Folco Masucci, 1966.

Moles, em 13 de maio de 1967, e no relato de Adoniran podemos notar que ainda há uma certa dependência do autor com relação antigo produtor:

*“Quem me entendia bem era o produtor Osvaldo Moles. Trabalhamos 28 anos juntos. Ele fazia os programas para mim como só ele sabia, o texto dele eu é que entendia. Ele era muito meu amigo, e eu era muito amigo dele. Escrevia especialmente para mim. Sabe, escrever errado, como se fala nas malocas, não é fácil. Agora estou tendo algumas dificuldades, o Moles morreu. É difícil escrever a língua dos crioulos. Falar, eu falo. Também, pudera, eu tenho cem amigos e, desses, oitenta são crioulos. Todas pessoas boas, que encontro nos bares, antes até saíamos juntos” (DIAFÉRIA, FSP: 03 jul. 1967).*

Mais do que isso, muitas letras dos sambas de Adoniran podem ser atribuídas ao próprio Osvaldo Moles, o que nos confirma a clara influência do produtor na obra de Adoniran:

*“Este aqui foi o último samba que Osvaldo Moles deixou comigo antes de morrer. É ‘O Casamento do Moacir’. Quer ouvir?” (DIAFÉRIA, FSP: 03 jul. 1967)*

O texto, por fim, traz um longo relato de Adoniran sobre sua biografia, e muito dessas informações será a base de suas principais biografias oficiais. Nesse relato, enfocam-

se os lugares onde nasceu e viveu – Valinhos, Jundiaí, Santo André e São Paulo – como forma de reafirmar suas origens paulistas; também se focaliza sua origem humilde, e sua baixa instrução, até o terceiro ano do primário; relata sua trajetória no rádio e, por fim, suas influências estéticas, como é o caso de Osvaldo Moles. O objetivo, pelo que nos parece, é justamente registrar a história dessa figura tão típica de São Paulo de forma a reforçar a ideia de *tradição* que gira em torno de Adoniran.

Vale ressaltar, contudo, ainda nessa matéria, uma fala do compositor que, por seu jeito engraçado e extrovertido, e por haver sido humorista durante grande parte de sua carreira, algumas vezes passou despercebido por muitos:

*“Já fui todos esses tipos e vários outros, já vivi muitas vidas e posso dizer: no fundo sou um triste.*

*Às vezes o pessoal me encontra nos corredores e pergunta: ‘Ué, por que você está triste?’ E eu não sei responder.”* (DIAFÉRIA, FSP: 03 jul. 1967)

Esse é um elemento importante a se observar, pois, de modo geral, o tênue limite entre o *trágico* e o *cômico* será uma constante nas letras e músicas de Adoniran, e isso aponta uma das características mais importantes das canções do compositor, pois esse sutil limite entre tristeza e alegria permite uma série de leituras invertidas, fazendo com que as canções de Adoniran ampliem sua significação.

Em 1974, já na ocasião do lançamento de seu primeiro elepê, *Adoniran Barbosa – 1974*, foi publicada uma reportagem no jornal *Folha da Tarde*, do dia 29 de julho, intitulada “Adoniran Barbosa: ‘minha escola foi a vida’”. Nessa reportagem há todas



aquelas informações biográficas sobre Adoniran, que incansavelmente viriam se repetir nos periódicos até então, e isso, de fato, não nos interessa. Mais importante é ressaltar que há uma pequena resenha acerca do novo álbum:

*“Aos 64 anos, terminou de gravar, pela Odeon, o primeiro disco de uma série, sobre a velha guarda, apenas com composições suas, entre elas ‘Bom Dia Tristeza’, ‘Trem das Onze’, ‘Apaga o Fogo Mané’, ‘As Mariposas’, ‘Iracema’, ‘Saudosa Maloca’, ‘Véspera de Natal’ e ‘Deus te Abençoe’. No disco, Adoniran é acompanhado pelo Regional do Miranda.*

*Mesmo achando que nos dias de hoje o samba está americanizado, ‘modelo 19’, ele quer continuar com sua música pura, ‘com meus sambas bem quadrados no entender dos que querem mudar nosso ritmo’. Consciente de que suas composições e músicas não morrem mais, ainda vê o elepê como uma grande vitória, que deve ser dividida com Pelão, o homem que lembrou de produzir este disco.” (FT: 29 set. 1974)*

Nesse trecho, podemos claramente observar, primeiramente, como o disco de Adoniran faz parte de um projeto de registro da “velha guarda” do samba, ou seja, é parte de uma iniciativa do produtor J. C. Botezelli, o Pelão, que inclusive também recebe os louros da vitória pela gravação do elepê, que procura registrar e delimitar quem faz e quem não faz parte da tradição do samba. Em segundo lugar, fica evidente a valorização da

“música pura”, e dos “sambas bem quadrados”, cujo ritmo não deve ser modificado para que não se altere sua autenticidade.

Além disso, a reportagem também traz uma janela que retoma, alguns anos depois, a questão da tristeza do compositor, sobre a qual já comentamos:

***“Uma imagem real***

*‘Agora estou onde deveria estar há dez anos atrás. Tudo chegou muito tarde’. É assim que Adoniran Barbosa vê sua fase atual, de compositor e ator. ‘Hoje, a situação do artista é ótima, pois há condições de trabalho. Quando comecei, não tinha nada disso, aprendi através da própria vida’.*

*‘Talvez pelo fato de não ter conseguido o que desejava na época apropriada, Adoniran, por incrível que pareça, é um homem triste. Ele próprio confirma: ‘sou mais triste do que engraçado. As pessoas dão risada porque me acham engraçado e, na realidade, eu não o sou. Mas meu feitiço é esse: falo uma coisa triste e todos dão risada. Sem querer, marquei essa imagem’.*

*Mas, por outro lado, ele, que se considera ator antes de tudo, ‘embora ser compositor está no meu sangue’, gosta de papéis sérios, mas com um pouco de humor. Talvez resquícios do tempo em que fazia tal tipo de programa.”( FT: 29 set. 1974)*

O trecho acima reforça a ideia, já defendida em capítulos anteriores, de que a questão do “sambista” ainda não está resolvida até mesmo para o próprio Adoniran, que se

considera mais ator do que compositor. E seu depoimento revela que o limite entre a tristeza e o humor parece ser um dos elementos estéticos mais relevantes de suas canções, e isso observaremos nos capítulos a seguir.

Mais importante do que isso foi um artigo do crítico de música José Ramos Tinhorão, sobre o álbum *Adoniran Barbosa – 1974*, no dia 2 de agosto de 1974, cujo título é: “Adoniran Barbosa é música popular com sotaque paulistano”. Como sabemos, Tinhorão não esconde em seus textos suas ideias alinhadas à esquerda nacionalista, e tece grandes elogios não só ao álbum de Adoniran, como a todo o projeto de Pelão, ajudando claramente a construir uma ideia de *tradição* em torno de Adoniran, em busca do “som autêntico”:

*“A série de discos documentais de grandes compositores brasileiros, produzida errantemente por esse mascate de produtos do talento popular que é o bigodudo paulista J. B. Botezeli, o Pelão (fez um excelente Néelson Cavaquinho para a Odeon e um soberbo Cartola para Discos Marcus Pereira), tem agora prosseguimento em um novo e revelador LP: Adoniran Barbosa (Odeon SMOFB 3839).*

*Para o público brasileiro em geral, o compositor Adoniran Barbosa é apenas o autor do surpreendente sucesso do samba Trem das Onze, do carnaval de 1965. Mas esse artista de múltiplos talentos, que entre mil coisas foi garçom na casa de campo de Pandiá Calógeras, o único Ministro da Guerra civil que o Brasil já teve (foi em 1920, no Governo de Epitácio Pessoa), forma com Paulo*

*Vanzolini a dupla de maiores compositores paulistas – que nunca saíram de São Paulo.*

*Artista de rádio e de televisão, Adoniran Barbosa especializou-se, como compositor, num tipo de samba-reportagem sobre a vida popular de São Paulo que só encontra paralelo no Rio de Janeiro, na obra dos letristas de sambas de breque (e, talvez nada por coincidência, Adoniran começou no rádio paulista como cantor de sambas de breque).*

*Talvez por esse excesso de regionalismo – as letras dos sambas de Adoniran Barbosa são escritas num jargão praticamente exclusivo de negros e mestiços paulistanos democraticamente identificados com descendentes de antigos imigrantes italianos – o grande compositor paulista não tenha conseguido atingir o justo reconhecimento nacional do seu trabalho.*

*Embora a não liberação de algumas letras de sambas de Adoniran, por parte do serviço de Censura, tenha prejudicado o equilíbrio do disco, conforme concebido originalmente por Pelão (os censores julgaram certos versos de “mau gosto”, o que revela, no caso, apenas uma incapacidade de perceber o alcance documental da obra do compositor), ainda assim parece ter chegado a hora de sanar essa dívida com o grande compositor-repórter de São Paulo.*

*A preocupação em ser engraçado pode parecer um tanto gerada, como no caso da composição As Mariposas (que explora deliberadamente o non sense, com preocupação de produzir uma peça*

*de humor vendável a uma classe média sempre disposta a sorrir dessas contrafações da ingenuidade popular), Adoniran Barbosa sabe pular de um extremo a outro. E foi o que aconteceu quando a cantora Aracy de Almeida lhe entregou um poema de Vinícius de Moraes intitulado Bom Dia, Tristeza, pedindo-lhe que o musicasse, e Adoniran – aqui ainda tão espertamente como quando se fez de ingênuo em As Mariposas – resolveu criar para os versos do poeta da moda uma melodia de deixar Antonio Carlos Jobim dizendo “como é que pode”.*

*Para o grande público o LP Adoniran Barbosa não será certamente tão digestivo quanto um confeito musical de duplas como Toquinho e Vinícius de Moraes ou Antonio Carlos e Jocaifi, mas para quem sabe apreciar um bom prato regional, em termos de música popular, não há melhor oportunidade do que esta. Adoniran Barbosa é o que há de mais puro em sabor paulistano, em matéria de música popular: prove ouvindo sambas como Abrigo de Vagabundo e Iracema, e você vai ver.” (TINHORÃO, JB: 02 ago. 1974)*

Tinhorão tem grande influência nos estudos acadêmicos sobre música popular brasileira, e seus livros servem como referência para diversos estudiosos do tema, no entanto Adoniran Barbosa raramente aparece em seus estudos. Nesse artigo, contudo, dedicado exclusivamente ao compositor, Tinhorão procura ressaltar o caráter documental do projeto de Pelão, revelando a preocupação com a importância de se registrar esses elementos marcadamente “puros” e “autênticos” de nossa música popular. Percebe-se

também que o crítico ressalta as características típicas locais da obra de Adoniran, como linguagem ítalo-paulistana marcada em seus textos, e o coloca, ao lado de Paulo Vanzolini, como um dos maiores compositores paulistas. Tinhorão ressalta, porém, que esse excesso de regionalismo provavelmente é a causa de Adoniran ainda não ter tido o justo reconhecimento nacional que merecia. Tinhorão também dedica ao sambista a alcunha de “compositor-repórter”, encontrando em seus “sambas-reportagens” ressonâncias de características semelhantes desenvolvidas por outros artistas paulistas representantes do modernismo na literatura brasileira, como Mário de Andrade e Alcântara Machado. Tinhorão também ressalta a capacidade do compositor de criar melodias, citando a sua circunstancial parceria com Vinícius de Moraes, com o objetivo de valorizar a sensibilidade de Adoniran no que diz respeito a suas criações musicais. E o crítico conclui metaforicamente, colocando Adoniran como um excelente prato regional, com “o que há de mais puro em sabor paulistano”.

Alguns dias depois, Tárík de Souza publicou uma interessante nota na revista *Veja* do dia 14 de agosto, intitulado “Do *Underground*”, sobre o mesmo álbum. Souza revelaria, contudo, o caráter *underground* da obra de Adoniran:

*“No Brasil, o underground sonoro nem sempre é o que assim parece. Muito menos suas figuras representativas – como: Andy Warhol e Lou Reed nos Estados Unidos, David Bowie e o conjunto Pínk Floyd na Inglaterra, que, depois de alguns anos de carreira, acumularam elogios e fortuna. Sem muito rigor, pode-se dizer que o prosaico João Rubinato, ex-carregador, ex-marmiteiro, ex-varredor, ex-operário, pintor, encanador, tecelão, serralheiro, mascate e, por*

*fim, ator de rádio, TV e compositor, é um legítimo artista subterrâneo brasileiro. Em todo caso, seu primeiro LP individual, digno desse nome, somente foi lançado na semana passada, após quase cinquenta anos de carreira, e ainda sob o impacto de um desgastante rodízio de rótulos: maldito, antiestético, genial.*

*Popularizado no rádio paulista através da voz gutural de personagens como 'Zé Cunversa', 'Barbosinha Mal Educado da Silva', 'Perna Fina', e 'Charutinho', Rubinato também ficou conhecido do como outro tipo, o raro Adoniran Barbosa, das 'malocas' e 'cortiços'. Enfim, do bas-fond tão reprimido, ao contrário do carioca, de São Paulo. É um personagem contundente e triste, de rosto amarfanhado, pouca ginga e muito sofrimento, como comprovam os doze sambas de seu LP. Falando de pequenas tragédias cotidianas e ambientes incluídos entre os chamados pouco recomendáveis, talvez, o único tenaz repórter desses esquecidos redutos populares, Adoniran ainda teve, desta vez, que reformar muitas de suas letras densas, 'por causa do português errado'.*

**Perto do fogão** – Tanto zelo estético parece no mínimo dispensável diante da extraordinária precisão documental que Adoniran Barbosa, (nascido em Valinhos em 1910) assegura aos costumes do elenco mais populoso da periferia de São Paulo. Realmente ocorreu a história (não incluída no disco, em defesa da língua) contada em 'Samba do Arnesto': Adoniran e seus amigos, Joca e Matogrosso (lembrados em 'Saudosa Maloca' e 'Abrigo de

*Vagabundos’, estas, felizmente, constantes no LP), de fato haviam aceitado o convite de um certo Ernesto para um samba no Brás: ‘Nóis fumo e não encontremo ninguém/ Nóis vortemo cuma baita duma réiva/ Da outra veis nóis num vai mais’.*

*A fidelidade ao falar caipira/ italianado da região, porém, não será menos incômoda, ao mesmo tipo de estetas, do que a tragédia simplória de ‘Véspera de Natal’, onde o pobre pai de família, carregado de ‘bala Mistura’, e ‘um pãozinho de mel’, entala na chaminé da casa, tentando alegrar os filhos, vestido de Papai Noel. Ou a atmosfera desoladora de ‘Apaga o Fogo, Mané’, quando, depois de procurar ‘na central/ no hospital, e no xadrez’, o homem encontra ‘perto do fogão’ o bilhete da mulher avisando-o de que não voltava mais. Parceiro involuntário de Vinícius de Moraes (‘Ele deu de presente a letra para Aracy de Almeida e eu coloquei a música’) em ‘Bom Dia Tristeza’, vencedor do IV Centenário carioca com ‘Trem das Onze’, regravado há um ano por Gal Costa, Adoniran conservou-se sincero e amargo mesmo ao reconhecer, por volta de 1966, a fase de desinteresse e esquecimento que cobriu sua carreira: ‘Eu também fui uma brasa e acendi muita lenha no fogão/ (...) Mas lembro que o rádio que hoje toca/ ié-ié-ié o dia inteiro/ tocava/ saudosa maloca’. Pior para o rádio.” (SOUZA, Veja: 14 ago. 1974)*

Nesse interessante texto, Souza, com um olhar muito distante do nacionalismo e da busca pela tradição, aponta outro valor estético do álbum: justamente o caráter moderno,



*underground*, de Adoniran. O crítico reconhece como valor aquilo que até então era entendido como antiestético por diversos críticos, (principalmente os censores do regime militar) como o “português errado”, e os ambientes nada familiares que ilustram suas canções. Souza espertamente enxerga a crítica, vê a beleza na inversão, percebe o sentido elíptico das canções de Adoniran, e ironiza a censura ao sugerir que os motivos pelos quais a canção “Samba do Arnesto” foi censurada não correspondem simplesmente ao mau-gosto do linguajar. A canção, assim como outras, revela amargamente, ao reportar exclusivamente os redutos populares da cidade, o lado mais espúrio e miserável da cidade de São Paulo em um momento em que a política do Estado Militar não poupava esforços para tirar o Brasil da periferia do capitalismo. Eis uma possível leitura que talvez tenha chamado a atenção dos mediadores culturais de Adoniran Barbosa, justamente pela crítica social e política que se podia enxergar na fresta, como uma forma de resistência ao projeto político desenvolvimentista do regime militar. Souza, mais uma vez, ressalta o caráter documental da obra de Adoniran, no entanto, diferentemente de Tinhorão, não é a “pureza” que vale, mas sim, o “espúrio”, o “maldito”, o “*underground*”. Nada mais moderno e paulistano que isso.

No mês seguinte, no dia primeiro de setembro de 1974, o crítico Roberto Moura, do *Diário de Notícias* carioca, dedicou em sua coluna “Música Popular” um artigo ao elepê de Adoniran:

*“Adoniran é um personagem de Oswald de Andrade. Mais precisamente: Adoniran Barbosa é um personagem de Marco Zero. Quando Sérgio Milliet definiu o livro de Oswald de Andrade como o retrato da ‘transformação de uma sociedade latifundiária semifeudal*

*em uma sociedade pré-industrial, graças não só à imigração intensa e a subdivisão da propriedade, mas, ainda, às crises do capitalismo mundial e aos efeitos das guerras internacionais’, estava, paralelamente, definindo o habitat de Adoniran e sua obra.*

*É evidente que hoje a situação é outra e São Paulo há muito tempo superou as condições descritas por Milliet. Adoniran, porém, continua sendo um remanescente assumido daquele tempo. Seus arquétipos, sua maneira de elaborar as frases, tudo em Adoniran remete diretamente para a linguagem mestiça dos imigrantes italianos, japoneses e portugueses (principalmente) e dos nativos que absorviam como podiam as novas formas de linguagem. Nesse sentido, Adoniran é um compositor essencialmente paulista – mesmo que isto contrarie alguns críticos que preferem a gratuidade de definições como ‘o mais carioca sambista de São Paulo’. Mentira: ele é o mais paulista de todos os sambistas.” (MOURA, DN: 01 set. 1974)*

No artigo acima, Moura relaciona a *personagem* Adoniran como alguém que saiu do romance “Marco Zero”, de Oswald de Andrade, justamente por transitar pelos mesmos espaços definidos no livro modernista. Moura entende que Adoniran é responsável por manter, em seus tipos, personagens e situações, as características de uma São Paulo das décadas de 1920, 1930 e 1940, já muito modificada devido às intensas transformações pelas quais a cidade passou a partir dos anos 50. Assim, não é difícil perceber nesse texto o exercício de enxergar em Adoniran uma espécie de patrimônio vivo da tradição da cidade

de São Paulo, não tendo seus sambas nada a ver com o carioca. Mais uma vez, portanto, um olhar positivo direcionado ao localismo, à “raiz” da cultura paulistana, alimentando outro debate que dialoga com a questão da estética musical: a oposição entre *tradição* e *progresso*.

Apesar das baixas expectativas do produtor Pelão com relação ao retorno mercadológico de seu projeto de resgate da “velha guarda” do samba, o mesmo foi surpreendido pela aceitação do público do primeiro disco de Adoniran e, em menos de um ano, em julho de 1975, foi lançado o segundo elepê, *Adoniran Barbosa – 1975*. O mais importante a se registrar sobre esse álbum é justamente o fato de ele trazer em seu encarte um texto que por sua autoria trata-se claramente de uma legitimação do compositor junto ao público acadêmico, às elites intelectuais. Esse elepê traz em seu encarte um artigo extremamente elogioso do crítico literário Antonio Candido, o que viria a garantir a partir de então um olhar muito mais prestigioso do público intelectualizado ao sambista paulista:

*“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 idéia 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 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-obras italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neoclássica, floral e neocolonial, 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 modo cantante de falar português, como língua geral na convergência dos dialetos peninsulares e do baixo-contínuo vernáculo. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes, o trem da*

*Cantareira, o Triângulo, as cantinas do Bixiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará, 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 firmes 65 anos de magro, Adoniran é o homem da São Paulo entre as duas guerras, se prolongando na que surgiu como jibóia fuliginosa dos vales e morros para devorá-la. Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sua antivoz 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 lâmpada e se transforma na carne noturna das mulheres perdidas. Talvez João Rubinato não exista, porque quem*

*existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos corredores 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.”* (BARBOSA, 1975)

Este texto, evidentemente muito bem escrito, na realidade não acrescenta muito além da imagem que já vinha sendo construída em torno de Adoniran. Conforme já dito, o artigo apenas legitima, com a voz inquestionável de Antonio Candido, a presença criativa de Adoniran como o responsável por registrar um pouco da cultura brasileira presente na cidade de São Paulo. Isso é importante apontar: Candido, em seu texto, procura fazer um movimento maior, retirando Adoniran de seu caráter meramente local, para elevá-lo a uma expressão legitimamente brasileira. Ou seja, a linguagem ítalo-portuguesa mestiça não seria uma marca local, identitária da presença do imigrante italiano em São Paulo misturado aos negros, aos portugueses, aos sírios, mas sim uma característica natural do português brasileiro, falado cotidianamente pelo povo, e registrado nas canções de Adoniran como forma de marcar com precisão o caráter nacional de nossa língua brasileira, diferente da norma culta institucionalizada. Como todos sabemos, essa valorização da linguagem falada fazia parte do projeto modernista de construção de uma identidade nacional, desvinculada do estrangeiro, e Candido enxerga justamente esse propósito nacionalista no registro coloquial das canções de Adoniran Barbosa.

Candido, mais uma vez, conforme já colocado por outros críticos, relewa também a importância do compositor no registro da cidade de São Paulo anterior ao crescimento desenfreado da década de 1950, alimentando o debate entre *tradição* e *progresso*. Essa cidade que não é mais caipira e provinciana, mas ainda não é essa aglomeração

desorganizada de pessoas dos mais diversos lugares do mundo. Uma São Paulo onde se é capaz de identificar os seus diferentes lugares caracterizados pelos seus respectivos fluxos migratórios, e por sua arquitetura característica de seus diferentes redutos. Adoniran viria a ser um dos responsáveis por registrar essa tradição já apagada por uma cidade que não para de se transformar. Candido, por fim, percebe também nas canções de Adoniran seu caráter lírico e sarcástico, trazendo na figura decadente do compositor, com “sua antivoz rouca, o chapeuzinho de aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos”, uma tristeza que marca com a graça necessária o saudosismo por essa cidade que já não existe mais.

Ainda sobre esse elepê, o crítico musical Maurício Kubrusly publicou no dia 18 de julho de 1975, alguns dias depois do lançamento oficial do disco, um artigo intitulado “Disco indispensável, documento que certamente vai se tornar raridade”, no qual, como o próprio título já diz, ressalta o caráter documental dos discos de Adoniran, e não esconde sua indignação com relação ao valor do mercado brasileiro cada vez mais direcionado ao *som universal*:

*“Os valores da cultura regional cada vez menos são colocados em discussão através dos registros fonográficos. Os discos, cada vez mais, tentam conquistar novos consumidores através da boa ou má imitação da cultura importada, além de inundarem o mercado com as próprias produções que são lançadas aqui apenas com o acréscimo da minúscula frase (já foi de efeito) ‘disco é cultura’. Os valores da cultura regional, em sua forma genuína, sem preconceitos, podem ser encontrados no segundo disco do veterano paulista Adoniran*

*Barbosa, agora lançado pela Odeon. Nasceu clássico, antológico, raro. Seria ofensivo qualificá-lo como o melhor disco do mês. Adoniran Barbosa fica acima das comparações.*

*Aos 65 anos, o segundo disco. O primeiro foi editado no ano passado, pela mesma Odeon, e surpreendeu os incrédulos manipuladores da nossa cultura musical: vendeu muito... O segundo disco já faz mais sucesso que o 'surpreendente primeiro' e mais uma vez a sua sensibilidade presta-se a documentar a triste poesia do simples homem do povo brasileiro presente através de diversos estados de espírito na despersonalizante metrópole.*

*Obrigatório em todas as discotecas, apesar da própria Odeon ter voltado a desacreditá-lo. Na sua revista de divulgação 'Fique por Dentro', Adoniran Barbosa é apenas assunto interno, enquanto a capa foi reservada à promoção dos basbaques Carpenters, cantores americanos de rock melado. Não faz mal... "(KUBRUSLY, JT: 18 jul. 1975)*

Inevitável notar o tom nacionalista de Kubrusly. Fica mais que evidente a intenção do crítico de creditar valor ao novo disco de Adoniran justamente pelo que ele tem de mais genuíno: seu caráter regional. Kubrusly também destaca a capacidade dos sambas de Adoniran de documentar a tristeza do homem do povo, e lamenta o pouco foco que os próprios produtores dedicam a obras como essa, dando mais atenção aos produtos estrangeiros.



Nota-se que estamos justamente no cerne do debate entre o *som de raiz* e o *som universal*, que correu em meio à crítica nesse período, e a obra Adoniran Barbosa definitivamente animou os bastidores nas discussões sobre música popular na época. Como exemplo disso, trazemos a seguir um texto intitulado “O novo samba de Adoniran, ‘Praça da Sé’”, cuja autoria infelizmente não conseguimos recuperar. O texto foi escrito na edição da *Folha de São Paulo* do dia 5 de março de 1978, em resposta a uma crítica do colunista do mesmo jornal, Dirceu Soares, acerca da referida canção. O texto revela uma imensa insatisfação com relação à chamada Imparcialidade Crítica de alguns críticos que, quando se trata de MPB, não economizam termos, mas se omitem quando o que está em questão é a estrangeira música eletrônica:

*“Enquanto as discotecas discotecam e as músicas cash-box nos cash-boxeiam, ganhando pelo chamado nocaute técnico, críticos especializados em MPB (Música Popular Brasileira) vão derrubando pelo seu lado. Um serviço completo. Que quem lê, às vezes nem vê. Pois tais críticos se apresentam calçados com as luvas da Imparcialidade Crítica. Não gostou, mete o pau. Um direito que não se pode negar a ninguém. Só que, como são críticos especializados em MPB, eles só metem o pau na Música Popular Brasileira. Não é interessante?”*

*(Aliás, esta Imparcialidade Crítica, que só critica a Música Popular Brasileira – enquanto as discotecas discotecam e o cash-box nos cash-boxeia sem comentários –, esta Imparcialidade Crítica eu acho que é parenta da chamada Objetividade Jornalística, uma*

*senhora que não só escolhe o que noticiar com destaque, como também tira o corpo fora de emitir qualquer opinião. Haja saco pra aguentar estas senhoras!)*

*Mas, voltando à Imparcialidade Crítica dos críticos que só criticam a MPB (Música Popular Brasileira), sinto-me inteiramente à vontade em dar este alô pro meu colega Dirceu, pois como não sou crítico especializado em MPB, não vou concorrer com ele, derrubando a MPB. Muito pelo contrário.*

*Estou dando este alô pro meu colega Dirceu por causa da derrubada que ele deu esta semana no nosso Adoniran Barbosa, que acaba de lançar em compacto o samba 'Praça da Sé'.*

*Pra mim, que sou seu leitor, colega Dirceu, o Adoniran não é um mito, como você escreveu. Mito é cantor discotéquico e cash-boxeur. Não o Adoniran, que conseguiu emplacar com a voz do povo que ele é.*

*Mas pra você, colega Dirceu, não pensar que tô aqui também a fim de derrubar, vou confessar, de público, que gostei de um pedaço de sua crítica. Aquele em que você dá, na íntegra, a letra do samba do Adoniran, pros seus leitores verem como é ruim, e que transcrevo aqui pra enriquecer a minha seção:*

*'Quem te conheceu há alguns anos atrás/ Como eu te conheci não te conhece mais/ Nem vai conseguir te reconhecer/ Se hoje passar por aqui/ Alguém que já faz algum tempo que não lhe vê/ Pouca coisa tem que contar/ Pouca coisa tem que dizer/ Vai pensar que está*

*sonhando/ E natural, nunca vi coisa igual/ Da nossa praça da Sé/  
Quase não tem mais nada/ Nem o relógio que marcava as horas/ Pros  
namorados encontrar com as namoradas/ Nem o velho bonde dim-  
dim-dim/ Nem o condutor, dois pra lá e um pra mim/ Nem o jornaleiro  
provocando o motorneiro/ Nem o engraxate jogando caixeta o dia  
inteiro/ Era uma gostosura ver o camelô/ Correndo do fiscal da  
prefeitura/ E o progresso/ Você tá bonita por baixo/ Você tá bonita  
por cima/ Só indo lá pra ver/ Mas não vá sozinho, meu senhor/ Que o  
senhor vai se perder’.” (FSP, 05 mar. 1978)*

O terceiro elepê de Adoniran Barbosa, *Adoniran Barbosa e Convidados*, também não escapou desse debate. No dia primeiro de março de 1980, a *Folha de São Paulo* já anunciava, em uma matéria intitulada “Adoniran entra na batida carioca”, a gravação do disco, que só viria a ser lançado em agosto do mesmo ano. No texto, Antonieta Santos anuncia o clima de festa em comemoração aos 70 anos do compositor, com a presença de diversos nomes da moderna MPB, como Gonzaguinha, Djavan, Simone, Clara Nunes e Carlinhos Vergueiro:

*“O estúdio da Emi-Odeon, em Botafogo, há uma semana vive um clima de festa. Adoniran Barbosa está gravando seu disco mais emocionante, o terceiro de sua carreira, no qual um punhado de amigos se reúne para homenageá-lo. Fernando Faro, produtor e José Briamonte, maestro e arranjador dividem as atenções entre detalhes técnicos-artísticos ou meramente casuais desse acontecimento.*

*'Adoniran Barbosa, dizendo-se tímido, entrega-se por completo ao clima da festa. E o astral é altíssimo', afirma Guilherme Reis, o engenheiro de som.*

*Gonzaguinha, Simone, Clara Nunes, o conjunto Nosso Samba, Carlinhos Vergueiro, Martinho da Vila, Clementina de Jesus, o conjunto Talismã, Tânia Carvalho e Djavan são os convidados especiais da festa de Adoniran.*

*- Estou velho, cansado de fumar. Mas estou vivo. Sou alegre, escreve aí, mas sou triste também. Estou chegando cedo em casa..."(SANTOS, FSP: 01 mar. 1980)*

Apesar da festa anunciada, e a animação acerca do novo disco, parece-nos que Adoniran não está muito animado. O projeto, do produtor Fernando Faro, mais uma vez é documental e revela, em depoimento do próprio produtor, seus objetivos com relação a artistas como Adoniran:

*"A ideia do disco, segundo Fernando Faro, é antes de mais nada documentar, com a participação de alguns dos intérpretes que se identificam com Adoniram, 'a obra dessa extraordinária figura humana e desse grande artista do povo'. Faro lamenta ser o Brasil um país sem memória: 'Sou uma pessoa muito interessada na memória brasileira. Acho que alguma coisa deve ser feita, nem que seja um disco, um documentário, qualquer coisa que e puder fazer será bom para a cultura brasileira. E esse trabalho com Adoniram é*

*um trabalho de reconstrução de uma cidade, de uma época de São Paulo. Além disto, o Adoniram é uma figura humana dessas que já não se fazem mais, série única, edição esgotada.’’* (SANTOS, FSP: 01 mar. 1980)

Interessante observar também o depoimento do Maestro Briamonte, arranjador dos três discos de Adoniran, e de Carlinhos Vergueiro, principal parceiro desde “resgate” do compositor até o fim de sua vida. Eles explicitam, conforme já discutimos aqui, a mudança de público ao qual os discos de Adoniran são direcionados, o que explica muito a estratégia dos mediadores de Adoniran Barbosa no projeto de transformá-lo em uma referência para a tradição do samba, reconhecendo a demanda que havia por essa segmentação da MPB, principalmente pelo público jovem universitário:

*“O maestro Briamonte, arranjador de seus três últimoselepês comenta:*

*- O impressionante nessa história do Adoniran é que seu publico aumenta a cada novo vestibular. Ele é um autor paulista que canta para o Brasil e em particular para o público dos universitários.*

*Carlinhos Vergueiro, também acompanhante em alguns shows, diz que o sucesso dessa comunicação é consequência da necessidade que o público mais jovem tem de conhecer as coisas mais autênticas da cultura brasileira.”* (SANTOS, FSP: 01 mar. 1980)

O disco foi oficialmente lançado em agosto de 1980, conforme anunciado uma semana antes pelo jornal *O Estado de São Paulo* do dia 06 do mesmo mês:

***“Festa no Bexiga***

*No próximo domingo (dia 10 de agosto), será comemorado oficialmente o 70º aniversário de Adoniran Barbosa. Os festejos se concentrarão no bairro do Bexiga e terão início às 11 horas, com uma missa de ação de graças na Igreja Nossa Senhora Achiropita, à rua 13” de Maio, 478. Após a missa, às 12 horas, será realizado um Jogo de futebol entre os Namorados da Noite’ e um time integrado por artistas, no campo do Juventus, na Moóca (rua Javari). Cinco horas depois, às 17 horas, a festa retorna ao Bexiga, na praça Don Orione -- próxima ao viaduto 13 de Maio -, onde será apresentado um show ao ar livre com a presença do próprio Adoniran e convidados. Também no domingo, a EMI-Odeon lançará o novo disco do compositor e cantor, produzido por Fernando Faro e com capa de Elifas Andreato. No disco, Adoniran canta sozinho as faixas ‘Fica mais um pouco’, ‘Apaga o fogo, Mané’ e ‘Morro do piolho’ e, com convidados, as faixas ‘Tiro ao Álvaro’ (com Elis Regina), ‘Bom Dia Tristeza’ (com Roberto Ribeiro), ‘Viaduto Santa Efigênia’ (com Carlinhos Vergueiro), ‘Iracema’ (com Clara Nunes), ‘Despejo na Favela’ (com Luiz Gonzaga Júnior) e ‘Aguenta a Mão, João’ (com Djavan), entre outras.” (ESP: 06 ago 1980)*

O lançamento foi marcado com grande festa, com a presença de quase mil e quinhentas pessoas. Conforme anunciado, o disco foi ilustrado pelo artista plástico Elifas Andreatto, que sensivelmente registrou a figura de Adoniran como um “palhaço triste”, de acordo com o modo como próprio compositor já vinha se auto-definindo há algum tempo. No entanto, pensando na falta de compreensão do público, modificou sua gravura:

*“Elifas Andreatto (...) confessava estar contente, mas ao mesmo tempo achava que essa homenagem vinha um pouco tarde, fora de hora: ‘Devia ter acontecido há uns vinte anos. Acho que Adoniran é um dos maiores compositores brasileiros, como Cartola, Nelson Cavaquinho, e outros. Ele tem aquela coisa comovente que é a paixão por São Paulo, sua parte pobre. Conversando com ele, Adoniran se auto-definiu como um palhaço triste. Então para a capa deste LP que saiu agora, imaginei a cara de um palhaço chorando, que é um pouco como o vejo, mas pensei bem e mudei porque ficaria difícil para o público entender isto. Bom, então com relação a esta festa, acho que é um pouco de desencargo de consciência de todos nós, reparando um pouco a injustiça. Estou um pouco feliz. ’”*

(SANCHES, FSP: 11 ago. 1980)



Andreatto mais uma vez coloca Adoniran como um dos maiores compositores da música brasileira, ao lado de outros representantes da “velha guarda”, como Cartola e Nelson Cavaquinho. O artista plástico ainda avalia a festa com um tom de lamentação, como se muito da tristeza do compositor se devesse à falta de reconhecimento pela qual passou nesses anos todos.

