

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

LÚCIA OLIVEIRA DA SILVEIRA SANTOS

SÃO PAULO DÁ SAMBA
UMA VISÃO DA HOSPITALIDADE PAULISTANA POR
MEIO DO OLHAR DE ADONIRAN BARBOSA

São Paulo
2006

LÚCIA OLIVEIRA DA SILVEIRA SANTOS

**SÃO PAULO DÁ SAMBA
UMA VISÃO DA HOSPITALIDADE PAULISTANA POR
MEIO DO OLHAR DE ADONIRAN BARBOSA**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre do Programa de Mestrado em Hospitalidade, área de concentração Planejamento e Gestão Estratégica em Hospitalidade e linha de pesquisa Dimensões Conceituais e Epistemológicas da Hospitalidade e do Turismo, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof^a. Ada de Freitas Maneti Dencker.

São Paulo
2006

LÚCIA OLIVEIRA DA SILVEIRA SANTOS

**SÃO PAULO DÁ SAMBA
UMA VISÃO DA HOSPITALIDADE PAULISTANA POR
MEIO DO OLHAR DE ADONIRAN BARBOSA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
a obtenção de título de Mestre em Hospitalidade, da
Universidade Anhembi Morumbi.

Aprovado em 24/08/2006:

Prof^ª. Dr^ª. Ada de Freitas Maneti Dencker.

Prof^ª. Dr^ª. Maria do Rosário Rolfsen Salles.

Prof^ª. Dr^ª. Maria Izilda Santos de Matos.

A meu pai (*in memoriam*) e minha mãe,
que me ensinaram que ensinar é, antes
de tudo, aprender; e que o aprender
reside em observar a diversidade cultural.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha família, em especial a minha mãe Iolanda Silveira, que esteve presente em todas as etapas de realização deste projeto, incentivando a sua realização. À minha tia, Marina Silveira Santos, pelas lições de francês tomadas às pressas e bibliografia concedida. E minha irmã, Marília Silveira, e seu marido, Maurício Montel, por conseguirem para mim algumas das partituras de Adoniran Barbosa utilizadas nesta pesquisa.

Aos amigos de toda uma vida, especialmente Cláudia Rondelli, Eduardo Mendes e Maria Cláudia Lobo, que transformaram os momentos mais difíceis dessa pesquisa em uma verdadeira exaltação boêmia.

Ao pesquisador Wladimir Jansen Ferreira, pela troca valiosa de informações sobre Adoniran Barbosa, ainda que pela Internet, na confirmação de que existem mesmo a hospitalidade e a generosidade virtuais.

A Lúcio Grinover, por disponibilizar material inédito à professora Ada Dencker que, por sua vez, me recomendou sua leitura. Este texto, de qualidade e valor inestimáveis, será publicado pela Editora Aleph e foi fundamental para o desenvolvimento dessa pesquisa.

À Maria Helena Rubinato, filha de Adoniran Barbosa, por dispor de seu tempo respondendo minhas diversas perguntas e pela gentileza com que forneceu dados fundamentais para o desenvolver dessa pesquisa.

À Isabel Solimeo, pela revisão desta pesquisa e por dispor de seu tempo na tradução do resumo deste trabalho.

Aos colegas de mestrado: Herbert Polizel, Luciana Sagi, Márcia Steffanelo, Sérgio Clemente, Valmir Martins e Vanina Matos, por compartilharem comigo uma infinidade de informações que culminaram na elaboração desse projeto.

Agradeço, também, a Alessandra Carvalho, por todo o apoio dispensado, tranquilizando-me a cada encontro nas dependências do mestrado.

Aos professores do mestrado: Maria Rosário Salles, por sua enorme paciência nas orientações e nas indicações bibliográficas sobre os imigrantes

italianos; Sênia Bastos, por todo o auxílio nas questões históricas que este trabalho envolveu; Célia Dias, pelo conforto e incentivo em todos os nossos encontros; Hilário Pelizzer pelo carinho e atenção com que sempre me recebeu; Marielys Bueno, pelas excelentes contribuições que resultaram na escolha deste tema e Luiz Octávio de Lima Camargo, por suas indicações bibliográficas na área da Hospitalidade.

Por fim, um agradecimento especial à minha orientadora, Ada de Freitas Maneti Dencker, peça fundamental desse trabalho ao nortear minhas ações; por todas as manhãs (e noites!) destinadas às correções deste trabalho; pelas indicações e considerações tecidas de toda sua experiência; pela compreensão plena e pela amizade ofertada.

Olávius Biláquius foi o inventor do avião ...
... de papel,
Subiu, subiu, subiu...
... deu uma vorta na torre Eufel,
Depois desceu, desceu, desceu...
Bateu com a cabeça na pedra e morreu.
Orora... siscreve com “erre” de Claudionor.

(ADONIRAN BARBOSA, 1964).

RESUMO

Esta pesquisa faz uma análise da hospitalidade paulistana, entre as décadas de 1930 e 1980, por meio do estudo das letras das músicas de Adoniran Barbosa, consideradas como relato auto-biográfico representativo de um segmento específico da população urbana da cidade de São Paulo no período. Com o objetivo de estudar como a hospitalidade era percebida, procura ressaltar na obra do artista os elementos indicativos dessa hospitalidade, relacionando os textos com dados biográficos do autor. As categorias teóricas utilizadas: acessibilidade, legibilidade e identidade baseiam-se nos estudos de Grinover, 2006. Os resultados são apresentados em duas partes: a primeira sistematiza o referencial teórico sobre hospitalidade e urbanização identificando as categorias de análise, e a segunda em que se relacionam as categorias com as fontes, no caso as biografias do compositor e as letras de suas músicas. O estudo foi realizado por meio de pesquisa exploratória em fontes bibliográficas, biográficas, fonográficas e documentais, incluindo ainda a realização de entrevistas. Os resultados obtidos foram agrupados em categorias representativas da hospitalidade urbana, entre elas o acesso à educação, à moradia, à alimentação, as modificações trabalhistas, as demolições advindas do progresso, a resignação de um povo diante das adversidades, a miscigenação, a incorporação de hábitos americanos na cultura, a vida boêmia e a invisibilidade social. Os elementos da obra foram analisados como sendo indicativos da hospitalidade paulistana, hipoteticamente escondidos nas sutilezas boêmias da cidade.

Palavras-chave: Hospitalidade. São Paulo. Adoniran Barbosa. Boemia. Música.

ABSTRACT

This research makes an analysis of São Paulo's inhabitants hospitality, during the decades of 1930 and 1980, using the study of the lyrics of Adoniran Barbosa's songs, considered as a representative auto-biographical story of an specific segment of São Paulo's urban population in this period. With the objective of studying how the hospitality was perceived, it tries to indicate in this hospitality in the author's work, relating the texts with biographical information of the author. Theoretical categories used: accessibility, legibility and identity are based on the studies of Grinover, 2006. The results are presented in two parts: the first one systemize the theoretical referencial on hospitality and urbanization identifying the categories of analysis, and the second the relation of the categories with the sources, in this case the biographies of the composer and the lyrics of his songs. The study was carried through exploitation research in bibliographical, biographical, phonografic sources and registers, including the accomplishment of interviews. The gotten results had been grouped in representative categories of the urban hospitality, between them the access to the education, the housing, the feeding, the working modifications, the happened demolitions of progress, the resignation of people in front of adversities, the miscegenation, the incorporation of American habits in the culture, the life bohemian and the social invisibility. The elements of this work had been analyzed as being indicative of São Paulo's inhabitants hospitality, hypothetically hidden in the bohemian subtilities of the city.

Word-key: Hospitality. São Paulo. Adoniran Barbosa. Boemian. Songs.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	
1 A MÚSICA DE ADONIRAN COMO FONTE DE PESQUISA.....	13
1.1 O caminho da pesquisa.....	20
1.2 Hospitalidade: bases teóricas.....	38
2 A SÃO PAULO DE ADONIRAN BARBOSA – 1930 A 1980.....	47
2.1 A São Paulo provinciana (de 1554 a 1888).....	56
2.2 Da abolição da escravatura à depressão de 1929.....	58
2.3 A industrialização de São Paulo por braços estrangeiros	66
2.3.1 As rádios de São Paulo.....	74
2.3.2 Modificações na paisagem cultural e urbana.....	78
2.4 A metrópole europeia do Brasil (1954 – 1980).....	79
3 HOSPITALIDADE URBANA E O IMIGRANTE COMPOSITOR	82
3.1 A Acessibilidade Urbana: Moradia, Alimento e Escolarização..	88
3.1.1 Saudosa maloca.....	95
3.1.2 Torresmo à milanesa.....	95
3.1.3 Assinado em cruz, porque não sei escrever.....	107
3.2 Legibilidade e as Modificações Progressistas na Paisagem.....	110
3.2.1 O pogrêssio vem do trabáio.....	114
3.2.2 O que os olhos não vêem o coração não sente.....	114
3.2.3 Cuidado ao travessar essas ruas.....	118
3.3 Identidade Urbana: Rituais, Aculturação, Boemia e	125
Invisibilidade.....	
3.3.1 Amanhã cedo nós vai trabaiá!.....	131
3.3.2 Eu sou a lâmpada e as muié é as mariposa.....	133
3.3.3 Nós fumo e não encontremos ninguém.....	136
3.3.4 Nós não usa os bléque-tais.....	143
3.3.5 Não passa de uma triste margarida.....	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	158
REFERÊNCIAS.....	161
ANEXO: COMPOSIÇÕES DE ADONIRAN BARBOSA.....	168
	181

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Composição física da personagem Adoniran Barbosa.....	24
Figura 2	Osvaldo Moles e Adoniran Barbosa.....	27
Figura 3	Adoniran Barbosa como Barbosinha.....	29
Figura 4	Adoniran Barbosa e Isaura Garcia, década de 1950.....	32
Figura 5	Adoniran Barbosa em campanha da Cervejaria Antarctica.....	34
Figura 6	Adoniran Barbosa na praça da Sé, em 1978.....	36
Figura 7	Cidade de São Paulo, em 1827.....	58
Figura 8	Theatro Municipal, em 1918.....	71
Figura 9	Região do Brás, em 1945.....	81
Figura 10	Acidente entre ônibus e bonde, década de 1950.....	82
Figura 11	Mensagem publicitária, 1956.....	83
Figura 12	Mensagem publicitária, 1954.....	85

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Composições classificadas por período (total).....	42
Gráfico 2	Composições classificadas por período (total).....	43
Gráfico 3	Principais parceiros nas composições de Adoniran Barbosa..	44
Gráfico 4	Composições classificadas por período (conjunto das composições estudadas).....	45
Gráfico 5	Composições classificadas por ritmo (conjunto das composições estudadas).....	45

INTRODUÇÃO

Vinculada aos estudos do lazer, por sua formação, a pesquisadora ingressou no Programa de Mestrado em Hospitalidade da Universidade Anhembi Morumbi com o propósito de investigar o universo de atuação e o perfil do profissional de lazer da Grande São Paulo, orientada pelo professor Luiz Octávio de Lima Camargo. Os estudos de hospitalidade permitiram, entretanto a transformação da perspectiva inicial ampliando horizontes, trazendo novas idéias, conceitos teorias, possibilitando a visualização de que era possível aliar dois grandes interesses pessoais na definição do objeto de estudo para o mestrado: a formação para o lazer e o interesse pela música popular brasileira da pesquisadora. Acreditando, como Paulo Freire¹, que a educação verdadeira não é aquela que forma, mas sim a que transforma, a mudança de perspectiva advinda dos estudos, leituras e reflexões realizadas no primeiro ano, durante a obtenção dos créditos das disciplinas e atividades programadas, foi incorporada na investigação, resultando em uma mudança radical de tema que deu origem ao trabalho aqui apresentado: “São Paulo dá samba: uma visão da hospitalidade paulistana por meio do olhar de Adoniran Barbosa”, proveniente das muitas interfaces que a obra de Adoniran Barbosa parecia possuir com a hospitalidade, sob a orientação da professora Ada de Freitas Maneti Dencker.

Ao realizar uma análise mais profunda das letras de João Rubinato, que utilizava a alcunha de Adoniran Barbosa, traçando um paralelo com sua biografia, verificou-se que sua obra seria um registro da cultura paulistana, escondida pela exaltação do moderno e que teria sido legitimada, em decorrência de sua aceitação pelos moradores da metrópole, como verdadeiro símbolo e representação de sua cidade. Por ter vivido em um período de grandes transformações urbanas na cidade de São Paulo (1912-1982), acompanhou de perto a tentativa de seus administradores na manipulação de uma imagem, da qual se suprimiu representações do passado, construindo-se uma representação voltada basicamente para o “IV Centenário” da metrópole, simbolizados por determinadas edificações que tiveram por objetivo, entre outros, melhorar a auto-

¹ Cf. FREIRE (1999).

estima dos paulistas, identificando-os com aspectos relativos ao trabalho e a conquista econômica.

Acredita-se, portanto, que por retratarem um período de grandes transformações urbanas, ressaltando as modificações físicas e sociais da cidade, destacando como primordial e legítima a identidade cultural miscigenada de sua população, sua obra pode ser considerada um legítimo registro das inter-relações da hospitalidade paulistana e das questões urbano-sociais. Partindo desse contexto, o trabalho buscou ressaltar na obra de Adoniran Barbosa, por meio de pesquisas biográficas e fonográficas, os indicadores dessa hospitalidade urbana tipicamente paulistana.

É fundamental que se diga, aqui, em que sentido se está utilizando o referencial de hospitalidade. O artista, como muitos outros habitantes em iguais condições, filho de imigrantes italianos que se localizaram inicialmente no interior do Estado de São Paulo, migrou para a capital em busca de emprego. A cidade e a sociedade que recebia esses imigrantes não os integrava completamente, o que significaria retirar deles a condição de hóspede. O hóspede não possui os mesmos direitos, fica em situação de inferioridade, pois as relações de hospitalidade são assimétricas. Essa assimetria se manifesta na desigualdade, na negação da identidade do outro, na exclusão social. Nesse caso, o hóspede não se configura como um viajante e sim como um exilado no lugar, sujeito a relações múltiplas e contraditórias, questões essas que são estudadas pela linha francesa de estudos de hospitalidade, especialmente por Montandon (2001).

Na leitura do texto de Montandon (2001), sobre lugares de hospitalidade, o autor registra que os estudos franceses têm contemplado, recentemente, uma hospitalidade condicionada a classes sociais, poderes econômicos, e não uma hospitalidade do tipo incondicional como a defendida por Derrida². Essa seria voltada para toda uma população, visando o estabelecimento de relações com o outro, o diferente, o estranho, independente de sua origem, religião, condição financeira. Montandon chama a atenção dos pesquisadores para um momento que chama de “internacionalização galopante”, onde diversas populações se mesclam nas viagens e, principalmente, ao estabelecer moradia em países que diferem de seu lugar de origem. Reflete a necessidade de se repensar como

² Cf. DERRIDA (2001)

receber o imigrante de culturas tão diferentes e de estudar os numerosos problemas de comunicação intercultural que se impõe quanto à língua, culturas, costumes etc (2001, p. 23 et seq.)

Determinou-se, então, que esta pesquisa tentaria retratar aspectos dessa hospitalidade de que fala Montandon, trabalhando as questões das relações culturais e da acolhida dos imigrantes que vieram para São Paulo na época do desenvolvimento da atual metrópole, mediante leitura das composições de Adoniran Barbosa, tratadas como relatos autobiográficos, capazes de transmitir a percepção do autor dos elementos indicativos da hospitalidade paulistana da época (de 1930 a 1980).

Dividiu-se, então, esta pesquisa em duas partes. A primeira relativa a construção do referencial teórico sobre hospitalidade, que se deu pela revisão bibliográfica de elementos conceituais sobre hospitalidade e urbanização, tomando-se principalmente os seguintes autores da escola francesa: Alain Montandon (2001), Marcel Mauss (1974) e Alain Caillé (2002); e os estudos de Lúcio Grinover (2005, no prelo com a Editora Aleph), produzido no Brasil, no que seria a Escola Brasileira de Hospitalidade, ligada ao programa de mestrado da Anhembi Morumbi, do qual Grinover foi coordenador e professor. Em relação a Escola Brasileira de Hospitalidade, buscou-se também a leitura dos livros publicados pelos professores do mestrado em hospitalidade, como Camargo (2004), Bueno e Dencker (2003) e Dias (2002); complementado por textos inéditos fornecidos pelos autores, como é o caso da bibliografia básica utilizada na definição das categorias de análise, de autoria de Lucio Grinover (2005).

A segunda parte da pesquisa foi relativa a busca e análise das fontes, no caso as biografias do compositor e as letras de suas músicas, que exigiu da pesquisadora o estudo exploratório para localização dos dados existentes sobre a vida de Adoniran Barbosa e sua obra, mediante o estudo fonográfico da mesma (discografia e partituras), visando uma melhor definição do problema e das hipóteses da pesquisa.

Para localização dessas obras, foram realizadas visitas ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo e ao Centro Cultural São Paulo, procurando localizar composições atribuídas a ele. O trabalho de campo da pesquisa foi basicamente de localização documental, uma vez que a obra do artista se encontrava indisponível para consulta. Foi importante, nessa fase, o auxílio da

filha do compositor, Maria Helena Rubinato Rodrigues de Sousa, que foi entrevistada com o objetivo de que indicasse, na sua opinião decorrente da vivência familiar que desfrutou com o compositor, qual ou quais biografias e relatos melhor correspondiam a realidade da vida de seu pai. Para amadurecimento do procedimento metodológico, que recorreu à análise de biografias e relatos, a pesquisadora participou de seminários sobre urbanização e sobre autobiografias, visando a obtenção de elementos que respaldassem a metodologia utilizada.

Adotou-se o procedimento da técnica de fichamento dos livros, conforme as leituras eram sugeridas pela orientadora. A pesquisa referente às letras selecionadas para a análise tomou por base a compilação de partitura “O melhor de Adoniran Barbosa” (2000) e parte de sua discografia.

Com relação às biografias de Adoniran Barbosa, foram lidos os seguintes autores: Campos Jr. (2004), Lins e Diniz (2003), Moura (2002), Mugnaini Jr. (2002) e Rocha (2002), adotando-se como critério para escolha das biografias do autor a serem consideradas na pesquisa, aquelas indicadas pela filha do compositor. Essas biografias permitiram desenhar sua trajetória como artista. Filho de imigrantes que conheceu a cidade de São Paulo ainda jovem e se encantou com as particularidades de seus moradores, seus bairros, sua diversidade cultural. Trabalhou em rádio, televisão, cinema e teve um reconhecimento tardio como compositor. Relacionou-se com personalidades importantes do cenário cultural de São Paulo e também com desconhecidos, que pertenciam a classes sociais mais baixas, iletrados, desempregados, desalojados e desamparados. Ao verificar que sua trajetória de vida se confundia com alguns fatos marcantes da história da cidade de São Paulo, foi preciso estabelecer categorias que permitissem delimitar o trabalho e também organizar as informações de forma a relacioná-las com o campo de estudo da hospitalidade.

A reflexão pretendida e que permeia todo o trabalho teve por objetivo, especificamente, o estabelecimento das inter-relações entre a obra de Adoniran Barbosa e as questões urbano-sociais, por ele identificadas na sociedade paulistana, iniciadas no período de 1930 a 1980, e a historiografia oficial da cidade. Para isso, fez-se necessário um levantamento de bibliografias que enfocassem a história da cidade de São Paulo, desde a chegada dos imigrantes ao estado de São Paulo para trabalhar nas lavouras cafeeiras do interior, sua

migração para a cidade e a trajetória das modificações urbanas que deram origem ao processo de verticalização da metrópole.

A leitura preliminar dos dados do estudo exploratório permitiu a consolidação e formulação da hipótese inicialmente intuída, de que as letras de Adoniran Barbosa registram elementos próprios de uma época que foi descaracterizada pelas modificações decorrentes da velocidade do processo de urbanização, e seus impactos sobre um determinado grupo social, que procurava sua inserção na sociedade.

Metodologicamente, optou-se por definir as categorias de análise de forma hipotético-dedutiva, tomando-se por base as questões da acessibilidade, legibilidade e identidade, conforme os estudos de Grinover (2005). De posse dos dados, foram analisadas as músicas, efetuando-se o cruzamento das informações biográficas, fonográficas e históricas.

As letras de Adoniran Barbosa foram selecionadas em função da sua correlação com as variáveis de hospitalidade urbana, pré-definidas para abordagem da pesquisa. As demais produções do artista, inclusive assinadas com outros nomes, foram descartadas por esse critério de seleção.

Durante pesquisa sobre a biografia do autor e a história da cidade de São Paulo, foram encontrados diversos registros fotográficos que poderiam ser utilizados como testemunhos visuais dos elementos que se pretendia destacar. Assim, também foi necessário buscar bibliografias que falassem sobre o uso de fotografias como fonte de pesquisa. Sobre o assunto, destacamos os estudos de Kossoy (1989) e de Lima (1997). O primeiro explica que

Toda e qualquer fotografia, além de ser um resíduo do passado, é também um testemunho visual onde se pode detectar – tal como ocorre nos documentos escritos – não apenas os elementos constitutivos que lhe deram origem do ponto de vista material. No que toca à imagem fotográfica, uma série de dados poderão ser reveladores, posto que jamais mencionados pela escrita da história. Por outro lado, apesar de sua aparente credibilidade, nelas também ocorrem omissões intencionais, acréscimos e manipulações de toda a ordem (KOSSOY, 1989. p. 99).

O segundo também ressalta a importância de se inferir uma análise iconográfica do documento fotográfico, fazendo-o dialogar com outros documentos disponíveis sobre o período. De qualquer maneira, ambos revelam que as imagens registradas pela fotografia podem ser utilizadas em estudos

específicos desde que apresentem relevância para a ilustração do contexto estudado e por isso algumas ilustrações se fazem presentes nesta pesquisa.

Após análise biográfica e histórica, a pesquisa tomou forma na busca por elementos indicativos de hospitalidade urbana. Assim na primeira análise, refletiu-se sobre a questão da acessibilidade pelo olhar do compositor, considerando a disponibilidade de instalações e acessibilidade sócio-econômica.

Em uma segunda análise, a pesquisa buscou um levantamento das relações entre a obra de Adoniran e a qualidade visual da cidade, traçando paralelos entre suas músicas e as particularidades dos bairros paulistanos.

Por fim, buscou-se um levantamento de elementos que compusessem o cenário da época, que fizessem referência aos costumes, rituais, tradições de seus moradores, ressaltando traços da identidade paulistana, chegando a conclusão de que as letras de Adoniran Barbosa são o reflexo de uma cidade dúbia: hospitaleira e hostil, acolhedora e exclusora, como verificado pela pesquisadora.

O texto aqui apresentado está dividido em três capítulos principais, correspondendo o primeiro a um levantamento metodológico mais criterioso, enfocando a biografia de Adoniran Barbosa e as leituras sobre hospitalidade; o segundo corresponde ao levantamento das questões históricas relativas a cidade de São Paulo e o terceiro ao levantamento e estabelecimento das relações entre os elementos identificados e as categorias de análise da hospitalidade urbana.

Nas considerações finais são apresentadas as reflexões da pesquisadora sobre os resultados obtidos, bem como suas limitações. É importante ressaltar que o tempo requerido para o amadurecimento de uma temática e o tempo disponível para pesquisa nos cursos de mestrado, atualmente, é bastante restrito. A pesquisadora gostaria de ter dedicado os dois anos do curso ao tema escolhido, mas não se arrepende de ter mudado a temática após o término do primeiro ano. Se por um lado talvez tenham ficado em aberto muitas questões que gostaria de pesquisar melhor, por outro permitiu a descoberta de um novo universo, complexo e fascinante, nos estudos de hospitalidade, que não poderia deixar de registrar.

1 A MÚSICA DE ADONIRAN BARBOSA COMO FONTE DE PESQUISA

Adoniran Barbosa, vivendo na cidade de São Paulo até 1982, ano de sua morte, inscreveu sua biografia num mapa em constante transmutação. Diante do cenário urbano que dia a dia se transformava, impondo novas relações aos seus habitantes, o seu fazer artístico investiu em certa narrativa do cotidiano da cidade. (ROCHA, 2002, p. 37)

Para compreender a obra de Adoniran Barbosa como relato autobiográfico, recorreu-se a pesquisa bibliográfica e à leitura de diversas obras que dessem destaque à relação do autor com a cidade de São Paulo, enfocando seu cotidiano e as passagens mais importantes de sua trajetória de vida. Por meio dessas leituras, procurou-se identificar elementos que se repetissem na maior parte delas e que, assim, dessem credibilidade à pequena descrição biográfica que se pretende traçar neste capítulo. Tomou-se como fonte, portanto, as biografias publicadas sobre o autor – que perfazem um total de quatro, todas relevantes nesta pesquisa.

No ano de 2002, quando completou vinte anos de sua morte, foram lançadas três biografias sobre o autor. A primeira delas, escrita por Moura (2002), faz parte da coleção “Paulicéia”, que buscou diversos biógrafos para traçar uma imagem da cidade por meio de suas personalidades. A segunda, escrita por Rocha (2002), se fixa quase que exclusivamente na obra de Adoniran dos anos de 1950, mas não contém relatos muito detalhados. A outra, escrita por Mugnaini Jr. (2002), contempla mais a questão do imigrante compositor na metrópole, e trouxe informações bastante pontuais a esta pesquisa.

Dois anos depois, em 2004, foi lançado outro relato biográfico de Adoniran, desta vez pelo jornalista Campos Junior (2004), que enfocou detalhadamente toda a trajetória de vida do autor (de 1912 a 1982) e contou com depoimentos de diversas personalidades que com ele conviveram.