No dia 13 de setembro de 1980, o crítico de música José Ramos Tinhorão publicou no *Jornal do Brasil* uma importante crítica acerca do novo disco, intitulado “Adoniran Barbosa revela a sua arte na poesia do lugar-comum”. Mais uma vez tece elogios à produção do disco, dessa vez a cargo de Fernando Faro, e à requintada gravura de Elifas Andreatto, considerando o elepê perfeito como homenagem ao compositor:

*“Em comemoração aos 40 anos de vida artística do ator, radioator, humorista, cantor e compositor Adoniran Barbosa (João Rubinato, Valinhos, SP, 6/8/1910), a EMI-Odeon acaba de lançar no mercado um LP que, graças ao carinho e ao cuidado da produção executiva de Fernando Faro, e ao delicado requinte suburbano da capa de Elifas Andreatto (a capa prateada tem a forma de um cartão*



*de apresentação, com a ponta superior dobrada, segundo desusada etiqueta), pode ser considerado perfeito, como disco de homenagem a um artista do povo de veia satírica.” (TINHORÃO, JB: 13 ago. 1980)*

Nessa crítica, Tinhorão inusitadamente coloca Adoniran Barbosa ao lado de Lupicínio Rodrigues como um dos maiores poetas “antipoetas” do Brasil. Ou seja, reconhece que, muito mais do que o mais autêntico “repórter musical urbano de São Paulo”, ideia já consolidada entre os apreciadores de Adoniran, o compositor é responsável por encontrar poesia, de maneira bem-humorada, das situações cotidianas mais simples e triviais da vida das camadas mais baixas que se formaram em São Paulo até a década de 50. Dessa forma, o crítico chama a atenção para outros elementos estéticos importantes na obra do compositor, como o caráter suburbano presente em seus sambas como uma forma de resistência política com relação à ordem dominante:

*“Embora se confesse mais radioator do que compositor (Adoniran ficou popular durante a década: de 50 no rádio paulista com sua figura do subempregado típico da grande cidade, o Charutinho), o autor do famoso **Trem das Onze** e do requintado **Bom Dia Tristeza** (sobre letra de Vinícius de Moraes), divide na realidade com o falecido Lupicínio Rodrigues as glórias de segundo maior poeta antipoeta do Brasil.*

*A maioria dos apreciadores das músicas de Adoniran Barbosa costuma apontá-lo apenas como o mais autêntico ‘repórter musical urbano de São Paulo’. Quem atentar, porém, para os versos bem-*

*humorados desse repórter da vida das baixas camadas que se formaram em São Paulo nos últimos 50 anos, com mistura de negros de origem rural, imigrantes italianos e retirados nordestinos, comprovará que a arte de Adoniran vai além: ele é o grande poeta do trivial, através da sua incrível capacidade de tirar emoção da banalidade e do lugar-comum.” (TINHORÃO, JB: 13 ago. 1980)*

Tinhorão vai além, e compara os versos da canção “Tiro ao Álvaro” com a intenção provocativa dos poemas-piadas da primeira geração Modernista, em crítica ao “bom-gostismo” acadêmico dos parnasianos. Assim, o crítico, no plano da música popular, levanta uma possível intenção contestadora e vanguardista de Adoniran de também provocar, com seus versos, a classe dominante brasileira, de cultura bacharelesca, os críticos mais formalista e, por que não, a postura dos censores do regime militar com relação ao português falado registrado pelas canções de Adoniran:

*“Quem não se lembra imediatamente dos poemas-piadas da primeira geração de poetas da Semana de Arte Moderna, feitos para irritar o bom-gostismo acadêmico do parnasianismo gasto, mas dominante?” (TINHORÃO, JB: 13 ago. 1980)*

A genialidade apreciada por Tinhorão em *Adoniran Barbosa e Convidados*, contudo, não foi compartilhada por todos os críticos. Dirceu Soares mais uma vez não vê com bons olhos os projetos dos produtores culturais ligados à Odeon de resgatar a tradição de nossa música popular. Soares poupa a figura do compositor de suas críticas mais ácidas,

mas pouca coisa escapa de suas ironias em seu artigo intitulado “Trapalhada na homenagem para Adoniran”, publicado na *Folha de São Paulo* do dia 29 de setembro de 1980:

*“A Odeon tem feito ultimamente alguns discos de velhos intérpretes dando-lhes todas as pompas, coisa que eles nunca tiveram durante suas longas carreiras. Foi assim com Clementina de Jesus, ano passado, e agora foi a vez de Adoniran Barbosa. O capricho começa nas capas, entregues ao mirabolante Elifas Andreatto. No entanto, são pompas fúnebres (isola aí, toc-toc-toc) porque a gravadora, ao produzir estes discos, está naturalmente pensando que serão os últimos deles. Afinal, Clementina está com 78 anos e Adoniran completou 70 dia 6 de agosto passado. Bobagem da Odeon, esses velhos são tão fortes que ainda irão nos nossos enterros.*

*Este LP ‘Adoniran Barbosa’ foi gravado há sete meses no Rio a título de comemorar os seus 70 anos. Por Isso demorou tanto a ser lançado nas lojas, à espera da festa de aniversário. Vários cantores da gravadora foram ‘escalados’ para os estúdios e houve convite a outros de fora, como Elis Regina, Carlinhos Vergueiro e o MPB-4. A palavra ‘escalados’ pode parecer grosseira (quem não gostaria de participar de uma comemoração desta, dedicada a um compositor tão importante?), mas parece ter sido isso mesmo. Nenhum dos contratados da Odeon, com exceção de Djavan, e Clementina, ‘vestiu a camisa’ do time do compositor, isto é, entrou na dele. Foram à sua*

*festa como quem cumpre uma obrigação. Clara Nunes, por exemplo, banca a estrela em aniversário de pobre e dá uma arrogante interpretação a uma das melhores crônicas urbanas de nossa música popular, 'Iracema' (Adoniran Barbosa, 1956). Gonzaguinha mal dá as caras em 'Despejo na Favela' (Adoniran, 1969) e Roberto Ribeiro, sambista de grande pique, está tão deslocado e arrastado em 'Bom Dia, Tristeza' (Adoniran-Vinicius de Moraes, 1957) que a gente fica com a impressão de que, depois de cantar esta faixa, ele disse 'boa noite' e foi dormir.*

*Isso não aconteceu com nenhum dos convidados de fora da casa. Elis Regina, que retribuiu a visita de Adoniran a um especial dela na TV Bandeirantes, há dois anos, foi um dos poucos cantores que entendeu a alma do velho autor de 'Saudosa Maloca'. Sua interpretação, com aquele ar de humor, em 'Tiro Ao Álvaro' (Adoniran-Oswaldo Moles, 1960), está uma delícia, ainda que, no final, carregue nos 'larais'. Carlinhos Vergueiro, jovem boêmio mas cantor geralmente frio, encontrou no velho um apoio e se saiu bem tanto na parceria como na interpretação de 'Torresmo à Milaneza'. E o MPB-4, conjunto quadrado (o número 'quatro' de seu nome quer dizer 'lados') conseguiu uma proeza; manter a vida e a beleza de 'Vila Esperança' (Adoniran-Marcos César, 1968), marcha-rancho de grande sensibilidade ('Foi lá que eu passei o meu primeiro carnaval/Foi lá que eu conheci Maria Rosa, meu primeiro amor').*

*Adoniran, completamente rouco (muitas vezes, sua voz não passa de um ruído), participa de todas as faixas, ora cantando sozinho, ora cantando junto, ora apenas declamando. Mas é ele, afinal, quem dá a sua marca no LP. Esta marca – o samba não tá limpo – está bem presente em ‘No Morro do Piolho’, ‘Despejo da Favela’, ‘Aguenta a Mão, João’ (parceria com Hervê Cordovil, 1965), ‘O Casamento do Moacir’ (parceria com Osvaldo Moles, 1967) e ‘Apaga o Fogo Mané’ (só dele, 1956). Tirando Adoniran, todo o resto do disco está asséptico demais para uma obra que exatamente retrata São Paulo com seus personagens tirados do povão. Uma assepsia que faz inveja a qualquer programa de samba da TV Globo. Melhor seria colocar Adoniran simplesmente com os Demônios da Garoa e teríamos um retrato muito mais fiel do autor.”*

(SOARES, FSP: 29 set. 1980)

Soares critica amargamente a falta de coerência entre o excesso de zelos em torno da concepção do álbum, e a rusticidade do objeto, no caso, a obra de Adoniran. A “assepsia” do disco não combina com o estilo “rústico” de Adoniran, como se destoasse do “som autêntico” ideologicamente proposto no processo de valorização do artista. Não me parece, a meu ver, que Soares veja nesse “estado bruto” dos compositores da velha guarda algo de maior valor, principalmente em virtude do tom irônico de suas observações (“quem não gostaria de participar de uma comemoração desta, dedicada a um compositor tão importante?”). Soares escancara também a falta de envolvimento dos artistas da Odeon, exceto Djavan e Clementina de Jesus, que, a seu modo de ver, foram “escalados” para

participar do projeto, não demonstrando inclusive em suas interpretações nenhum sinal de haver abraçado o projeto. O crítico, contudo, esboça elogios aos artistas convidados: Elis Regina, Carlinhos Vergueiro e MPB-4, por haverem demonstrado o envolvimento que faltou aos artistas da Odeon. Por fim, comenta a interpretação de Adoniran Barbosa, deixando a entender que ao menos o seu som “sujo” é mais real, mais autêntico do que toda a pompa produzida em torno desse disco.

O disco *Adoniran Barbosa e Convidados* foi o último trabalho fonográfico realizado com a participação do compositor ainda em vida. Adoniran Barbosa morreu dia 23 de novembro de 1982, e não podemos negar, como pudemos ver, que o trabalho produzido em torno de sua obra a partir da década de 1960 provocou intensos debates em meio à crítica jornalística, principalmente com relação aos seus três elepês. Muitas possibilidades de leitura foram lançadas, desde o debate estético até o debate social e político, o que já nos garante importantes aspectos a serem observados em suas canções. A morte do compositor, todavia, alimentou ainda mais a crítica em torno não só de sua obra, mas também de sua figura, e outros elementos relevantes também puderam ser analisados. No dia 27 de novembro de 1982, Nildo Carlos Oliveira publicou na *Folha da Tarde* um artigo intitulado “Liberdade, a dimensão de Adoniran Barbosa”. Nesse texto, o crítico ressalta a capacidade que Adoniran teve de resistir às mudanças impostas por um progresso concebido de cima para baixo:

*“O homem de gestos elegantes, terno geralmente cinza, de chapéu usado como complemento insubstituível do corpo, de andar boêmio e linguagem que era às vezes um insulto para os puristas da*

*gramática e os elitistas das idéias, foi mais, muito mais do que o sambista do 'Trem das Onze' e de outros trens.*

*Protótipo da gente simples e comum das ruas, Adoniran Barbosa colocou em verso e em ritmo os dramas das transformações da cidade, que se processaram no Brás, Bom Retiro, Bexiga, Barra Funda e em outros bairros típicos, com argamassa, sangue e sobretudo miscigenação. Particularidade esta que, no futuro, dentro da história da música popular paulistana e da migração, deverá constituir preciosa matéria de análise sociológica.*

*As últimas décadas apressaram as alterações da face urbana. As praças públicas ficaram desfiguradas pelo concreto; as ruas foram alargadas não para os passeios tardios dos boêmios ou para a alegria das crianças, mas para ceder espaços aos carros e à velocidade. A 'Boca do Lixo' e a 'Boca do Luxo', que eram dominadas pelos homens da noite e do chope, perderam aos poucos o exotismo romântico e se transformaram em redutos de traficantes de tóxicos e do pior banditismo. E no Bexiga numerosos dos seculares sobrados, que lançavam luz amarela para as calçadas apinhadas de mulheres conversadoras, foram demolidos para dar lugar a restaurantes muitos dos quais mascarados de uma tipicidade fraudulenta. E quem se atreve, hoje a andar à noite pelas ruas do Brás, sabe quanto perigo pode encontrar nas sombras e em cada esquina. Diferente do tempo melhor de Adoniran, quando a confraternização boêmia se alongava madrugada adentro e todos se conheciam.*

*Mas a modernização, implacável, acabou com tudo. Por esse motivo se compreende a frustração do cronista: 'Procurei São Paulo e não encontrei mais São Paulo. ' E foi nessa nova e desfigurada paisagem urbana que ele adquiriu os contornos fortes de uma pessoa aparentemente fora do tempo, típica, em que a gravata borboleta e a linguagem solta, uma mistura de lirismo antigo e facécia crítica, acentuavam diferenças. Diferenças nas quais o paulistano gostaria de se reencontrar, pois refletiam a humanística sentimentalidade própria do povo, massificado por uma modernização que veio a significar não desenvolvimento a partir de valores tradicionais, mas desaparecimento, aviltamento do passado recente. Uma modernização, enfim, que destrói o que de mais autêntico existe em termos de memória e de patrimônio.*

*É possível imaginar a frustração desse cronista e sambista carregando o peso de muitas experiências, andando pela Rego Freitas, General Jardim, Marquês de Itu, às vezes almoçando no 'Gato que Ri', e invariavelmente ocupando a cadeira 34 do 'Parreirinha', saudando os amigos velhos ou moços, troçando das músicas importadas, gritadas, sem o tom suave e sem o maneirismo malicioso do povo, do paulistano sacrificado, atabalhoado nos ônibus e à porta de fábricas, sempre empurrado para fora de seu habitat sentimental.*

*Para as gerações vindouras é importante destacar que Adoniran, seguindo o exemplo de outros cronistas e sambistas do*



*povo, não se deixou dobrar às injunções dessa modernização imposta por um progresso concebido de cima para baixo. Ele praticou a melhor liberdade, a dele mesmo, talvez convencido de que a liberdade é a verdadeira dimensão do homem.” (OLIVEIRA, FT: 27 nov. 1982)*

Nota-se aqui mais uma vez um olhar para Adoniran como uma espécie de “voz da resistência” que, através de sua simplicidade, e exercendo legitimamente sua liberdade, não se curvou às imposições da modernidade e soube, de maneira crítica, registrar uma cidade de São Paulo, autêntica, elegante, que foi engolida pelo progresso imposto pelas elites. O debate aqui é político-ideológico acerca da polarização entre *tradição* e *progresso*. O arquiteto e urbanista Jorge Wilhelm, no embalo das discussões acerca desse assunto provocadas pela morte de Adoniran, publicou no dia 4 de dezembro o artigo “Um cantador da vida urbana” e, novamente, traz essa característica da obra de Adoniran de registrar a cidade de São Paulo anterior aos anseios do progresso:

*“Adoniran foi, assim, responsável por páginas tipicamente paulistanas de nossa música popular e alguns dos personagens criados, o Charutinho, o Joca e o Mato Grosso da ‘Saudosa Maloca’, o fiscal Saracura ou o ‘Anselmo’, foram cantados e adotados por todos com a força que o cotidiano impõe. Estudiosos de música popular poderão debruçar-se sobre as diversidades temporais e regionais do samba, comparando o carioca ‘Poeira de estrelas’, lírico e idealista, com o paulista ‘Saudosa Maloca’, mais realista e consciente. Mas, embora tais comparações sejam possíveis, prefiro,*

*como leigo, reconhecer em ambos a inspiração de suas melodias e ocupar-me, embora superficialmente, apenas o significado de 'cantar São Paulo'.*

*Le Corbusier escreveu certa vez que 'a cidade deve provocar em nós um justo orgulho'. O brio que devemos sentir pela cidade não pode ser imposto; em cidades de crescimento lento ele é gerado pela tradição mas em metrópoles americanas ele nasce de múltiplos fatores paralelos. Inicialmente, do reconhecimento de uma simbiose entre o cidadão e o espaço em que vive, uma satisfação que sente pelo palco e pelo cenário em que se vai desenrolando seu drama cotidiano: esta é a minha rua, aquele é o meu ônibus, aquela praça é onde desço, é nesta banca que eu compro meu jornal. Mas para amar uma cidade este reconhecimento embora necessário não é suficiente. O cenário também deve ser gratificante, a estrutura do palco deve poder suportar os esforços de um desenvolvimento individual e familiar. É difícil amar uma cidade que apenas frustra.*

*No entanto, a vida cotidiana é feita de realidades mas também de esperanças; assim, as freqüentes frustrações do paulistano ( o transporte carente, o custo de vida ou as enchentes) são por vezes amenizadas pela tenacidade com que a esperança se implanta no peito do paulistano migrante (ou filho de) que ainda constitui grande parte da população. Por isso o paulistano gosta e sente orgulho por sua cidade, embora reconheça seus muitos motivos de frustração.*

*(...)*

*Assim, aos trancos e barrancos, misturando a gratificação pelas oportunidades de trabalho à gratificação por sua condição de cidade cosmopolita contendo toda a informação mundial, cimenta-se nos paulistanos de todas as classes, de trabalhadores a intelectuais, o seu amor por São Paulo. É um amor tímido, meio envergonhado, como quem está apaixonado por mulher feia. Mas é um amor recheado de orgulho, espelhando a latência, a potencialidade e a criatividade inerente à sua dinâmica urbana.*

(...)

*Adoniran Barbosa cantou e escreveu as crônicas musicadas do Bexiga e da Mooca e, seja nos velhos programas radiofônicos, seja nas raras aparições em televisão, sempre caracterizou a simplicidade, a tenacidade, a sabedoria e a inventividade prática do cidadão paulistano. Com ele sorrimos, com ele nos reconhecemos paulistanos. Agora que ele já tomou definitivamente seu ‘Trem das Onze’ para um Jaçanã eterno, só nos resta recordar, refletir e ser gratos. Além de, naturalmente, cantarolar vez por outra as suas canções.”*

(WILHEIM, FSP: 04 dez. 1982)

Importante notar no discurso do articulista uma intenção forte de reconhecer em Adoniran um movimento na direção da construção da identidade do paulistano com a sua cidade, que vive um processo claro de degradação. Wilhelm valoriza o sentimento de orgulho pela cidade, e delinea os processos que envolvem a consolidação desse sentimento, ressaltando ser muito difícil amar um lugar que apenas gera frustração.

Adoniran, dessa forma, seria um dos responsáveis por manter vivo o amor que o paulistano sente por sua cidade ao sorrir com o sambista e reconhecer nele a verdadeira São Paulo.

A ideia, porém, de que Adoniran Barbosa é o sambista de São Paulo, entendida e disseminada com uma boa dose de ufanismo paulista, acabou por se tornar lugar-comum, de muito fácil aceitação para os amantes da cidade. No artigo “Samba, estereótipos e desforra”, publicado em 19 de dezembro de 1982, José Paulo Paes desenvolve um dos principais debates em torno da obra de Adoniran: *trabalho e malandragem*. Para Paes, esse lugar-comum acabou por levar-nos a esquecer o que há de mais fundamental na obra do compositor. Paes afirma que Adoniran merece ostentar o título de “sambista de São Paulo” porque conseguiu criar um samba “diferencialmente” paulista, marcado pela habilidade tragicômica de tirar humor das situações mais tristes; pela fala acaipirada, por vezes engastada pelo italianismo, tão comum ao que se ouve nas ruas da cidade; pelas referências localistas, como o Brás, a Casa Verde, Jaçanã ou Avenida São João. No entanto, de acordo com Paes, o ponto fundamental da diferencialidade do samba de Adoniran estaria no que ele chamou de “religião do trabalho” e, para entender isso, é preciso partir dos planos estereotípicos no que se refere ao carioca *bon vivant*, e ao paulista *fanático pelo trabalho*:

*“Só se poderá entender bem esse ponto se se tiver em mente que o estereótipo mais persistente do samba carioca foi a malandragem, tradição de que a antiga Capital Federal se gloriava pelo menos desde o tempo do Rei Velho, quando os capoeiristas já davam o que fazer aos esbirros do Major Vidigal, conforme se pode ler nas ‘Memórias de um Sargento de Milícias’. (...) Para o entendimento do ponto aqui levantado, basta reconhecer a*

*persistência do estereótipo: não é preciso rastrear sociologicamente o vínculo samba-malandragem até a marginalidade da favela ou do submundo da antiga Lapa em relação ao 'centro' da cidade, nem querer reconhecê-lo, diluído em traço de comportamento coletivo, na fleuma e no hedonismo jeitoso com que, convencionalmente, se vê o carioca a haver-se com os problemas da subsistência.” (PAES, FSP: 19 dez. 1982)*

Ou seja, Paes defende que, acima de tudo, é preciso reconhecer o estereótipo da malandragem associado ao carioca como medida inversa ao paulista “fanático do trabalho e impermeável aos prazeres da vida”, polaridade essa que advém da contraposição estereotipada entre a cidade naturalmente turística e a cidade irremediavelmente industrial. E é justamente nesse ponto que os sambas de Adoniran se diferenciam:

*“Daí o caráter diferencialmente paulista que, no plano dos valores estereotípicos, os sambas de Adoniran assumem, na medida em que se ocupam antes em retratar o mundo suburbano do trabalho do que o mundo marginal da malandragem ou da boêmia.” (PAES, FSP: 19 dez. 1982)*

Mais além, Paes afirma não enxergar ingenuidade na crença na positividade do trabalho, nem na aceitação das leis, tanto de propriedade como do trânsito, e nem na fé no progresso individual e coletivo, como se houvesse uma visão alienada com relação à ideologia da dominação. Assim como não vê na malandragem uma manifestação de

protesto contra a ordem estabelecida. Paes entende, portanto, que os melhores sambas de Adoniran exprimem legitimamente “o anseio de dignidade humana que leva o trabalhador a orgulhar-se do seu trabalho, ainda que injustamente remunerado; a erguer com suas próprias mãos uma casa para si e para os seus, mesmo que ela não passe de uma maloca; a buscar nas instituições legais, por discriminatórias ou corrompidas que sejam, uma forma qualquer de segurança” (PAES, *FSP*: 19 dez. 1982)

Esse debate é muito relevante, e nos interessa essencialmente porque, nesse trabalho, iremos propor uma outra possibilidade de leitura dos textos de Adoniran. Para mim, é possível entender seus sambas não alinhados à positividade do trabalho, mas, ao mesmo tempo, também não se alinham à forma de resistência da malandragem carioca. Podemos entender os sambas de Adoniran como um olhar de denúncia ao universo suburbano do trabalho, reconhecendo ironicamente, disfarçado de conformismo e positividade, o que há de mais negativo nesse universo.

Conforme pudemos perceber, a crítica que consolidou a figura de Adoniran como “sambista de São Paulo”, e que desenvolveu uma série de debates em torno de sua obra, teve como espaço mais relevante os jornais de grande circulação. Muitas biografias sobre o autor foram publicadas, mas sem absolutamente nenhum caráter acadêmico. Adoniran Barbosa será assunto acadêmico apenas no ano de 1985, quando Walter Krausche publica um estudo mais consistente sobre Adoniran Barbosa. *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*, na realidade, mais que um estudo acadêmico, revela-se um brilhante ensaio, partindo de um olhar benjaminiano, no qual o compositor é entendido como uma espécie de *flâneur* (BENJAMIN, 1989: 33-65), sendo descrito como um andarilho que caminha pela cidade de São Paulo e, através de seu olhar de cronista, consegue captar e mimetizar a matéria modelar de suas canções.

Para Krausche (1985), é da captação dessa linguagem das ruas, de uma identificação com ela, que surge a marca do “italo-paulistano-caipira” dos sambas de Adoniran Barbosa, que não pode ser percebida unicamente através de seus textos, mas também pelo sotaque da melodia e pelo modo de cantar que sugerem (KRAUSCHE, 1985: 14).

De acordo com Krausche (1985), o próprio cantor constrói sua imagem pública, que transita entre radialista, humorista e palhaço (Chaplin), e essa máscara que perambula pela cidade de São Paulo funciona como sujeito de suas próprias canções:

*“Desse modo, o cantor atravessou a cidade, incorporando personagens e entonações, que definiriam a sua máscara mais madura. E o que vem nos dizer essa máscara? Significa que Adoniran foi assimilando os vários tipos que encarnou em suas representações, definindo o seu próprio modo de ser (de falar, de cantar). A imagem que nos ficou de Adoniran Barbosa resultou dessa assimilação. Por isso, tal máscara tornou-se síntese e mosaico, representando um conjunto de dramas populares revividos em sua sonoridade, em sua gramática, em sua sintaxe, na estrutura de um modo de cantar”*  
(KRAUSCHE, 1985: 27-28).

O próprio Adoniran, sujeito que convive com uma São Paulo em acelerado processo de urbanização e modernização, radioator e criador de tipos cômicos, assume uma relação estreita com os personagens cantados por ele mesmo:

*“Porém, houve, por parte do cantor, uma escolha, salientando tão bem a sua última grande imagem, esforço para impedir a diluição de sua identidade. Nesse sentido, Adoniran foi os personagens que cantou: Matogrosso e Joca, Mané, Inês, Iracema, que iam sendo tragados pelo “progrêssio”. O artista popular é aquele que não aspira à imortalidade, mas que quer resistir contra o desaparecimento de sua persona em cada novo passo pelo qual avança. Eis a sua última imagem.” (KRAUSCHE, 1985: 86)*

Outro trabalho sobre Adoniran é a dissertação de Bento (1990), *Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa*. Em seu texto, Bento (1990) se propõe a discutir a presença de Adoniran Barbosa nos meios de comunicação, e como sua obra refletiu não somente na cultura, como também na sociedade paulistana. Em um primeiro momento, ela realiza um extenso estudo biográfico, focalizando a atuação de Adoniran nos meios de comunicação de massa, principalmente no rádio (BENTO, 1990: 12). Em seguida, a autora optou por analisar empiricamente, utilizando a semiótica como metodologia, algumas canções do cancionista, procurando entrelaçar a linguagem verbal e a musical, sob o ponto de vista rítmico-melódico, sonoro, semântico, morfológico e fenomenológico, mostrando um vínculo fluente e imediato dos esquemas rítmico-melódicos e seu tratamento com a linguagem verbal (BENTO, 1990: 13). Bento (1990), assim como Krausche (1985), também entende que a imagem que ficou do cancionista resultou da assimilação dos *tipos* que vivenciou em suas representações no rádio, havendo uma relação orgânica entre autor e obra.



*“Portanto, a máscara no ator Adoniran Barbosa é real e concreta na medida em que é confeccionada pela sua voz, sua linguagem, sua entonação e hábitos, caricaturizando radiofonicamente estes tipos. Em outras palavras, a maneira de corporificar radiofonicamente seus personagens é que se faz máscara. Neste sentido, ela se tornou real e se intensificou através de sua vida, sendo metamorfoseada musicalmente em suas composições. Por isso, alguns personagens criados para o rádio foram transportados para suas músicas, principalmente ‘Charutinho’” (BENTO, 1990: 112-113).*

Anos depois, Rocha (2002) coloca lado a lado Adoniran Barbosa e a cidade de São Paulo, com o propósito de demonstrar como o cancionista participou do processo de construção da identidade paulistana entre as décadas de 20 e 50, servindo como uma espécie de voz de resistência ao ideal de *progresso e trabalho*. Rocha (2002) também enfatiza, assim como Bento (1990), que o estilo de Adoniran é pautado por suas atividades, tanto como radioator como cancionista.