Segundo os relatos biográficos, em 1882, chuvas de grande proporção provocaram inundações ao sul da Itália, afetando diversas famílias que viviam basicamente da agricultura, que ficou bastante comprometida. Muitas dessas famílias foram submetidas a péssimas condições econômicas e migraram para outros países na busca de emprego.

Em 1886 foi criada a Sociedade Promotora da Imigração de São Paulo, cuja função era trazer trabalhadores para o estado, tornando-se grande responsável pela imigração italiana para o Brasil. Como a situação de boa parte dos agricultores italianos não melhorava, muitas famílias da região aproveitavam os incentivos à política imigratória e deixavam seu país em busca de melhores condições no “paraíso” que pensavam ser as cidades brasileiras. Assim, em 1895,

chegavam ao Brasil milhares de famílias italianas, entre elas, a de Fernando e Emma Rubinato.

Após alguns dias na Hospedaria dos Imigrantes, no bairro do Brás, o casal partiu para a região de Valinhos, no interior do estado de São Paulo. A cidade já era povoada quase que exclusivamente por imigrantes italianos e pode-se dizer que os Rubinato auxiliaram no aumento populacional, chegando à cidade com apenas uma filha e, em pouco tempo, já eram pais de outras cinco crianças.

O sexto filho, caçula, seria João Rubinato, nascido em seis de agosto de 1912. Embora nas diversas biografias de Adoniran Barbosa, a data de nascimento apareça como 1910, no programa Ensaio, exibido pela TV Cultura³, o artista revelou que nasceu dois anos mais tarde, e que a mudança em seu documento foi providenciada para que pudesse trabalhar ainda com dez anos, pois a lei não permitia trabalhadores com menos de doze anos de idade.

João Rubinato passou parte de sua infância na cidade de Valinhos que, já naquele tempo, contava com salas de projeção de cinema, bandas de música e reuniões religiosas que se manifestavam em festas tradicionais – o que, acredita-se, possa ter contribuído para despertar no artista a paixão pela música.

Em 1918, a família Rubinato se mudou para Jundiaí, cidade que vivia do movimento ferroviário. Em 1923, João Rubinato iniciou sua vida de trabalhador, pois não conseguira completar os estudos (faltava muito às aulas, dando preferência aos jogos coletivos com os amigos e outras brincadeiras de infância). Sua vida profissional teve início auxiliando o pai no trabalho pesado de carregador de vagões, mas sua conduta não permitia que ele se fixasse em qualquer emprego. Teve, portanto, uma diversidade de trabalhos temporários: de carregador de marmitas a varredor de fábricas, até que o desemprego atingiu seu pai e a família se viu obrigada a mudar novamente.

Desta vez a família fixou residência em Santo André, que foi grande pólo industrial já na década de 1920. No entanto, os Rubinato chegavam à região em plena Revolução de 24, conforme relato de Campos Jr (2004, p. 59):

Quando os Rubinato pisaram no distrito [...] viram que a coisa não seria tão simples. Justamente naquele momento, um levante tenentista, que ficaria conhecido como a Revolução de 24, agitava São Paulo e produzia

³ O programa ensaio foi exibido pela TV Cultura em 22 de fevereiro de 2006, no “MPB Especial de Carnaval”. Sabe-se que foi reeditado em 2002, mas não há informações sobre o ano em que o depoimento foi gravado. (BARBOSA, 2006).

reflexos imediatos em Santo André. Sob o comando do general Isidoro Dias Lopes, cerca de mil revolucionários do Exército e da Força Pública iniciavam, em 5 de julho, a tomada da capital, em ação que exigia a renúncia de Artur Bernardes, presidente da República. Como resposta, Bernardes decretou estado de sítio e, após a fuga do presidente do estado, Carlos de Campos, autorizou o bombardeio da cidade de São Paulo no dia 11 de julho. Dez dias depois, a população foi orientada a deixar o município: o governo federal iria começar a artilharia aérea. Forçados a abandonar imediatamente suas casas, os paulistanos lotaram as áreas vizinhas. Entre elas, estava Santo André [...].

Em virtude das dificuldades econômicas do período e do grande contingente de trabalhadores disponíveis, João Rubinato, devido a baixa escolaridade, não tinha muitas possibilidades de trabalho. Sem opções, executou diversos serviços esporádicos na cidade, como pintor, serralheiro, balconista e encanador, até que, em 1928, conseguiu um trabalho como mascate.

Foi o trabalho como mascate que o aproximou da cidade que João Rubinato, com a alcunha de Adoniran Barbosa, viria a retratar futuramente em suas músicas. Para conseguir um bom lucro, João Rubinato comprava os produtos em São Paulo e os vendia em Santo André. A busca por um bom preço exigia que andasse muito a pé e, assim, conhecia as mais escondidas ruas da cidade e suas particularidades.

Suas biografias evidenciam que o autor jamais gostou de qualquer tipo de trabalho, embora soubesse da necessidade de ajudar na renda familiar. No final da década de 1920, recebeu um convite, da irmã, casada com um industrial metropolitano, para juntar-se a eles no bairro da Vila Mariana, na cidade de São Paulo, e trabalhar com o cunhado na região do Brás.

Fugindo do que futuramente descreveria como “polnografia⁴”, aceitou o convite da irmã, mas a frequência ao trabalho na indústria do cunhado era restringida em virtude de passeios pelas ruas da metrópole, que lhe pareciam mais interessantes do que a rotina industrial da São Paulo da década 1930, pela quantidade de bares e espaços para vivenciar o árduo sacrifício do ócio.

Para um apaixonado por música, as estações de rádio⁵ que surgiam em São Paulo eram um interessante atrativo. Segundo Bento (1990, p. 68):

⁴ “Trabalho é polnografia”, é uma das mais famosas frases de Adoniran Barbosa, inspiração na personagem Charutinho, interpretada por ele na Rádio Record, que também fugia do trabalho, assim como seu intérprete.

⁵ Entre 1932 e 1935 surgiram cinco novas estações de rádio, todas instaladas no centro, próximas à moradia de João Rubinato.

No cosmopolitismo humano desta cidade faziam parte também os estrangeiros. Estes, aqui chegavam trazendo seus familiares, cujo percentual, naquela época, atingia 30% dos moradores da paulistanidade.

Neste momento urbano, o disco e o rádio (iniciado no Brasil nos anos 20) queriam ocupar seus espaços, participando sonoramente de seu cotidiano. As emissoras como: América, Bandeirantes, Cruzeiro do Sul, Cultura, Difusora, Educadora, São Paulo e a Tupi, mapeavam radiofonicamente a vida desta cidade, lideradas pela Record PRB-9.

Comenta-se oportunamente que a profissionalização e popularização do Rádio no Brasil começava em 1932. Isto acontecia tanto no Rio de Janeiro como em São Paulo.

Cabe, aqui, ressaltar o relato de Moura (2002, p. 44):

Adoniran ensaiava passos tímidos até bater na porta de alguma emissora e fazer seu primeiro teste. Em várias entrevistas ele se lamuriava, dizia que o caminho até o sucesso seria árduo porque ele tinha origem humilde, não era instruído e faltava-lhe um pistolão. Não era diferente, porém, a dificuldade de boa parte dos aspirantes a uma carreira no rádio naqueles tempos.

Como perambulava o dia inteiro pela cidade, Adoniran sempre dava um jeito de passar na porta das emissoras e entrar nos bares da região, onde vários artistas batiam, ponto. Encostava-se no balcão, pedia uma caninha com limão – seu drinque predileto por quase toda a vida e só abandonado quando pôde bancar doses de Old Eight – e, mais desinibido, se aproximava de algum funcionário de emissora.

Esperando pela oportunidade de se tornar um radioator, João Rubinato dava preferência aos bares que ficavam mais próximos as estações e, invariavelmente, contava suas histórias a personalidades da música, entre compositores, cantores, produtores... Por meio desses contatos, conseguiu uma oportunidade para participar do programa de calouros da rádio Cruzeiro do Sul. Para a ocasião especial, surgiu a composição de um personagem que lhe acompanharia em toda a carreira que se iniciava – usou terno, gravata borboleta, chapéu e cabelo engomado:



Figura 1 – COMPOSIÇÃO FÍSICA DA PERSONAGEM ADONIRAN BARBOSA (s/d)
Fonte: Istoé Gente (CANCINO, 2006)

Nessa primeira tentativa como cantor, em 1934, não teve oportunidade sequer de chegar ao terceiro verso da música. Sua voz era terrível⁶ e o júri foi bastante rigoroso. Depois do vexame, procurou o diretor artístico da rádio e com sua afiada retórica o convenceu de que merecia uma segunda chance. Na segunda tentativa, teve melhor atuação e conseguiu um contrato para cantar na rádio uma vez por semana iniciando, assim, sua carreira artística. É bem verdade que, a princípio, João Rubinato ficou responsável por atuações em mensagens publicitárias de lançamentos farmacológicos e que suas composições de início de carreira não passavam pelo crivo dos responsáveis pela rádio.

Aparentemente os Rubinato não gostaram da troca de profissão (de trabalhador industrial a cantor de rádio), pois lhes parecia uma profissão insegura. Fernando e Emma Rubinato estavam certos, pois João Rubinato não agradou muito e foi despedido após poucos dias de trabalho e, mesmo tentando oportunidades em outras rádios, ouviu muitas vezes que sua voz não era própria de um cantor. Conforme as biografias supracitadas, era necessário procurar algo ou alguém que pudesse ser culpado pelo desastre radiofônico a que fora submetido. Assim, como quem procura um culpado para suas decepções, o artista teria dito, em uma mesa de bar: *“Onde já se viu um sambista chamado João Rubinato? A culpa só pode ser desse nome macarrônico”* (CAMPOS JR, 2004, p.

⁶ Segundo Adoniran, sua voz sempre foi ruim, muito rouca, mas a vontade de estar nas rádios ultrapassava esses problemas (BARBOSA, 2006).

32) e teria, então, criado a alcunha que o consagrou como artista representante da música popular brasileira: “Adoniran Barbosa”. O pseudônimo seria a junção do nome de um amigo de bar (Adoniran Alves) com o sobrenome de um conhecido compositor de sambas (Luiz Barbosa).

É importante destacar, aqui, que Adoniran Barbosa não era diferente de João Rubinato, visto que são a mesma pessoa, utilizando a mesma roupa e possuíam os mesmos gestos, mas o nome mais “abrasileirado” abriu portas que se fechavam para João Rubinato.

Em 1934, já como Adoniran Barbosa, compôs suas primeiras canções (“Socorro” e “Minha Vida se Consome”), mas não conseguiu quem as quisesse gravar. No entanto, passava os dias tentando trabalhos nas rádios paulistanas e vez ou outra conseguia algo esporádico.

Não por conta de suas composições, mas por sua lábia infalível, Adoniran Barbosa recebeu, em 1935, um convite para cantar na rádio PRA-5 durante o carnaval, em um programa nomeado de “Mosqueteiros da Garoa”. No mesmo ano, além de se firmar como cantor de rádio, ganhou um prêmio de primeiro colocado em um concurso de marchinhas. Acreditando que o contrato com a rádio seria duradouro e lançando seu primeiro disco, Adoniran, então com 25 anos, se casou com a jovem Olga Krum e se mudou para a casa dela, no bairro do Tatuapé.

Embora acreditasse que com o sucesso do Carnaval se firmaria na rádio, foi despedido logo após a passagem das festas. E, novamente, teve início a busca por emprego e uma seqüência de caminhadas pelas ruas de São Paulo. Nessa mesma época, Adoniran se torna pai, pela primeira e única vez. O jovem casal, segundo as biografias, era bastante irresponsável e Adoniran não tinha vocação para a paternidade. Após poucos meses de casados Olga abandonou Adoniran e a criança ficou sob a guarda da tia, Ainez Rubinato. Curiosamente, para alguém que tinha facilidade em se comunicar e que tantas histórias contava, há poucos relatos de Adoniran sobre seu casamento com Olga e ainda menos sobre sua filha Maria Helena Rubinato. Quando perguntado sobre o assunto, Adoniran Barbosa se esquivava e não dava detalhes de sua vida pessoal, embora suas biografias relatem que via a filha regularmente.

Na incansável busca por trabalho, restrita aos bares da cidade de São Paulo, Adoniran recebeu um convite de Gabus Mendes para voltar às rádios,

curiosamente como apresentador de um programa humorístico, repleto de esquetes. Segundo Campos Jr. (2004, p. 99),

Octávio Gabus Mendes era sinônimo de renovação e criatividade no rádio brasileiro da década de 1930. [...] Na virada de 1938 para 1939, Octávio fora contratado a peso de ouro pela Sociedade Bandeirante de Radiodifusão, PRH-9, para iniciar uma verdadeira revolução em sua programação.

Em poucas semanas de trabalho Adoniran Barbosa se mostrou excelente radioator, interpretando uma diversidade de personagens e, muitas vezes, improvisando sobre o texto. Embora bastante elogiado, Adoniran logo cedeu a uma proposta financeiramente melhor da Rádio Educadora Paulista, PRA-6, para apresentar um programa de música brasileira, onde permaneceu até o início de 1940. No carnaval deste ano, Adoniran se instalou na Rádio Cosmos, como cronista de samba. O poderio econômico da rádio contratou de uma só vez nomes como Blota Jr., Cartola da Portela e Dalva de Oliveira para participações no mesmo carnaval. Foi o primeiro momento de estrelato de Adoniran, como apresentador nas transmissões fixas da rádio, repleto de cartazes e anúncios veiculados nos principais jornais paulistanos.

Nesse momento, Octávio Gabus Mendes deixou a Rádio Bandeirante e retornou para a Rádio Record, convidando Adoniran Barbosa para ingressar no elenco de um novo programa humorístico. Como a proposta era mais interessante financeiramente, Adoniran aceitou, migrando para a Rádio Record ainda em 1941. Nesta mesma época, Gabus Mendes convidou um outro profissional para completar a equipe da rádio que, futuramente, seria o maior parceiro de Adoniran Barbosa e o grande responsável pelo seu sucesso nas rádios: Osvaldo Moles.

Com apenas 28 verões nas costas, o redator, diretor, produtor e programador teria status de veterano na PRB-9. E não era pra menos. Estrela da rádio Tupi desde sua fundação, em setembro de 1937, Moles despontara como uma espécie de garoto prodígio do mundo cultural paulistano. Nascido em Santos em 14 de março de 1913, fora marinado com uma iniciação precoce no universo das comunicações ... (CAMPOS JR, 2004, p. 115).

Moles integrou o “Partido Democrático de São Paulo”, e também a equipe do “Diário Nacional” – que denunciava irregularidades do então “Partido Republicano Paulista”. Trabalhou, ainda, no “São Paulo Jornal”, no “Correio Paulistano” e no jornal “O Estado da Bahia”. Participou da fundação e implantação

da “Rádio Tupi de São Paulo (PRG-2)”, até receber o convite de Mendes para finalmente ingressar na Rádio Record. Ao aceitar o convite, Moles ficou com o comando dos programas protagonizados por Adoniran Barbosa e desenvolveu muitos outros humorísticos – todos com Adoniran integrando o núcleo fixo das atrações.



Figura 2 – OSVALDO MOLES E ADONIRAN BARBOSA
Fonte: Acervo do extinto “Museu Adoniran Barbosa” (ROCHA, 2002, p. 97)

Ao observar as particularidades e o potencial de Adoniran Barbosa como ator, Moles (cf. figura 2) criou personagens exclusivamente para serem interpretados por ele. O mais famoso deles seria “Zé Conversa”, malandro, negro, morador da Barra Funda, que fugia de todo o tipo de trabalho, que utilizava uma linguagem única, mas que possuía uma lábia infalível e era um perspicaz namorador – características também intrínsecas ao ator. O sucesso deu margem para outros personagens que surgiam da mente de Moles exclusivamente para que Adoniran lhes desse vida.

Em 1942, aproveitando a linguagem ítalo-caipira que Adoniran Barbosa conhecia tão bem, Moles cria “Giuseppe Pernafina”, um napolitano, chofer de táxi, que ficava conversando com seus companheiros de trabalho enquanto esperava a chegada de algum cliente. O slogan do programa era muito apropriado: “Os motoristas que atropelam o vernáculo”. Abaixo, uma divertida passagem do programa “Casa da Sogra”, coletada por Campos Jr. (2004), no extinto acervo “Adoniran Barbosa”:

- Puxa vida, Noé...
- Puxa vida, Pernafina...

- Mi fui eu agora mesmo na farmácia comprá tristura de iodo...
- Por quê? Por causa da sua impressão alta?
- Mi disse o especialista em oto-rindo-laringogia que eu estô cuma infricção nas amiga!
- Puxa vida, Noé! Mais essa! Já num chega a desinfração do dinheiro! Tem que tê também as duença...
- É verdade... As pió coisa pro estado sinuário da gente é as duença... Vae taques?
- Por isso é que eu, di veis in quando, fecho as borracha na garage e vô fazer meu vinque-ende...
- Que é vinque-ende? Piniquico em ingreiz? Mama mia...
- Ingreis é tudo errado... É como se diz. Strite é rua... Home é casa... Mulhé é home... Lápis é pencir... manja que língua!
- Arroiz bife é bife sem arroiz... Estica é bengala... Manja que língua...
- São essas comprecação ferológica das línguas mundiars... Porque é que num se fala uma só língua? Todo mundo devia de falá só uma língua... Só o napolitano!
- Que bunito! Manja que bunita eufrázia: “A faccia é mamata”! Que bunito que é o napulitano... Vae taques?
- Por falá em napolitano me vô eu agora mesmo me comê uma pizza napolitana mezzo a mezzo. Tcháo Noé... Qué vim?
- Tcháo Pernaфина... Vae pela sombra que o sor ti molha....

Além de “Zé Conversa” e “Giuseppe Pernaфина”, Adoniran ainda estrelaria o personagem “Barbosinha”, no quadro “Escola Risonha e Franca”, uma escola infantil na qual o professor fazia indagações aos alunos, que com suas particularidades, davam respostas normalmente equivocadas. Barbosinha era um personagem típico, como aquele aluno que apronta e se faz de inocente, sucesso na interpretação de Adoniran Barbosa:



Figura 3 – ADONIRAN BARBOSA COMO BARBOSINHA
 Fonte: Acervo de Maria Helena Rubinato de Sousa (CAMPOS JR, 2004, p. 129)

Os bem sucedidos programas levavam dezenas de fãs ao auditório da rádio e uma delas, Matilde De Lutiis, chamou a atenção de Adoniran de forma especial. Em meados da década de 1940, Adoniran Barbosa casou novamente, desta vez com alguém que também já havia se casado e separado do marido o que, numa sociedade machista, era uma vergonha para a família. Matilde De Lutiis foi sua companheira até o fim da vida e a responsável pela preservação de todo seu acervo, que serviu futuramente para a realização de suas biografias e para a montagem do extinto “Museu Adoniran Barbosa”.

No campo profissional, o auge de Adoniran nas rádios abriu espaço também para algumas empreitadas no cinema, nos filmes “Pif-Paf” e “Caídos do céu”, da produtora Cinédia, de 1945 e 1946, respectivamente e, em 1951, para atuações em “O Cangaceiro”, pela produtora Vera Cruz. Também pela Companhia Vera Cruz, Adoniran faria pequenas atuações em 1953, nos filmes “Cântico da Terra”, de Lima Barreto; “Candinho”, de Abílio Pereira de Almeida e “Esquina da Ilusão”, dirigido por Rugero Jacobi (BENTO, 1990, p.23).

Inúmeros personagens que surgiam diretamente da mente de Osvaldo Moles eram certeza de sucesso se interpretados por Adoniran, elogiado pela

crítica, como verificado em publicação do jornal “Folha da Noite”, na coluna sobre rádio, escrita por Blota Junior (1944, s/i):

[...] O amigo liga o rádio e pode ficar até uma hora ouvindo uma porção de gente, e ouvindo só ele. Primeiro pernóstico, sestroso, Zé Conversa, campeão da vida e da mordida, a gíria em forma de preto. E quando o cordão continua, feito seleção de futebol que entra em fila indiana na cancha, vem Pernafina, o chofer da pizza napolitana, dos conceitos magistrais, da voz com lixa de aço nº 4. “Even” Ervilha Riso, a mulher labareda, Sinésio Trombone, o popularíssimo gostosão da Vila Matilde, o impressionante Professor Percival Redegondolo Sabinchas de Alcoforado, Don Segundo Sombra, a sombra viva de Carlito Gardel, e toda uma coleção de vozes, de trejeitos, de micagens, de imitações doces, melífluas, rascantes, terminando nessa criação do Moleque Barbosinha, ídolo de uma multidão de guris, que diariamente se acotovela talvez apenas para vê-lo em suas trapalhadas.

Ele é um exemplo de tenacidade, que venho acompanhando desde que entrei no rádio, quando seus conselhos eram os melhores dentro da espontaneidade de que se vestiam. Enquanto todo mundo teimava em me ensinar a falar, a respirar no microfone, a irradiar o futebol, a ler textos, ele apenas me ensinava a compreender os homens do rádio, os invejosos, os ferinos, os inconscientes. Ele tinha uma larga escola, e quando às vezes olho para os degraus que já subi, ainda o vejo lá embaixo, com o chapéu Humphrey Bogart de lado, a larga mão espalmada, sacudindo níqueis, me ensinando a viver num ambiente em que a erudita e decantada “struggle for life” é mais pronunciada que em qualquer outro. Depois, ele subiu todos os degraus com facilidade, porque tinha esperado anos. Hoje, ele é Adoniran Barbosa. Cartaz. E os evangelhos diriam: bem-aventurados os que confiam nos homens, porque um dia encontrarão um homem que os descobrirá...

O grande sucesso restringiu o tempo que Adoniran poderia dedicar às composições. Nessa época, Adoniran conheceu diversos compositores que integravam as equipes das rádios. Assim, em meados de 1945, Adoniran retomou parcerias musicais e após o casamento com Matilde, também voltava a gravar seus sambas. Adoniran foi cartaz até 1950, quando Moles pediu demissão da Rádio Record e migrou para a Rádio Bandeirantes, deixando seu ator principal sem novos quadros. Como compositor Adoniran não fazia tanto sucesso, pois o samba que se tocava nas rádios ainda era quase que exclusivamente de compositores cariocas.

Após a partida de Osvaldo Moles, Adoniran investiu em temas carnavalescos e até obteve algum resultado positivo com o público mineiro. No entanto, foi em 1951 que Adoniran despontou como compositor, ao abordar em seu repertório a história de Mato Grosso e Joca, personagens semelhantes aos que interpretava na Rádio Record. Talvez porque a letra conte os lamentos de três conhecidos de Adoniran, que foram despejados de um casarão abandonado,

a melancolia não tenha “vendido” nas rádios e o disco gravado pelo autor foi um fracasso.

Ainda assim, o autor continuou compondo letras melancólicas, enquanto estava reservado ao esquecimento pós-fama. Até que, em 1952, Adoniran entregou a letra de “Malvina” a um grupo que despontava como intérprete de samba: os “Demônios da Garoa” (CONJUNTO..., 2006).

Após o sucesso de Malvina, Adoniran não parou de compor e entregava diversas letras para o grupo, que ao acelerarem o ritmo da composição: “Saudosa Maloca”, emplacaram-na como um dos maiores sucessos de Adoniran Barbosa, seguido por “Samba do Arnesto”, entre outros. Assim, em meados da década de cinquenta, os temas melancólicos de Adoniran eram recheados de esquetes e acelerados pelo grupo, fazendo das tragédias uma expressão da alegria popular. Os versos originais e a forma de escrever de Adoniran Barbosa eram necessariamente mantidos e popularizavam o cantor como um “artista do povo”, inserindo o artista no átrio dos compositores de sambas, até então reservado aos cariocas. Vale ressaltar que as mesmas letras, quando gravadas por Adoniran Barbosa, não faziam sucesso, mas nas vozes dos “Demônios da Garoa”, eram recorde de vendas, como destacado em artigo do “Diário da Noite”, de 1955:

Os que apreciam o nosso samba autêntico, puro, sem os 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 “Samba do Arnesto”. [...] Evidentemente, o que pretendemos dizer não implica em nenhum desmérito para o êxito dos Demônios da Garoa. Desejamos, isto sim, assinalar que o gosto do público é caprichoso. Uma gravação anteriormente, com a mesma música, de sabor e colorido mais autênticos, não despertou a atenção de ninguém. Gravada posteriormente, alcança sucesso inesperado (PEREIRA, 1955, p. 17).

Nesse período, Osvaldo Moles retornou a Rádio Record e idealizou um programa inspirado na letra de “Saudosa Maloca”, visando retratar o cotidiano dos moradores das malocas, porém de maneira bem humorada. Surgiu, então, o programa “Bangalôs e Malocas”, cujo ator principal, por exigência de Moles, não poderia ser outro além de Adoniran Barbosa.



Figura 4 – ADONIRAN BARBOSA E ISAURA GARCIA, DÉCADA DE 1950
 Fonte: O Radionauta (IMAGENS..., 2006)

O programa era recheado de ditados populares distorcidos, malandros caricatos, morros e botecos, sambas de gafeira, tragédias cotidianas, batedores de carteira e muitos outros elementos típicos das favelas. Em pouco tempo o programa seria veiculado em horário nobre e ganharia o nome de “História das Malocas”, cujo personagem principal seria “Charutinho”: um corintiano, morador de malocas, malandro, folgado, que fugia do trabalho, mas não recusava encontros amorosos... Mais um personagem sob-encomenda e sucesso garantido para Adoniran Barbosa, que emplacava músicas relacionadas ao tema e buscava inspiração nas ruas, nos botecos e nos morros, para compor seus sambas.