*“Percebe-se, assim, que o compositor é primeiramente um artista de rádio. É no âmbito de sua relação com este veículo – e com determinada linguagem que aí se desenvolve – que se revelam os elementos fundamentais de seu trabalho, seja como intérprete dos textos de Osvaldo Moles ou como compositor de sambas. Aliás, e estamos novamente nesse ponto, é essa espécie de fusão entre as duas*

*faces (radioator e cancionista) que assinala o estilo de Adoniran.”*

(ROCHA, 2002: 118)

Adoniran Barbosa também aparece ao lado de São Paulo como sujeito que caminha pela cidade a captar suas imagens em *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa* (MATOS: 2007). Nessa obra, Matos (2007) propõe uma pesquisa histórica sobre a capital paulista, rememorando seu passado, seus conflitos, suas sonoridades e, em particular, a trajetória de Adoniran Barbosa. Contudo, o foco do trabalho é, sobretudo, a cidade de São Paulo, e o cancionista atua como a voz que traduz com emoção e sensibilidade as transformações e tensões no cotidiano da cidade em suas canções.

O que pretendemos nesse capítulo foi justamente traçar o caminho da crítica acerca da obra de Adoniran, revelando os debates que se desenvolveram em torno de sua obra, desde os artigos publicados em periódicos, até os primeiros estudos acadêmicos acerca do autor. Como se pode notar, a bibliografia crítica sobre Adoniran Barbosa ainda é bastante incipiente, e nosso propósito, mais do que tudo, é realizar um exercício acadêmico em torno da obra do sambista, procurando ampliar as reflexões acerca das possibilidades de debate que suas canções proporcionam no âmbito da cultura popular brasileira.

*PARTE 2: CANÇÕES AFINADAS  
COM OS DEBATES – UM OLHAR  
CRÍTICO E DE DENÚNCIA AO  
UNIVERSO SUBURBANO DO  
TRABALHO*



## CAPÍTULO 1: NEM TRABALHO NEM MALANDRAGEM

“É dureza, João! É dureza, João!  
É dureza, João! É dureza, João!  
O mestre falou  
Que hoje não tem vale não,  
Ele se esqueceu  
Que lá em casa não sou só eu.”  
(*Torresmo à milanesa*. Adoniran Barbosa/ Carlinhos Vergueiro)<sup>16</sup>

Nosso esforço até este momento foi o de propriamente definir o período de produção/ difusão/ recepção da obra de Adoniran que nos interessa neste trabalho. Observando atentamente os sambas de Adoniran Barbosa que foram recolhidos em seus três primeiros elepês, *Adoniran Barbosa* (1974), *Adoniran Barbosa* (1975), *Adoniran e Convidados* (1980), é legítimo propor uma reflexão sobre os elementos estéticos presentes nos sambas de Adoniran Barbosa, essencialmente em suas letras, que despertaram interesse de seus mediadores no processo de resgate do samba “autêntico”, durante o processo de redefinição da MPB, que se deu entre os anos 60 e 70. A questão do trabalho é uma tônica na obra de Adoniran Barbosa e, apesar da postura apolítica que o sambista assume, muitas de suas canções refletiam um caráter de resistência à lógica burguesa pré-estabelecida extremamente relevante aos seus produtores, os quais dirigiam vistas a um importante público que procurava não só pelo samba tradicional, mas também buscavam canções engajadas com os propósitos da esquerda nacionalista. Essa resistência, no entanto, segue um rumo contrário àquela proposta tradicionalmente pela figura do malandro no plano dos valores estereotípicos; vários de seus sambas se ocupam antes em retratar o mundo suburbano do trabalho do que o mundo marginal da malandragem. Ao mesmo tempo, seus

---

<sup>16</sup> Adoniran Barbosa. *Adoniran Barbosa e Convidados*, 1980.

temas também tomam rumos inversos à invenção da paulistaneidade. Assim, os personagens de Adoniran, ao contrário do malandro, são sujeitos que estão inseridos no universo da ética do trabalho e da ordem pré-estabelecida. Mas esse universo aparece filtrado por um olhar crítico e de denúncia, invertendo o sentido da positividade do trabalho. Aquilo que parece conformismo, ingenuidade e alienação, assume caráter denunciativo no que diz respeito à ideologia da dominação. Os personagens construídos por Adoniran em muitas de suas canções, portanto, estão no cerne do debate entre trabalho e malandragem, não assumindo de maneira geral nem uma postura apologética ao trabalho, nem tomando caráter de resistência nos moldes tradicionais da malandragem. Seus tipos, com algumas raras exceções, fazem parte do universo do trabalho, mas apresentam um olhar irônico e negativo ao modo de vida imposto pelo sistema capitalista.

Adoniran Barbosa dizia não se interessar por política. Ele mesmo afirma em alguns de seus depoimentos que prefere não falar sobre questões políticas, e que esse não é o seu negócio. Porém, é plausível que o discurso presente em suas canções, ao retratar o universo suburbano do trabalho em São Paulo, interessasse a diversos produtores culturais, artistas e intelectuais ligados ao nacionalismo de esquerda. Independentemente do engajamento político do sambista, são seus mediadores que encontram em sua obra elementos que serviam de alimento para seus anseios políticos e comerciais, e vislumbravam um bom público: por um lado o público mais antigo, pertencente à população de baixa renda, que já conhecia Adoniran desde a era do rádio, e se identificava com o universo do trabalhador expresso tanto em seus programas radiofônicos como em seus sambas; por outro lado, um público novo, pertencente à classe média, formado por intelectuais e jovens universitários, adeptos do pensamento da esquerda nacionalista, e ávidos pela tradição e pelo discurso de resistência daqueles que estão à margem do modelo social burguês.

Até então, o samba como representante da resistência das classes subalternas não é nenhuma novidade. Desde a década de 20, o protótipo do malandro, essencialmente carioca, é a figura que tradicionalmente representa essa resistência nos sambas, principalmente em sua relação com o trabalho. De acordo com Matos (1982), o sistema de relações de produção que oprime e marginaliza o trabalhador é legitimado por uma ideologia no poder, e essa ideologia consagra determinados valores: o dinheiro, o trabalho, a família, o respeito à autoridade constituída, etc. Ora, tais valores funcionam frequentemente para os estratos subalternos como valores da opressão: o dinheiro é parco, o trabalho é um imperativo de sobrevivência que não oferece compensação suficiente, a autoridade está sempre nas mãos do outro (MATOS, 1982: 31). Matos (1982) ainda afirma que a rejeição ao trabalho esteia-se, para o sambista e para um amplo grupo proletário cuja visão de mundo ele expressa, num sentimento de descrédito e desilusão em relação às compensações oferecidas pelo trabalho tal como ele se dá em nosso sistema sócio-econômico (MATOS, 1982: 79). O malandro resiste justamente por inverter os valores impostos pela ideologia burguesa e, por não ter um lugar definido nesse sistema econômico e social, nem como proletário, nem como burguês, ele transita sempre no limite entre a ordem e a desordem<sup>17</sup>. O malandro é um ser da fronteira, da margem. Ele não se pode classificar nem como operário bem comportado, nem como criminoso comum: não é honesto mas também não é ladrão, é malandro. Sua mobilidade é permanente, dela depende para escapar, ainda que passageiramente, às pressões do sistema (MATOS, 1982: 54).

---

<sup>17</sup> Ver: CANDIDO, Antonio. *Dialética da Malandragem*. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1985.

A figura do malandro, apesar de representar uma referência da tradição do samba, carregando uma importante simbologia da resistência dos grupos marginalizados, não é tão interessante para alimentar a ideologia dos artistas e intelectuais da esquerda nacionalista nas décadas de 1960 e 1970. Talvez por isso o samba não tenha se firmado nos festivais dos anos 60. O samba malandro é a negação clara do trabalho, e interessava como resgate da tradição, mas não como discurso político, justamente porque a base do discurso engajado é o universo do trabalho, e o seu público alvo é o proletariado. Esse é um dos espaços da resistência que o discurso presente nos sambas de Adoniran ocupa, a partir do recorte de seus mediadores.

Não se pode negar que Adoniran Barbosa transitava por ambientes boêmios e marginalizados. Ele mesmo chega a afirmar, em determinada ocasião, que frequentava a “boca do lixo” paulistana:

*“De noite era bom, ali no centro, tinha três amigos meus. Não marginais no mau sentido, no bom sentido. Marginais, quer dizer sem emprego, sem nada mesmo. Eu, eles três e o meu cachorrinho, o Teleco: Mato Grosso, Joca e Corintiano. Meu samba, a Saudosa Maloca, eu fiz naquela boca. Então, tá o nome deles: ‘Eu, Mato Grosso e o Joca, construímos nossa maloca’ – Quer dizer, o samba nasceu ali, naquela ruazinha da Aurora com a Nebias. Boca braba antigamente? Agora tá bom, tem até cinema, tem muita casa. Agora tá bom, mas antigamente era fogo.” (UH: 07 out. 1973)*



Seus principais personagens do rádio, Zé Conversa e Charutinho, eram típicos protótipos do malandro, aos moldes cariocas: negros, marginalizados, que negavam veementemente qualquer possibilidade de trabalho. Até mesmo as vestimentas que consagraram a imagem de Adoniran – simples terno marrom claro, camisa branca, lenço no pescoço ou gravata borboleta, e seu indefectível chapéu preto – sedimentam sua figura boêmia.

A vinculação da imagem do sambista ao ambiente marginalizado da boemia e da malandragem permite naturalmente que se entendam seus tipos e personagens como pertencentes a esse universo. No entanto, ao mesmo tempo, eles parecem não fazer parte dele, sendo possível confundirem-se trabalhadores e vadios. De acordo com Ciscati (2000), o tênue limite entre o trabalhador marginalizado e o malandro explica-se em virtude do fato da “Boca do Lixo” ser um importante espaço de sociabilidade das classes marginalizadas. A “Boca do Lixo” era, portanto, um território de ação da, assim chamada, escória social. Os pontos de encontro da “baixa categoria profissional” são espaços de convivência de diferentes grupos que têm como elemento comum o fato de pertencerem ao submundo: de boêmios a escriturários, de prostitutas a empregadas domésticas. A dinâmica da urbe e sua inerente proletarização diversificam aspectos econômicos e mundanos, transformam atitudes e relações de maneira a estabelecer um contato tão estreito quanto “pernicioso” entre trabalhadores e marginais, que passam a dividir os mesmos espaços. Vistos à distância, podemos confundi-los facilmente a ponto de perguntarmos: quem é o marginal e quem é o trabalhador? Ou então: quem é polícia e quem é malandro? Ou ainda: ser trabalhador não é ser marginal? (CISCATI, 2000: 43). A mistura entre “pessoas de bem” e vadios intensifica-se a partir do momento em que as atividades tidas como ilícitas se espalham por toda a cidade, em virtude de ações repressivas e higienizadoras das

autoridades sobre os ambientes do submundo que estavam no sentido inverso do progresso e da modernidade. Assim, toda a cidade passa a ser uma boca; trabalhador e malandro se confundem e ocupam espaço marginal na sociedade<sup>18</sup>.

Ao observarmos os personagens e as situações vividas nos sambas de Adoniran, no entanto, podemos perceber que, apesar de confundirem-se em um mesmo ambiente, seus personagens parecem se aproximar mais do universo do trabalho do que do universo da boemia/ malandragem. Essa leitura feita de forma rasa acabou por recuperar equivocadamente a tola disputa entre Rio-São Paulo, com base nos valores estereotípicos. Por um lado, a auto-imagem de São Paulo como a “terra do trabalho e do progresso”, por outro, a auto-imagem do carioca, capaz de sempre “dar um jeitinho” para escapar do batente. O aparente elogio à positividade do trabalho que se realiza em várias de suas canções acabou por gerar improdutivos debates que alimentaram a sentença atribuída a Vinícius de Moraes de que “São Paulo é o túmulo do samba”. Segundo o biógrafo Ayrton Mugnaini Jr., Vinícius chegou a condenar os “erros de português” de “Samba do Arnesto”, lançando a famosa frase em protesto a pessoas que iniciaram uma conversa durante um show de Johnny Alf em São Paulo. Esse debate improdutivo, em virtude do prestígio e da importância da figura de Vinícius de Moraes em cenário nacional, acabou injustamente condenando por parte de setores da crítica a figura de Adoniran, juntamente com o samba paulista. Para os bairristas cariocas, afinal, samba e trabalho seriam pólos antitéticos.

Porém, as canções de Adoniran estão longe de serem uma simples apologia ao trabalho, e certamente não era esse discurso que interessava aos responsáveis por resgatar a figura de Adoniran. Ao trazer à tona o trabalhador marginalizado em suas canções,

---

<sup>18</sup> Este universo pode ser percebido e entendido de forma bastante sensível e, ao mesmo tempo, dura, nas narrativas de João Antônio. Ver ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4ª Ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Adoniran Barbosa toma um caminho inverso à resistência presente nos sambas que cantavam a malandragem, mas, ao mesmo tempo, assume uma postura não de elogio à positividade do batente, mas um olhar crítico e de denúncia ao universo suburbano do trabalho. O sambista não canta nem o trabalho, e nem a malandragem. Seu viés de resistência é outro: o do homem marginal, que ocupa os mesmos espaços do malandro, mas trabalha, e esse trabalho não o leva a um lugar melhor. Seus personagens dão duro, pegam no batente, mas, ironicamente, todo esse esforço resulta em uma situação tão ou mais desgraçada do que já é. O que parece ingenuidade e conformismo com a lógica do trabalho inverte-se, e ganha caráter de denúncia. Eis a tragédia do cotidiano do trabalhador, que paradoxalmente encontra a graça e o riso na estética tradicional do samba, e na prosódia mordaz e graciosa da oralidade ítalo-caipira, caricatura que o sambista constrói tendo como elemento básico a fala do marginal com quem ele convive. A representação da fala, com os famosos “erros de português” – *nóis fumos, depois, escuitava* – certamente evidenciam ainda mais, através de sua materialidade, a resistência aos padrões elitizados que ditam o que se “deve ser” para que se alcance a modernidade.

Desse modo, é importante observarmos no *corpus* selecionado a presença do tema do trabalho e do cotidiano suburbano do trabalhador, tendo em vista que esse assunto é uma constante na obra de Adoniran Barbosa. Observando mais atentamente as canções presentes nos três discos em questão – *Adoniran Barbosa* (1974), *Adoniran Barbosa* (1975), e *Adoniran e Convidados* (1980) – dos 33 temas existentes, 14 deles trazem o debate entre *trabalho e malandragem*. No entanto, podemos perceber que o tema do trabalho e, mais especificamente, do operário trabalhador, é bastante amplo. Há canções que retratam diretamente situações que envolvem o trabalho e o cotidiano do trabalhador; há canções que indiretamente tratam do universo do trabalhador, trazendo à tona a precariedade e a

miséria presente no cotidiano do operário, o que claramente pode funcionar como uma crítica ao sistema vigente; há ainda temas que procuram, através do universo da boemia, polarizar as questões que dizem respeito ao trabalho. O que pretendemos a partir de então é selecionar importantes canções que discutem o universo do trabalho, nas quais podemos demonstrar seu caráter essencialmente denunciativo, não havendo a predominância nem de um discurso apologético ao trabalho, e nem de uma postura malandra a partir da perspectiva de suas personagens, conforme discutido anteriormente. As canções que analisaremos a partir desse recorte são: “Abrigo de Vagabundos”, “Saudosa Maloca”, “Trem das onze”, “Véspera de Natal”, “Deus te Abençoe” (*Adoniran Barbosa – 1974*), “No Morro da Casa Verde”, “Vide Verso Meu Endereço”, “Tocar na Banda”, “Triste Margarida (Samba do Metrô)”, “Conselho de Mulher (Pogréssio)”, “Joga a Chave” (*Adoniran Barbosa – 1975*), “Aguenta a mão, João”, “Despejo na Favela”, “Torresmo à Milanese” (*Adoniran Barbosa e Convidados*).

“Abrigo de Vagabundos” é um tema central da obra de Adoniran. Esta canção foi a público pela primeira vez no ano de 1958 pelos Demônios da Garoa (78rpm; Odeon, 14387; 1958), sete anos depois da primeira gravação de “Saudosa Maloca” (78 rpm; Continental, 16468; 1951), e três anos depois do grande sucesso desta última, com os próprios Demônios da Garoa (78 rpm; Odeon, 13855; 1955). Curiosamente, o samba “Abrigo de Vagabundos” foi escolhido para abrir o seu primeiro disco, *Adoniran Barbosa – 1974*, antes de “Saudosa Maloca”, o que entendemos não ter sido à toa. Já em primeira instância a canção nos traz de forma muito mais evidente um dos assuntos mais valorizados na obra do cancionista: os limites entre *trabalho* e *malandragem* a partir da perspectiva do operariado. A escolha dessa canção parece ser estratégica, pois conta com a referência de “Saudosa Maloca”, já muito conhecida por boa parte do público de Adoniran Barbosa, que

o acompanhava desde a era do rádio. “Abrigo de Vagabundos” funciona como uma espécie de resposta a esse samba:

### **Abrigo de vagabundos (1958)<sup>19</sup>**

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 andaré 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 deste mundo  
Ofereço aos vagabundos  
Que não têm onde dormir

Importante ressaltar que neste disco, assim como em *Adoniran Barbosa – 1975*, todas as faixas são interpretadas pelo próprio sambista, o que raramente acontecia com as canções de Adoniran antes desse momento. Conforme já observado anteriormente, a

---

<sup>19</sup> Optamos por registrar o ano da primeira gravação do fonograma, para que se possa ter uma ideia exata de quando a canção foi lançada pela primeira vez, especulando-se a sua recepção de acordo com o ano do primeiro lançamento, e a gravação dos elepês em questão. Assim pode-se saber quais são as canções cujo discurso foi recuperado pelos produtores culturais, e quais foram aquelas que foram compostas justamente com a intenção de compor o elepê. Essas informações foram extraídas de MUGNIANI Jr., Ayrton. *Adoniran: Dá licença de contar*. São Paulo: Editora 34, 2002, p. 201-235.

valorização do compositor/ intérprete, desde o período da bossa-nova, é fundamental para a legitimação da autenticidade do samba em busca de seu lugar na tradição. Mais importante do que a qualidade técnica e vocal do cancionista – o que, todos sabemos, não é uma das grandes virtudes de Adoniran – é a sua força interpretativa. A sua figura, o timbre grave e rouco de sua voz, a sua prosódia na emissão das palavras são fundamentais para o registro de uma obra legítima, autêntica e espontânea.

Diferentemente do padrão dos arranjos dos fonogramas dos Demônios da Garoa e do grupo Talismã, leves, alegres e extrovertidos, os quais exploram sistematicamente o canto polifônico, os arranjos do maestro José Briamonte, nos três álbuns analisados, nos garantem uma diferente impressão das canções. Em primeiro lugar, Briamonte, preocupado em remontar à tradição sonora da música popular paulistana, busca uma instrumentação idêntica à dos pequenos grupos de choro que acompanhavam os cordões paulistanos, compostos por violão, cavaquinho e alguns instrumentos de sopro, e que saíam à frente da bateria (MORAES, 1995: 110). Briamonte valoriza a leveza e a alegria do samba, mas, ao mesmo tempo, consegue transferir para os seus arranjos certa melancolia e tristeza que são bastante coerentes com a intensidade das letras de Adoniran. Assim, temos um efeito dialético que nos permite entender a extroversão do samba, da prosódia graciosa do cancionista e das situações inesperadas de suas letras, ao mesmo tempo em que se valoriza o peso da tonalidade menor, presente em grande parte de suas canções, o que ressalta a passionalidade dos temas, não nos deixando esquecer a tragédia descrita nas situações. A interpretação do próprio compositor, por fim, nos garante o peso necessário para que o efeito tragicômico se apresente na medida exata, valorizando a construção dos arranjos do Maestro Briamonte.

No caso de “Abrigo de Vagabundos”, a tonalidade da gravação é si menor. A instrumentação é composta por cavaquinho, violão, percussão e coro feminino. Na introdução há uma frase de cavaquinho, cuja melodia caminha do agudo ao grave, sugerindo uma intenção bastante melancólica. O violão explora movimentos arpejados bastante ágeis no grave, lembrando a sonoridade tradicional dos violões de choro. A percussão é leve, e o coro feminino faz pequenas intervenções, com um timbre claro, suave e uníssono, realizando pequenas vocalizações durante o arranjo, e repetindo, ao final, os versos finais (Minha maloca, a mais linda que eu já vi/ Hoje está legalizada, ninguém pode demolir/ Minha maloca, a mais deste mundo/ Ofereço aos vagabundos/ Que não têm onde dormir) oitavados com Adoniran no grave, e coro no agudo. Esse recurso do coro feminino claro e uníssono, bastante utilizado nos arranjos dos três discos em questão, foi marca de diversos arranjos durante as décadas de 1960 e 1970, vindos da tradição do samba de partido-alto, em contraposição aos arranjos para coro carregados e polifônicos, comuns no período anterior à bossa-nova.

No plano temático, em uma primeira leitura, a impressão que temos é de clara apologia ao trabalho. Parece que todos os valores expostos sustentam a lógica do trabalho capitalista, cujos elementos principais são o capitalista burguês e o proletário. A voz é a do trabalhador, cujo esforço durante todo ano é o que garante dinheiro suficiente para que ele possa construir sua moradia. Seu trabalho é definido e fixo: empregado de uma cerâmica. Trabalho fixo, esforço, dinheiro, casa própria; esse é o sentido que todo trabalhador busca, procurando se adequar ao ideal modo de vida burguês. O trabalho é o que nos vai levar a um melhor lugar, ao bem estar, ao progresso, a conseguir concretizar nossos sonhos. Essa ideia se conclui ao se afirmar que quem trabalha tudo pode conseguir.

No entanto, esta frase carrega em si uma ironia que inverte todos os valores básicos da ideologia burguesa, e aquilo que parece conformismo ganha caráter de denúncia. Percebemos que o trabalho é precário: fabricar potes. O lugar, Mooca, corresponde às partes baixas da cidade, úmidas e pantanosas, que se expandiram e abrigaram precariamente a massa de imigrantes, operários e despossuídos, convivendo com a miséria, desemprego, analfabetismo, dificuldades com moradia e carestia (MATOS, 2007: 46). Isso responde à forma como ocorreu a ocupação do espaço na cidade de São Paulo desde o início do século, e ao lugar da classe operária nesse processo ocupacional. Enquanto a elite paulistana se transferiu das áreas adjacentes ao centro antigo para as regiões mais altas da cidade, os arredores da avenida Paulista, Higienópolis, Jardins, a população mais pobre se instalou nas áreas baixas da cidade, constituídas pelas várzeas dos rios, com seus lotes superocupados e desvalorizados pela umidade, distância do centro e pela fumaça das indústrias que ocuparam aqueles espaços entre as várzeas e as ferrovias.

*“À medida que as indústrias ocupavam os espaços entre as várzeas e ferrovias, as áreas dessas regiões se desvalorizavam ainda mais, atraindo a população mais pobre da cidade sempre em busca de emprego e moradia mais barata. Na baixada do Tietê, margeando os trilhos, vários bairros operários se estruturaram em toda sua extensão, prolongando-se pela Lapa, Barra Funda, e Água Branca, passando pelo Pari, Brás e Mooca, estendendo-se até a Penha. Quase todos estes bairros mantinham-se com uma estrutura urbana precária, pois o poder municipal era incapaz de atender às suas necessidades básicas, logo, não havia iluminação pública,*



*asfaltamento, os bondes se restringiam a algumas vias principais etc.!*

(MORAES, 1995: 43).

Dessa forma, a moradia não é uma casa confortável e digna, mas um casebre, que nem planta possuía. Ou seja, todos os valores burgueses são parcos e precários ao operariado. Ao concluir, no entanto, que *quem trabalha tudo pode conseguir*, entendemos que parece se tratar do sujeito miserável, que aceita a ordem estabelecida e conforma-se com sua miséria. Porém, logo em seguida, o indivíduo afirma que quem conseguiu arranjar as coisas para ele foi seu amigo João Saracura, fiscal da Prefeitura, o que revela que o lugar de sua moradia corresponde a uma área ausente de planejamento e atenção das autoridades. Ironicamente, entende-se que, sem João Saracura, pessoa influente junto aos representantes da ordem, a personagem não conseguiria “legalizar” seu lote. O trabalho aqui, portanto, não representa a ocupação formal e legal, mas sim uma via ilícita e burocrática que permite subverter a ordem para se conseguir o que quer. João Saracura é a figura aproximada do malandro, que estando no limite entre a ordem e a desordem, consegue alguns privilégios.

Apesar do caminho para conseguir tornar seu lote legal recorrer, em certa medida, à lógica do favor, percebemos que seu objetivo não é individualista, e sim, altruísta. O eu lírico está preocupado com seus colegas vagabundos, Joca e Matogrosso, que não aceitaram se submeterem ao batente. Estes, que não trabalham, estão fora do sistema e, certamente, ou estão abandonados pelas ruas, ou estão presos simplesmente por serem vagabundos. O sujeito, portanto, não se vangloria de sua condição melhor que a dos seus colegas, alcançada seja por causa do trabalho, seja por causa da malandragem. Como trabalhador, de acordo com a ideologia capitalista, ele deveria ter orgulho de progredir, pois o trabalho o tirou da situação de miséria e o colocou em uma situação melhor do que a de quem não

trabalha. No entanto, o eu lírico sabe que não alcançou sua dignidade por causa do trabalho, mas sim, por causa do favor de um colega. Como malandro, por outro lado, levando em conta seus valores estereotipados, ele deveria se sentir maior simplesmente porque, recorrendo à malandragem, consegue inverter a ordem estabelecida e se dar bem, enquanto os “otários” trabalham demais e não conseguem nada. Mas não, o personagem não usufrui individualmente de seu bem-estar, e sim oferece sua maloca àqueles que não têm onde dormir. É possível, portanto, entender essa canção como denunciadora de um sistema injusto, que tem como base o trabalho degradante e a lógica do favor, não sendo nem uma apologia ao trabalho e nem exaltação à malandragem.

Evidentemente o claro entendimento de “Abrigo de Vagabundos” depende da referência ao samba “Saudosa Maloca”. Sabemos que esta canção não traz como assunto central a questão do trabalho, mas sim traz centralmente um discurso de crítica e denúncia ao progresso da cidade de São Paulo, debate que não desenvolveremos aqui, pois pretendemos discuti-lo no capítulo seguinte. Tendo em conta que “Saudosa Maloca” talvez seja um dos sambas mais executados de Adoniran Barbosa – com mais de 20 regravações, sendo as mais conhecidas as gravações dos Demônios da Garoa (1955), já citada acima, e de Elis Regina (LP *Transversal do Tempo*, Philips, 6349384, 1978), além do próprio fonograma de 1974 –, o diálogo de “Abrigo de Vagabundos” com essa canção, que corresponde à quarta faixa do primeiro elepê, certamente era esperado, pressupondo que os ouvintes já tivessem a referência anterior do primeiro samba:

## Saudosa Maloca (1951)<sup>20</sup>

Se o senhor não está lembrado  
Dá licença de contar  
Que aqui onde agora está  
Esse *adifício* alto  
Era uma casa velha  
Um palacete abandonado  
Foi aqui seu moço  
Que eu Mato Grosso e o Joca  
Construímos nossa maloca  
Mas, um dia,  
Nem quero me lembrar,  
*Veio* os homens com as ferramentas  
O dono mandou derrubar  
*Peguemos* todas nossas coisas  
E *fumo* pro meio da rua  
Apreciar a demolição  
Que tristeza que eu sentia  
Cada *táuba* que caía  
Doía no coração  
Mato Grosso quis gritar  
Mas em cima eu falei:  
*Os homens tá* com a razão  
*Nóis arranja* outro lugar  
Só *se conformemos* quando o Joca falou:  
"Deus dá o f rio conforme o cobertor"  
E hoje *nóis pega a palha nas grama* do jardim  
E pra esquecer *nóis cantemos* assim:  
Saudosa maloca, maloca querida,  
Din-Din-donde *nóis passemos dias feliz* de nossas vidas.

Há algumas variações na prosódia, na letra e no arranjo de “Saudosa Maloca” desde a gravação de 1951, passando pelo fonograma dos Demônios da Garoa em 1955, até oelepê de 1974, as quais nos interessa observar neste momento, tomando como referência o uso feito nesta última gravação. Em primeiro lugar, “Saudosa Maloca” é uma canção essencialmente melancólica pelo seu próprio tema em si, e o caráter *tragicômico* é

---

<sup>20</sup> Apesar de datarmos a referência do primeiro fonograma, a letra corresponde ao LP de 1974, apresentando algumas variações nos discos 78 rpm de 1951 e de 1955.

garantido musicalmente pelo andamento levemente acelerado e gracioso do samba em todas as gravações observadas<sup>21</sup>, junto à tonalidade menor. É evidente que o eu lírico é o mesmo nas duas canções, bem como os personagens Mato Grosso e Joca. No primeiro fonograma interpretado por Adoniran Barbosa, em 1951, há um desenho de clarineta suave, gracioso e, ao mesmo tempo, triste e melancólico, e acompanhamento em coro misto durante o refrão da canção (“Saudosa maloca, maloca querida/ Onde *nóis* passemos dias *feliz* de nossas vidas). Percebemos também, na primeira interpretação de Adoniran, uma intenção claramente lamuriosa e saudosista. Há alguma variação na letra do fonograma original com relação ao fonograma de 1974. Primeiramente, o selo do disco de 78 rpm 16468 da Continental grafava, erroneamente, “Saudade da Maloca”. Na interpretação, por sua vez, algumas palavras são intencionalmente pronunciadas de acordo com o registro oral regional, como “*tá*”, ao invés de “*está*”, “*arto*”, no lugar de “*alto*”, “*veia*” no lugar de “*velha*”, “*paia*” como “*palha*”. Percebe-se que no elepê de 1974 há uma preocupação um pouco maior com o registro de fala (talvez em virtude da censura do regime militar), pois a pronúncia neste fonograma nesses casos não foge à norma. Porém ainda assim essa não é a tônica desta gravação, visto que as outras transgressões à norma se mantêm como estão na primeira. Há ainda no 78 rpm de 1951 uma escolha lexical diferente em alguns versos. Adoniran diz palacete “*assobradado*” ao invés de “*abandonado*”, como em 1974. Entendemos também que, ao optar-se pelo último termo no elepê<sup>22</sup>, o drama dos três amigos se acentua, visto que o sentido do último termo eleva o negativismo da situação pois, se algo está “*abandonado*”, é porque de alguma forma não serve mais, está em desuso,

---

<sup>21</sup> Exceto a gravação interpretada por Elis Regina, de 1978, tensa e dramática, na qual o cômico simplesmente não existe. Nela se exploram elementos modernos, que se aproximam da sonoridade do jazz e da bossa nova, com uma instrumentação que nada tem a ver com a tradição do samba.

<sup>22</sup> Importante observar que o uso do termo “*abandonado*” é exclusivo do LP *Adoniran Barbosa – 1974*, levando-nos a refletir sobre a intenção de se elevar a situação trágica vivida pelos três amigos andarilhos, como forma de reforçar o caráter marginal das personagens.

degradado, feio e mal cuidado. Já o termo “assobradado” não carrega em si a negatividade do outro, pois nos leva a entender, acima de tudo, que aquela era uma casa que, apesar de velha, ainda apresentava condições de ser usada, inclusive com um certo requinte de *glamour*, servindo de abrigo aos andarilhos. Há outras mudanças vocabulares menos significativas, como “*Chegou os homens com as ferramentas*”, no lugar de “*Veio os homens com as ferramentas*”, e “*Espiar a demolição*” no lugar de “*Apreciar a demolição*”. Neste último caso, há uma interessante carga de ironia presente no verbo “apreciar”, o que valoriza, no fonograma de 1974, a crítica às instituições poderosas e dominantes, que legalmente estão para destruir o palacete.