Sobre esta personagem, Bento destaca (1990, p. 103):

Tal personagem não tem identidade própria, contudo, participa de uma coletividade carregando e expressando em si a marginalização de todo este grupo desejoso de usufruir do processo urbanizador e industrial que ajudou a construir e do qual é excluído. Entretanto, o criador de “Charutinho”, através da paródia, joga com elementos da favela que aspiram à urbanidade, ou seja, que fazem parte do ideário dominante [...].

Porém, em 1959, a Rádio Record se instalou no prédio da TV Record – no bairro do Aeroporto, Zona Sul de São Paulo – e a distância se tornou um empecilho para que Adoniran, morador do centro, pudesse continuar na rádio. Boa parte de suas letras era gravada, mas os discos não emplacavam, então Adoniran foi obrigado a enfrentar a distância e se manter nos programas de humor para se sustentar.

O sucesso dos “Demônios da Garoa”, interpretando as canções de Adoniran não durou muito, pois apesar das inúmeras apresentações do grupo, não conseguiam alcançar boa vendagem de discos. No entanto, em 1964, o compositor entregou a Arnaldo Rosa (líder do grupo) a letra que finalmente devolveria a Adoniran Barbosa o status de compositor de sambas paulistano: “Trem das Onze”. No entanto, Adoniran nunca veria o dinheiro que deveria receber pelo sucesso da música e, em 1966 Adoniran já não conseguia se sustentar economicamente precisando recorrer outra vez aos esquetes da Rádio Record. Um ano depois, Adoniran perdeu seu maior parceiro, Osvaldo Moles, que cometeu suicídio.

Embora Adoniran mantivesse certa regularidade ao compor, seus outros sambas não ficariam tão famosos como “Trem das Onze”, até porque na década de 1960 as rádios privilegiavam a “Bossa Nova” e a “Jovem Guarda”. Embora emplacando uma ou outra música, Adoniran buscou na teledramaturgia uma maneira de não cair no esquecimento novamente. Atuou em algumas novelas humorísticas na TV Record, ao lado de grandes artistas como Ronald Golias, Consuelo Leandro e Jô Soares, mas sempre em aparições esporádicas, que lhe rendiam pouco dinheiro.

Com o passar dos anos, o humorismo radiofônico daquela famosa “troupe” interpretada por João Rubinato, silenciou. Sua atuação na Record foi perdendo espaço. Adoniran participava apenas de alguns programas de TV. DentRe eles, destacou-se na série “Papai sabe tudo” e “Ceará contra 007” e nos humorísticos musicais, todos produzidos pela rede Record de rádio e televisão. Esta ganhava um grande impulso criando novos ídolos, onde a atuação do compositor de “Saudosa Maloca” não foi tão consagradora quanto no rádio.

A nova geração invadia os teatros consagrando novos valores, novos cantores e compositores que criavam e interpretavam novos gêneros musicais. (BENTO, 1990, p. 41)

Em 1970, a situação do artista era a de um total desconhecido procurando alguma ponta nas rádios, como quando ele começou, como verificado na reportagem do jornal “O Globo” (ADONIRAN, 1971 apud CAMPOS JR, 2004, p. 452):

Quando era famoso por seus sambas e pelas criações humorísticas no rádio, principalmente pela música Trem das Onze e pelo personagem Charutinho, que durante doze anos dominou o programa História das Malocas, na Rádio Record, com público certo, Adoniran Barbosa nunca

estava sozinho. Não faltavam amigos que quisessem um bate-papo, pagassem um aperitivo, pedissem que lhes contasse uma de suas histórias humanas e satíricas.

Hoje, aos sessenta anos, ele pode ser encontrado todas as manhãs rondando as cercanias da rádio, na avenida Miruna, em São Paulo, depois de assinar o ponto. *“Ninguém fala comigo, nem um bom-dia ou boa-tarde. Quando muito um alô inexpressivo”*, conta ele com olhos lacrimejantes. *“Mas eu não guardo rancor de ninguém, pois sei que amanhã estarei por cima novamente. Eles vão respeitar-me e eu vou aceitar tudo tranquilamente”*.

Em 1972, Adoniran repetia diariamente um ritual: caminhar até a Rádio Record e ficar em algum bar das proximidades, tentando conseguir algum trabalho por meio dos muitos radialistas e produtores que também os freqüentavam. Foi quando o jornalista Sérgio de Andrade, após conversar com Adoniran, teve a idéia de utilizá-lo como protagonista de uma campanha da cervejaria Antártica, baseada no bordão “Nóis viemo aqui pra quê, pra beber ou pra conversar?”:

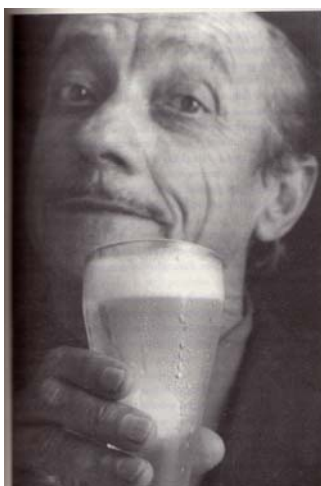


Figura 5 – ADONIRAN BARBOSA EM CAMPANHA DA CERVEJARIA ANTARCTICA (1972?)
Fonte: Acervo do extinto “Museu Adoniran Barbosa” (CAMPOS JR, 2004)

O sucesso do comercial trouxe Adoniran de volta à mídia e retornaram os convites para o lançamento de discos repletos de canções inéditas, todas focadas no jeito próprio que o artista utilizava para escrever: que não seguia regras gramaticais e que era considerado genuinamente paulista – uma vez que São Paulo estava repleta de imigrantes que mal conheciam o português e tentavam se entender criando, assim, um novo dialeto. Destacou, em suas composições, a amizade e companheirismo que encontrava nas mesas de bar; a capacidade da população em ser solidária e rir de suas próprias desgraças... E transformou suas observações em música, em arte, em uma crítica a políticas autoritárias, bem

disfarçadas na engenhosidade de suas composições que, acredita-se, representem a alma hospitaleira dos moradores mais humildes da cidade de São Paulo, como destacado por Tinhorão (1980, s/i):

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 de sua incrível capacidade de tirar emoção da banalidade e do lugar-comum.

No início da década de 1970 se encerrou a parceria de Adoniran com o grupo “Demônios da Garoa”, devido a um desentendimento a respeito da autoria de “Samba do Arnesto”. O samba foi composto em parceria com Alocin, (Nicola Camporrino), mas, segundo Moura (2002, p. 96), os “Demônios da Garoa” declaravam que Adoniran Barbosa não era seu verdadeiro autor:

Numa entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, Antoninho, um dos fundadores dos Demônios da Garoa, declarou que Nicola é o verdadeiro autor de “Samba do Arnesto”, e só teria dado a parceria a Adoniran para evitar problemas diplomáticos, pois trabalhava em outra gravadora. À parte o despautério da afirmação [...], a declaração explica o mal-estar que se estabeleceu entre o grupo e o compositor a partir de 1974. Uma razão para o desentendimento, na versão de Adoniran, seria a atitude do líder do grupo na época, Arnaldo Rosa, de exigir parcerias em músicas já feitas. A versão de Arnaldo era outra: dizia que Adoniran queria ficar com metade da renda dos shows, em vez de repartir o cachê em partes iguais. As rugas só não eram tão frequentes porque o sambista costumava se recusar a acompanhar o conjunto nas viagens que faziam. O máximo de concessão que Adoniran teria feito: duas idas ao Rio de Janeiro e uma a Curitiba, sendo que nesta última ele foi embora do teatro antes de o show começar.

Mesmo sem o apoio do conjunto que dava uma cara mais alegre aos seus sambas, Adoniran gravou diversas participações na televisão e foi recebido por uma gama de compositores e intérpretes que estavam no auge de suas carreiras e que declaravam admiração pelo compositor. Segundo suas biografias, algumas participações em novelas lhe renderam, ainda, um contrato com a TV Tupi em dois de seus grandes sucessos: “Mulheres de Areia” e “Os Inocentes”. Gravou entrevistas em programas importantes, onde falava de seu passado com alegria, como tempos de boemia e amizade em que não havia dificuldade. Costumeiramente bem humorado, às vezes lhe escapava a confissão de que se

ressentia pelo tempo em que foi esquecido pela mídia, ou de que teve uma vida difícil, como nos conta Mugnaini (2002, s/i):

Enfim, tendo de trabalhar desde cedo, talvez Adoniran inconscientemente desejasse mudar seu passado e apagar as dificuldades que amargou na infância, e por isso vivia reinventando a história de seus verdes anos, a cada vez dando novas datas, nomes e fatos. Mas, no fim da vida ao perceber que mesmo consagrado como ator e sambista, não chegou a conhecer riqueza (embora bem acima da linha de pobreza) sua única arma para enfrentar a realidade seria das mais eficazes: o bom humor. Assim mesmo ele se definiu em 1978: *“eu sou um cara triste sabe, eu faço piada, mas é tudo por fora...”*.

Ainda na década de 1970, o produtor musical Botezelli, conhecido como Pelão, lançou dois discos com cerca de 14 músicas cada, em tributo a Adoniran Barbosa, numa coletânea que mesclava sucessos antigos com faixas inéditas e que se tornaram sucesso de vendas e de crítica, fazendo com que Adoniran recebesse uma série de menções honrosas como “compositor paulistano” e sua imagem ficasse vinculada de forma indelével a algumas paisagens-símbolo de São Paulo:



Figura 6 – ADONIRAN BARBOSA NA PRAÇA DA SÉ, EM 1978
Fonte: Acervo do extinto “Museu Adoniran Barbosa” (CAMPOS JR, 2004, p. 513)

O retorno à mídia trouxe a Adoniran uma fama jamais alcançada em toda sua carreira. A esse respeito, declarou:

“Se eu tivesse recebido essas homenagens, carinho e atenção 20 anos atrás, hoje ninguém me segurava. Mas, antes tarde do que nunca. Hoje meus shows têm casa cheia até mesmo quando são feitos para um público classe A, como aconteceu há um mês no Regine’s. Todo mundo

me aplaudiu de pé. Até a dona da casa veio me cumprimentar no camarim". (ADONIRAN, 1951, s/i)

No início da década de 1980, porém, o excesso de bebida ingerida pelo artista por toda a vida, se apresentou em uma cirrose hepática, seguida de câncer no fígado e no baço e, em novembro de 1982, o já abatido compositor faleceu de insuficiência respiratória agravada por uma pneumonia.

Importantes veículos de comunicação noticiaram sua morte e foram diversas as homenagens-póstumas prestadas a ele pelo que sua música teria representado para a cidade de São Paulo:

A notícia começa a se espalhar. Entre sussurros e lágrimas ultrapassa os limites do hospital. Ganha as ruas. Atinge praças, ônibus, metrô. Por fim chega ao Brás, o velho Brás onde mora o Arnesto. Chega a Jaçanã, lá onde passa o tem das onze. Chega ao Bixiga, onde Adoniran encontrava os amigos para a “penúltima noite” e um cigarrinho regado ao bom papo. Logo é uma cidade inteira a chorar por ter perdido seu mais sincero cantor, seu mais puro cronista, o pai do samba paulista. (PICCININI, 1982 p. 29)

Ainda que Vinícius de Moraes não a houvesse realmente pronunciado, a frase infeliz ficou pra sempre ligada a seu nome em nosso folclore cívico. Depois de ter servido de munição aos bairristas arregimentados na tola guerra Rio – São Paulo, ela acabou caindo no esquecimento, de onde é mister agora retirá-la para lhe dar foros de verdade. Isso porque, finalmente, São Paulo se converteu no túmulo do samba, desde que em seu chão foi sepultado Adoniran Barbosa (PAES, 1982, s/i).

São Paulo enterrou Adoniran Barbosa e ninguém ousará dizer que o túmulo do samba não produziu um sambista imortal. (ECHEVERRIA, 1982, p. 62)

Desde a década de 1930, quando João Rubinato se transformou em Adoniran Barbosa, compôs mais de cento e trinta letras. São tantas as nuances de sua obra, que poderiam ser estudadas sob diversos aspectos: históricos, médicos, ambientais, culturais... No entanto, o presente estudo não poderia abranger todas essas possibilidades. Procurando estabelecer um foco, foi realizada a leitura de obras que pudessem servir como referência a esta pesquisa e delimitar de que maneira a produção de Adoniran Barbosa poderia ser estudada.

1.1 O caminho da pesquisa

Com o objetivo de identificar o referencial teórico próprio para a análise requerida por essa pesquisa sobre a obra de Adoniran Barbosa, foram realizadas leituras dos estudos de Marcel Mauss (1974) sobre sociologia e antropologia, analisando as relações de troca que ocorriam nas sociedades primitivas e de demais autores que citam os estudos de Mauss, relacionando-os com as sociedades modernas.

Os estudos de Mauss (1974), focados nas sociedades primitivas da Polinésia, afirmam que nas trocas de objetos entre pessoas há implicações simbólicas: o prestígio em receber e a obrigação em retribuir para perpetuar a troca. Segundo o autor, as pessoas trocavam entre si objetos que carregavam uma espécie de “matéria espiritual” que deveria ser retribuída na forma de outro objeto, por ele chamado de dádiva. O autor ressalta que a necessidade da troca existe porque o presente recebido possui o espírito de quem o doou e esse espírito acompanha aquele que o detém. Nesta lógica, presentear alguém é doar algo de si, de sua própria alma. (MAUSS, 1974, p. 53).

Segundo Bento (1998), cujo trabalho de doutorado focou as relações entre as músicas da década de 1960 e o trabalho de Mauss, poderíamos transferir a idéia da dádiva para as sociedades modernas e referenciá-la na música, ou melhor, na canção, enquanto objeto que pode ser consumido. “Ela (a canção) é composta sempre para ser ouvida por alguém; então também ela se constitui uma ‘dádiva’, cuja retribuição estará sempre acontecendo a cada instante em que for sonorizada. Pensamos aqui sempre na canção como um presente que emana determinada força” (1998, p. 31).

A autora discute que, ao nos referirmos à canção popular, comumente a associamos às manifestações espontâneas de cultura. No entanto, na década de 1960, especificamente em São Paulo, a identificação ocorria tanto com a cultura popular quanto com a cultura de massa, que padronizava o gosto do consumidor de acordo com a indústria cultural. Para a autora, a canção, vista como uma dádiva, “passa a ser objeto de consumo que satisfaz a realização individual, amparada pela exigência cultural” (Id. Ibidem, p. 65).

Partindo dessa idéia, determinou-se que as canções de Adoniran Barbosa referenciam a cultura popular, uma vez que sua temática tem foco na diversidade paulistana da época. Assim, teve início a busca de elementos que pudessem

apontar os aspectos culturais mais fortemente evidenciados por Adoniran Barbosa nessas canções. Verificou-se então, que estes aspectos eram semelhantes aos ressaltados por Lúcio Grinover (2005) quando da abordagem da hospitalidade urbana e que poderiam ser separados conforme a classificação do autor. O foco do presente estudo, portanto, foi estabelecido visando, inicialmente, verificar elementos da obra de Adoniran Barbosa, que retratassem a hospitalidade da sociedade paulistana, e que estariam hipoteticamente escondidos nas sutilezas boêmias da cidade, observadas pelo sambista ítalo-brasileiro.

Definido o escopo da pesquisa, fez-se necessário localizar outros estudos já realizados sobre o assunto. Por intermédio de consultas em bibliotecas e na rede mundial de computadores (Internet), verificou-se a existência de dois artigos publicados que abordam vida e obra do autor, com destaque para alguns aspectos da cidade de São Paulo – ambos de Maria Izilda Matos, pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O primeiro discute as inter-relações da história na música de Adoniran Barbosa (MATOS, 2000) e o segundo é um levantamento de territórios identificados em algumas composições de Adoniran Barbosa (MATOS, 2001). Também foi encontrada uma dissertação de mestrado de Maria Aparecida Bento (atualmente doutora), que discute a presença de Adoniran Barbosa nos meios de comunicação e o reflexo de sua obra na sociedade paulistana (BENTO, 1990). Entre as biografias e os artigos estudados, não foram encontradas discussões mais profundas sobre os aspectos relativos a hospitalidade e a cidade, o que torna essa pesquisa ainda mais pertinente. Ainda como fundamentação desse trabalho utilizou-se a referência de estudos desenvolvidos por Alain Montandon (2001) a partir da literatura, na França.

Mediante participação em congressos, com exposição de especialistas sobre o uso de biografias como fonte de pesquisa, e da leitura de livros e teses sobre o uso da música popular como instrumento de pesquisa, foram adquiridos os conhecimentos básicos que permitiram determinar que as obras de Adoniran poderiam ser utilizadas como um documento de manifestação cultural, representativo das práticas populares existentes na cidade de São Paulo, relativas ao período em que foram compostas.

Ciente da possibilidade de utilização das letras de música como fonte de investigação, buscou-se estabelecer o método de pesquisa. Para isso, foi preciso inicialmente localizar o acervo das composições de João Rubinato (que utilizava

a alcunha de Adoniran Barbosa), doado por sua família, e que segundo informações estaria exposto no Teatro Sérgio Cardoso (TESOUROS, 2005), no entanto, ao entrar em contato com o teatro, essa informação não se confirmou.

Buscou-se, então, um contato com a família do compositor, na esperança de localizar tal acervo. Por meio da filha do compositor, Maria Helena Rubinato Rodrigues de Souza, obteve-se a informação de que tudo fora doado, em abril de 2005, para a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo e que ainda não fora organizado. A princípio, deveria ficar exposto no teatro Sérgio Cardoso, mas pelo fato desse local ainda não possuir infra-estrutura adequada para exposições permanentes ou para pesquisa em multimeios, a hipótese foi descartada. Segundo Maria Helena, todo o acervo seria transferido para o Museu da Imagem e do Som, ainda em setembro de 2005, mês em que a pesquisadora conseguiu o contato. No entanto, muitos objetos precisariam passar por restauro, incluindo fotos, discos e pequenos brinquedos artesanais produzidos pelo autor. A filha de Adoniran Barbosa, estimava, então, que o acervo somente seria disponibilizado em janeiro de 2006.

Diante da impossibilidade de acesso ao acervo original, ainda embalado, a pesquisadora pediu, novamente, auxílio à filha do compositor para que esta indicasse outros registros onde fosse possível obter informações sobre a vida e a obra do artista. Seguindo as indicações de Maria Helena, a pesquisadora consultou cerca de quatorze registros fonográficos, disponíveis em discografias, *sites* e nos acervos do Centro Cultural São Paulo e do Museu da Imagem e do Som de São Paulo.

Foram encontrados cento e cinquenta e dois diferentes títulos de composições atribuídas a João Rubinato, utilizando-se de dois diferentes pseudônimos para compor: Adoniran Barbosa e Peteleco (inspiração no nome de seu cachorro).

Vale ressaltar ainda, que em alguns registros de sua discografia, o intérprete é “Charutinho”, personagem interpretada pelo autor em “História das Malocas” – programa humorístico apresentado pela rádio Record. Parece que algumas gravadoras aproveitavam o sucesso do programa para aumentar as vendas de discos, associando a imagem da personagem com as composições de seu intérprete (MOURA, 2002, p. 153).

Identificadas as composições do autor, realizou-se busca pelas letras nas gravações originais, por meio da discografia identificada pelo pesquisador Flávio Moura (2002). No entanto, das cento e cinquenta e duas obras creditadas a Adoniran, apenas sessenta e quatro fazem parte de sua discografia. Outras quatorze letras foram identificadas na obra de Antônio Vilalba (2000), que assim como João Rubinato, também é mais conhecido por seu pseudônimo: Passoca. Infelizmente, não há precisão quanto às datas destas últimas composições, pois esses registros foram entregues por Adoniran ao amigo Juvenal Fernandes⁷ e ficaram guardados por décadas, sendo musicados após sua morte (SOUZA, 2000). Somados, setenta e oito registros foram identificados em discografias, mas nem toda a discografia do autor foi encontrada. Diante desta dificuldade, algumas letras foram localizadas e transcritas diretamente de registros obtidos por outros pesquisadores, autores das biografias aqui utilizadas, chegando a um total de setenta e um registros localizados em sua discografia.

Ainda pesquisando em biografias, foram identificadas outras seis composições cujos registros discográficos não foram encontrados. São elas: “Minha vida se consome” (1934), “Teu orgulho acabou” (1935), “Asa negra” (1945), “A louca chegou” (1953), “Pincharam a estação no chão” (1966) e “Tadinho do Homem” (s/d). Como todos esses registros foram encontrados nas pesquisas indicadas pela filha do compositor, parte-se do pressuposto que são verídicos e que, portanto, podem ser utilizados com segurança nesta pesquisa. Assim, chega-se a um total de setenta e sete diferentes composições de Adoniran Barbosa, cujas letras foram identificadas e estudadas. Infelizmente, as composições localizadas representam pouco mais de cinquenta por cento do total de títulos atribuídos ao autor até o início desta pesquisa.

Em seguida, todos os títulos, mesmo aqueles cujas letras não foram identificadas, foram separados por período, visando identificar os momentos de maior produção do artista, conforme gráfico abaixo:

⁷ Escritor e amigo pessoal de Adoniran Barbosa, que trabalhou em diversas editoras de música e, por isso, possui mais de 90 músicas (entre inéditas ou pouco conhecidas) de Adoniran Barbosa (SOUZA, 2000).

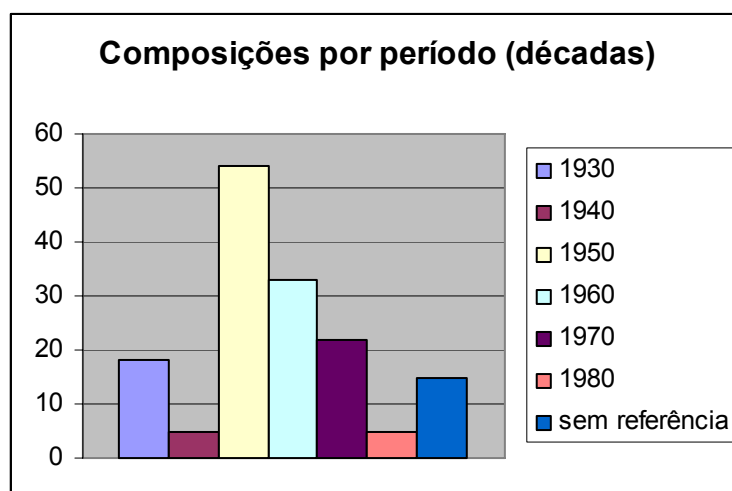


Gráfico 1 – Composições classificadas por período (total)
Fonte: O autor

Verificou-se que o autor compôs número expressivo de músicas durante a década de 1930, com considerável baixa em sua produção na década seguinte. Ao consultar as biografias de Adoniran, percebe-se que durante a década de 1940 o autor estava no auge de sua carreira nas rádios e também participava de algumas produções cinematográficas, dedicando-se menos às composições musicais. (CAMPOS JR, 2004, p. 157).

A década de 1950 foi identificada como o período de maior produção musical de Adoniran, com cinquenta e quatro composições. Número que diminuiria consideravelmente nas décadas seguintes até o ano de sua morte, em 1982.

Essas mesmas composições foram classificadas, também, por ritmo, para identificação dos gêneros musicais mais utilizados pelo compositor. São trinta e nove composições sem registros fonográficos ou partituras publicadas, o que não possibilitou determinar o gênero atribuído a essas composições. Ainda assim, mesmo que todas elas pertencessem a outro gênero musical, o samba ainda predominaria em sua obra, conforme gráfico abaixo:

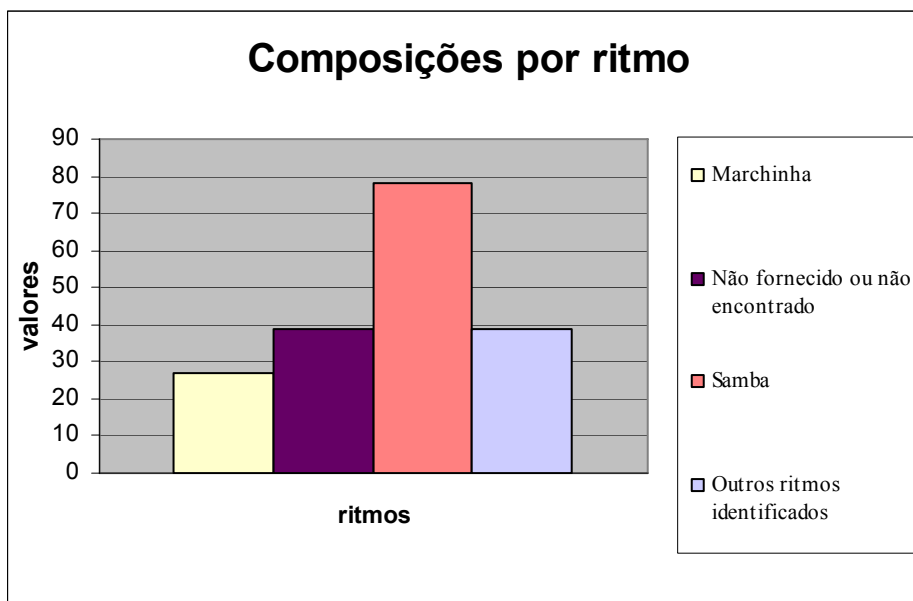


Gráfico 2 – Composições classificadas por ritmo (total)
Fonte: O autor

Percebe-se, que o segundo maior ritmo utilizado pelo compositor é a marchinha, característica dos carnavais. Os demais gêneros identificados também são, em sua maioria, alegres e típicos do Brasil.