Já no fonograma de 1955, presente no 78 rpm 13855 da Odeon, a interpretação dos Demônios da Garoa nos traz uma outra intenção. O canto coletivo, ora uníssono ora polifônico, nos transmite uma ideia de grupo, como se a força do enunciador não estivesse presente somente na voz do eu lírico, mas também nas vozes de Mato Grosso e Joca e, por que não dizer, de todos os maloqueiros ali representados por eles. Além disso, os “sketches” vocais comuns nas interpretações dos Demônios da Garoa, como o “Cas-gas-cas-cas-cu-lá” e o “din-din-donde”, nos transmitem uma intenção mais divertida, não perdendo o caráter melancólico, mas valorizando o cômico-circense, como se os três andarilhos fossem uma espécie de arlequins que caminham pela cidade.

Interessante também notar nessa gravação como a intenção de se representar o grupo é forte quando, ao invés de se dizer “Nem quero me lembrar”, se diz “*Nóis nem pode se lembrar*”, e “Que tristeza que *nóis* sentia”, e não “Que tristeza que eu sentia”, em uma intenção mais coletiva, e também transgressora com relação à norma.<sup>23</sup> Os Demônios da

---

<sup>23</sup> Isso também acontece na interpretação pelos Demônios da Garoa de “Abrigo de Vagabundos”, no 78 rpm 14387, da Odeon, em 1958, em que se diz “A nossa maloca”, ao invés de “Minha maloca”.

Garoa, portanto, dão a “Saudosa Maloca” uma intenção mais divertida, menos lamuriosa, o que pode ter sido o componente que garantiu um maior sucesso desse fonograma com relação ao original.

Não podemos negar, por fim, que o fonograma de 1974 teve clara influência dos dois anteriores. Por um lado, o Maestro José Briamonte procurou manter o mesmo desenho melódico dos “sketches” dos Demônios da Garoa na introdução, interpretados, contudo, agora por trompetes, além de manter o mesmo “din-din-donde” do grupo vocal no refrão. Por outro lado, a interpretação de Adoniran Barbosa nesse fonograma volta a ter fortemente um tom de lamento, mais denso e crítico, como na gravação original. Tecnicamente, não se discute a melhor qualidade do arranjo de Briamonte, bem como da gravação de 1974. Os trompetes no último fonograma, dessa forma, garantem um timbre e uma melodia mais alegres do que o clarinete de 1951, mas a comicidade que percebemos na interpretação dos Demônios da Garoa é bastante atenuada na voz de Adoniran em 1974. Percebe-se uma intenção mais crítica, inclusive na prosódia e na escolha lexical, conforme já dito.

Mais importante do que isso, no plano temático, é levar em conta que, ademais de criticar severamente o progresso paulistano, “Saudosa Maloca” coloca em primeiro plano, como protagonistas, justamente os marginais, a escória social, que são três andarilhos que vagueiam pelo centro da cidade de São Paulo, sem rumo. É importante observar que a população pobre da cidade não se instalou apenas nas regiões de estradas de ferro ou indústrias. À medida que a elite paulistana foi se deslocando das adjacências centro para as áreas mais altas da cidade, muitas áreas ficaram numa zona intermediária entre o centro comercial e as antigas zonas residenciais. Dessa forma, os antigos casarões e palacetes do centro da cidade, abandonados e desvalorizados, acabaram se transformando em cortiços onde se amontoavam os trabalhadores pobres como opção habitacional:

*“Espremidos nessas moradias horizontalizadas, em um espaço semi-público, encontram-se imigrantes pobres e negros, trabalhadores de variadas espécies, biscateiros e vagabundos, lavadeiras, chefes de famílias e prostitutas.” (MORAES, 1995: 43)*

Fundamental perceber, contudo, que o eu lírico, bem como Matogrosso e Joca, são sujeitos que transitam pelas regiões centrais da cidade, mas não são nem trabalhadores nem malandros. Não são trabalhadores, pois, de fato, estão excluídos, não têm moradia, não têm família, não têm emprego. Eles são andarilhos, vagabundos no sentido estrito da palavra, mas não são vadios, pois não transitam pelo universo da orgia e da vadiagem, mas sim pelas ruas, dando-se ao trabalho de “construir” a própria maloca, a qual foi *injustamente* demolida pelo poder dominante, com a intenção de “maquiar” a cidade, eliminando tudo aquilo que pudesse ser considerado “sujeira”, e pusesse em risco a “saúde” e a “higiene” dos “habitantes da cidade” (leia-se elite paulistana), com o propósito de construir uma cidade mais pujante, moderna e limpa no lugar. Eles também “pegam palha” nas gramas dos jardins, o que lhes garante uma intenção digna de buscar ocupação, visto que o eu lírico, em “Abrigo de Vagabundos” concretiza essa intenção. Eles tampouco são malandros, pois não invertem a ordem estabelecida. Pelo contrário, apesar de sentirem na pele a injustiça, terem ganas de expressar sua indignação através do grito, eles aceitam, entendendo que aqueles que representam o poder e a ordem estão com a razão, dentro da lei, e não se rebelam, mesmo porque sabem que, caso isso aconteça, seu destino não será dos mais agradáveis por sua condição de marginalizados. A postura dos sujeitos, portanto, revela a força da estoicidade popular diante do fatalismo da situação trágica, calando-se,

aceitando e procurando reconstruir sua parca dignidade. Este pensamento fica evidente em “Abrigo de Vagabundos”, quando o eu lírico consegue, mesmo que de forma precária, um novo abrigo, e questiona o paradeiro de seus amigos maloqueiros, Matogrosso e Joca, dando-lhes apenas dois destinos como consequência por não acompanhá-lo: continuarem jogados nas ruas, ou estarem na prisão. Sua única voz, portanto, é a denúncia no relato do eu lírico, mantendo na fresta do discurso a sua tristeza e insatisfação. O ouvinte sente o peso da indignação, reconhece a ironia ao “apreciar” a demolição, e sensibiliza-se com aquelas figuras que foram injustiçadas por perderem sua única possibilidade de moradia para a elite dirigente. Essa forma de organizar a narrativa evidencia a opressão aos marginalizados por parte dos detentores do poder econômico, funcionando como uma denúncia ao sistema vigente, para que se consiga ao menos “notar” que estes que circulam pela cidade são “pessoas”, “seres humanos”. Assim, “Saudosa Maloca” e “Abrigo de Vagabundos” compõem juntas um olhar positivo para as classes oprimidas e marginalizadas, com o propósito não de fazer apologia ao trabalho, e nem de estar no limite entre a ordem e a desordem, como no discurso malandro, mas de denunciar os grupos privilegiados da sociedade, discurso esse que interessa aos jovens intelectuais da esquerda, pois fortalece o sentimento e o pensamento socialista da época.

Não diretamente tratando do tema do trabalho, mas também funcionando claramente como uma interessante crítica ao sistema dominante, temos ainda no elepê *Adoniran Barbosa – 1974* a canção “Véspera de Natal”, única música inédita presente neste disco. Segundo o biógrafo Celso de Campos Jr., essa foi uma sugestão do produtor Pelão, que gostaria de ver uma obra de Adoniran com tema natalino (CAMPOS, 2004: 481). No entanto, podemos entender que esse tema vai além de uma simples canção de Natal, pois



ironicamente inverte os elementos básicos que tradicionalmente encontramos em canções natalinas:

### **Véspera de Natal (1974)**

Eu me lembro muito bem  
Foi numa véspera de Natal  
Cheguei em casa  
Encontrei minha nega zangada, a criançada chorando,  
Mesa vazia, não tinha nada.

Saí, fui comprar bala mistura,  
Comprei também um pãozinho de mel  
E cumprindo a minha jura,  
Me fantasiei de papai Noel

Falei com minha nega de lado  
Eu vou subir no telhado  
Vou descer na chaminé  
Enquanto isso,  
Você pega a criançada e ensaia o *dingo-bel*

Ai meu Deus que sacrifício  
O orifício da chaminé era pequeno  
Pra me tirar de lá  
Foi preciso chamar  
Os bombeiros

A cena inicial, descrita na primeira estrofe, como se pode perceber, não é uma situação alegre, muito pelo contrário. Trata-se de uma família que, na véspera de Natal, não tinha o que comer. O peso da tragédia familiar é quebrado, naturalmente, pelo arranjo do maestro José Briamonte, que traz logo nos dez primeiros compassos somente o toque da percussão do samba, transmitindo uma sensação de alegria e leveza. O samba é introduzido por uma batida tradicional acompanhada do agogô no primeiro plano, remontando claramente ao universo da periferia. Em seguida, conforme o padrão dos arranjos desse disco, há inicialmente um desenho ágil e descendente de violão de choro, em escala de ré

menor. Em seguida, entram concomitantemente o som agudo do cavaquinho, e o solo introdutório da flauta transversal, com melodia também descendente. A tonalidade menor ilustra musicalmente a situação trágica trazida na letra da canção. Após a introdução, Adoniran interpreta a canção com sua voz rouca, com pequenas intervenções de coro feminino, no momento em que ele conversa com sua “nega”, como se fosse uma resposta da esposa ao combinado proposto pelo eu lírico. Após a execução de Adoniran da última estrofe, a mesma se repete duas vezes com coro misto, ora uníssono ora polifônico, e a canção se conclui com um sarcástico *Jingle Bells*<sup>24</sup> interpretado polifonicamente pelo coro misto, com as vozes graves na tônica, ré, e as agudas compondo o acorde maior, com tensão na sexta nota, si.

No plano temático, podemos entender que, mais do que uma canção de Natal, trata-se de uma denúncia social. O Natal, que tradicionalmente é visto como uma época de bonança e fartura, e, a partir da perspectiva capitalista, corresponde à época do ano em que mais se consome, não é uma realidade para boa parte das pessoas. No caso da canção, temos o retrato de uma família pobre, que está excluída da lógica do sistema vigente. Não possui nem o mínimo necessário para consolidar a ceia natalina: o alimento. Apesar da situação miserável, o pai da família tenta resolver o problema da falta de comida, e sai comprar bala mistura (uma espécie de bala colorida de diversas cores, toda picadinha, que era vendida a granel), e um pãozinho de mel. O alimento é pouco, barato e de má qualidade, mas é o que se consegue. O sujeito, mais do que isso, quer corresponder à tradição natalina, sustentada, através da figura do Papai Noel, pelo modelo capitalista. Além de garantir a ceia, apesar de precária, o personagem quer cumprir a qualquer custo a

---

<sup>24</sup> *Jingle Bells* – canção composta pelo estadunidense James Lord Pierpont, em 1857.

promessa que fez a si mesmo, para alimentar o sonho das crianças de verem Papai Noel descendo pela chaminé. É claro que se trata de uma situação *nonsense*, mesmo porque chaminé é comum nos países de clima temperado, mas no Brasil, cujo clima é tropical, é um item doméstico bastante raro, presente em geral em casas ostentosas, quase como uma espécie de adorno, representando costumes oriundos da cultura burguesa europeia. Podemos, no entanto, imaginar que a suposta chaminé trata-se de qualquer orifício ou respiro que haja no telhado. As crianças, enquanto isso, ensaiam o *dingo-bel* com a mãe, mais uma vez fazendo referência ao costume natalino do hemisfério norte. O desfecho da trama não podia ser mais trágico. O homem fica entalado no buraco da suposta chaminé, que é muito estreito, e, para resolver a situação, é preciso chamar os bombeiros. É claro que, independentemente da situação contraditória que podemos encontrar, não é difícil, através dessa letra, pensar em uma crítica severa à época natalina e, ao mesmo tempo, às influências culturais dominantes vindas do exterior, pois a canção transparece a ideia de que os pobres miseráveis, por mais que queiram sustentar as tradições natalinas estrangeiras, adequadas aos moldes capitalistas, não conseguem, pois não correspondem a essa lógica e, mais do que isso, ainda dão trabalho. O sonho das crianças é obviamente desmascarado, e aquilo que poderia representar um desejo de adequar-se aos costumes natalinos das classes mais altas acaba se tornando uma hilariante tragédia. O arranjo alimenta ainda mais a ironia, ao terminar com o coro misto representando as crianças que cantam o *dingo-bel*. Assim, a canção natalina, que deveria enaltecer a época de Natal, período que concentra os maiores índices de consumo da cultura capitalista, na verdade é uma crítica ao fato de muitos trabalhadores em situação de miséria, apesar de almejavem esse modo de vida, não poderem simplesmente fazer parte desse universo.

Evidenciando o pólo antitético do personagem malandro, podemos encontrar também no disco *Adoniran Barbosa – 1974* uma das mais claras representações melancólicas do universo do trabalhador brasileiro na canção “Deus te Abençoe”:

### **Deus te Abençoe (1957)**

Vai meu filho  
Deus te abençoe  
Segue o teu trilho

É o que a minha mãe sempre diz  
Todas as manhãs  
Quando eu vou pra trabalhar  
Eu saio de manhãzinha  
Volto à noitinha  
No aconchego do meu lar

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

Falado:  
- "Benção mãe,  
- Deus te abençoe filho,  
Não vai esquecer a marmita, viu!"

Esta canção é a primeira sob o pseudônimo de Peteleco, assinatura utilizada pelo autor em homenagem ao seu falecido cachorro, de mesmo nome. “Deus te Abençoe” foi gravada pela primeira vez em 1957, pela dupla Ouro e Prata, em 78 rpm pela Polydor, versão reeditada no elepê *Homenagem À Minha Mãe*, LPN-2029, no mesmo ano. Este primeiro fonograma, uma gravação bastante precária, diga-se de passagem, inicia-se com um solo em trompete sugerindo uma canção de ninar, *nana neném*, em um andamento bem

lento e lamurioso, em si menor. Em seguida, entra o acompanhamento com percussão e violão, com andamento um pouquinho mais acelerado, mas ainda assim mais lento que o comum, juntamente com um “sketch” vocal dos intérpretes sugerindo um desenho introdutório. Após isso, o trompete executa a melodia do refrão da canção, e a voz feminina declama em tom bastante lamentador a letra do refrão (Vai meu filho/ Deus te abençoe/ Segue o teu trilho). O refrão segue, agora interpretado pelos cantores, que desenvolvem em seguida a melodia da canção toda em duas vozes.

O tema mais uma vez reflete o cotidiano do trabalhador, o qual nada tem de malandro, pelo contrário, se aproxima definitivamente da figura do operário “bom moço”. Com o ritmo arrastado, tom menor e melodia descendente, “Deus te abençoe” é naturalmente uma canção de lamento, e esse primeiro fonograma transmite com clareza essa sensação, não sendo diferente na gravação de 1974. O arranjo desse último fonograma, também em si menor, inicia-se com um violão ágil, solo de cavaquinho e flauta transversal, ambos construindo uma melodia que caminha do agudo ao grave. A primeira estrofe, que corresponde à constante fala da mãe ao filho, é representada por um coro misto, uníssono, e o discurso do filho, que corresponde a todas as outras estrofes, é interpretado pelo próprio Adoniran. O timbre suave e a tessitura grave da flauta nos trazem mais uma vez a impressão de tristeza e melancolia.

Trata-se de mais uma representação do modo de vida do operário. Temos nessa canção um discurso que se aproxima da moral tradicional: a família, representada pela mãe que sempre aconselha o filho a trabalhar; o trabalho duro, que faz com que o personagem passe o dia inteiro fora de casa, desde manhãzinha até à noite; o lar, lugar para onde o sujeito retorna, representando o aconchego, o repouso, o bem-estar. No entanto, o trabalho é sofrido, o sujeito é “meia-colher”, ou seja, servente de pedreiro, um subemprego que

sugere que ele não deve ganhar muito pelo trabalho. O trabalho é um sacrifício, e tudo isso é feito justamente para dar à mãe tudo o que ela quer. A figura do “bom moço”, que trabalha duro para levar à mãe o que ela necessita dialoga naturalmente com o eu lírico da canção mais exitosa de Adoniran, “Trem das Onze”. Esta foi lançada pelos Demônios da Garoa sete anos depois da primeira gravação de “Deus te Abençoe”, em 1964, em compacto simples pela Chantecler, C-33-6042, e também constitui o elepê *Adoniran Barbosa – 1974*:

### **Trem das onze (1964)**

Não posso ficar nem mais um minuto com você  
Sinto muito amor, mas não pode ser  
Moro em Jaçanã,  
Se eu perder esse trem  
Que sai agora às onze horas  
Só amanhã de manhã.  
Além disso, mulher,  
Tem outra coisa,  
Minha mãe não dorme  
Enquanto eu não chegar,  
Sou filho único,  
Tenho minha casa para olhar,  
E eu não posso ficar.

“Trem das onze”, conforme já dito, foi grande sucesso no carnaval carioca de 1965. Contraditoriamente, esta canção é a contraposição do malandro, figura comum no cenário do samba carioca, pois se trata do bom rapaz que deixa seu amor em tempo de pegar o trem de volta para casa. A mãe está a sua espera, e ele é o responsável pelo zelo do lar. A semelhança com a situação descrita em “Deus te Abençoe” é inegável, e jamais um malandro faria isso, pois é coisa de “otário”, conforme explicita Sérgio Porto em seu artigo

de março de 1965 (PORTO, *UH*: 29 mar. 1965). Muito da construção da imagem do samba paulista como referente ao trabalhador responsável deve-se ao sucesso dessa canção, que foi vista por parte da crítica carioca com bastante desconfiança, conforme já comentado na primeira parte.

Porém, apesar de ser possível entendermos alguma positividade e até mesmo certo conformismo no que diz respeito ao universo do trabalho e ao sistema capitalista nesses sambas, o que corresponde ao entendimento comum dos temas de Adoniran, podemos também reconhecer uma intenção mais próxima do lamento do que do conformismo em ambas as canções. A tonalidade menor presente tanto em “Deus te Abençoe” como em “Trem das Onze”, bem como a melodia que sempre se direciona do agudo ao grave, principalmente na primeira, reforçam essa intenção melancólica. Mesmo havendo o retrato de um modo de vida alinhado à moral vigente, percebemos que há uma intenção negativa, e não positiva, revelando uma sutil, porém importante, crítica ao cotidiano sofrido e penoso do trabalhador braçal. Não é demais observar, no caso de “Trem das Onze”, uma clara referência às classes mais populares que dependiam do transporte ferroviário para percorrer longas distâncias em um momento em que a cidade não parava de crescer. Os planos de intervenção urbana dos prefeitos-engenheiros Fábio Prado (1935-1938) e Prestes Maia (1938-1945), com o “Plano de Avenidas”, tiveram como eixo central a fluidez da cidade, associada ao descongestionamento de suas áreas centrais pelas vias de circulação, tendo em vista sobretudo o avanço dos veículos automotores públicos e privados e, finalmente, o alargamento de área e intervenção urbanística para zonas mais distantes, mas que deveriam estar vinculadas ao centro (MORAES, 2000: 46). Assim percebe-se uma grande atenção do poder público em alargar e asfaltar avenidas localizadas principalmente na região Sudoeste da cidade (MATOS, 2007: 63), por onde circulava a elite dominante paulistana,

privilegiando a circulação de automóveis privados, e negligenciando o transporte urbano ferroviário, utilizado pela população periférica para se locomover aos bairros mais distantes, como no caso de Jaçanã, distrito localizado na Zona Norte de São Paulo, a aproximadamente 12 quilômetros do centro da cidade. Trazer o “trem”, portanto, como elemento temático da canção é uma forma de se estabelecer uma relação com a tradição da “São Paulo do café”, ferroviária, em contraponto com o culto ao “automóvel”, que constituía diversos temas da jovem guarda, representando o progresso da “cidade industrial”.

Não podemos esquecer de mencionar, ainda em “Deus te Abençoe”, outro assunto importante que diz respeito à última fala da mãe, “Não vai esquecer a marmita, viu!”, mesmo porque o olhar simbólico para a marmita como expressão evidente do modo de vida do operário acabou se tornando centro de um outro importante tema de Adoniran, em parceria com Carlinhos Vergueiro: “Torresmo à Milanese”, presente no álbum *Adoniran e Convidados – 1980*, sobre o qual discutiremos mais adiante.

A primeira faixa do elepê *Adoniran Barbosa – 1975* é “No Morro da Casa Verde”, a qual ilustra o cotidiano da periferia paulistana. Esta canção veio a público pela primeira vez em 1959, interpretada pela Aracy de Almeida em um disco 78 rpm, 307, pela Polydor. No mesmo ano, os Demônios da Garoa também gravaram outro disco de 78 rpm, pela Odeon, 14472.

### **No Morro da Casa Verde (1959)**

Silêncio, é madrugada.  
No Morro da Casa Verde  
A raça dorme em paz  
E lá embaixo  
Meus colegas de maloca



Quando *começa* a sambar não para mais  
Silêncio!

Valdir, vai buscar o tambor  
Laércio, traz o agogô  
Que o samba na casa verde enfezou!  
Silêncio!

O fonograma dos Demônios da Garoa, apesar de a canção ser também em dó menor, não transmite, como em diversas canções discutidas anteriormente, uma sensação de tristeza, lamento ou melancolia. O arranjo inicia-se com um solo de cavaquinho em desenho cromático descendente. Em seguida, entram as vozes, em uníssono, sugerindo a melodia de uma banda marcial, com intervenções de clarineta provocando algumas tensões em nona e sexta menor, as quais sugerem a existência de um problema – o samba está no seu clímax no mesmo momento em que a “raça”, ou seja, os trabalhadores, essencialmente negros, procuram dormir. Por isso solicita-se silêncio. Em seguida, correspondendo a um arranjo sofisticado, com vozes polifônicas e clarineta, temos um samba leve, com desenhos de clarineta ágeis e solenes, funcionando, em seus pontos de tensão, como uma espécie de advertência de silêncio para preservar o sono dos trabalhadores, sugerida na letra da canção.

Já no fonograma de 1975, em lá menor, apesar de uma melhor qualidade sonora, temos um arranjo menos ambicioso. Ele inicia-se com um desenho descendente, ágil e grave, de violão, seguido por uma introdução de trompete, acompanhado por cavaquinho e percussão. Adoniran seguidamente inicia a interpretação da primeira parte, acompanhado apenas com a instrumentação básica, e alguns desenhos ágeis no baixo do violão. A primeira parte se repete, em coro misto e uníssono, sem nenhuma novidade instrumental.

Adoniran retoma a interpretação enunciando a segunda parte da canção. As únicas intervenções instrumentais diferentes acontecem quando são trazidos a primeiro plano os instrumentos de percussão, “tambor” e “agogô”, após serem anunciados na letra pelo intérprete. Ao final, repete-se o verso “Que o samba na casa verde enfezou!”, com coro misto polifônico, e Adoniran reafirma o termo “Silêncio!”. Após isso, repete-se a primeira parte uma só vez, agora com o coro misto cantando a melodia, acompanhado de algumas intervenções de flauta transversal e trompete. Adoniran entra sozinho na segunda parte, e o coro, após isso, repete diversas vezes o verso “Que o samba na casa verde enfezou!”, intercalado com Adoniran enunciando “Silêncio!”, até o final da canção. Diferentemente da gravação dos Demônios da Garoa, os instrumentos de sopro no arranjo do maestro Briamonte, apesar de muito bonitos e bem executados, não sugerem nenhum tipo de tensão, perdendo-se, em termos musicais, a ideia de advertência presente na letra da canção.

“No Morro da Casa Verde” é um tema interessante e se encaixa neste recorte, pois, conforme podemos observar, não se evidencia se o samba se trata de uma exaltação ao samba do bairro da Casa Verde, tradicional reduto de sambistas localizado na zona norte de São Paulo, ou de uma advertência por respeito pelo descanso dos trabalhadores dessa mesma região. O samba inicia-se com os versos “Silêncio, é madrugada/ No Morro da Casa Verde/ A raça dorme em paz.” Entendemos, em princípio, tratar-se de uma advertência àqueles colegas de maloca do eu lírico que, enquanto a “raça”, ou seja, os trabalhadores negros do bairro tentam dormir, estão organizando mais uma batucada ao pé do morro. Os maloqueiros, nesta canção, correspondem aos vadios que, por não terem trabalho no dia seguinte, podem dedicar-se a organizar um grandioso samba durante a madrugada. Samba este, aliás, que “enfezou”, o que entendemos ter saído do controle, chegando ao extremo da balbúrdia. De acordo com Grande Dicionário Etimológico-Prosódico da Língua

Portuguesa, de Francisco da Silveira Bueno, “enfezar” significa “tornar-se raquítico, fraco; ser doentio; não se desenvolver suficientemente” (BUENO, 1974). Este sentido corresponde diretamente à etimologia popular, que entende “enfezar” como oriundo “de fezes”. Já de acordo com o dicionário Houaiss, este termo tem origem no latim, *infenso, as, ávi, átum, are*, que significa ““encarniçar-se contra, ser hostil a”, numa evolução semelhante à de *defesa/devesa*, citada em *-fend*”.<sup>25</sup> Houaiss, inclusive, questiona a atual grafia do verbete, alegando que o mesmo, por sua etimologia “verdadeira”, deveria ser grafado com “s”, “enfesar”. Temos, portanto, caminhos distintos no entendimento do termo. Caso a escolha lexical por parte do autor seja oriunda do sentido popular, podemos atribuir-lhe a compreensão de que o que se quer é a manutenção do samba, que está se extinguindo, debilitando-se. O segundo sentido, por sua vez, transparece a ideia da hostilidade, da revolta, como se o samba não pudesse mais ser controlado, tivesse saído plenamente de seus limites. Apesar de termos convicção de que as canções de Adoniran são, acima de tudo, intuitivas, cuja voz sai de dentro do popular, não nos interessa discutir a fundo a etimologia do termo, cabendo-nos apenas especular se o eu lírico pede respeito ao sono dos trabalhadores da Casa Verde, que devem levantar cedo no dia seguinte, ou se ele faz parte da bagunça. Os versos que seguem na segunda parte do samba mantêm esta ambiguidade, pois não evidenciam se o eu lírico faz parte ou não da algazarra, visto que neste momento pede-se que seus colegas Valdir e Laércio tragam instrumentos de percussão, tambor e agogô, para que o samba possa continuar. Não se explicita, todavia, se este enunciado é do eu lírico, ou se o que é dito ilustra o universo da festança, como se

---

<sup>25</sup> ENFEZAR. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão eletrônica. Disponível em < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbeta=enfezar&stype=k>>. Acesso em 27 dez. 2011.

outras vozes polifônicas estivessem dizendo isso. Assim, não podemos saber se o eu lírico adverte ou participa do samba.

“No Morro da Casa Verde”, sobremaneira, independentemente de se explicitar ou não a positividade do trabalho ou a apologia à vadiagem, traz à tona, como tema de abertura do elepê *Adoniran Barbosa – 1975*, a tensão entre estes dois universos, do trabalho e da malandragem, sugerindo a reflexão acerca do debate proposto.

A questão da vadiagem e da boemia também aparece ilustrada no samba “Joga a Chave”, presente no elepê de 1975. Esta canção traz uma situação semelhante à dos maloqueiros que tocam o samba em “No Morro da Casa Verde”, porém a partir da perspectiva do boêmio que chega em casa e se depara com a porta fechada, tendo que pedir à mulher que lhe abra a porta em plena madrugada:

### **Joga A Chave (1953)**

Joga a chave meu bem  
Aqui fora tá ruim demais  
Cheguei tarde, perturbei teu sono  
Amanhã eu não perturbo mais

Faço um furo na porta  
Amarro um cordão no trinco  
Pra abrir pro lado de fora  
Não perturbo mais teu sono  
Chego à meia-noite e cinco  
Ou então a qualquer hora

“Joga a Chave” foi lançada pela primeira vez em 1953, pelos Demônios da Garoa, em um disco 78 rpm, N-I 120, pela gravadora Elite. O arranjo é ágil, em fá menor, com a interpretação polifônica típica dos Demônios da Garoa, e desenhos de flauta, trombone e

trompete, procurando articular uma intenção de lamento pela situação descrita – na qual o sujeito lírico se incomoda, pois está trancado para fora, e demonstra uma atitude de culpa e resignação com relação a sua mulher por haver chegado tarde – mesclada com a irreverência que sugere a comicidade de sua própria condição de boêmio e da situação apresentada. O arranjo do elepê de 1975 procura manter a intenção lamuriosa e resignada do fonograma inicial, porém, concebido em ré menor, um tom e meio abaixo, e com um andamento mais lento, ele reforça o peso da lamentação, e atenua consideravelmente o elemento cômico e irreverente da música, deixando esta intenção quase que exclusiva ao texto e à levada do samba. O arranjo inicia-se com uma simples introdução de cavaquinho que arpeja o acorde de ré menor, variando a nota aguda, cromaticamente entre a quinta, a quinta aumentada e a sexta, ascendente e descendente, desenho muito comum nos arranjos de choro, gerando uma tensão. Em seguida, entra a interpretação de Adoniran Barbosa, acompanhado por violão, cavaquinho e pandeiro. Repete-se a primeira parte, que ganha um pouco mais de corpo com o ingresso do coro misto na interpretação em uníssono, e de mais instrumentos de percussão, como o tamborim. Adoniran ingressa solo na segunda parte do texto, acompanhado da mesma instrumentação, porém com intervenções de flauta. Em seguida, repete-se mais uma vez a primeira parte da canção, com mais intensidade, agora com a bateria completa e o coro novamente acompanhando, e os desenhos de flauta continuando a aparecer. Da mesma forma, Adoniran repete sozinho a segunda parte do texto, mantendo a mesma intensidade sugerida anteriormente. Repete-se a primeira parte, que segue até o fim da canção, terminando em *fade out*, ora com Adoniran solo, ora acompanhado pelo coro.

“Joga a Chave” ilustra a situação do sujeito boêmio que, após passar toda a noite na vadiagem, volta para casa e se depara com a porta fechada pela própria mulher.

Subentende-se que o indivíduo mais uma vez descumpriu o acordo que assumiu com ela, que parece tolerar cotidianamente sua chegada até a meia noite, e ele deve ter chegado à *meia noite e cinco*. O eu lírico, em virtude de seu irrisório atraso, tem que atrapalhar o sono da esposa para conseguir entrar em casa, o que, evidentemente, é uma situação embaraçosa e constrangedora para o eu lírico, e um tanto quanto engraçada para o ouvinte. Não deve ser a primeira vez que isso acontece, visto que o eu lírico fala em tom imploratório e resignado, como se pedisse desculpas à mulher por mais uma vez ter de incomodá-la, suplicando uma última chance. Tanto que, no último verso da primeira estrofe (“Amanhã eu não perturbo mais”) o sujeito se propõe a não mais atormentá-la a partir do dia seguinte. Esta ideia é tão evidente que gera a expectativa de regeneração do eu lírico, como se ele estivesse propondo abandonar a boemia. No entanto, o caráter cômico da situação se acentua quando, ao invés de abandonar as noitadas, o sujeito poético surpreende o ouvinte e propõe o inverso, ou seja, procura uma engenhosa solução para não largar a boemia e, ao mesmo tempo, não incomodar sua mulher (“Faço um furo na porta/ Amarro um cordão no trinco/ Pra abrir pro lado de fora”). Isso, pelo contrário, permitiria que ele não se preocupasse mais com as horas, podendo chegar à *meia noite e cinco, ou então a qualquer hora*. É importante entender o papel da mulher, não só nesta canção, como em diversas outras presentes na coletânea analisada, como legítima representante da ordem, dos bons costumes, da pureza, da correção e da punição (ao deixá-lo preso do lado de fora), visto que elas em geral aparecem em diversas canções assumindo este papel, como a mãe em “Deus te Abençoe” e “Trem das Onze”, ou a companheira em “Véspera de Natal” e “Vide Verso Meu Endereço”, “Tocar na Banda”, “Joga a Chave” e “Conselho de Mulher (*Pogræssio*)”. Estes dois últimos sambas são aqueles em que os personagens de Adoniran mais se aproximam de uma postura malandra, visto que tentam inverter a ordem representada pela mulher. Em

“Joga a Chave”, o eu lírico procura realizar esta inversão ao sugerir o cordão no trinco. Mas a esperteza do sujeito esbarra em sua resignação e respeito pela esposa, na tentativa de entrar em um acordo com a mesma, respeito este que um “autêntico” malandro jamais teria, ou melhor, nem esposa ele teria, impedindo tal julgamento. Talvez não malandro, mas sim um amante da boemia, que prefere trocar o dia pela noite com os amigos sem entrar em conflitos com a ordem estabelecida, ou seja, a mulher. Em “Conselho de Mulher (*Pogrêssio*)”, a postura malandra alinhada a esta perspectiva da mulher como ser ordeiro também é explicitada. Deixaremos para comentar com mais fôlego sobre este samba mais adiante, quando discutiremos o debate entre *tradição e progresso*, mas vale colocar neste momento como nesta letra a mulher assume justamente este papel não somente como uma iniciativa individual, mas como uma determinação divina:

### **Conselho de Mulher (*Pogrêssio*) (1953)**

Falado:

"Quando Deus fez o homem,  
Quis fazer um *vagulino* que nunca tinha fome  
E que tinha no destino  
Nunca pegar no batente e viver *foradamente*.  
O homem era feliz enquanto Deus *ansim* 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 tirar de mim *arguma* coisa de *bão*,  
Que me tire o *trabaio*, a *muié* não!"

*Pogrêssio, pogrêssio.*

Eu sempre *escuitem* falar, que o *pogrêssio* vem do trabalho.  
Então amanhã cedo, *nóis vai* trabalhar.

Quanto tempo *nóis perdeu* na boemia.  
Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.  
Agora *escuitando* o conselho das *mulher*.  
Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser, mas Deus não quer!

“Conselho de mulher (*Pogrêssio*)” foi gravada pela primeira vez em 1953, sob a alcunha de Zé Conversa, personagem malandro do rádio interpretado por Adoniran Barbosa, pela Continental, 78 rpm, 16707. Zé Conversa foi o primogênito, criado em 1941, de uma série de outros personagens criados por Osvaldo Moles e interpretados por Adoniran, e compunha o programa *Casa da Sogra*, pela rádio Record. O personagem era um pretinho do bairro da Barra Funda que parecia viver apenas para completar a missão de namorar todas as lavadeiras e domésticas de São Paulo (CAMPOS, 2004: 118). Ele era caracterizado pelos folhetos da emissora, aos moldes do estereótipo do malandro carioca: chapéu palheta, camisa listrada e calça branca. Em geral, aparecia sozinho em quadros do programa *Casa da Sogra*, abordando sempre o áspero tema da vida da população pobre, retratada por tragédias pessoais – seja a de um desempregado que perde o barraco ou a de um ladrão de galinhas que vai em cana –, a qual sempre era transformada em sátira. Mas o riso não mascarava a crítica social embutida em cada situação relatada por Zé Conversa e seus sucessores (CAMPOS, 2004: 119). Assim, podemos claramente entender o sujeito lírico neste samba como a voz do malandro, Zé Conversa, e a mulher como seu contraponto.

A figura feminina, portanto, acaba assumindo um papel dialético em “Conselho de Mulher”, pois, ao mesmo tempo em que ela trouxe ao homem a infelicidade, dentro de uma perspectiva negativa, ao fadá-lo ao trabalho como imposição divina, é desejada por este mesmo homem que naturalmente nega o trabalho. Vale ressaltar a postura conservadora do enunciador, que entende a mulher como aquela por quem o homem deve trabalhar e, ao mesmo tempo, é puramente seu objeto de desejo. A mulher, seguindo o discurso da canção, é o ser que veio ao mundo para tirar o homem da situação de comodidade e passividade,



sua condição natural de malandro, algo convenientemente previsto por Deus ao gênero masculino, delegando-lhe, ou melhor, aconselhando-lhe trabalho. O esforço do eu poético, contudo, é convencer a si mesmo de que, apesar dos conselhos femininos, Deus continua não querendo que o homem trabalhe, permitindo comodamente sua condição de *vagulino*, invertendo a positividade do trabalho e transformando a boemia em algo imaculado por Deus. Há, contudo, a crítica ao progresso, que leva a discussão sobre o trabalho a um patamar além da simples intervenção da figura feminina. Mas falaremos sobre isto no capítulo seguinte.

Na contramão do discurso apresentado acima, uma das novidades presentes no elepê de 1975 foi o samba “Vide Verso Meu Endereço”, o qual ilustra o universo do trabalhador da periferia, funcionando como uma forma de agradecimento justamente pela oportunidade de trabalho. Trata-se da representação de um bilhete que o eu lírico envia ao doutor José, por intermédio de seu Gervásio:

### **Vide verso meu endereço (1975)**

Falado:  
"Seu Gervásio,  
Se o doutor José aparecer por aqui,  
O senhor dá esse bilhete a ele, viu?  
Pode ler, não tem segredo nenhum.  
Pode ler, Seu Gervásio."

Venho por meio destas mal traçadas linhas  
Comunicar-lhe que fiz um samba pra você  
No qual eu quero expressar toda a minha gratidão  
E agradecer de coração  
Tudo que você me fez  
E o dinheiro que um dia você me deu  
Comprei uma cadeira lá na praça da Bandeira  
Ali vou me defendendo  
Pegando firme dá pra tirar mais de mil por mês

Casei, comprei uma casinha lá no Ermelino,  
Tenho três filhos lindos  
Dois são meus, um de criação,  
Eu tinha mais coisas pra lhe contar  
Mas vou deixar, pra uma outra ocasião,  
Não repare a letra  
A letra é de minha mulher  
Vide verso meu endereço  
Apareça quando quiser

O arranjo inicia-se com um solo de cavaquinho, no qual se arpeja o acorde de ré maior, relativa maior do tom si menor, brincando com a quarta nota no agudo e sexta nota no grave, terminando no arpejo descendente do acorde de mi maior com a sétima menor, o qual sugere uma tensão, que caminha para o lá com sexta maior. Isto porque, enquanto o cavaquinho arpeja, há um discurso falado, no qual o eu lírico pede a seu Gervásio para entregar um bilhete ao doutor José. O acorde dominante gera uma expectativa sobre o que pode estar escrito neste bilhete, que não tem segredo nenhum, conforme afirma o eu lírico. Em seguida, a canção segue em si menor, com cavaquinho e percussão, em andamento moderado, algumas intervenções de flauta transversal, e Adoniran desenvolvendo a primeira parte do tema. Quando se ingressa na segunda parte da letra (Casei, comprei uma casinha lá no Ermelino), o arranjo traz outras intervenções instrumentais, como trompete, cuíca e trombone. Retoma-se a primeira parte novamente, com Adoniran na interpretação, e coro misto ao fundo em alguns momentos, intercalando com a flauta. A segunda parte continua, com a mesma instrumentação da primeira execução. A canção termina com o coro misto entoando um ‘la-rá-rá’ descendente, juntamente com desenhos de flauta, trombone e trompete.

“Vide Verso Meu endereço”, ao contrário dos sambas discutidos anteriormente, é uma canção positiva com relação à ordem e ao trabalho. O andamento moderado e a tonalidade em si menor garantem uma sobriedade grave, própria para um sincero agradecimento. E é justamente esse o tema do samba. O eu lírico expressa sua gratidão ao doutor José – figura que representa a ordem, a instrução e o poder aquisitivo – pelo dinheiro que este lhe deu para que conseguisse lograr na vida. O eu lírico certamente era um pobre desempregado que, com a ajuda da doação de seu amigo, conseguiu estabelecer os três pilares que constituem a moral tradicional: o trabalho, o lar e a família, adequando-se à ordem estabelecida. Fatalmente sem esse dinheiro, ele jamais conseguiria construir tudo isso, mas sua responsabilidade e seu trabalho também foram essenciais, afinal, com o dinheiro doado ele comprou uma cadeira para engraxar sapatos na Praça da Bandeira, e, como fruto de seu trabalho, conseguiu comprar sua casa, no distrito Ermelino Matarazzo, na zona leste de São Paulo, bairro periférico e carente que, por oferecer terrenos baratos, atraiu uma grande massa de trabalhadores, principalmente de origem nordestina. Embora seja um bairro pobre e periférico, conseguiu garantir sua moradia e constituir uma família, com dois filhos legítimos, e um de criação, o que revela que o ordenado que conseguia engraxando sapatos era o suficiente para manter até um filho a mais. Interessante observar também a preocupação do eu lírico em adequar seu discurso à figura do remetente, revelando intensa preocupação com a norma culta, utilizando ênclises (*Comunicar-lhe*) e o uso adequado do pronome relativo (*No qual*), ideia diretamente oposta ao registro utilizado pelo sujeito lírico em “Conselho de Mulher (*Pogréssio*)”, que realiza despreocupadamente uma série de transgressões à norma. No entanto, em “Vide Verso Meu endereço”, o eu poético não domina o registro padrão, delegando à mulher a tarefa de redigir, levando-nos a refletir sobre o lugar da mulher como figura mais instruída e organizada. Ao mesmo tempo,

revelando uma postura relativamente conservadora, ele não admite esta situação rebaixada, desculpando-se por eventuais problemas de ortografia e caligrafia de sua esposa, certo de que o doutor José observará o rigor formal de seu bilhete. A recompensa a se devolver, acima de tudo, fazendo jus ao título da canção, seria receber uma visita de seu amigo doutor para que o mesmo visse que a doação feita não foi em vão. De qualquer forma, o personagem criado neste samba constitui a figura do “bom moço”, alinhado aos personagens de “Deus te Abençoe” e “Trem das Onze”. O eu lírico é um sujeito ordeiro e trabalhador, que preza pela família. Contudo, é importante reconhecer também que a canção contribui para que tenhamos um panorama do modo de vida sofrido do trabalhador de São Paulo que, se tiver que esperar as oportunidades do poder público, jamais sairá da miséria. Neste caso, nosso personagem teve a sorte de ter um amigo que lhe desse tal oportunidade. O trabalho além de informal, engraxate, também é tortuoso, visto que ele tem que traçar um longo percurso de aproximadamente 25 quilômetros para trabalhar, pois seu lugar de labor é na Praça da Bandeira, região central de São Paulo. Ou seja, apesar de seu discurso se aproximar da ordem e da positividade do trabalho, podemos entender por trás da situação descrita a denúncia de um universo de trabalho sofrido e degradante, longe de ser um exemplo de modo de vida.

A denúncia ao universo do trabalhador injustiçado e mal remunerado, contudo, é desvelada de maneira explícita na faixa seguinte do disco de 1975, “Tocar na banda”. A primeira gravação dessa canção data de 1965, em compacto duplo, pela RGE, CD-80220, interpretada pelo próprio Adoniran Barbosa. Em 1971, os Demônios da Garoa também gravaram este tema no elepê *Aguenta a mão, João*, pela Chantecler, CMG-2546. A marcação quadrada, representando o som de uma banda marcial, e o ritmo amaxixado são comuns em ambos os fonogramas, e essa intenção também se manteve no fonograma de

1975. “Tocar na Banda”, de forma leve, alegre e extrovertida, porém não menos lamuriosa, é outra canção que questiona a situação do trabalhador, no caso, mais especificamente, do profissional da música:

### **Tocar na banda (1965)**

Tocar na banda  
Pra ganhar o quê  
Duas mariolas  
E um cigarro Yolanda

Num relógio é quatro e vinte  
No outro é quatro e meia  
É que de um relógio pra outro  
As horas *vareia*

Marquei com a minha nega às cinco  
Cheguei às cinco e quarenta  
Esperar mais que vinte minutos  
Quem é que aguenta

As bandas, civis ou militares, eram grupos que exerciam atividade intensa e rotineira na cidade de São Paulo desde os últimos anos do século XIX e primeiros anos do século XX (MORAES, 1995: 147). As bandas militares acabaram se tornando uma das primeiras experiências de profissionalização do músico, como a Banda do Corpo Policial de São Paulo. Já as bandas civis paulistanas mantinham certo caráter amador, sendo organizações em geral ligadas a alguma instituição que lhes garantia compra de partituras, instrução mínima de seus integrantes, espaço para ensaios, sua permanência e até apresentações públicas. Durante muito tempo as bandas foram espaços que garantiam uma das únicas oportunidades à instrução musical, gratuita, para aqueles que não tinham condições de bancar esse conhecimento. Assim, muitos dos componentes destes grupos

eram pessoas sem recursos que viam no seu engajamento na polícia uma forma de sobreviverem através da música e um modo de se aprimorarem tecnicamente sem gasto financeiro (MORAES, 1995: 151). Durante os primeiros anos do século XX as bandas funcionaram como importantes divulgadoras de boa parte da produção relativa à música popular, e por certa popularização da música erudita, mas, na década de 1920, enfrentaram diversas crises, em virtude da falta de quadros, pois os bons músicos passaram a serem atraídos por melhores ordenados oferecidos nos cinemas, cabarés, bares e cafés, as grandes novidades paulistanas do ponto de vista do entretenimento. Assim, podemos entender esta canção como uma forma de rememorar uma sonoridade tradicional das ruas de São Paulo do início do século.

“Tocar na banda” trata-se não de um samba, mas sim de um maxixe, como era comum no repertório das bandas tradicionais, com uma marcação rítmica mais quadrada e acentuada nos tempos exatos por um timbre grave de metais, sem as síncopes características do samba. O arranjo inicia-se com um desenho alegre, ascendente, de trompete e flautas oitavados. Com percussão e cavaquinho marcando o ritmo regular, acentuado com a marcação da tuba no baixo, Adoniran Barbosa inicia a canção, com sua voz rouca, enunciando os primeiros versos, que funcionam como refrão (“Tocar na banda/ Pra ganhar o quê/ Duas mariolas/ E um cigarro Yolanda”), os quais são repetidos em seguida por ele, acompanhado de coro feminino. Adoniran canta uma vez a segunda estrofe, apenas com a marcação regular do ritmo e alguns desenhos saltitantes dos metais. Interessante observar que o metal grave acentua a situação desconcertante da estrofe (“É que de um relógio pra outro/ As horas *vareia*”), elevando a tensão com a dominante grave justamente entre esses dois versos e no contratempo, o que sugere um caráter cômico circense à situação. A mesma ideia se repete na última estrofe (após nova execução do

refrão duas vezes, em companhia das vozes femininas e um desenho alegre de flauta), entre os dois últimos versos da mesma (“Esperar mais que vinte minutos/ Quem é que aguenta”). O arranjo segue com a melodia do refrão em solo leve de clarineta, seguida da repetição da segunda estrofe novamente, que se conclui com o refrão executado diversas vezes até o final da gravação, em *fade out*.

De maneira muito bem humorada, ao mesmo tempo em que remonta à tradição da música paulistana, a canção traz em si uma clara ironia à situação do profissional de música. O refrão deixa evidente que não vale a pena tocar na banda, pois sua remuneração não compensa: dois míseros tijolinhos de bananada (mariolas), e os terríveis cigarros Yolanda:

*“Fabricados pela Souza Cruz a partir da década de 1920, eles eram simplesmente intragáveis, de acordo com seus contemporâneos. Na Segunda Guerra Mundial, fazia parte do cotidiano dos pracinhas trocar cigarros por liras com os civis italianos, já que estes, devido às restrições do combate, não possuíam tabaco suficiente pra consumo. Entretanto, se os cigarros fossem Yolanda, os paisani recusavam-se a efetuar o escambo, por mais alto que falasse a nicotina. Com uma embalagem ilustrada por uma loiraça de sobrancelhas negras fazendo biquinho, o produto ficou conhecido na Itália como La Bionda Cattiva – ‘a loira malvada’” (CAMPOS Jr., 2004: 421).*

Além da remuneração parca, a situação é tão insuportável que a hora simplesmente não passa. A segunda estrofe ilustra justamente essa subjetiva sensação do tempo que custa

a passar, revelando a agonia do sujeito na medida em que confunde a hora, que “*vareia*” de um relógio pra outro. Mais do que isso, na última estrofe, o trabalho além de pagar mal e ser agonizante a ponto de se perder a noção do tempo, ainda provoca um conflito na vida particular do sujeito lírico, que se atrasa quarenta minutos para o encontro marcado com sua “*nega*”, o que obviamente é difícil de aguentar. Toda essa situação embaraçosa de se tocar na banda, comicamente representada na canção, questiona de maneira leve e graciosa as condições de trabalho do músico, que tem uma vida profissional irregular e mal remunerada. A leveza e graça da canção combinada com a tragédia da situação tensionam de maneira bastante interessante *alegria e desgraça*, evidenciando o caráter tragicômico da canção, uma das marcas de Adoniran. Mais uma vez é escancarada a denúncia ao universo do trabalho que agoniza e não oferece condições mínimas para que o trabalhador consiga ter uma vida confortável, e a tensão entre uma situação trágica relatada de forma bem humorada valoriza a crítica na medida em que a ironia passa a ser a chave de leitura dessa canção.

Outra novidade presente no segundo elepê de Adoniran Barbosa é o samba “Triste Margarida (Samba do Metrô)”. Esta canção discute a questão do valor social que se dá a determinadas ocupações de trabalho, por parte inclusive do próprio trabalhador, e explicita a desvalorização de determinadas ocupações autônomas ou subempregos, no caso jardineiro (mas poderia ser pedreiro, jornaleiro, engraxate, carreteiro), consequência do inchaço populacional na cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. Essas eram as oportunidades para os trabalhadores pobres que estavam fora do círculo empregatício elitizado, que exigia uma formação mais específica e dispendiosa, e que não tiveram êxito na organização de pequenos empreendimentos familiares, no caso dos imigrantes. Esta canção, de forma bem humorada, discute especificamente a questão dos relacionamentos



amorosos pautados pela condição social do indivíduo. É claro que o próprio sujeito lírico deslegitima sua própria profissão tendo que mentir para conseguir conquistar uma mulher, seja por não reconhecer sua própria ocupação, seja por entender, revelando extrema insegurança, que a mulher naturalmente também não o aceitaria:

### **Triste Margarida (Samba do Metrô) (1975)**

Você está vendo aquela mulher que vai indo ali  
Ela não quer saber de mim  
Sabe por quê?  
Eu menti pra conquistar seu bem querer

Eu disse a ela que trabalhava de engenheiro  
Que o metrô de São Paulo estava em minhas mãos  
E que, se desse tudo certo,  
Seria a primeira passageira  
Na inauguração

Tudo ia indo muito bem  
Até que um dia  
Até que um dia  
Ela passou de ônibus pela via 23 de maio  
E da janela do coletivo me viu  
Plantando grama no barranco da avenida

Hoje fiquei sabendo que ela é:  
Orgulhosa, convencida  
Não passa de uma triste margarida  
Orgulhosa, convencida  
Não passa de uma triste margarida

O arranjo em dó menor inicia-se com uma introdução de trombone, acompanhado por percussão, violão e cavaquinho. Com um andamento ágil, temos uma ideia de leveza combinada à lamentação sugerida pelo tom menor, pelo timbre grave do trombone, e pela letra, que trata de uma enunciação de lamento pelo desprezo da mulher pretendida.

Adoniran inicia a interpretação da primeira parte da letra, sempre com as intervenções do metal, a qual se repete com acompanhamento de coro misto. Da primeira para a segunda parte, há uma modulação do tom menor para o homônimo maior, sugerindo uma mudança na intenção da música, visto que a causa do desprezo corresponde a um deslize do próprio eu poético, que *mentiu para conquistar seu bem querer*. A expectativa gerada por esta enunciação, dessa forma, é de uma explicação um tanto quanto atrapalhada por parte do enunciador, por isso a modulação, que sugere uma passagem mais engraçada e animada. A segunda parte acaba funcionando como um *flashback*, com o sujeito lírico retornando ao início da história, em que ele afirma mentirosamente à amada ser engenheiro, e que o metrô de São Paulo estava em suas mãos. Neste momento, o arranjo também acompanha a intenção de alegria, substituindo o pesado timbre do trombone pela leveza das flautas, e com intervenções de cuíca, que claramente ilustram a mesma ideia, um tanto quanto embarçosa. Nota-se, portanto, que o eu lírico se apropria do prestígio de engenheiro do metrô paulistano como estratégia de conquista, já que como jardineiro isso seria um tanto difícil, partindo do pressuposto que a mulher pretendida deva pertencer a um estrato social superior ao dele, ou ser muito atraente, para justificar uma mentira tão arriscada. Além do mais, o nosso sujeito promete à amada o primeiro passeio de metrô, o que de fato é impossível diante de sua verdadeira condição. É fundamental levar em conta a simbologia do metrô, que representa progresso e modernidade, os grandes anseios do poder dominante da sociedade paulistana. Ser um engenheiro de uma obra como esta de fato chama a atenção daqueles que se encantam por estes anseios, além de sugerir responsabilidade, instrução e preparo para exercer tal função. Ser engenheiro em São Paulo, sobretudo, responde a uma tradição marcada já desde a década de 1930, visto que neste decênio houve uma mudança significativa na concepção da elite sobre as metrópoles e o urbanismo, apontando para a

formação de São Paulo como “capital da indústria nacional”, no lugar da “capital do café”. Em virtude disso, tivemos, nos dez anos da década de 30, oito engenheiros como prefeito<sup>26</sup>, revelando a importância da Escola Politécnica nas primeiras décadas do século como formadora da elite dirigente das cidades mais importantes (MORAES, 2000: 45). Assim, ser engenheiro do metrô revela que o indivíduo pertence à elite dirigente da sociedade paulistana. Como este evidentemente não é o caso do eu lírico, fica visível que a mentira não terá longa vida. Dura apenas uma estrofe, e logo (“Tudo ia indo muito bem/ Até que um dia”) a tonalidade retorna ao homônimo menor, quando se dá o desfecho, não muito difícil de pressupor. A moça o vê da janela do coletivo plantando grama no barranco da via 23 de maio, ou seja, ela se dá conta de que o sujeito mentiu. Ela percebe que ele exerce uma ocupação sem prestígio, um subemprego destinado apenas aos mais pobres, sem grandes oportunidades de trabalho. É curioso perceber que a mulher andava de coletivo, o que sugere que ela também não pertencia às classes mais abastadas, caso contrário certamente estaria a bordo de um automóvel. Além do mais, a mulher amada se mostra um tanto quanto ingênua ao cair na lãbia de um sujeito tão pouco instruído, bastante atrapalhado, que arrisca uma malandragem mal-sucedida, e que muito provavelmente é oriundo de um estrato social tão ou mais baixo que o dela. O lamento se segue na última parte da canção, com o retorno das intervenções do trombone, e o eu lírico chegando à conclusão de que a mulher é *orgulhosa e convencida*, uma *triste margarida*, remontando à sua profissão de jardineiro e ao título da canção. Ora, evidentemente este é o julgamento do sujeito, mas de fato não sabemos se o motivo do desprezo da moça é o baixo trabalho do eu lírico ou a mentira em si. Estamos diante de uma complicação que parte exclusivamente de um

---

<sup>26</sup> Vale lembrar que esta intensa variação de prefeitos no cargo é fruto da turbulência política que São Paulo vivia na década de 30. Durante o decênio, ocuparam o cargo 16 prefeitos, entre depostos, interinos e permanentes. Entre estes, oito eram engenheiros. (ver MORAES: 2000, p. 41-43).

indivíduo pertencente às classes baixas, e desvela uma baixa auto-estima diante de sua própria condição. O próprio sujeito lírico julga sua profissão como indigna ao mentir para a amada, e logo projeta à mesma a culpa pelo triste fim da situação, julgando que a mulher não quis se envolver com alguém de tão baixa condição social, o que não é possível se afirmar com convicção, visto que não sabemos se, caso ele não tivesse mentido, a moça se interessaria por ele, independentemente de sua colocação na sociedade. Na verdade, o eu lírico demonstra conhecer a causa do abandono, conforme é explicitado na primeira estrofe, mas não consegue admitir que caiu vítima da própria mentira.

O tom de fatalismo com relação à tragédia cotidiana da periferia paulistana, e a força da estoicidade popular já mencionados em “Saudosa Maloca” reaparecem novamente, com altas doses de dramaticidade, em duas canções presentes no terceiro disco do sambista, *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980*: “Aguenta a mão, João”, e “Despejo na Favela”. Vale observar que outras canções presentes no *corpus* também reafirmam estas condições precárias, e a capacidade da população marginalizada de reagir com relação a sua miséria e manter-se firme em sua busca pela dignidade, como “Deus te Abençoe”, “Véspera de Natal” e “Vide Verso Meu Endereço”. Contudo, estes últimos nem se aproximam da tragédia cotidiana desvelada nos sambas “Aguenta a Mão, João” e “Despejo na Favela” que levam o drama ao extremo, trazendo para o centro de seus conflitos situações limite, ao explicitar a reação de seus personagens diante de catástrofes como a perda de todos os seus pertences em virtude de tormentas devastadoras, ou por determinação autoritária do poder público, problemas que fazem parte do cotidiano de boa parte da população marginalizada de São Paulo até hoje:

### **Agüenta a mão, João (1965)**

Não reclama  
Contra o temporal  
Que derrubou teu barracão  
Não reclama  
*Guenta* a mão, João  
Com o *Cibide* aconteceu coisa pior  
Não reclama  
Pois a chuva só levou a tua cama  
Não reclama  
*Guenta* a mão, João  
Que amanhã tu levanta um barracão muito melhor

C'o *Cibide*, coitado  
Não te contei?  
Tinha muita coisa a mais no barracão  
A enxurrada levou seus tamancos e o lampião  
E um *par de meia* que era de muita estimação  
O *Cibide* tá que tá dando dó na gente  
Anda por aí  
Com uma mão atrás e outra na frente

Antes de compor o elepê de 1980, “Aguenta a Mão, João” veio a público pela primeira vez no ano de 1965, interpretada pelo próprio compositor, em compacto duplo, CD-80220, pela RGE. Ela também foi tema que deu nome ao elepê *Aguenta a Mão, João*, lançado em 1971, pela Chantecler, CMG-2546, na voz dos Demônios da Garoa. Diferentemente da gravação original de 1965, que apresenta um andamento bastante moderado e plangente, o fonograma presente no elepê *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980* acelerou bastante o andamento do samba, trazendo uma ideia de alegria intensa e euforia, apesar do tom em ré menor. Isto acentua o contraste entre o texto e o ritmo da canção, colocando em um mesmo plano a tragédia e a euforia. O arranjo inicia vibrante e alegre, em fá maior, relativa de ré menor, com uma percussão bastante leve e ágil, acompanhada de percussão e cavaquinho, e uma alegre melodia assoviada no agudo. O arranjo reassume a tonalidade em ré menor, ao mesmo tempo em que Adoniran Barbosa

inicia a interpretação da primeira parte da canção. Isto porque se inicia o relato da tragédia (“Não reclama/ Contra o temporal/ Que derrubou teu barracão”). O sujeito lírico é alguém que vê o desastre de fora, e, de maneira ironicamente positiva, procura convencer seu interlocutor, reconhecido pelo vocativo “João”, de que o que aconteceu com ele não foi tão grave assim. Ao se enunciar o terceiro verso, que revela uma tragédia muito maior com o *Cibide* (“Não reclama/ *Guenta* a mão, João/ Com o *Cibide* aconteceu coisa pior”), a harmonia mantém suspenso o acorde dominante, provocando uma grande tensão que ilustra o dilema, e se resolve. Em seguida, a harmonia passeia novamente pela relativa maior, em uma sequência harmônica semelhante à da introdução, acompanhando a intenção do texto, que propõe, de forma positiva, porém extremamente irônica, que o problema do João não é tão grave com relação à situação do *Cibide*, esta sim digna de preocupação (“Não reclama/ Pois a chuva só levou a tua cama/ Não reclama/ *Guenta* a mão, João/ Que amanhã tu levanta um barracão muito melhor.”). A primeira parte se repete toda, desta vez interpretada também pelo coro misto. A segunda parte é marcada pelo retorno ao ré menor, e interpretada pelo convidado Djavan. Com uma emissão mais limpa e aveludada, e uma personalidade com bastante prestígio em meio à juventude da classe média universitária, Djavan desenvolve o drama do *Cibide*, que perdeu tudo. No entanto, temos mais uma vez o efeito tragicômico provocado, pois “tudo” o que ele perde não passa de míseros objetos que não revelam nenhum expressivo valor financeiro, como seus *tamancos*, um *lampião* e um *par de meias*. Isto correspondia às muitas coisas que havia em seu barracão, que se perderam. Importante ressaltar que uma passagem como esta evidencia a miséria extrema, tanto do *Cibide*, como do próprio João. E também demonstra que o valor intrínseco a estes objetos vai além de ser simplesmente monetário, revelando o apego sentimental que se tem, inclusive por um par de meias (“E um *par de meia* que era de muita estimação”). Adoniran

retorna à interpretação para concluir o texto, reafirmando a condição do *Cibide*, que provoca pena nas pessoas, pois agora não tem absolutamente nada (“O *Cibide tá que tá dando dó na gente/ Anda por aí/ Com uma mão atrás e outra na frente.”). Repete-se novamente a primeira parte, interpretada por todos, e termina com a mesma melodia assoviada da introdução.*

“Aguenta a mão, João” é uma ironia à miséria. A canção, travestida de um samba ágil e alegre, serve para deflagrar a situação degradante vivida pelas classes mais pobres que vivem em regiões precárias, como favelas, morros ou várzeas, com casas extremamente vulneráveis às intempéries. Não resta nada a esta gente, a não ser resignar-se e buscar forças para reconstruir tudo novamente. Este é o universo dos marginais, é um universo apagado pela cultura dominante, pois esta realidade não corresponde à lógica do progresso e da modernidade planejada desde o início do século pela elite paulistana, e Adoniran Barbosa traz este universo à tona, colocando os holofotes justamente nestes esquecidos, para que se possa lembrar que eles existem. Fundamental perceber como uma canção como esta alimenta o discurso de crítica social tão almejado não só pelos consumidores do samba “tradicional”, como também pelos artistas e jovens intelectuais mais engajados, consumidores da MPB nacionalista.