Ainda em estudo preliminar, as composições de Adoniran foram classificadas de acordo com as parcerias realizadas pelo autor. Assim, buscou-se identificar os principais parceiros e a maneira de compor (coletiva ou individual) do autor.

Noventa e dois títulos estudados são composições compartilhadas com outros autores, o que demonstra preferência por parcerias. Estudando mais detalhadamente essas parcerias, normalmente em duplas ou trios, percebe-se que Adoniran compôs com cento e trinta parceiros diferentes e que somente dez deles se repetem. Destaca-se, aqui, as seis parcerias mais constantes na obra pesquisada:

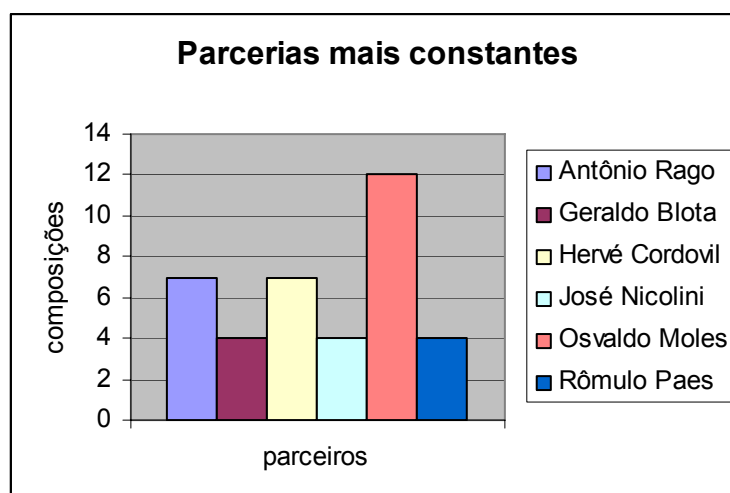


Gráfico 3 – Principais parceiros nas composições de Adoniran Barbosa (total)
Fonte: O autor

Verifica-se, no gráfico acima, que a parceria mais estável de Adoniran Barbosa é com Osvaldo Moles, que divide a autoria de doze das composições do artista e que foi o maior responsável pelo sucesso de Adoniran nas rádios e também por mostrar ao autor uma maneira de observar as sonoridades e sotaques dos diferentes povos que conviviam na cidade de São Paulo. Além disso, destaca-se no gráfico sua parceria Geraldo Blota, amigo do artista, que atuou nos programas de Moles como radioator, ao lado de Adoniran Barbosa; com Antônio Rago (o Raguinho), violinista que o apresentou à Rádio Cultura em seu início de carreira; Hervé Cordovil e José Nicolini, maestros que atuaram por muitos anos à frente da Rádio Record e Rômulo Paes, músico mineiro famoso por suas marchinhas de Carnaval (CAMPOS JR, 2004).

Conforme verificado, Adoniran Barbosa compôs por quase cinquenta anos (1934 -1982). Embora este seja um período relativamente longo para análise, o estudo completo de suas composições pareceu uma alternativa mais interessante a esta pesquisa, do que limitá-la a determinada década. Acredita-se que, ao contemplar as composições de toda a carreira do autor, aumenta-se a possibilidade de observação das muitas mudanças histórico-culturais que modificaram o cenário urbano da cidade de São Paulo, objeto deste estudo.

Considerando-se que foram encontradas cerca de cinquenta por cento das composições atribuídas a Adoniran, comparou-se a distribuição destas por período procurando identificar se a distribuição das letras encontradas é semelhante ao total de composições do autor. Pelo gráfico abaixo se percebe cenário similar:

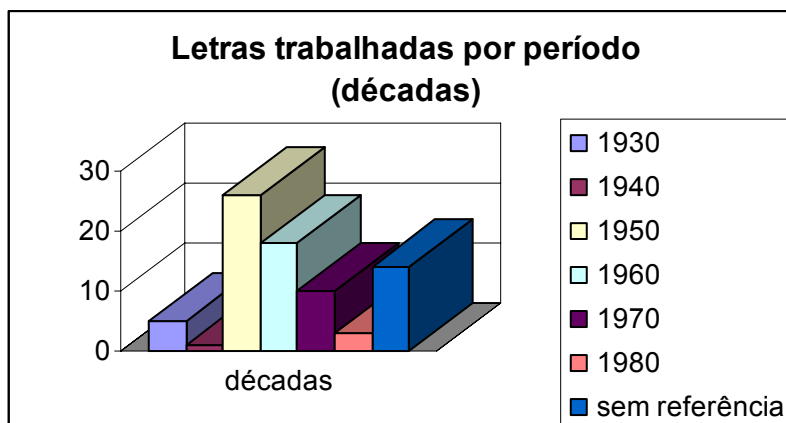


Gráfico 4 – Composições classificadas por período (conjunto de composições estudadas)
Fonte: O autor

Na análise de composições por ritmo, também foram verificados aspectos semelhantes à totalidade, com a predominância do samba, seguido pelo gênero musical das marchinhas, conforme gráfico abaixo:

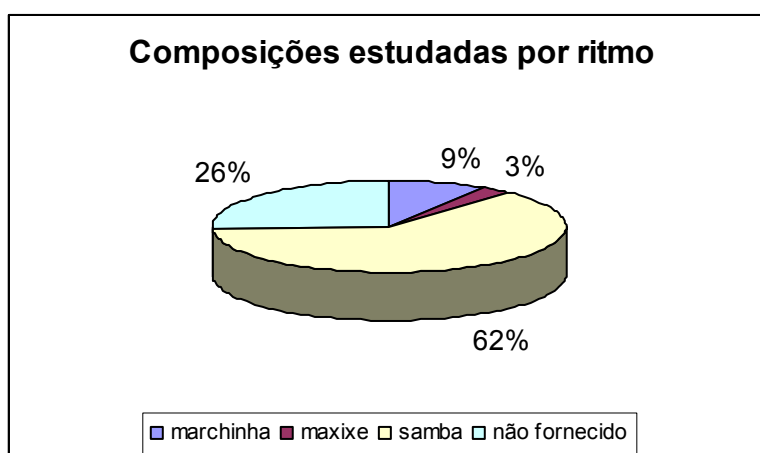


Gráfico 5 – Composições classificadas por ritmo (conjunto de composições estudadas)
Fonte: O autor

Realizado o levantamento inicial, foram destacados diversos aspectos que se fizeram constantes nas letras analisadas, classificados em diferentes categorias, conforme tabela 1:

Tabela 1 – Relação dos elementos observados nas letras estudadas.

Aspectos observados	Repetições
Relatos amorosos	40
Menção à religião e crenças	9
Fome	12
Pobreza e miséria	18
Necessidade de trabalhar (rituais do trabalhador)	13
Localização da obra (em bairros, cidades, morros, etc.)	20
Relação do homem com sua moradia	11
Política	03
Laços de amizade (solidariedade)	14
Bebida alcoólica (em bares, botecos, etc.)	08
Reuniões e eventos sociais	15
Sufrimento e tristeza (amoroso, econômico, etc.)	36
Resignação diante dos problemas	09
Violência urbana	10
Uso de expressões em outros idiomas	08
Observações quanto ao clima	03
Influências do progresso	16
Exaltação à boemia	05
Relações hierárquicas	06
A presença da música nas reuniões e eventos	19
Oferta de alimentos e gastronomia	08
Personagens anfitriões	06
Observações quanto à etiqueta social	03
Baixa escolaridade	05
A quebra da rotina	05
Meios de transporte, condução	07
Modificações físicas (na paisagem urbana)	09
Total de aspectos analisados	27

Em seguida, cada um desses aspectos foi separado de acordo com a abordagem de Lúcio Grinover (2005, p. 94) sobre hospitalidade, e analisados de acordo com as três dimensões de hospitalidade urbana por ele identificadas: legibilidade, acessibilidade e identidade – abordados com maior profundidade no próximo item deste estudo.

1.2 Hospitalidade: bases teóricas

Conforme relatado no item anterior, os estudos de Marcel Mauss (1974) determinam que há algo de especial na troca de objetos que a caracteriza como dádiva. Vivendo em sociedade, o homem necessitava trocar mais do que objetos, firmando relações por meio de elementos que não possuíam necessariamente um valor utilitário, mas simbólico; conforme nos conta Alain Caillé:

[...] é rivalizando em dons que os seres humanos se ligam e constituem sociedade, trocando bens que não possuem um valor utilitário, mas simbólico, é também porque, desde há muito, ele tinha ao mesmo tempo generalizado e radicado a idéia segundo a qual a vida social não é possível se não por um vasto simbolismo e os símbolos são mais reais que aquilo que simbolizam. (CAILLÉ, 2002, p 20)

Dessa troca, do fornecer algo com um valor especial, simbólico, teria surgido o que se entende por hospitalidade.

Hospitalidade seria uma relação gratuita entre as pessoas, visando oferecer a elas a segurança, conforto e alimentação necessários àqueles que se deslocam. Hospitalidade, portanto, não seria uma dádiva, mas teria início com uma. Entende-se, aqui, dádiva como “toda prestação de serviços ou de bens efetuada sem garantia de retribuição, com o intuito de criar, manter ou reconstruir vínculo social” (CAILLÉ, 2002, p. 142). Segundo Camargo (2004, p.19), a hospitalidade começa com uma dádiva porque é ela que desencadeia o processo de hospitalidade que, por sua vez, é o ritual básico do vínculo humano, pois pressupõe uma continuidade. Pode ser entendida “como o ato humano, exercido em contexto doméstico, público e profissional, de recepcionar, hospedar, alimentar e entreter pessoas temporariamente deslocadas de seu habitat natural” (Id. Ibidem, p. 52).

Ainda conforme Camargo, receber pessoas implica alimentá-las, o que delimita e concretiza o ato da hospitalidade. Além disso, quem recebe outrem deve entretê-lo de alguma forma, e por algum tempo. O autor considera que a hospitalidade pode ocorrer em quatro diferentes âmbitos. No espaço virtual, referenciado pela Internet e demais meios de comunicação à distância; no espaço comercial, onde os serviços são pagos e oferecidos sem gratuidade e nos

espaços doméstico e público, que envolvem maior complexidade do ponto de vista de ritos e significados.

Para o autor, a hospitalidade doméstica é aquela que ocorre dentro de casa, em ambiente onde se destacam o cerimonial e a etiqueta, que envolvem o contato humano, e a relação de intimidade e privacidade, sendo que esta última pode ser entendida como anti-hospitaleira (CAMARGO, 2004, p. 55). No caso da hospitalidade pública, pode “ser entendida tanto no cotidiano da vida urbana que privilegia os residentes, como na dimensão turística e na dimensão política mais ampla – a problemática dos migrantes de países mais pobres em direção aos mais ricos”. (Id. Ibidem, p. 54) É no receber público que se identifica a questão do urbanismo, o uso dos códigos, os costumes e as tradições locais. A hospitalidade pública se faz presente no oferecimento feito, pela comunidade ao estrangeiro, de infra-estrutura física, abrigo, alimentação e entretenimento. No caso da alimentação, vale lembrar que a culinária se consolida em âmbito local através do alimentar público, nas feiras, no tempo de lazer ou de trabalho e na qualidade da alimentação oferecida (Id. Ibidem, p. 62). Quanto ao entretenimento, passa necessariamente pela conversação e por outros rituais formais e informais que ocorrem, principalmente, nas festas. Em âmbito público, está ligado aos equipamentos urbanos de eventos e lazer, tais como museus, parques e clubes e relacionado, diretamente, com a questão da qualidade de vida da população residente.

Para Anne Gotman (2001, apud GRINOVER, 2005, p. 9), a hospitalidade é um acontecimento que

permite a indivíduos ou a famílias, vindo e vivendo em lugares diferentes, constituir sociedade, instalar-se e retribuir serviços e ajudas que facilitam, enquanto práticas de sociabilidade, o acesso a recursos locais, o compromisso de relações que ultrapassam a interação imediata e asseguram a reciprocidade.

Para Lúcio Grinover (2005, p. 4), um estudioso no campo das relações de hospitalidade urbana: a hospitalidade atua e aplica-se nas dimensões doméstica, comercial e pública, mas é no território urbano que ela se fundamenta em manifestações mais complexas. No contexto histórico, verificam-se como elementos de hospitalidade a questão do comércio, dos feirantes, dos viajantes e,

mais atualmente, dos turistas, mas para Grinover, ruas, praças, prédios, monumentos, também são elementos importantes nesse contexto focado nas cidades, integrados à população que as habita.