“Despejo na Favela” (cujos aspectos principais serão comentados quando discutirmos o debate entre *tradição e progresso*, no capítulo seguinte) se alinha diretamente a este discurso, conforme já dito anteriormente. Interessa, contudo, observar que esta canção foi executada pela primeira vez em 1969, no *V Festival da Música Popular Brasileira*, pela rede Record, vencido pela canção “Sinal Fechado”, de Paulinho da Viola, sendo gravada em compacto duplo pela RCA, LCD-1213, na voz de Nerino Silva e os Titulares do Ritmo. Vale lembrar que este foi o último festival organizado pela emissora, já

em um momento de desgaste do modelo de festivais da canção na televisão. Primeiro porque, no ano anterior, o *IV Festival da Música Popular* já havia sido marcado pelo intenso debate entre, por um lado, a MPB nacionalista, representada por Chico Buarque e Geraldo Vandré, e por outro lado, uma nova proposta estética liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil: O Tropicalismo. Este movimento tinha como proposta uma crítica severa ao paradigma “nacional-popular” que marcava a MPB e dominava a estética dos festivais até este momento. Os tropicalistas buscavam romper com a rigidez estético-ideológica da canção engajada, propondo uma nova forma de expressão artística, baseada em elementos de vanguarda, no manifesto-*blague* e na absorção de elementos do *som universal*, além da sua inserção no mercado. Isto foi visto com bons olhos pela indústria fonográfica, que viu seu projeto de se utilizar dos festivais para racionalizar a produção musical a partir de “movimentos” e “tendências” plenamente delineadas falhar, e aproveitou a ideia de ruptura tropicalista para procurar implodir o “rótulo” MPB em busca de sua redefinição e segmentação. Dessa forma, o festival de 1968 foi marcado por uma maior diversidade de gêneros, amplamente criticada pelos “emepebistas” engajados que, por sua vez, eram amplamente questionados pelos tropicalistas. O segundo elemento que marcou o colapso dos festivais foi a promulgação do Ato Institucional 5, em dezembro de 1968, mês em que ocorriam as finais do *IV Festival da MPB*. Tendo seu espaço de protesto amordaçado pelo AI-5 e deslegitimado pela indústria do disco, o *V Festival* acabou se tornando uma tentativa canhestra de recuperar a busca de grandes paradigmas da MPB de meados da década de 60, atrás da canção “genuína” e “documental”, trazendo como única novidade a proibição das inovações estéticas da *tropicália*, como a guitarra elétrica, o que causou ainda mais mal-estar em meio à crítica musical. Sem a presença dos *tropicalistas* – desmotivados pelas novas regras ou perseguidos pelo regime –, de grandes artistas exilados ou presos políticos



– como Chico Buarque, Geraldo Vandré –, e desinteressante aos artistas renomados da MPB – como Edu Lobo e Tom Jobim, que já não precisavam mais do espaço dos festivais para se projetar –, os interesses pelo festival obviamente minguaram, e o *V Festival da MPB* foi um fiasco. Assim, a participação de “Despejo na Favela” neste festival, bem como a concepção dos três elepês de Adoniran Barbosa, se deu em virtude do fracasso do modelo de festivais combinado aos reflexos da nova segmentação da MPB que se renovava dentro do projeto da indústria fonográfica, a qual queria transferir o eixo principal da MPB dos festivais para as gravadoras multinacionais<sup>27</sup>. Assim, atendendo às demandas comerciais pelo samba “tradicional” e pela denúncia social por parte de um público formado pela juventude universitária de classe média ainda ligada ao paradigma do “nacional-popular”, “Despejo na Favela” não poderia deixar de compor o elepê *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980*. Vale lembrar a observação do maestro Briamonte sobre este disco na reportagem da *Folha de São Paulo* de 1º de março de 1980, quando este diz que “o impressionante nessa história do Adoniran é que seu público aumenta a cada novo vestibular. Ele é um autor paulista que canta para o Brasil e em particular para o público dos universitários” (SANTOS, *FSP*: 01 mar. 1980).

A principal novidade, sobretudo, presente no elepê de 1980 ficou por conta do animado samba “Torresmo à milanesa”, em parceria com Carlinhos Vergueiro. Este tema remonta ao mote deixado pela mãe do sujeito lírico em “Deus te Abençoe”, quando este sai para mais um duro dia de trabalho:

---

<sup>27</sup> Para saber mais sobre os debates estéticos e políticos desenvolvidos nos Festivais da Canção dos anos 60, ver NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

### **Torresmo à milanesa (1979)**

O enxadão da obra bateu onze horas  
Vamos embora, João!  
Vamos embora, João!  
O enxadão da obra bateu onze horas  
Vamos embora, João!  
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?  
Arroz com feijão, e um torresmo à milanesa,  
Da minha Tereza!

Vamos almoçar  
Sentados na calçada  
Conversar sobre isso e aquilo  
Coisas que *nóis não entende nada*  
Depois, puxar uma palha  
Andar um pouco  
Pra fazer o quilo

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

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

“Torresmo à Milanesa”, lançado pela primeira vez no ano de 1979, é um dos últimos temas de Adoniran Barbosa que tiveram maior êxito. Essa canção apareceu pela primeira vez no elepê de Clementina de Jesus, *Clementina e Convidados*, produzido por Fernando Faro, interpretado por Clementina, em parceria com Carlinhos Vergueiro e Adoniran. Essa mesma canção acabou compondo o repertório de seu elepê, *Adoniran*

*Barbosa e Convidados* – 1980. Em retribuição ao convite para participar de seu disco, Clementina de Jesus também foi convidada para cantar na nova gravação, agora no elepê de Adoniran.

O arranjo do maestro José Briamonte, diferentemente do fonograma presente no disco de Clementina de Jesus, inicia-se com uma levada de percussão bastante ágil e ritmada, cavaquinho e um solo de violão no baixo. A tonalidade em dó maior sugere a intenção de alegria e descontração, remetendo-nos à hora mais esperada do sofrido dia de trabalho dos operários: a hora do almoço. Em seguida, um coro de vozes mistas em uníssono canta a primeira frase proposta no início da canção (“O enxadão da obra bateu onze horas/ Vamos embora, João!/ Vamos embora, João!”). Carlinhos Vergueiro inicia a próxima frase (“Que é que você trouxe na marmita, Dito?”) acompanhado de um desenho bastante alegre e extrovertido de trombone. A seguinte resposta (“Trouxe ovo frito, trouxe ovo frito”) é executada por Adoniran Barbosa, e Vergueiro já emenda a próxima pergunta (“E você, Beleza, o que é que você trouxe?”), que é respondida dessa vez por Clementina de Jesus (“Arroz com feijão, e um torresmo à milanesa,/ Da minha Teresa!”). Todo esse trecho se repete, com percussão violão e cavaquinho dialogando constantemente com o trombone. Dessa vez, no entanto, Vergueiro faz as perguntas, mas os intérpretes das respostas se invertem, sendo Clementina primeiro e, em seguida, Adoniran.

A próxima frase é interpretada pelos três cantores (“Vamos almoçar/ Sentados na calçada”), Adoniran assume a interpretação por um instante (“Conversar sobre isso e aquilo/ Coisas que *nóis não entende nada*”), e os três retomam o coro até o final desse trecho (“Depois, puxar uma palha/ Andar um pouco/ Pra fazer o quilo”).

Em seguida, o coro reassume a vez, repetindo a frase “É dureza, João” quatro vezes, em contraponto com Adoniran, respondendo ao coro a mesma coisa, porém com uma

prosódia típica da linguagem falada, sempre acompanhado do circense desenho do trombone. O coro continua (“O mestre falou/ Que hoje não tem vale não, / Ele se esqueceu/ Que lá em casa não sou só eu”), repetindo a estrofe diversas vezes até o fim, com intervenções de Adoniran Barbosa, que diz: “Se segura, Maria, se segura!”, “Ah, ele sempre tem vale!”, “Se segura, minha preta, se segura mais um pouco!”, “Porque você é mestre!”, “Se segura, Maria, se segura!”, “Puxa saco!”, “Aguenta nó, barriga!”.

O arranjo, a instrumentação e a interpretação de “Torresmo à Milanese” neste elepê nos sugerem uma ideia mais leve, mais próxima do cômico, do circense. A tonalidade é maior, o ritmo é mais ágil e leve, e a linha do trombone mantém a sensação de alegria e extroversão acesa. Essa leveza, conforme já dito, pode traduzir a tentativa de se retratar o universo do operário no momento mais esperado do dia: a hora do almoço. Esse tom mais alegre e divertido proposto pelo arranjo de Briamonte contrasta de forma bem interessante com a situação simples e miserável vivida pelos operários, tanto pela simplicidade da mistura contida em ambas as marmitas, ovo frito e torresmo à milanesa, como pela quantidade da mesma, que é muito pouca, apesar de bastante calórica, algo fundamental para um perfil de trabalhador que precisa de muita energia para dar conta de seu trabalho. Campos Jr. (2004) conta em seu livro biográfico uma curiosa história sobre a composição desse tema, e que pode ser interessante para nossa análise:

*“Composta no balcão do bar Mutamba, na rua Major Quedinho, a música chamava-se originalmente Bife à Milanese. Quando Carlinhos foi a Cidade Ademar para registrar a canção em uma fita, a fim de mandá-la para o conhecimento de Clementina, o mestre-cuca Adoniran fez algumas mudanças na receita, com base em*

*teorias que não se aprendem em nenhuma escola de culinária. Logo após o parceiro ter cantado e tocado a música no violão, o veterano fez a primeira alteração justamente no ingrediente principal.*

*- Carlinhos, vamos mudar de bife à milanesa para torresmo à milanesa?*

*- Por quê, Adoniran?*

*- Porque não existe.*

*Carlinhos Vergueiro então substituiu o nome do prato e ligou o gravador para registrar a nova versão. Quando chegou ao final, veio o toque final do chef nos versos 'Arroz com feijão/ e torresmo à milanesa'.*

*- Carlinhos, vamos mudar para 'um torresmo'. Tem que ficar 'Arroz com feijão/ e um torresmo à milanesa'.*

*- Por que só um, Adoniran?*

*- Porque é mais triste.*

*Voilà.*"

(CAMPOS Jr., 2004: 517)

É claro que o texto acima se trata de uma referência biográfica, e é uma tarefa bastante difícil estabelecer nesse diálogo os limites entre realidade e ficção. De qualquer forma, é importante observarmos o caráter denunciativo cujo olhar o trecho acima nos propõe. Primeiramente, o uso do termo *torresmo à milanesa*, ao invés de *bife à milanesa*, revela justamente a opção por um alimento de menor qualidade, mais barato, e que não

existe no cardápio tradicional, ou seja, é uma adaptação. Podemos até mesmo interpretar tal substituição como uma metáfora para algo que *não existe* na marmita, fruto da imaginação do operário. Mais do que isso: Adoniran teria sugerido um torresmo, o que quantificaria ainda mais a miséria, limitando o trabalhador a comer apenas um torresmo em seu almoço, o que, apesar de garantir a energia necessária para um operário, é muito pouco. A única coisa que parece dar um conforto ao operário é o fato de o torresmo à milanesa ser da Teresa, sua amada, o que faz dessa mistura, apesar de simples e pouca, algo bem especial.

A qualidade e a quantidade da comida, no entanto, parecem não influenciar no clima descontraído da hora do almoço. Essa é a melhor hora, o momento em que os trabalhadores podem se desligar do trabalho, conversar sobre qualquer coisa, inclusive assuntos sobre os quais os mesmos não dominam (*Coisas que nós não entende nada*), fumar um cigarrinho, fazer a digestão. A descontração, porém, é quebrada mais uma vez com a lamentação dos operários, que é repetida diversas vezes, “É dureza, João”. Isso faz dessa canção talvez uma das mais emblemáticas no que diz respeito ao caráter denunciativo do modo de vida operário, pois ela explicita claramente a perspectiva do trabalhador que dá duro, vive na miséria, com muito custo consegue sustentar sua família, e ainda tem que se deparar com a notícia, vinda do mestre de obras, de que o “vale” não sairá. O “vale”, adiantamento de salário, é costume comum no meio operariado, e é importantíssimo no universo do trabalhador, pois alivia seu apertado orçamento mensal. O fato desse adiantamento não sair certamente causará instabilidade na família do operário, que terá que amargar um bom período de escassez. As intervenções de Adoniran nesse momento (“Se segura, Maria, se segura!”, “Ah, ele sempre tem vale!”, “Se segura, minha preta, se segura mais um pouco!”, “Porque você é mestre!”, “Se segura, Maria, se segura!”, “Puxa saco!”, “Aguenta nó, barriga!”) revelam essa preocupação com a mulher e com a família, que vão ter que

aguentar um pouquinho mais e vão ter que passar fome. Elas também mostram uma perspectiva bastante evidente com relação ao mestre de obras: um “puxa saco”, que não questiona as decisões do patrão, seja porque possui alguns privilégios, ou simplesmente porque é um conformado, e se coloca ao lado da ordem dominante como forma de se projetar a um lugar hierárquico superior. Além disso, ao afirmar que o patrão “sempre tem vale”, podemos perceber certa insinuação de que o patrão está sendo injusto, ou especulando sobre o trabalho dos empregados e lucrando com isso. Esta é uma forma de projetá-lo a um pólo negativo, no papel de tirano e explorador, enquanto o pobre empregado, que é injustiçado e passa fome, ganha um plano de destaque, situação que certamente interessava ao discurso socialista da época.

Entendemos que o olhar atento aos elementos temáticos e estéticos presentes das canções escolhidas para este recorte é o suficiente para reconhecermos a predominância do caráter denunciativo e de resistência tanto no texto como nos elementos musicais contidos nos arranjos do maestro Briamonte. Com exceção de “Joga a Chave”, todas as canções trazem o universo degradante do trabalho como ideia central, bem como a precariedade dos espaços ocupados pela população de baixa renda. Até mesmo em “Conselho de Mulher (*Pogræssio*)”, em que claramente predomina o discurso da boemia e da malandragem, o universo do trabalho se faz presente, mesmo que *Deus não queira*, em virtude da presença ordeira da mulher. A predominância da tonalidade menor também é uma constante nas canções analisadas, revelando uma clara intenção de melancolia e lamento que ilustram sobremaneira este universo. Mesmo nas canções cuja tonalidade é maior, como em “Tocar na Banda” e “Torresmo à Milanese”, percebemos o contraste irônico entre a agilidade e alegria dos arranjos e melodia, e a tragédia presente nas situações descritas, gerando o efeito *tragicômico* tão característico e importante nas canções de Adoniran Barbosa. Dessa

forma, podemos afirmar que grande parte do interesse sobre a obra de Adoniran por parte de um novo público extremamente importante, intelectuais acadêmicos e jovens universitários, algo que foi percebido de forma bastante perspicaz por seus mediadores culturais, deva-se a este discurso de resistência que, ao mesmo tempo em que denuncia o degradante universo do trabalho na cidade de São Paulo, propõe uma nova forma de resistência que caminha em rumo contrário ao já conhecido pelo tradicional samba carioca, calcado na figura do malandro, construindo assim um novo discurso que traz características temáticas e estéticas singulares as quais permitiram reconhecer as canções de Adoniran Barbosa como parte de uma nova proposta que ajudou a construir a ideia de tradição em torno da cidade de São Paulo.



## CAPÍTULO 2: UMA VOZ GRITA ROUCA NA CIDADE QUE MAIS CRESCE NO MUNDO<sup>28</sup>

“A gente tem que aguentar a marimba da vida, esse progresso violento de São Paulo’ mas, o que fazer, ‘eu não me chamo Raimundo, vou mudar o mundo?’”<sup>29</sup>

O debate entre *tradição e progresso* é outra tônica que permeia as canções de Adoniran Barbosa, e está calcado essencialmente nas intensas transformações pelas quais a cidade de São Paulo passou desde os finais do século dezenove, iniciadas por volta de 1870. Desde essa época até inícios do século XX, os altos preços do café que atingia o mercado internacional motivaram um rápido desenvolvimento da produção cafeeira no oeste paulista, gerando volumosos recursos financeiros, os quais foram carreados ao relativo e incipiente processo de modernização do país, principalmente em São Paulo. Houve a expansão das redes ferroviárias por toda a Região Sudeste, e as indústrias começaram a despontar, proliferando-se por São Paulo nos primeiros anos do século passado. A população de São Paulo também crescia em virtude do processo imigratório estimulado pelo setor cafeeiro, que se utilizava de mão-de-obra assalariada, ampliando o tecido urbano da cidade (MORAES, 1995: 29). Com a expansão das ferrovias do porto de Santos para o interior de São Paulo, Paraná, Minas e Mato Grosso, a partir da década de 1870, São Paulo acabou se transformando no centro de toda essa rede de comunicação férrea, o que trouxe para a cidade um vertiginoso aumento populacional, principalmente em virtude dos imigrantes estrangeiros que, mesmo tendo como destino o interior da província, muitos já permaneciam na cidade, pois era passagem obrigatória entre o porto de Santos e

---

<sup>28</sup> Esta frase é parte do *slogan* da comemoração do IV Centenário de São Paulo (1954) que dizia: “São Paulo – a cidade que mais cresce no mundo”. Ver: MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p. 74.

<sup>29</sup> *Última Hora*. “Malandragem é fome”, 03/fev./ 1978.

as regiões cafeeiras (MORAES, 1995: 37). A aristocracia cafeeira, tendo em vista as facilidades de locomoção proporcionadas pela rede ferroviária também se transferiu para a cidade, que se tornava um ponto estratégico para cuidar de seus negócios no interior e, ao mesmo tempo, usufruir das comodidades que a vida urbana começava a estruturar. Isto porque os trilhos não só transportavam de forma rápida e eficiente o café, como traziam de todas as partes do mundo, principalmente da Europa, uma gama de influências, gerando e dinamizando um “vetor modernizador” sobre a cidade (MATOS, 2007: 44). Assim, a ferrovia facilitou o transporte de companhias estrangeiras de óperas, operetas e teatros cujas atuações, até então, ficavam restritas ao Rio de Janeiro, gerando em São Paulo ambientes culturais mais ricos e refinados. Assim, a presença de uma enorme massa de trabalhadores imigrantes, mesclados aos negros alforriados que aqui já viviam, bem como com a transferência da aristocracia do café para a cidade, fizeram com que a cidade saltasse de 23.243 habitantes, em 1872, para 192.409 em 1893, caminhando para 239.820 habitantes no final do século, em 1900 (MORAES, 1995: 66).

Este crescimento vertiginoso da população cidade de São Paulo acabou ocasionando um intenso processo de expansão urbana, que aconteceu de forma espontânea e desregrada, caracterizando a falta de planejamento urbanístico pelo qual a cidade passou no início do século XX. Dessa forma, diante do inchaço populacional, e motivados pelas referências de beleza estética, higiene e civilização vindas da Europa, o poder público e o impulso dos interesses privados, no desejo de transformar o centro de São Paulo em uma *polis* europeia, aumentaram o ritmo de construções na cidade, destruindo seu referencial material e alterando seu plano físico de forma brutal, definitiva e, em muitos casos, desoladora, o que trouxe dificuldades para rastrear traçados anteriores, praticamente impossibilitando recuperar vestígios da vila colonial fundada pelos jesuítas no topo do maciço entre os rios

Tamanduateí e Anhangabaú, bem como não restaram indícios do “burgo dos estudantes”, reduto acadêmico de São Paulo para onde a juventude se deslocava de todo Brasil para cursar a Academia de Direito do Largo São Francisco (MATOS, 2007: 44-45).

Este novo traçado urbano acabou por redefinir os espaços da cidade. Por um lado, a elite paulistana se instalou nas áreas mais agradáveis da cidade, geralmente nos locais mais altos das regiões Oeste e Sul (vetor sudoeste), constituindo os bairros de Campos Elíseos/Higienópolis, atingindo os altos da Avenida Paulista, que depois se complementariam com os loteamentos da *Companhia City*, nos Jardins, regiões estas que, ao contrário da ação urbanizadora desordenada, foram planejadas e receberam toda a infra-estrutura necessária, transformando-se em verdadeiras ilhas de prosperidade e beleza urbana, isoladas da cidade que inchava caoticamente, multiplicando a pobreza. A população mais pobre, por sua vez, acabou ocupando as partes baixas, úmidas e pantanosas da cidade (mais para a zona Leste), atrás de emprego e moradia barata, visto que, no início do século XX, diversas indústrias se instalaram nestas áreas livres e de baixo custo, próximas à malha ferroviária. Assim, na baixada do Tietê, margeando os trilhos, vários bairros operários se estruturaram em toda sua extensão, áreas ausentes de planejamento e atenção das autoridades. Assim, surgiam e se desenvolviam os bairros da Mooca, Brás, Pari, Belém, Belenzinho, Tatuapé (junto à Central do Brasil), de um outro lado (junto a Santos-Jundiaí) Bom Retiro, Barra Funda, Água Branca e Lapa (MATOS, 2007: 46). Mas estas não foram as únicas regiões ocupadas pela população marginal. Na medida em que a cidade cresce e a elite paulistana se desloca para regiões um pouco mais distantes do centro, muitas áreas centrais desocupadas acabaram servindo como moradia também para a população pobre, surgindo os cortiços nos antigos casarões do centro, onde se aglomeravam trabalhadores de diversas ordens, imigrantes pobres e negros, bem como vagabundos, lavadeiras, chefes de família e

prostitutas, constituindo um substrato urbano que contrastava com a prosperidade oriunda da moderna capital do café.

O crescimento acelerado e o desenvolvimento da indústria acabaram por transformar São Paulo em uma metrópole moderna. Diversos fatores desencadeados desde a década de 1920, como a crise de energia, a Revolução de 1924, as consequências da crise do café, o *crack* da bolsa de valores de Nova York, a Revolução de 1930, a perda da hegemonia política da elite cafeeira e o Movimento Constitucionalista de 1932, acabaram por envolver paulistas e paulistanos em uma série de tensões que não podem ser rastreadas a partir de uma perspectiva linear e progressista. De qualquer forma, estas crises acabaram por manter o sentimento de trabalho, ordem, progresso e modernidade assumidos pelo poder dirigente e pela elite paulistana. O parque industrial também se expandiu e se consolidou neste cenário de crise, fazendo com que a “cidade do café” fosse rapidamente substituída pela “metrópole industrial”, atraindo ainda mais pessoas, o que fez com que a população, entre 1920 e 1940, mais que duplicasse, passando de 579.033 habitantes para 1.326.261 (MATOS, 2007: 61). Isto levou a cidade a passar por um intenso processo de construção e destruição, fazendo crescer as obras públicas, e redefinindo as áreas comerciais e financeiras, bem como a zona do meretrício e a boemia, o que exigiu novas políticas priorizando previsão, racionalização, funcionamento, articuladas a programas integradores que procurassem controlar essas tensões sociais. As ideias predominantes no urbanismo paulista e nacional, que até a década de 1930 se pautavam no embelezamento estético das cidades, aliado ao discurso higienista e de descontaminação, passa a ser a fluidez da cidade, associada ao descongestionamento das áreas centrais por meio de vias de circulação, visando o avanço dos veículos automotores. Conforme já mencionamos, a necessidade de planejamento urbanístico em São Paulo fez com que o poder dirigente

abrisse espaço para a atuação de engenheiros na administração pública, e a cidade teve oito profissionais da área exercendo o cargo de prefeito durante o decênio, com destaque para o *Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo*, conhecido como “Plano de Avenidas”, realizado na gestão do engenheiro Francisco Prestes Maia (1938-1945), o qual estabelecia as características da expansão da cidade, assentadas nos princípios de centralização, expansionismo, verticalização e rodoviarismo (MORAES, 2000: 44). Buscava-se implantar um esquema viário perimetral-radial, em que a avenida era reconhecida como símbolo e protagonista das intervenções, sendo identificada como solução para as questões de tráfego, crescimento e estética. Procurou-se constituir uma malha viária racionalizada capaz de dar conta do crescente número de automóveis e tendo o transporte urbano centrado na extensão de linhas de ônibus elétricos que pretendia dar maior flexibilidade, frente uso dos bondes em trilhos (MATOS, 2007: 64).

Os anos 50 foram marcados por um momento de grande euforia nacional rumo ao desenvolvimento, e São Paulo acabou assumindo o protagonismo deste processo impulsionado pela política de abertura do governo de Juscelino Kubitschek (1955-1960). Já no ano de 1954, a cidade apontava como a maior do país, aproximando-se dos 2.700.000 habitantes, sendo destes mais de 500 mil mineiros e 400 mil nordestinos, migrantes que ajudaram a erguer a cidade (MATOS, 2007: 61). Durante o governo de JK, São Paulo conviveu com a aceleração ainda maior da industrialização, a penetração do capital estrangeiro, a modernização da produção, o que possibilitou a ampliação de certos bens de consumo, principalmente os automóveis, tornando a cidade mais rápida e dinâmica, conectada pelo rádio, que se aperfeiçoava tecnicamente, e pela incipiente presença visual da TV, além do número crescente de cinemas e teatros. Dessa forma, a cidade se contaminava pela modernidade, transformando-se em um espaço repleto de automóveis, ônibus, buzinas,

sons e odores, o ritmo acelerado dos transeuntes, a pressa, fachadas luminosas de comércios, cafés, edifícios altos.

O ano de 1954 também foi marcado pela comemoração do IV Centenário de São Paulo. Nesse evento, houve um grande esforço por parte dos setores progressistas paulistanos em se “inventar” um espírito de paulistaneidade, forjado na perspectiva das noções de progresso, modernidade e trabalho, construindo uma simbologia de São Paulo como a “capital industrial do país”. Conforme já observamos, desde a década de 1920 havia um anseio por parte das autoridades paulistas em colocar São Paulo em um posto importante em termos nacionais e, nesse quadro de permanente tensão nacionalismo-regionalismo, o mito do “bandeirantismo” é fundamental na construção do imaginário de São Paulo, e como uma das referências da identidade paulistana. A “raça paulista”, singular por ser portadora de um passado “heróico” responsável pela “integração nacional”, quer se fazer soberana e ganhar maior notoriedade como a “locomotiva do país”. A Revolução Constitucionalista de 1932, uma revolução tipicamente burguesa, simboliza historicamente esse “orgulho paulistano”. Assim, o ufanismo paulista, que se alimenta da fama de obstinação pelo trabalho, pelo progresso e pela modernidade, reflete uma preocupação das elites em salvar o Brasil do arcaísmo, tendo São Paulo como carro chefe, e garantir o ingresso do país na modernidade.

Este modesto panorama histórico de São Paulo da primeira metade do século XX serve-nos simplesmente para ilustrar o ambiente pelo qual Adoniran Barbosa circulava, e que lhe serviu de referência para compor suas canções. Estamos longe do propósito de discutir a fundo neste momento o complexo universo de conflitos e tensões urbanas que permeou a transformação desta cidade, bem como os impactos que sua formação trouxe à sociedade brasileira contemporânea. Vale, contudo, atentarmos-nos às observações da

historiadora Maria Izilda Santos de Matos quando afirma que a maior parte dos estudos que focalizam o cotidiano urbano reproduz sem muita crítica o discurso característico das fontes oficiais – logo, públicas –, e se mostra indicativa mais de um “deve ser” do que de “um ser”, ao apresentar modelos e planos, procurando corrigir, extirpar, estigmatizar as experiências urbanas (MATOS, 2007: 24). Daí a importância de se relevar a obra de alguns artistas que, com bastante lucidez, conseguiram observar diversas contradições vividas pelo perfil de crescimento da cidade, calcadas nas faces de suas construções, e deram luz às vozes que estavam à margem do que o discurso oficial pretendia construir como a realidade de São Paulo. Este é o caso de Antônio de Alcântara Machado que, na década de 1920, soube reconstituir em seus contos e crônicas os espaços marginais e periféricos da “cidade industrial” ainda em formação, como os bairros do Brás, Bexiga e Barra Funda<sup>30</sup>, bem como o cotidiano dos imigrantes pobres italianos, carcamanos, Gaetaninhos e Carmelas, e trabalhadores que circulavam por estes lugares, reproduzindo sua prosódia e o som das ruas da cidade do início do século XX, os quais serviram como material para suas inovações estéticas, com o uso de períodos curtos e breves, e estilo ágil e econômico. Devemos também citar João Antônio<sup>31</sup>, que perambulou pela boca do lixo de uma São Paulo já gigantesca, dos anos 60, revelando por traz de uma narrativa dura e ácida a realidade do submundo paulistano repleto de ordinárias fachadas luminosas, Centro, Lapa, Água Branca, Barra Funda, por onde zanzavam malandros e otários, engraxates e garotos de rua, cafetões e prostitutas, gente de vida errada em busca de alguns trocados na picardia e na ponta do taco da sinuca. Não nos restam dúvidas de que estes escritos nos ajudam a entender com muito mais precisão e clareza o cotidiano de uma cidade que, através do discurso oficial, se

---

<sup>30</sup> MACHADO, Antônio Alcântara. *Brás, Bixiga e Barra Funda*. São Paulo: Martins, 1944.

<sup>31</sup> ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4ª Ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

quer registrar como moderna, trabalhadora, civilizada, limpa e organizada, mas se revela repleta de contradições e conflitos, e permeada por condições de miséria e precariedade, como se fossem duas cidades diferentes.

Assim, resta-nos reconhecer as canções de Adoniran Barbosa também como uma importante voz do submundo paulistano, com seu discurso revelador e próprio, permitindo-nos trazer à tona debates que nos ajudam a desvendar esta São Paulo que não está registrada nas fontes oficiais. Mais interessante ainda é levar em conta que a construção da figura de Adoniran Barbosa, no processo de redefinição da MPB, como forte elemento da identidade paulistana, em si própria já nos revela uma tremenda ironia, pois paradoxalmente *seu discurso era inverso ao da invenção da paulistaneidade*. Os sambas de Adoniran, ao trazer para o primeiro plano o universo miserável, precário e caótico dos marginalizados de São Paulo, caminham na contramão do discurso progressista e civilizatório proposto pelas classes dominantes, funcionando assim como uma espécie de resistência às pretensões ideológicas da elite burguesa. Desta forma, *o “sambista de São Paulo” que se construiu caminha na direção inversa da São Paulo que se quer construir*.

A leitura mais razoável, portanto, dos sambas de Adoniran, do ponto de vista deste debate, leva-nos a entender o progresso dentro de uma perspectiva absolutamente negativa. E “Saudosa Maloca” mais uma vez ganha imensa importância neste debate, visto que é uma das canções mais conhecidas do repertório do sambista, e diretamente traz em seu texto os efeitos mais perversos das transformações ocorridas na cidade. O público reconhece neste samba a humanidade do sujeito lírico e seus companheiros, maloqueiros e vagabundos, na medida em que estes manifestam uma reação tão plena de sensibilidade com relação a sua antiga moradia, a “maloca” demolida. A “maloca”, por sua vez, é um antigo palacete abandonado, que nos remete aos antigos casarões centrais do período do café, abandonados



pela elite cafeeira e ocupados pela população de baixa renda. Este lugar, para o eu lírico, representa a tradição, a verdadeira São Paulo que foi assolada pelas forças dominantes. A dor e o infortúnio carregados de inconformismo, manifestados pelos maloqueiros, revelam que o valor positivo dado à tradição está exclusivamente nas mãos destes pobres miseráveis que ali habitavam. O dono do palacete, por outro lado, representando a “ordem superior”, não vislumbra valor nesta construção, já que, isento de qualquer sentimento afetivo, se dispôs a destruí-la para a construção de um “edifício alto” que, por sua vez, simboliza a modernidade, o crescimento da cidade, a pujança, a beleza estética, o progresso. Vemos, portanto, uma disputa pelo espaço central que antes pertencia à aristocracia do café e passou a ser frequentado pela população mais pobre, revelando o clima de tensões sociais e urbanas pelo qual a cidade passava. O poder dominante, contudo, procura “regenerar” este espaço “infestado” dentro da perspectiva do progresso, não procurando preservar o patrimônio ali presente, mas destruindo-o para construir algo novo, grandioso e moderno, e expulsando de maneira opressora as pessoas que ali circulam e vivem, como se estas fossem isentas de humanidade. Desta forma, as reminiscências da tradição de São Paulo permanecem exclusivamente restritas à memória dos maloqueiros, que ironicamente “apreciaram” a sua demolição. Não nos resta dúvidas, assim, que o valor positivo dedicado à manutenção da tradição, como forma de preservar a verdadeira cidade que ali existia está diretamente relacionado à voz dos marginais; o progresso, opressor e tirânico, é o responsável por tratorar a tradicional São Paulo, e o relato dos maloqueiros, travestido de ingenuidade e conformismo, revela a única voz crítica e denunciativa capaz de reconstituir esta cidade que se apagou e jamais voltará a existir.

O valor dado à tradição da cidade, e a crítica ao progresso também se fazem presentes em “Viaduto Santa Ifigênia”. Esta canção foi gravada no ano de 1979, pelo grupo

Talismã, no elepê *Talismã Canta Adoniran Barbosa*, pela Premier/ RGE, 3073368. No ano seguinte, a canção também foi escolhida para compor o elepê *Adoniran Barbosa e Convidados*, ajudando a alimentar o debate em questão:

### **Viaduto Santa Ifigênia (1979)**

Venha ver  
Venha ver, Eugênia  
Como ficou bonito  
O viaduto Santa Ifigênia  
Venha ver

Foi aqui,  
Que você nasceu  
Foi aqui,  
Que você cresceu  
Foi aqui que você conheceu  
O seu primeiro amor

Eu me lembro  
Que uma vez você me disse  
Que um dia que demolissem o viaduto  
Que tristeza, você usava luto  
Arrumava sua mudança  
E ia embora pro interior

Quero ficar ausente  
O que os olhos não vê  
O coração não sente

“Viaduto Santa Ifigênia”, uma das novidades presentes no disco, é mais um samba triste. A tonalidade da canção, em dó menor, já sugere esta tristeza. O arranjo se inicia com um tradicional desenho de violão no baixo, na diatônica menor descendente, terminando na tônica. Adoniran inicia sozinho, com uma intenção claramente plangente, a interpretação da primeira estrofe, que funciona como refrão, acompanhado por violão, cavaquinho e

percussão, e algumas melancólicas intervenções de flauta. O ritmo do samba é moderado, tendendo para o moroso. Ele repete o refrão, e em seguida parte para a segunda estrofe do texto, seguindo diretamente para a terceira. A quarta estrofe é interpretada por Adoniran acompanhado de Carlinhos Vergueiro, sendo executada duas vezes. Em seguida, repete-se o refrão uma vez, e o terceiro e quarto versos são repetidos duas vezes em companhia de Carlinhos Vergueiro que, ao final, abre o canto em duas vozes, e a canção termina com o mesmo desenho descendente de violão da introdução.

“Viaduto Santa Ifigênia” é mais uma referência aos tradicionais espaços da cidade, sobre os quais Adoniran fazia questão de falar em seus sambas, como Jaçanã, Casa Verde, Mooca, Brás, Avenida São João, Bixiga, Vila Esperança, Ermelino Matarazzo, Praça da Sé, Avenida 23 de Maio, entre outros. Nesta canção, todavia, vemos um discurso de valor por este patrimônio público que remonta à “cidade do café”, e reflete o temor das personagens de que esta obra também venha abaixo diante do propalado crescimento de São Paulo. O Viaduto Santa Ifigênia foi construído entre 1911-1913, em estilo *art nouveau*, e se viu ameaçado de ser demolido, por ocasião das obras do metrô (1970), mas, frente à reação da população, a prefeitura reformou o viaduto revestindo o seu piso de pastilhas e restringindo-o somente à passagem de pedestres (MATOS, 2007: 152). A canção, portanto, é uma homenagem a este patrimônio que conseguiu sobreviver diante das intensas transformações da cidade. O sujeito lírico convida Eugênia para que veja o novo viaduto, e relembra como aquele espaço não só corresponde à tradição da cidade, como também é parte intrínseca da história de vida da moça, que ali nasceu, cresceu e conheceu seu primeiro amor. A relação de Eugênia com o viaduto, portanto, é quase orgânica, visto que o lugar fez parte integrante de sua trajetória de vida. Desta forma, as reações da moça diante da notícia da possível demolição do viaduto é plenamente justificável, significando *tristeza*,

*luto*, e até *abandono* do seu lugar, para que não sinta a dor da destruição, como aconteceu com os andarilhos de “Saudosa Maloca”. Na canção, logo fica evidente o valor positivo que se dá ao patrimônio público, que foi reformado e ficou *bonito*, e a negatividade carregada nas consequências do progresso, que destrói e desconfigura o espaço, gerando *medo*, *tristeza*, *luto*, e *abandono*. A sobrevivência do viaduto, portanto, representa uma das poucas vitórias da tradição sobre o progresso e a modernidade, que, diante do “processo civilizatório”, puseram abaixo tudo o que pudesse representar o arcaico e ultrapassado. Assim, “Viaduto Santa Ifigênia” é uma homenagem ao patrimônio que simboliza a resistência da tradição.

A tragédia urbana da moderna cidade que engole tudo o que vem abaixo também está sugerida em “Iracema”, outro grande êxito de Adoniran Barbosa. Nesta canção, contudo, o progresso não passa por cima de ruas, avenidas ou casas antigas, mas de pessoas. Os problemas relativos ao trânsito, como acidentes e atropelamentos, são alguns dos principais fardos que a modernidade nos trouxe, e até hoje estampam diariamente as páginas dos jornais. Estes problemas acabaram se tornando crônicos, e são dos aspectos da vida urbana que mais preocupam e desafiam os dirigentes públicos e os planos urbanísticos das cidades. Adoniran Barbosa, já em 1956, entendia este drama das grandes cidades e registrava, de maneira densa e melancólica, com algumas pitadas de humor difíceis de serem tragadas, uma clara crítica ao progresso, que pautava as novas formas de organizar os espaços por onde as pessoas passaram a circular:

## **Iracema (1956)<sup>32</sup>**

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

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...

“Iracema” veio a público pela primeira vez em 1956, em 78 rpm, 14001, pela Odeon, nas vozes dos Demônios da Garoa. A levada morosa executada pelo grupo vocal nos garante a intenção melancólica, com arranjo em dó menor. Há, no entanto, alguma comicidade na interpretação dos Demônios da Garoa – coletiva e, em diversos momentos, polifônica –, e nas intervenções do trombone, com desenhos no limite entre o cômico e o lamurioso, o que é naturalmente sugerido pela letra da canção.

A canção acabou sendo escolhida para compor o repertório do elepê de 1974. Meio tom abaixo, em si menor, o arranjo traz a mesma levada rítmica da gravação original, em uma qualidade sonora indiscutivelmente melhor, com o som mais limpo e equilibrado. A base da instrumentação é percussão, cavaquinho e violão floreado, com algumas

---

<sup>32</sup> “Iracema” compõe o repertório tanto do elepê *Adoniran Barbosa – 1974*, como do elepê *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980*. Optamos, porém, por utilizar como referência ao texto o primeiro fonograma, levando em conta que esta é a primeira gravação de Adoniran dentro de nosso recorte, e é inteiramente interpretada por ele, visto que, na faixa de 1980, quem interpreta a canção é Clara Nunes.

melancólicas intervenções de flauta, a qual introduz o arranjo em um desenho melódico inspirado nos *sketches* vocais dos Demônios da Garoa em sua versão os quais, por sua vez, reproduzem a segunda parte da melodia da primeira e da segunda estrofes. (“Chorei, eu chorei de dor porque,/ Iracema, meu grande amor foi você.” e “Eu falava, mas você não me *escuitava* não./ Iracema, você *travessou* contramão.”). Em seguida, as três estrofes da canção são interpretadas por Adoniran, sozinho, interpretação essa em que a tristeza e a melancolia são latentes, ideia que não é tão intensa na versão dos Demônios da Garoa. Após isto, segue o texto falado e, seguidamente, repete-se a terceira estrofe com um triste arranjo vocal executado pelo coro misto, e Adoniran retomando a interpretação apenas nos dois últimos versos desta estrofe. A canção termina com o coro misto cantando em uníssono a mesma melodia da introdução por duas vezes, e Adoniran em seguida, sozinho, cantando o último verso da primeira estrofe (“Iracema, meu grande amor foi você.”).

Vale ressaltar neste fonograma, contudo, uma tênue diferença na entoação do texto falado com relação à gravação de 1956. No elepê de 1974, as duas frases iniciais são idênticas ao original (“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.”). No entanto, a terceira frase da primeira gravação, a qual sugeria que Iracema chegou a ser socorrida (“Você foi para a assistência”), está ausente no elepê de 1974, que já diretamente executa a frase seguinte, quando o sujeito lírico faz questão de enaltecer que o motorista não era culpado (“O chofer não teve culpa, Iracema”). Há, porém, outra diferença circunstancial, pois, na última frase da faixa dos Demônios da Garoa, o eu lírico, em uma atitude resignada e conformista, pede “paciência”, levando-nos a entender que isso tudo foi uma tragédia, e que não há mais nada a fazer. Já na voz de Adoniran, o eu poético assume uma postura de advertência, reafirmando a atitude infratora da própria Iracema (“Você

*travessou* contramão...”), advertência essa em vão, pois, com Iracema morta, em princípio não há mais culpados e não há mais solução.

Esta canção também compôs o elepê *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980*. Porém, neste arranjo, o maestro Briamonte explorou ao máximo o elemento plangente e melancólico da canção, praticamente abandonando a sonoridade tradicional dos sambas. Este tema, em sol menor e em andamento muito mais lento do que os anteriores, semelhante a uma modinha, é quase chorado na voz de Clara Nunes, uma das principais intérpretes de samba do Brasil até o momento. O arranjo não traz percussão, tendo como base somente uma sofisticada combinação de violão e piano, carregados de elementos estéticos da bossa-nova, como os acordes abertos e dissonantes. A intenção lamuriosa é evidente, carregando a dramaticidade do tema. Adoniran intervém nesta gravação apenas para declamar o texto falado, junto a um belo solo de cavaquinho que se segue até o final, texto este que se faz idêntico ao da gravação original.

O *tragicômico* é o elemento estético mais relevante de “Iracema”, algo comum nos sambas de Adoniran, conforme já demonstramos. A canção naturalmente relata uma tragédia, deflagrando a morte da noiva do sujeito lírico que, dias antes do casamento, morre vítima de um atropelamento. A intenção trágica é musicalmente sugerida nos três fonogramas pelo tom menor e pelo ritmo lento e pesaroso. O contraponto cômico surge justamente quando a composição romântica e chorosa contrasta com a pronúncia repleta de contravenções à norma, como marcas de oralidade (“Iracema, eu nunca mais *eu* te vi.”), prosódia acaipirada (“*travessar*”, “*escuitava*”, “*fartava*”) e erros de concordância (“que *nóis ia* se casar.”). O cômico também se apresenta na qualidade dos objetos entendidos como lembrança da mulher amada, “*suas meias e seus sapatos*”, coisas que comumente não se configuram como elementos para este fim. E o único objeto que, de fato, poderia

corresponder ao que normalmente se configura como recordação, *o seu retrato*, foi perdido. Musicalmente, os elementos que servem para representar a comicidade são o ritmo do samba e a *performance* dos intérpretes. Dentro dessa perspectiva, podemos perceber que, na relação entre os três fonogramas em questão, gradualmente o cômico desaparece na medida em que o trágico se valoriza. No fonograma original, apesar do andamento lento e da tonalidade menor, a interpretação e a prosódia dos Demônios da Garoa, naturalmente graciosas, e a presença dos instrumentos percussivos, garantem uma pitada de comicidade em meio àquela tragédia toda. A gravação de 1974 também conta com a presença dos elementos de percussão, mas, apesar da prosódia pitoresca e engraçada, característica marcante do sambista-humorista, sua *performance* neste fonograma carrega na tristeza, garantindo um clima de tensão mais agudo do que no fonograma anterior. Já a última gravação, de 1980, valoriza ao extremo a melancolia, abandonando a marcação percussiva, e garantindo uma levada muito mais lenta e morosa. A sofisticação bossanovística e minimalista do arranjo de violão, piano e cavaquinho, com o uso de vários acordes abertos e dissonantes, garante uma intenção grave, marcada também pela interpretação de Clara Nunes que, apesar de tentar reproduzir o “português errado” de Adoniran, não lhe sai natural, dando-nos uma impressão de produto “enlatado”, que contamina inclusive a própria intervenção do sambista nesta faixa, não conseguindo provocar nenhum riso mais espontâneo. Muito bonito e sofisticado, mas nada natural.

Dessa forma, a acentuação do drama que o arranjo e a *performance* representam nos dois últimos fonogramas valoriza o texto, fazendo-nos estar mais atentos às causas da tragédia urbana. Observando a letra da canção, passamos a perceber que aquele sujeito tão pouco instruído, bem como sua amada, contrastam fortemente com o universo pelo qual eles transitam, turbulento e repleto de automóveis, como se fossem indivíduos perdidos,



fora de seu lugar. Ou, por que não, os personagens estão de fato em seu lugar, e *o lugar* é que se transformou em algo nada familiar a eles. A resistência de Iracema aos conselhos do noivo nos sugere este contraste, e sua morte desvela a postura resistente destes sujeitos simples, que estão na contramão do progresso, levando-nos a questionar de quem é a culpa pela tragédia. A culpa é do chofer? Não, pois este cumpria seu dever corretamente em meio à turbulência da cidade, e quem atravessou contramão foi Iracema. A culpa, então, é de Iracema? Pode ser, pois ela colocou a vida em risco ao negligenciar os conselhos do noivo, ou simplesmente não se adequar ao novo modo de vida a que estava sujeita. Mas e o progresso, que modifica abruptamente o cotidiano das pessoas, engolindo-as e esmagando-as sem o tempo de seu consentimento? Este não tem culpa, não conhece os riscos e as consequências que o caótico crescimento da cidade nos trouxe? Resta, portanto, aos transeuntes resistir à tragédia anunciada, e ter paciência, pois o culpado é inalcançável e poderoso. Resta ao nosso personagem denunciar através do samba as angústias e infortúnios que o crescimento vertiginoso da cidade moderna lhe causou.

A questão da desocupação não se restringe somente ao centro da cidade. “Despejo na Favela”, já comentada no capítulo anterior e, sem dúvidas, a mais significativa canção de denúncia e crítica social de Adoniran, revela-nos as penúrias pelas quais a população pobre da periferia também passou (e desafortunadamente ainda passa):

### **Despejo na Favela (1969)**

Quando o oficial de justiça chegou  
Lá na favela  
E, contra seu desejo,  
Entregou pra Seu Narciso  
Um aviso pra uma ordem de despejo  
Assinada, Seu Doutor, assim dizia a petição:  
Dentro de dez dias quero a favela vazia

E os barracos todos no chão  
É uma ordem superior,

Ô, meu senhor,  
É uma ordem superior.

Não tem nada não, Seu Doutor, não tem nada não  
Amanhã mesmo vou deixar meu barracão  
Não tem nada não, Seu Doutor,  
Vou sair daqui pra não ouvir o ronco do trator.

Pra mim não tem problema,  
Em qualquer canto me arrumo de qualquer jeito me ajeito  
Depois, o que eu tenho é tão pouco  
Minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás  
Mas essa gente aí, hein, como é que faz?

Ô, meu senhor,  
Essa gente aí, como é que faz?

Conforme já comentamos anteriormente, esta canção chegou a participar do *V Festival da MPB*, em 1969, último evento dessa ordem organizado pela rede Record. Esta canção também acabou sendo escolhida para compor o elepê *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980*, cuja presença no disco, ao lado de “Iracema”, “Aguenta a mão, João”, e “Torresmo à Milanesa”, deixa evidente a demanda do novo público consumidor das músicas de Adoniran, já constituído na década anterior, por canções de caráter social e denunciativo. O maestro Briamonte, conforme já mencionamos, conhecia muito bem este público, e correspondeu a seus anseios compondo arranjos que valorizam o drama social e a tragédia, assim como comentamos sobre versão de “Iracema” presente neste disco. Em “Despejo na Favela”, o arranjo do maestro Briamonte é minimalista, com apenas uma batida grave e seca marcando um ritmo de samba moderado, um cavaquinho e uma cuíca extremamente plangente. Assim, toda a força expressiva da canção se concentra na interpretação e no texto. O fonograma inicia-se com uma batida de samba lenta, seca e

quase inaudível. Logo em seguida, soa a cuíca com uma execução que claramente sugere um desesperado soluço. O cavaquinho ingressa na sequência, em si menor, com uma tradicional levada de samba, moderada e lamuriosa, sem absolutamente nenhum desenho ou floreio diferente. Adoniran Barbosa inicia a interpretação da canção, que diz respeito a uma notificação de desocupação ao Seu Narciso, pelo oficial de justiça, cumprindo uma ordem superior. Vale lembrar que a canção veio a público no último ano da administração do prefeito Faria Lima (1965-1969), cuja gestão colocou em prática o tão propalado progresso paulistano, que desde o início do século corresponde aos anseios da elite dominante de São Paulo, alimentados pelo forte sentimento ufanista – que alguns preferem chamar de “paulistismo” (MORAES, 2000: 39) –, o qual havia sido impulsionado alguns anos antes, pelo IV Centenário de São Paulo em 1954<sup>33</sup>. Assim, a canção nos remete às constantes desocupações ocorridas neste período em virtude das obras expansionistas que se espalharam pela cidade. Adoniran executa a interpretação da primeira estrofe, valendo mencionar que, nos momentos de maior tensão expressos nesta parte, como a entrega do aviso (“Entregou pra Seu Narciso/ Um aviso pra uma ordem de despejo”), e o que dizia a petição (“quero a favela vazia/ E os barracos todos no chão”), o cavaquinho executa o acorde dominante, sendo que no primeiro trecho a formação do acorde soa aguda, sugerindo susto e espanto, e no segundo trecho o acorde soa grave, o que transparece uma seriedade que é adequada aos termos da petição. Em seguida, Gonzaguinha – cantor da nova geração da MPB, já bem conhecido pela censura do regime militar por suas letras

---

<sup>33</sup> Esta administração se notabilizou pela construção do metrô e por um novo Plano Diretor, implementado por um conjunto de obras, com destaque para a construção das marginais do Tietê e Pinheiros, Avenida Sumaré, Radial Leste, 23 de Maio e Rubem Berta, mas tinha como principal meta de governo a construção do metrô (MATOS: 2007, p. 145). Nestes anos, as desapropriações eram constantes, com o despejo de centenas de residentes, e a cidade em obras descaracterizava a urbe. O projeto, que cortava a cidade de Norte a Sul, teve sua operação comercial iniciada no ano de 1974, fato que nos remete diretamente à presença das obras do metrô no cotidiano urbano de São Paulo, expressa na canção “Triste Margarida (Samba do Metrô)”, de 1975.

agressivas e contestadoras – entra acompanhando o sambista nos versos (“É uma ordem superior,/ Ô, meu senhor,/ É uma ordem superior.”). Em seguida Gonzaguinha segue sozinho interpretando a segunda estrofe, cujo discurso, que antes era em terceira pessoa, representa a voz do seu Narciso que, em resposta à ordem superior, aceita e se submete à retirada. Adoniran segue na terceira estrofe, também na voz de seu Narciso, quando este manifesta uma postura extremamente altruísta, muito mais preocupado com a situação dos outros moradores da favela do que com a própria. O último verso desta estrofe se repete (“Mas essa gente aí, hein, como é que faz?”), agora com a companhia de todos, Adoniran, Gonzaguinha e coro misto, em uníssono, representando uma voz coletiva que questiona a situação dos moradores da favela. O coro segue, em *fade out*, repetindo os versos “Ô, meu senhor,/ Essa gente aí, como é que faz?”, enquanto a cuíca realiza intervenções extremamente plangentes.

Este é um fonograma tenso, sério, triste e questionador. Isto porque “Despejo na Favela” revela a sensação de impotência dos marginalizados diante da truculência desoladora da “ordem superior”. Esta, sob a procuração do oficial de justiça, não tem cara, e sua presença se aproxima a uma figura divina, poderosa, autoritária, acima do bem e do mal, inquestionável. Essa mesma “ordem superior”, que define de cima para baixo os destinos é, ao mesmo tempo, incapaz de destinar um lugar digno a estas pessoas miseráveis, negligenciando e avassalando o universo particular destes sujeitos, suas relações e tensões, suas paixões e conflitos, como se tudo aquilo fosse isento de qualquer humanidade, e tudo em nome do tão almejado progresso. A postura estoíca do seu Narciso revela a sina dessa gente tão miserável, cujos pertences “cabem no bolso de trás”, destinada a buscar abrigo em qualquer lugar, desde que distante dos anseios da classe dominante; essa gente fadada a estar à margem da sociedade, como se não fossem seres humanos ou não pertencessem a

essa mesma sociedade. A grande questão que a música nos deixa é justamente esta: para onde vão essas pessoas? Qual é o seu destino? Assim, esta canção, de forma legítima, questiona direta e veementemente o representante da ordem que ali está, colocando em cheque a lógica de ação negligente do poder dominante, do progresso, e deixando-nos diante de um claro e angustiante cenário de exclusão social, o qual sempre foi velado pelo discurso oficial, e aqui é deflagrado de maneira denunciativa por este samba de Adoniran Barbosa.

De maneira muito mais leve, porém não menos sarcástica, “Conselho de Mulher (*Pogrêssio*)”, conforme o próprio título sugere, também questiona de forma extremamente irônica a busca pelo progresso na cidade de São Paulo. No capítulo anterior, observamos como o discurso do sujeito lírico nesta canção circunda o universo da boemia e da malandragem, colocando a figura feminina em um lugar complexo e dialético, pois, ao mesmo tempo em que é a responsável por fadá-lo ao trabalho, ela é seu objeto de desejo. Porém, o debate proposto neste samba vai além do eixo *trabalho e malandragem*, na medida em que entendemos que a questão do progresso está diretamente relacionada ao universo do trabalho:

### **Conselho de Mulher (*Pogrêssio*) (1953)**

Falado:

"Quando Deus fez o homem,  
Quis fazer um *vagulino* que nunca tinha fome  
E que tinha no destino  
Nunca pegar no batente e viver *foradamente*.  
O homem era feliz enquanto Deus *ansim* 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 tirar de mim *arguma* coisa de *bão*,

Que me tire o *trabaio*, a *muié* não!"

*Pogrêssio, pogrêssio.*

Eu sempre *escuít*ei falar, que o *pogrêssio* vem do trabalho.

Então amanhã cedo, *nóis vai* trabalhar.

Quanto tempo *nóis perde*u na boemia.

Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.

Agora *escuít*ando o conselho das *mulher*.

Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser, mas Deus não quer!

“Conselho de mulher (*Pogrêssio*)”, conforme já observamos no capítulo anterior, foi gravada pela primeira vez em 1953, sob a alcunha do malandro Zé Conversa, pela Continental, 78 rpm, 16707. Vale lembrar que, historicamente, neste momento estão no auge as preparações para o IV Centenário de São Paulo, no ano seguinte, o que nos leva a entender que este samba questiona diretamente e em seu tempo, em forma de sátira, o discurso do progresso que permeia as instituições dominantes. Neste primeiro fonograma, em dó maior, é evidente o caráter burlesco do arranjo e da *performance* de Adoniran Barbosa, ajudando a constituir a malemolência boêmia do malandro Zé Conversa. Com uma levada macia de samba na percussão, acompanhamentos ágeis dos violões e cavaquinho, e solo de bandolim, temos garantido o caráter satírico da canção, que ganha mais expressão com as intervenções alegres de acordeom e clarineta. Adoniran inicia o tema com o texto falado, o qual é basicamente o mesmo da faixa de 1975, com algumas inexpressivas diferenças:

"Quando Deus fez o homem,

Quis fazer um *vagulino* que nunca tivesse fome

E que tinha no destino

Nunca pegar no batente e viver *foradamente*.

O homem era feliz enquanto Deus *ansim* quis.

Mas *despois* pegou Adão e tirou uma costela, fez a mulher.

Desde então, o homem trabalha pra ela.  
Vai daí, o homem reza pra Deus uma oração.  
Se quiser tirar de mim *arguma* coisa de *bão*,  
Que me tire o *trabaio*, a *muié* não!"

Na gravação original, a letra cantada também é essencialmente idêntica ao que se canta no elepê de 1975, exceto quando temos reforçado o discurso individual da personagem, no momento em que o intérprete canta “Então amanhã cedo, eu vou trabalhar”, no lugar de “nóis vai trabalhar”, o que nos faz perceber a influência em 1975 do fonograma dos Demônios da Garoa, gravado em 1955, pela Odeon, 13904. Neste, em ré sustenido maior, o arranjo apresenta a mesma intenção burlesca, mas com uma instrumentação menos sofisticada, trazendo apenas percussão, violões e cavaquinho. Alguma sofisticação, porém, está naturalmente contida da *performance* do grupo vocal, executando diversos acordes abertos em canto polifônico. Nesta gravação, Os Demônios da Garoa negligenciaram o texto falado inicial, valorizando um caráter mais coletivo. O canto coletivo nesta faixa, bem como a óbvia ausência da voz de Adoniran, acabam fazendo com que a figura de Zé Conversa perca a predominância. Na letra isto fica evidente em diversos momentos em que a primeira pessoa do plural substitui o singular (“*Nóis* sempre *escuitô* falar” no lugar de “Eu sempre *escuitem* falar”; e “Amanhã *nóis vai* trabalhar, se Deus quiser”, no lugar de “Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser”). Além da ideia da coletividade, o uso da segunda pessoa do plural, como se pode notar, evidencia a transgressão à norma, reforçando a comicidade da prosódia e, conseqüentemente, a sátira ao progresso.

No fonograma de 1975, a canção se inicia com Adoniran declamando o texto falado, enquanto é executado um violão lírico-romântico. Há, logo no primeiro momento, um

contraste entre a solenidade do violão, preciso, sofisticado e bem executado, e a informalidade da declamação, cuja prosódia é repleta de transgressões à norma, provocando inevitavelmente um efeito *cômico*. Logo após a declamação, entra o samba triunfante, com uma intenção completamente inversa à do violão anterior, e uma levada mais rápida que a dos dois fonogramas antes mencionados. O samba começa, em dó maior, com a interpretação do coro misto, em uníssono, e a base da instrumentação no violão, cavaquinho e bateria de samba. A primeira estrofe é inteiramente executada pelo coro, com apenas uma intervenção de Adoniran, que canta “*Pogrêssio*” durante o acorde dominante que prepara para a segunda execução da primeira parte. Esta se repete, também com o coro, porém com desenhos ágeis e alegres de flauta durante toda sua execução. Em seguida Adoniran interpreta sozinho a segunda estrofe uma vez, emendando-a com a primeira, executada novamente – ganhando caráter de refrão –, apenas com o sambista e a flauta. A primeira estrofe é repetida mais uma vez só com o coro, e Adoniran segue para a segunda estrofe novamente, com a flauta o acompanhando. Ao final, após executar o último verso (“Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser”), o coro o repete mais duas vezes até o final, quando Adoniran, no breque, canta “Mas Deus não quer”, e o violão termina com a tônica no baixo, e um acorde em quinta diminuta rasgado no agudo.

Conforme se pode observar, “Conselho de Mulher (*Pogrêssio*)” revela a perspectiva do progresso a partir do olhar do marginal, ou seja, daquele que está excluído de suas pretensões. Desde o início, a canção já apresenta uma clara resistência ao progresso desenfreado de São Paulo. A própria forma como o termo é pronunciado, *pogrêssio*, já contém em si a inversão do sentido da palavra que, por si só, não admite tal transgressão, visto que o progresso pressupõe formalidade e instrução. Assim, a ironia já se constitui no título e nos primeiros versos. Esta resistência parte da máxima pequeno-burguesa de que o



progresso é oriundo do trabalho, propondo um questionamento sobre a verdade disto, tendo em vista a própria formação da sociedade brasileira que, durante séculos, foi movida pelo trabalho escravo. O que se questiona através da sátira é justamente até que ponto este discurso, do qual tanto se escuta falar, é capaz de abarcar a todos, principalmente os que estão à margem, que historicamente sempre foram a força de trabalho, valendo lembrar que, na década de 1950, São Paulo se ergueu nas mãos de milhares de migrantes mineiros e nordestinos. O sujeito lírico, protótipo de malandro, certamente no cerne de sua esperteza consegue reconhecer as contradições que envolvem a lógica entre *trabalho* e *progresso*, e sabe que o seu trabalho, na sua condição de miserável, não vai levá-lo a tirar proveito do bem estar que o progresso pode trazer, ou seja, seu trabalho não vale a pena, não vai tirá-lo da miséria, melhor é a boemia. Eis o caráter da resistência. Assim, só resta a ele, como bom malandro, satirizar e usufruir disto. Desta forma, seu discurso burlesco parece caminhar em direção à regeneração, ao positivismo do trabalho aconselhado pela mulher, mas a enunciação contraditoriamente se constitui com base em uma linguagem que não condiz com nada do que está sendo dito, inversão que se concretiza quando se diz “Mas Deus não quer”, colocando em questionamento, através da sátira, a lógica controversa do discurso do trabalho que nos leva ao progresso. A presença de “Conselho de Mulher (*Pogréssio*)” no elepê *Adoniran Barbosa – 1975*, portanto, é importante não só na tentativa de se construir uma tradição do samba de São Paulo, mas também para se recuperar a discussão acerca do papel da população mais pobre diante do crescimento não só de São Paulo, mas também do Brasil, a partir de sua própria perspectiva e em um momento em que as tensões políticas, sociais e culturais demandavam este tipo de debate.

Para ilustrar a precariedade e a falta de alcance do progresso no universo marginal, “Acende o *Candieiro*” – gravada pela primeira vez com o próprio Adoniran, em compacto

simples, pela RGE, 3011036, em 1972 – consta tanto no elepê *Adoniran Barbosa – 1974* como no elepê *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980*:

### **Acende o *Candieiro* (1972)**

Falado:

"Vai nega, fala que o pai mandou, viu?  
Vai lá e fala que o pai mandou, vai *fia*."

Acende o *candieiro*,  
Ó nega  
*Alumeia* o terreiro,  
Ó nega  
Vai avisar o pessoal  
Que hoje vai ter  
Ensaio geral

Vai nega, vai!

Vai depressa, Maria  
Antes que fique tarde  
Daqui a pouco escurece  
Não dá pra avisar ninguém  
Na volta não esquece  
De falar com dona Irene  
E passar pelo armazém  
Trazer um pacote de vela  
E um litro de querosene

Desta vez  
Não pode acontecer  
O que aconteceu  
Da outra vez  
Foi uma coisa incrível  
O ensaio parou  
Porque faltou combustível

Vai nega, vai!

Falado:

"Vai, *fia*, fala que o pai mandou, viu?  
Vai buscar, não vai trazer combustível de avião, viu nega?  
Pode falar que o pai mandou, pode trazer daquele mel,  
Daquele mel bom que matou o vigia, viu? Só pra *nóis*."

Mas não demora, viu *fia*? Fala que o pai mandou, o pai mandou.”<sup>34</sup>

Ambos os fonogramas, em lá maior, apresentam a mesma intenção, um samba intenso e vibrante, repleto de vozes, representando um encontro coletivo e festivo. O arranjo de 1974, contudo, é mais sóbrio e menos vibrante que o de 1980, além de não trazer o texto falado por Adoniran. Este arranjo se inicia com a base tradicional, percussão violões e cavaquinho, e uma alegre introdução, em dezesseis compassos, de trompete. O texto se inicia com o coro misto, com a predominância das vozes femininas, cantando a primeira estrofe, que funciona como refrão, em uníssono, e abrindo em duas vozes apenas no final das frases (“Ó nega”, “Que hoje vai ter/ Ensaio geral”). Adoniran canta, na preparação para a repetição, o verso “Vai nega, vai”, e o refrão se repete. Em seguida, o sambista ingressa sozinho na segunda e terceira estrofes, acompanhado de intervenções do trompete. Depois disso, repete-se o refrão com o coro misto, assim como no início, várias vezes até o final, em *fade out*.

O fonograma de 1980, por sua vez, já começa com o samba vibrante do grupo Nosso Samba, com percussão forte, violões e cavaquinho, e Adoniran declamando o primeiro trecho falado. Em seguida ingressa um coro de vozes masculinas cantando o refrão, também em uníssono, e abrindo em duas vozes no final da frase, assim como no fonograma anterior. Na segunda execução do refrão, as vozes femininas ingressam formando um coro misto, mas ainda com a predominância das vozes masculinas. Adoniran ingressa sozinho na segunda estrofe, e a terceira estrofe desta vez é interpretada pelo coro de vozes masculinas. No breque, Adoniran diz, com uma emissão brejeira, “Vai nega, vai”,

---

<sup>34</sup> Os trechos falados, tanto no início como no fim da canção, constam apenas no elepê *Adoniran Barbosa e Convidados – 1980*.

e o refrão se repete em coro misto. Adoniran canta novamente a segunda estrofe, e o coro misto interpreta a terceira estrofe em seguida. No breque, Adoniran repete “Vai nega, mas vai!”, e o refrão é executado diversas vezes até o final, em *fade out*. Enquanto o coro canta o refrão, Adoniran declama o último texto falado.

“Acende o *Candieiro*” ilustra este universo marginal, no qual a precariedade predomina, e as benesses básicas do progresso, que o poder público deveria garantir, estão completamente ausentes, como a luz elétrica e o telefone, visto que o “ensaio geral” é movido à luz de velas, e as pessoas devem ser avisadas pessoalmente por Maria, filha do sujeito lírico. A linguagem popular também ajuda a constituir a origem e o perfil destas pessoas, quando se pronuncia *candieiro*, ao invés de *candeeiro*, *fia*, no lugar de filha, *alumeia*, substituindo alumia, ou ilumina. A ausência de infra-estrutura básica, no entanto, não impede as pessoas de se organizarem e realizarem suas festividades tradicionais, tendo o samba como elemento fundamental, que jamais deixa de existir, independentemente do progresso. Esta ideia dialoga com outra canção que não está no nosso repertório, mas vale a pena citar: “Luz da Light”. Este samba foi gravado pela primeira vez pelos Demônios da Garoa, no elepê *Eu Vou Pro Samba*, da RCA, BBL-1340, em 1965, e chegou a ser mencionado no programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina, no mesmo ano, cuja gravação pode ser encontrada no elepê *Adoniran Barbosa – Documento Inédito*, lançado pela Eldorado em 1984. Seus versos dizem:

“Lá no morro, quando a luz da Light pifa,  
A gente apela pra vela, que *alumeia* também  
Quando tem  
Se não tem, não faz mal  
A gente samba no escuro  
Que é muito mais legal  
E é natural.”

Desta forma, fica evidenciado em ambas as canções que o valor intrínseco à manutenção da tradição do samba é muito maior do que o valor permeado pelo progresso, acima representado pela luz da Light. Assim, a tradição vale mais, e independe dos avanços do progresso para que possa se manter.

O elemento *cômico*, contudo, em “Acende o *Candieiro*”, é garantido através da ambiguidade presente nos termos *querosene* e *combustível*. Uma das coisas que Maria deve trazer ao terreiro é *um litro de querosene*. Em princípio, somos levados a entender que a querosene é o combustível básico para que o candeeiro possa se manter aceso, e que, sem ele, é impossível o samba continuar. Porém, é crucial levar em conta a conotação do termo que, no nível metafórico, pode se referir a *aguardente*, sugerindo que até luz pode faltar no samba, conforme se diz também em “Luz da Light”, mas o *combustível* não. No fonograma de 1974 esta ideia não é tão evidente quanto no fonograma de 1980, que traz as falas de Adoniran. Nesta faixa, o sujeito, em seu último texto falado, instrui a filha, dizendo para ela não trazer *combustível de avião*, mas aquele *mel, que matou o vigia*, deixando evidente, de forma muito bem humorada, a referência à bebida alcoólica. Assim, a ambiguidade que esses termos carregam, *querosene, combustível, mel*, permite que realizemos uma leitura mais interessante da canção, e garante a força do elemento *cômico*, levando nos a entender que, para que o samba aconteça, não é necessário tecnologia, energia elétrica, luz a velas, telefone, mas a *cachaça* é essencial. Este, portanto, é o retrato do universo marginal e boêmio, que se opõe à modernidade e ao progresso da cidade.

### “Saudosa Maloca” *versus* iê-iê-iê

Conforme já discutimos nos capítulos anteriores, é inquestionável o alinhamento da figura de Adoniran Barbosa com os músicos e aficionados pela MPB, o qual foi legitimado com sua presença ao lado de Elis Regina, em julho de 1965, no recém-criado programa *O Fino da Bossa*. O programa, que estreou em maio de 1965, sob apresentação de Elis Regina e Jair Rodrigues – às quartas-feiras, em horário nobre (das 20hs às 22hs) na TV Record –, tinha como proposta a apresentação de um repertório que tentava conciliar *tradição e ruptura*. A base instrumental do Zimbo Trio trazia de volta alguns ornamentos e uma acentuação rítmica que remetia ao samba tradicional, ao mesmo tempo em que a coloração timbrística trabalhava dentro da informação bossanovista, só que mais próxima ao hot-jazz (baixo, bateria, piano). O clima de festa dançante predominava e as músicas representavam um panteão de compositores antigos e novos, desde que coubessem, de alguma forma, dentro das diversas correntes do samba e outros gêneros *nacionais* (NAPOLITANO, 2001: 88-89). O programa foi um fenômeno de popularidade, e consolidou uma determinada ideia de “moderna” MPB, cujas origens, paradoxais, remetiam ao legado da bossa nova, e à incorporação da tradição de compositores “populares” pré-bossa nova, defendendo uma determinada “raiz”, e renegando a invasão das músicas estrangeiras nos meios de comunicação. A MPB na televisão foi bem aceita, por parte dos intelectuais e estudantes mais engajados, ligados ao nacional-popular e, em geral, pertencentes à classe média alta, e, em um primeiro momento, não foi alvo de críticas profundas. Mas o sucesso de audiência revela a existência de um público não restrito ao circuito universitário, tendo em vista que o programa atingia uma faixa etária mais ampla por ser veiculado em um horário noturno marcadamente “familiar”.

Quatro meses depois, na mesma emissora, surge um outro programa direcionado ao público jovem, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia, e que se denominou *Jovem Guarda*. Este programa passava aos domingos, às 17hs, e tinha como propósito aproveitar uma subcultura oriunda do *rock'n roll*, lançando um novo “ritmo da juventude”: o iê-iê-iê. Suas canções, mais próximas das baladas pop do que propriamente do rock dos anos 60 (cujas sonoridade tinha como referência a banda inglesa “The Beatles”, fenômeno da cultura de consumo e referência do *som pop universal*), alternavam temas românticos tradicionais com temas mais agressivos, pasteurizando o comportamento tipo “juventude transviada”: culto ao carro, às roupas, aos cabelos longos, às brigas de rua etc (NAPOLITANO, 2001: 95). Este “movimento” contava com a incorporação, ainda que tímida, de timbres eletrônicos nos arranjos, como guitarras e teclados, visando atualizar a “tecnologia” que envolvia o produto musical, além de reproduzir timbres característicos do *pop* internacional. Desta forma, na definição estética e ideológica do iê-iê-iê, contribuíram parâmetros que vão da “agressão/ inovação”, em relação aos valores comportamentais, ao “bom-mocismo/ sentimentalismo, de cunho conservador, numa fórmula mesclada mas não imprevisível, onde cada elemento estético tem seu lugar e sua forma de desenvolvimento. Isso nos leva a dizer que a jovem guarda foi um dos primeiros produtos musicais standardizados, no sentido que a moderna indústria cultural emprestou ao termo (NAPOLITANO, 2001: 97-98). O gênero inevitavelmente chamou a atenção da juventude, principalmente da classe média baixa, e o crescimento da audiência do programa *Jovem Guarda* foi avassalador, gerando uma acirrada disputa com *O Fino da Bossa* por franjas de público que se tocavam.

O “fenômeno Roberto Carlos” causou muito mal estar entre os adoradores da MPB, tendo como consequência uma série de impasses que vão desde o campo da consciência

política até a disputa específica de mercado, fazendo com que os artistas da MPB começassem a perceber as contradições e limites da realização do nacional-popular no centro da indústria cultural, que começava a consolidar uma lógica com regras próprias. Em um panorama político-cultural, a jovem guarda passa a ser vista pelos nacionalistas como uma contraface do golpe de 1964, sendo relacionada ao “entreguismo” cultural e “alienação” política no seio da juventude e, neste sentido, a ponta de lança dos militares na guerrilha cultural que o país parecia vivenciar (NAPOLITANO, 2001: 95). Do ponto de vista estético-ideológico, a incorporação dos timbres eletrônicos nos arranjos também era muito mal vista, já que era dever da MPB manter-se fiel ao timbre do violão e aos timbres de percussão ligados ao samba e a outros gêneros “autênticos”. Vale lembrar a incongruência dos emepistas, visto que a MPB absorveu elementos oriundos do *jazz* estadunidense, nada “autênticos” e nem de “raiz”, mas que fizeram parte da concepção da bossa nova, cujas bases estéticas sempre foram referência aos nacionalistas da MPB. Em vista disso, toda esta conjuntura cultural e ideológica acabou por transformar o programa *Jovem Guarda* na “antítese” de *O Fino da Bossa*, e as polêmicas envolvendo estes dois grupos acabaram sendo superdimensionadas, o que lhes garantiu uma visibilidade propagandística importante em meio à reestruturação do mercado fonográfico e à redefinição dos limites na estrutura do gosto musical. Como o país passava por um momento de reorganização do mercado de bens culturais, os públicos consumidores ainda não estavam bem delimitados, e uma boa parte deste público estava sendo claramente disputada entre MPB e jovem guarda<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Se quiser mais informações sobre o debate entre MPB e jovem guarda, ver NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.



Fica evidente, portanto, que os três primeiros elpês de Adoniran Barbosa compactuam estética e ideologicamente com a proposta da “moderna” MPB. Primeiro obviamente por se tratar do “resgate” de um sambista “autêntico”, correspondente à velha guarda do samba tradicional de São Paulo. Em segundo lugar, os arranjos e a composição timbrística dos fonogramas trazem elementos tanto da tradição do samba, como do jazz e da bossa nova. Os dois primeiros discos, de 1974 e 1975, são marcados por fonogramas cuja composição harmônica é simples, com a predominância de tríades maiores e menores, comuns nos sambas, além de uma instrumentação que remonta à tradição do samba e do choro, como violões, cavaquinhos, bandolins, percussão característica do samba – pandeiro, cuíca, tambor, agogô – e flauta. É constante também a presença de instrumentos típicos do hot-jazz, como trompete, clarineta e trombone. O elpê de 1981 traz na grande maioria dos seus fonogramas uma proposta idêntica à dos discos anteriores, porém já conta com nomes importantes da MPB como convidados, como Elis Regina, Djavan, Clara Nunes e Carlinhos Vergueiro, muitos dos quais já haviam transitado pela sonoridade da bossa nova. Além disso, alguns de seus fonogramas, como “Bom Dia Tristeza” e “Iracema”, trazem claras influências bossanovísticas em seus arranjos, como violões e pianos apresentando harmonias sofisticadas, com acordes abertos e dissonantes, além de uma *performance* contida e intimista. O primeiro, inclusive, é uma composição sobre a letra de Vinícius de Moraes, um dos idealizadores da bossa nova.

O debate entre *som de raiz e som universal*, contudo, não se limita aos elementos estético-musicais presentes nos arranjos. Ele também fica evidenciado na letra de um dos sambas de Adoniran, “Já Fui Uma Brasa”, presente no primeiro elpê *Adoniran Barbosa – 1974*:

### **Já fui uma brasa (1966)**

Eu também um dia fui uma brasa  
E acendi muita lenha no fogão  
E hoje o que é que eu sou?  
Quem sabe de mim é meu violão  
Mas lembro que o rádio que hoje toca iê-iê-iê o dia inteiro,  
Tocava Saudosa Maloca

Eu gosto dos meninos destes tal de iê-iê-iê, porque com eles  
Canta a voz do povo  
E eu, que já fui uma brasa,  
Se assopram, posso acender de novo.

(declamado):

É negrão... eu ia passando, o broto olhou pra mim e disse: é uma cinza, mora?  
Sim, mas se assopram, debaixo desta cinza tem muita lenha pra queimar...

Vale lembrar que “Já Fui Uma Brasa” foi gravada pela primeira vez, com o próprio Adoniran Barbosa, em compacto simples, pela RGE, CS-70213, em 1966, ano em que as polêmicas entre *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda* foram mais intensas tanto da disputa por audiência, como na vendagem de discos, com um crescimento notável do iê-iê-iê sobre a MPB na acirrada competição mercantil-ideológica (NAPOLITANO, 2001: 102). A canção revela, portanto, como Adoniran reconhecia claramente o debate, a ponto de mencioná-lo diretamente nesta canção. Sua presença no elepê de 1974 nos mostra como o debate, apesar de já estar fora dos holofotes da indústria cultural em virtude da já consolidada segmentação e hierarquização de gêneros e gostos no sistema de canções, ainda apresentava força e despertava interesse por parte do público consumidor da MPB. Como não poderia ser diferente, este fonograma também se constitui em torno de elementos correspondentes à tradição do samba. Composto em ré menor, este arranjo se inicia com base de percussão, violão e cavaquinho. A levada alegre e moderada do samba contrasta com a tristeza marcada pela introdução de flauta. Adoniran inicia e interpretação da primeira estrofe,

sempre intercalada por melancólicas intervenções do instrumento de sopro. Esta tristeza tem a ver com uma intenção saudosista expressa na letra, a qual revela uma preferência do rádio e, conseqüentemente, do público, pelos jovens do iê-iê-iê, com relação aos antigos sambas que antes predominavam, com referência à sua “Saudosa Maloca”. A harmonia da segunda estrofe passeia pela relativa maior, transmitindo-nos uma ideia um pouco mais alegre e vibrante, nos dois primeiros versos. Adoniran canta toda esta estrofe sozinho, com algumas intervenções da flauta e, a partir do terceiro verso, recebe a companhia do coro misto, que realiza um ornamento vocal descendente e plangente. Nesta parte, o texto sugere um olhar positivo com relação à jovem guarda, refletido na variação tonal, levando-nos a reconhecer a popularidade do iê-iê-iê de maneira afirmativa, e o lamento passa não pela negação deste gênero, mas pelo esmorecer do samba tradicional, o qual ainda pode ressurgir se for-lhe dedicado o valor devido. A primeira parte se repete, agora na voz do coro misto, acompanhado pela flauta. Adoniran entra sozinho na segunda parte novamente, conforme a primeira execução. Em seguida, a instrumentação segue com a harmonia da primeira parte, e as vozes femininas entoam a melodia da mesma. Enquanto isto acontece, Adoniran declama o texto falado, o qual reafirma o teor da letra, dizendo que, apesar do desprezo dedicado à tradição, esta ainda tem muito a oferecer. O coro ingressa no terceiro verso da primeira parte da canção, a qual caminha para o final, em *fade out*.

“Já Fui Uma Brasa” não é a única canção do repertório de Adoniran Barbosa que traz à tona o debate entre *som de raiz e som universal* em seu texto. “Rua dos Gusmões”, apesar de não fazer parte de nosso recorte, dialoga diretamente com o samba anterior:

### **Rua dos Gusmões (1979)**

O meu violão ficou

Como refém nas mãos do meu amor  
E agora como é que eu vou  
Fazer pra resgatar?

Sem ela eu não posso ficar  
Sem meu violão, como é que eu vou fazer?

A malvada quer  
Que eu troque o samba pelo iê-iê-iê

Essa mulher sabe que por ela  
Sou capaz de tudo  
Sou capaz até  
De atravessar a rua dos Gusmões  
Lendo Ali Babá e os quarenta ladrões

Mas trocar meu samba  
Pelo iê-iê-iê  
Isso não pode ser

Este último samba foi gravado pela primeira vez em 1979, com o Grupo Talismã, em elepê intitulado *Talismã canta Adoniran Barbosa*, pela Premier/ RGE, 3073368. A canção ainda foi mencionada por Adoniran em gravação recolhida no elepê *Documento Inédito*, em 1984, e também consta no elepê *Ao Vivo*, lançado em 1991, o qual traz o último show gravado ao vivo do sambista, em março de 1979, juntamente com o Grupo Talismã<sup>36</sup>. Neste samba, o sujeito lírico é vítima do sequestro de seu violão por sua amada. Como resgate, a moça exige que o indivíduo troque o samba pelo iê-iê-iê. Diante deste impasse entre seu amor e seu violão, o sujeito revela a impossibilidade de trocar de gênero musical, desvelando seu forte sentimento pela tradição do samba.

Observando estes dois sambas, percebemos evidenciado o olhar do sambista com relação aos impasses entre o cavaquinho e a guitarra elétrica. Por um lado, a *tradição* representada pelo samba de *raiz*. Por outro, o *progresso* marcado pelo *som universal* dos

---

<sup>36</sup> Vale ressaltar que este não foi o último show de Adoniran Barbosa, mas sim o último gravado ao vivo.

timbres eletrônicos. Adoniran obviamente se posiciona positivamente em torno da música “autêntica”, porém o discurso expresso nas canções apresenta um ponto de vista particular. É importante notar que as canções não têm como proposta deslegitimar as influências sonoras internacionais e o universo temático presentes no iê-iê-iê. Em “Já Fui Uma Brasa”, o sujeito lírico, inclusive, chega a manifestar certa simpatia pelos meninos da jovem guarda, fazendo uso até das gírias que foram amplamente divulgadas por este “movimento”, *brasa, mora, broto*. O tom destes sambas, por outro lado, parte de uma perspectiva puramente saudosista, e seu lamento se direciona à memória e à preservação da tradição, que está sendo desdenhada. Há uma tentativa, portanto, de se questionar a necessidade de se desprezar a tradição para se cultivar o progresso. Eis o grande dilema colocado nestes textos. As canções não têm a pretensão de postular um discurso destrutivo com relação às inovações propostas neste novo gênero, mas faz um apelo para que a memória não seja esquecida, questionando a postura violenta e opressora da modernidade – em “Rua dos Gusmões” simbolizada pela atitude “malévola” da amada do eu lírico –, que procura se impor no sentido de assolar tudo aquilo que representa o arcaico. A ambiguidade presente no termo *brasa* nos sugere justamente uma postura que não pretende desvalorizar o novo uso terminológico – o qual denota o sentido de simpatia, encanto ou atração intrínsecos a alguém ou algo –, mas resgatar ao termo seu sentido antigo, que remete à incandescência, à precipitação do fogo que, a qualquer momento, pode esmorecer, mas se a brasa for soprada, o fogo pode ressurgir. Assim, podemos entender nestas canções, com base nesta ambiguidade, um discurso que reconhece o valor do novo e do antigo partindo de um mesmo parâmetro, a *voz do povo*, e respeitando seus devidos espaços, sem que se haja a necessidade de se anular a tradição para se constituir o progresso.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de pesquisa não teve o caráter e nem a intenção de chegar a resultados conclusivos, até mesmo pela escassez de fontes e em virtude da incipiente presença do estudo da música de Adoniran Barbosa em território acadêmico. Nossa proposta era oferecermos, através de um recorte delimitado, um olhar a mais acerca da obra desse autor, abrindo caminhos e possibilidades para novos debates e discussões sobre o assunto no panorama de estudos sobre música popular dentro das universidades. Esperamos ter conseguido proporcionar ao leitor e pesquisador algumas discussões relevantes acerca da obra de Adoniran Barbosa, e cumprido com nossa proposta inicial.

De qualquer forma, acreditamos que é possível arriscar algumas indicações importantes que poderão ser trabalhadas no futuro com maior abrangência e cuidado. Em primeiro lugar, após a observação atenta dos fonogramas presentes em nosso recorte, é fundamental reconhecer o papel dialético da obra de Adoniran Barbosa diante da estereotipada invenção da paulistaneidade que se deu durante todo o século XX, calcada no *trabalho* e no *progresso*. Ao mesmo tempo em que Adoniran Barbosa e suas canções hoje são entendidos indiscutivelmente como elementos constitutivos e identitários da tradição da cidade de São Paulo, eles caminham em sentido completamente inverso dessa mesma identidade construída pelo discurso ufanista paulistano, que procurou entender São Paulo como ideal de modernidade e a “locomotiva do país”. É extremamente importante registrar o caráter de resistência da obra de Adoniran com relação a essa construção identitária, para que não se confunda Adoniran Barbosa e sua obra como apologéticos ao “paulistismo”. Muito pelo contrário, não cansamos de afirmar que os sambas de Adoniran oferecem um olhar crítico e de denúncia ao progresso e suas condições desumanas de trabalho na cidade

de São Paulo. Vale observar também que o discurso de *resistência* presente na obra de Adoniran Ihe é bastante peculiar. Apesar da evidente influência da figura malandra em sua produção, principalmente em seus trabalhos radiofônicos, pudemos ver que em suas canções o discurso denunciativo predomina sobre o discurso da malandragem, o qual está no limite entre a ordem e a desordem.

Em segundo lugar, foi possível localizar a construção da imagem de Adoniran Barbosa como figura tradicional do samba, tanto em São Paulo como em todo Brasil, dentro do paradoxal contexto de formação, organização e segmentação da “moderna” MPB, que se deu em meio a uma série de impasses e tensões políticas, ideológicas, estéticas e sociais, correspondendo à nova demanda pela música “autêntica” e “de raiz”, por parte de um novo público de intelectuais e universitários de classe média. Pudemos observar nas canções uma série de elementos estéticos e temáticos que eram interessantes ao público engajado de esquerda, o que foi percebido com clareza e perspicácia por seus produtores culturais, como o foco no universo marginal, a tragédia cotidiana da população mais pobre, o discurso de denúncia às condições precárias de moradia e trabalho, e a postura resistente com relação ao ideal de progresso da elite paulistana, tudo isso envolvido por uma pitada de humor e comicidade que caracterizam o *tragicômico*, outro elemento constante que pôde ser percebido nas canções de Adoniran. Do ponto de vista estético-musical, foi possível perceber com clareza a predominância da *tonalidade menor* nas canções de Adoniran Barbosa. Este elemento notadamente plangente, juntamente com a natural alegria do ritmo do samba, ajuda a constituir uma sonoridade marcante no conjunto das canções de Adoniran, a qual compõe com extrema importância o efeito *tragicômico* também proposto em suas letras, elemento estético de absoluta relevância, que permeia toda a obra do sambista.

Ainda no plano estético-musical, pudemos ver no *corpus* selecionado a predominância de arranjos cujos elementos timbrísticos remontam à tradição do samba, como violões, cavaquinho, pandeiro, cuíca, agogô, flauta transversal, o que correspondia aos valores do nacional-popular, defendidos pelo projeto da MPB “renovada”. Também foi possível perceber a presença de elementos comuns ao hot-jazz, como a clarineta, o trompete e o trombone, além de alguns arranjos que valorizavam a *performance* mínima e intimista, e de harmonia cheia e dissonante, influência direta da bossa nova, o que, apesar de contraditório, também estava dentro do projeto de *tradição e ruptura* da nova MPB. Estas características estético-ideológicas também colocaram o sambista no cerne do debate entre *som local* e *som universal*, marcando sua clara postura diante das inovações estéticas e temáticas, como os timbres eletrônicos, e o culto ao carro, propostas pela jovem guarda. Por um lado o pandeiro, o cavaquinho e o trem, representando a tradição, por outro lado, a guitarra elétrica, os teclados e o automóvel, em rumo ao progresso e à modernidade.

Acreditamos, dessa forma, ter sido possível oferecer ao universo acadêmico mais uma perspectiva acerca das canções de Adoniran Barbosa. Temos consciência de que este é um trabalho inicial, fruto de um exercício de escrita bastante denso, porém proveitoso. Sabemos das limitações deste estudo, e que ainda há muitas lacunas a serem preenchidas no cerne de todos os debates que propusemos aqui. De qualquer forma, esperamos que, no futuro, este trabalho também ajude a compor as novas discussões acerca da música popular e, especificamente, ajude a engrossar as referências acadêmicas sobre Adoniran Barbosa.



## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Sociologia*. Organizador: Gabriel Cohn ; [tradução Flavio R. Kothe, Aldo Onesti, Amelia Cohn]. São Paulo: Ática, 1986. Capítulo 5, “A indústria cultural”.
- ADORNO, Theodor. “O fetichismo da música e a regressão da audição”. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1996, p. 65-108.
- ADORNO, Theodor. “Sobre música popular”. In: *Adorno* (Col. Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1994, p. 115-146.
- ALMEIDA, Manoel A. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Círculo do livro, 1988.
- ANDRADE, Mário de. “A música e a canção popular no Brasil”, in *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. “O samba rural paulista”, in *Aspectos da música brasileira*. Brasília: Martins/ INL, 1975.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4ª Ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ASSIS, Machado de. “O Machete”. In: *Obra completa: Machado de Assis, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 856-865.
- ASSIS, Machado de. “Um Homem célebre”. In: *Obra completa: Machado de Assis, vol. II*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992, p. 497-504.
- BANANÉRE, Juó. *La divina incréncia*, 2ª Ed. São Paulo: Folco Masucci, 1966.
- BENJAMIN, Walter. “O Narrador”. In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Câmara Brasileira do Livro, 1983.
- BENJAMIN, Walter. “Paris do Segundo Império”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. 1ª ed. São Paulo: Barsiliense, 1989.
- BENTO, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano: Adoniran Barbosa*. Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial do Curso de Pós-Graduação, para obtenção do título de Mestre em Artes. São Paulo, 1990.
- BUENO, Francisco da Silveira. *Grande dicionário Etimológico-Prosódico da Língua Portuguesa*. 3º volume. Santos-São Paulo: Editora Brasília Limitada, 1974.

- CALDAS, Waldenyr. *O que é música sertaneja*, Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades 1985.
- CANDIDO, Antonio. “Adoniran Barbosa”. In: *Textos de Intervenção*. Vinícius Dantas (org.). São Paulo: Duas cidades/ Ed. 34, 2002.
- CAMPOS Jr., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930 – 1950)*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2000.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Da marginalidade ao estrelato – o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- GATTI, Luciano. “Theodor W. Adorno. Indústria Cultural e crítica da cultura”. In: NOBRE, Marcos (org.). *Curso livre de teoria crítica*, Capítulo 4. Campinas: Papyrus Editora, 2008.
- GOMES, Bruno Ferreira. *Adoniran: um sambista diferente*. Rio de Janeiro : Funarte, 1987.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Liv Sovik (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão eletrônica. Disponível em < <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>.
- JOHNSON, Richard. “O que é, afinal, Estudos Culturais?”. In SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- KRAUSCHE, Valter Antonio. *Adoniran Barbosa*. São Paulo-SP: Brasiliense, 1985.
- MACHADO, Antônio Alcântara. *Brás, Bixiga e Barra Funda*. São Paulo: Martins, 1944.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar – Malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

- MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MUGNAINI Jr., Ayrton. *Adoniran: Dá licença de contar*. São Paulo: Editora 34, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa-Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade – trajetória e obra do radioator e cancionista, os anos 50*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba do Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.: Ed. UFRJ, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”, In *Ao vencedor as batatas: formas literárias e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000, p. 11-31.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista*. – 2ª Ed – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.
- VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Zahar/ Ed. UFRJ, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *Resources of hope*. London/ New York: Verso, 1989.
- WISNIK, José Miguel. “Machado Maxixe”, In *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 16-105.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense”, in *O nacional e o popular – Música*.  
São Paulo: Brasiliense, 1982.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/ Círculo do  
Livro, 1989.

## JORNAL

*O Estado de São Paulo*. “Adoniran, um paulista de 70 anos”, 06/ ago/ 1980.

*Folha da Tarde*. “Adoniran Barbosa: ‘minha escola foi a vida’”. 29/jul/1974.

*Folha de São Paulo*. “Começa hoje a I Bienal do Samba”, 11/ nov./ 1968.

*Folha de São Paulo*. “O novo samba de Adoniran, ‘Praça da Sé’”, 5/ mar./ 1978.

*Última Hora*. “Do rádio à televisão. (saudades do rádio)”. 07/out/1973.

*Última Hora*, “Adoniran Barbosa, ‘Saudosa Maloca’”, 07/out/1973.

*Última Hora*. “Malandragem é fome”, 03/fev./ 1978.

DIAFÉRIA, Lourenço. “Adoniran: até Arnesto dá samba”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 03 jul. 1967.

KUBRUSLY, Maurício. “Disco indispensável, documento que certamente vai se tornar raridade”. *Jornal da Tarde*, 18 jul. 1975.

MOURA, Roberto. “Música Popular”. *Diário de Notícias*, 01 set. 1974.

NEGRÃO, Walter, *Última Hora*, 20 jul. 1965.

OLIVEIRA, Nildo Carlos. “Liberdade, a dimensão de Adoniran Barbosa”. *Folha da Tarde*, 27 nov. 1982.

PAES, José Paulo. “Samba, estereótipos, desforra”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 dez. 1982.

PEREIRA, J. *Diário da Noite*, 22 jun. 1955.

PORTO, Sérgio. “Fenômeno do Trem das Onze”, *Última Hora*, 29 mar. 1965.

SANCHES, Lúcia. “O Bexiga em festa para os 70 anos de Adoniran”. *Folha de São Paulo*, 11 ago. 1980.

SANTOS, Antonieta. “Adoniran entra na batida carioca”. *Folha de São Paulo*, 01 mar. 1980.

SOARES, Dirceu. “Trapalhada na homenagem a Adoniran.” *Folha de São Paulo*, 29 set. 1980.

SOUZA, Tárík. “Do *Underground*”. *Veja*, 14 ago. 1974.

TINHORÃO, José Ramos. “Adoniran Barbosa é música popular com sotaque paulistano”. *Jornal do Brasil*, 2 ago. 1974.

TINHORÃO, José Ramos. “Adoniran Barbosa revela a sua arte na poesia do lugar-comum”. *Jornal da Tarde*, 13 ago. 1980.

WILHEIM, Jorge. “Um cantador da vida urbana”. *Folha de São Paulo*, 04 dez. 1982.

## DISCOGRAFIA

- Adoniran Barbosa. Saudade da Maloca.* 78 rpm: Continental, 16468, 1951.
- Adoniran Barbosa (Zé Conversa). Conselho de mulher.* 78 rpm: Continental, 16707, 1953.
- Adoniran Barbosa. No Morro do Piolho.* Todamérica, TA-5850, 1958.
- Adoniran Barbosa. Aguenta a Mão, João.* Compacto Duplo: RGE, CD-80220, 1965.
- Adoniran Barbosa. Já fui uma brasa.* Compacto Simples: RGE, CS-70213, 1966.
- Adoniran Barbosa. Acende o Candieiro.* Compacto Simples: RGE, 3011036, 1972.
- Adoniran Barbosa. Adoniran Barbosa.* LP: EMI-Odeon, SMOFB-3839, 1974.
- Adoniran Barbosa. Adoniran Barbosa.* LP: EMI-Odeon, SMOFB-3877, 1975.
- Adoniran Barbosa. Adoniran Barbosa e Convidados.* LP: EMI-Odeon, 31C 064422868, 1980.
- Adoniran Barbosa. Documento Inédito.* LP: Eldorado, 86840437, 1984.
- Adoniran Barbosa. Ao Vivo.* LP: RGE, 3206121, 1991.
- Clementina de Jesus. Clementina e Convidados.* LP: EMI-Odeon, 31C 064422846D, 1979.
- Demônios da Garoa. Joga a chave (com Oswaldo França).* 78 rpm: Elite, N-1 120, 1953.
- Demônios da Garoa. Conselho de Mulher.* 78 rpm: Odeon, 13904, 1955.
- Demônios da Garoa. Saudosa Maloca.* 78 rpm: Odeon, 13855, 1955.
- Demônios da Garoa. Iracema.* 78 rpm: Odeon, 14001, 1956.
- Demônios da Garoa. Abrigo de Vagabundos.* 78 rpm: Odeon, 14387, 1958.
- Demônios da Garoa. No Morro da Casa Verde.* 78 rpm: Odeon, 14472, 1959.
- Demônios da Garoa. Trem das Onze.* Compacto Simples: Chantecler, C-33-6042, 1964.
- Demônios da Garoa. Aguenta a mão, João.* LP: Chantecler, CMG-2546, 1971.
- Dupla Ouro e Prata. Deus te Abençoe.* 78 rpm: Ploydor, 1957.

*Elis Regina. Transversal do Tempo.* LP: Philips, 6349384, 1978.

*Grupo Talismã. Talismã Canta Adoniran Barbosa.* LP: Premier/ RGE, 3073368, 1979.

DVD

*Adoniran Barbosa. Programa Ensaio 1972.* DVD: Biscoito Fino, 2007.