Para Marisa Canton (2002, p. 83), “o acabamento urbano e as referências arquitetônicas, culturais e históricas das cidades terão sempre muito a ver com o espelho de sua hospitalidade”. Sobre essa mesma ótica, Camargo (2004, p. 82) ressalta ainda que “a forma de inserção espacial preferida dos seres humanos é a da cidade e é lá que se processam e se criam estilos de hospitalidade. Em relação ao urbanismo, a hospitalidade pode privilegiar as expectativas culturais dos residentes nas cidades”. Verifica-se aqui, a importância de definir a noção de cidades e ambientes urbanos.

Grinover (2005, p. 58) entende que

A noção de cidade implica a aglomeração de uma população, quer dizer, a concentração de habitações e atividades; atividades que se diferenciam da exploração direta do solo, e que conduzem à especialização das tarefas, particularmente para as trocas e para a estruturação de uma sociedade. A um modo de vida ou formas particulares de sociabilidade; a uma ordenação do espaço e de objetivos urbanos, que implica uma organização coletiva.

Em contexto semelhante, Zilda Matheus (2002, p. 57) diz que

A cidade sempre foi um lugar de liberdade, comunicação, criatividade e progresso. Para que continuem a desempenhar esse papel, as cidades devem ser capazes de receber e integrar seus moradores, sejam eles temporários ou não, desenvolvendo sentimentos de identidade, orgulho e cidadania, garantindo assim o bem-estar social, apoiado na segurança, na integração social, no desenvolvimento do emprego e no acesso diversificado a bens culturais e econômicos.

Nos estudos de Grinover (2003 e 2005), que serviram de embasamento para esse estudo, verificam-se, ainda, algumas observações importantes sobre a relação de hospitalidade. A primeira delas é a de que a sociedade pós-industrial paulistana, que se relaciona no espaço urbano, manifesta sua hospitalidade de maneira característica:

É nesta sociedade pós-industrial, normalmente dividida em dois espaços: os dos residentes e os dos “outros”, incluindo os turistas; e nessa sociedade pós-industrial, que o território emocional, o espaço físico regido por formas explícitas ou veladas do calor humano, volta a

ser prioridade. É particularmente o espaço urbano, suas estruturas e infra-estruturas, a arquitetura da cidade, que se identifica com o objeto de estudos mais interessantes na estruturação e organização do acolhimento, dos meios de deslocamentos e suas infra-estruturas, dos lugares de repouso, dos parques e jardins, do aspecto agradável dos monumentos e de tudo aquilo que pode tornar agradável a permanência, onde todos esses elementos de análise contribuem para tornar a cidade hospitaleira ou não. Da mesma forma participa disso o caráter de seus habitantes: certas cidades são rejeitadas pelo caráter fechado de seus habitantes, enquanto outras são conhecidas pela generosidade de sua acolhida. (GRINOVER, 2005, p.14)

Em outra instância, o autor ressalta que o desenvolvimento urbano busca, por princípio, a melhoria da qualidade de vida de seus habitantes e o aumento da justiça social (GRINOVER, 2005, p. 51). No entanto, sabe-se que esse desenvolvimento atrai outros habitantes em velocidade muito superior a que ocorre, contrariando seus objetivos, contribuindo para o aumento das diferenças sociais.

Por fim, uma terceira observação do autor se faz ainda mais pertinente: se hospitalidade pressupõe dádiva, o que implica gratuidade, a cidade demonstra a crise em que se encontram as relações de hospitalidade uma vez que, nos meios urbanos, os que não têm renda monetária são excluídos da relação de troca. “É uma crise complexa, multidimensional, cujas facetas afetam todos os aspectos da nossa vida: a saúde e o modo de vida; a qualidade do meio ambiente e das relações sociais; econômicas, tecnológicas e políticas” (Id. Ibidem, p. 5).

Os estudos de Grinover consideram três conjuntos de elementos ambientais urbanos que resultam hospitalidade. O primeiro é composto de indicadores físicos, biológicos e estéticos, contemplando paisagem, arquitetura e fauna. Repensando a questão da paisagem, o autor diz que a cidade tem um caráter hospitaleiro, ou não, a partir da referência visual das pessoas e de sua história. (Id. Ibidem, p. 96). Segundo Simon Schama (2001, p. 68) “é impossível visualizar ou verbalizar um local em termos despojados de qualquer associação cultural”. Cada sensação causada por uma paisagem é fruto de vivências que temos e que afloram quando observamos um determinado elemento e, portanto, transformamos aquela paisagem tão fria no nosso consciente racional (terra, água, rocha, árvore...) em emoções vindas de um inconsciente, do uso dos sentidos.

Com base na reflexão de Schama (Ibidem), pode-se aferir que toda paisagem urbana traz consigo características físicas que necessariamente

precisam ser associadas às vivências pessoais e que, portanto, têm valores distintos para cada pessoa. É a nossa percepção que transforma a matéria bruta (concreto, tijolo, ferro retorcido), em paisagem, em algo singular que pode ser descrito de diversas maneiras. Sendo assim, é natural que uma paisagem possa ser acolhedora para alguns, fazer parte de seu cotidiano e nada representar para outrem, o que significa que tratar da questão da paisagem urbana é também referenciá-la em suas especificidades e na cultura das populações que a habitam e que a visitam, considerando suas particularidades.

Com base nesse pensamento, “o que torna a cidade bonita e hospitaleira é sua capacidade de expressar um microcosmos social e arquitetônico ordenado, no qual cada edifício, por sua dimensão, por seu refinamento e seu esplendor, mostra não só sua própria importância mas também a importância de quem o encomendou e ali vive” (GRINOVER, 2005, p. 99). Percebe-se que diversas cidades possuem prédios semelhantes, edificações padronizadas cada qual com seu estilo, como é o caso das igrejas, prédios comerciais e públicos. Para Grinover, cada edificação possui uma particularidade, uma linguagem arquitetônica universalmente conhecida, assim como cada povo possui um idioma. Faz parte de um conjunto de signos que as pessoas são capazes de interpretar de acordo com sua cultura.

Faz-se, portanto, uma imagem mental dessas construções e da cidade, que são uma interpretação do que se vê, uma leitura de códigos, chamados por Grinover de indicadores, que representam a cidade e que apresentam, sobretudo aos seus moradores, determinada “qualidade visual” (Id. Ibidem, p. 106). A essa qualidade visual de um determinado território, dá-se o nome de legibilidade, que comunica, junto ao espaço, um estilo particular de vida, crenças, comportamentos e cultura.

Segundo o autor (GRINOVER, 2002, p. 35), “a cidade torna-se mais hospitaleira na medida em que o usuário a ‘lê’ com mais facilidade e seus efeitos constitutivos são percebidos e interpretados sem grandes esforços”. Vale ressaltar que o significado da estrutura física muda conforme o tempo, conforme os valores da sociedade e conforme sua utilização. Assim, um espaço não se faz sozinho, necessita de uma significância coletiva para se fazer necessário a uma sociedade. Nesse contexto, pode-se considerar o valor de utilidade e os significados que têm as avenidas, praças, prédios históricos, casas, obras

inacabadas, demolidas e demais edificações como indicadores de legibilidade urbanos.

Um segundo conjunto de elementos urbanos de hospitalidade destacados por Lúcio Grinover, é a acessibilidade. Esta tem foco nos equipamentos urbanos e no acesso da população aos mesmos.

A acessibilidade evoca diversos conceitos ligados às possibilidades de acesso dos indivíduos, ou de grupos sociais, a certas atividades ou a certos serviços que estão presentes na cidade, devendo proporcionar a igualdade de oportunidades aos usuários urbanos, por isso o acesso a cidade é um direito de todos. Deve considerar a disponibilidade de instalações (levando em conta os limites de capacidade dos equipamentos urbanos) ou de meios físicos que permitem esse acesso (considerados, ao mesmo tempo, os meios de transporte e os usos do solo), ou ainda, de acessibilidade sócio-econômica (levando em conta a distribuição de renda). (GRINOVER, 2005, p. 101).

Em relação à legibilidade das cidades, deve-se lembrar que a maioria delas foi tomada por um crescimento descontrolado, sem planejamento. E a falta de um projeto de urbanização gera diversos fracassos no âmbito de infra-estrutura, principalmente levando em conta os serviços sociais. Se, para Grinover, a questão da legibilidade diz respeito diretamente às relações de cidadania, verificamos o quanto ela é diretamente responsável pela inclusão ou exclusão social do indivíduo. São indicadores de legibilidade urbanos o tratamento e o acesso à água e rede de esgotos, bem como à alimentação; a qualidade e o acesso aos serviços públicos (o que inclui hospitais e educação de qualidade, disponibilizada a toda população); transporte eficiente (adequado a crianças, adultos, idosos, deficientes físicos, etc.); trabalho para todos, direito à moradia e possibilidades de lazer e entretenimento para usufruir em seu tempo livre. No entanto, Grinover (2005, p. 102) destaca que a acessibilidade não diz respeito exclusivamente a aspectos físicos e tangíveis:

Ao lado dessa acessibilidade física, tangível, há outro tipo de acessibilidade que se poderia denominar de intangível, ou até de virtual: trata-se da acessibilidade à cultura, à informação que pode se dar pela possibilidade da população da cidade ou de estranhos, ter condições de freqüentar uma escola, um curso, um sistema de lazer. O que viria a atender a um certo tipo de direito da população e até a um desejo à cidadania, fundamentalmente. A essência da cidade é justamente o estímulo à aproximação entre seus habitantes, o que cria condições para a interação social e define o espaço urbano como público, acessível, lugar das diferenças, da heterogeneidade. Uma boa qualidade de vida, e, portanto, de hospitalidade, é condição para o desenvolvimento urbano e é uma condição estratégica da cidade.

Verifica-se, portanto, que o processo de acessibilidade é também sinônimo de referências democráticas, igualdade de direitos, principalmente àqueles que garantem a sobrevivência do cidadão, entre eles o direito de ir e vir e o direito à liberdade com segurança. Há, nesse conjunto de indicadores a possibilidade de utilizar o território não apenas como local de habitação, mas um local de vivência e convivência (GRINOVER, 2005, p. 104).

Por fim, Lúcio Grinover determina um terceiro conjunto de indicadores, que seria voltado, exclusivamente, à maneira com que a população recebe o ambiente, como convive no mesmo e como percebe acolhimento ou afastamento em relação a ele: a identidade.

Segundo Stuart Hall (2003), a mudança temporal interfere diretamente na questão da identidade. Ou seja, com o passar dos anos, há grandes transformações entre aquilo que identifica o sujeito e aquilo com o qual o sujeito se identifica. Para Hall, a identidade se forma com o tempo, através de elementos que a constroem. Nas sociedades contemporâneas, as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social estariam em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, que até então era visto como um sujeito unificado (Hall, 2003, p. 7). O autor acredita que um tipo desconhecido de mudança nas estruturas das sociedades modernas, as está transformando.

Essa mudança está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia que temos de nós próprios como sujeitos integrados (Id. Ibidem, p. 9).

Para Jordan Jélic (2000), é importante refletir na questão da identidade coletiva, no domínio cultural. O direito ao desenvolvimento cultural já emanaria uma verdadeira identidade, caso contrário, não haveria a base do desenvolvimento integral de cada um, já que perdendo sua própria cultura se perderia a possibilidade para abrir-se a outras culturas. Dessa maneira, aquele que não entende a cultura dos demais e não é capaz de ampliar as fronteiras de consciência e apreciar os valores de outra cultura, nunca poderá entender todas

as vantagens do pluralismo cultural que está em oposição à unificação. A identidade seria, para Jélic, um processo, um dinamismo, que junta o todo, onde tempo e espaço determinam as representações da identidade cultural, que se fazem presentes na escrita, na fotografia, na música...

Dessa maneira, é fundamental refletir sobre a questão dos migrantes e imigrantes e dos conflitos entre a identidade do local que habitavam e a do local que os acolhe, principalmente quando o local de origem é o meio rural e o local de acolhida é o meio urbano.

Não saber lidar com o considerado diferente, que pode ser alguém com um problema de saúde, uma necessidade especial ou uma identidade incompreendida e não aceita, até mesmo não intencionalmente pode levar o anfitrião a fazer o visitante se sentir humilhado. A humilhação gera o ressentimento com a gente do lugar e o desejo de fugir para não mais voltar. (PRAXEDES, 2004, s/i).

Para Grinover, (2005, p. 109) “essas pessoas têm fortes vínculos com suas terras de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que agora vivem, sem perder completamente sua identidade”. Segundo o autor, o ambiente urbano obriga essas pessoas a deixar de lado parte de suas tradições, para se inserirem num espaço que não faz parte de sua identidade, pois não ajudou a formá-lo e desconhece sua história. Seria um processo de alienação da memória:

O passado é um outro país. O passado é outro lugar. No lugar novo, o passado não se encontra. É mister encarar o futuro: perplexidade primeiro, mas, em seguida, necessidade de orientação. Para os migrantes a memória é inútil. Esses trazem consigo todo um cabedal de lembranças e experiências criado em outro lugar; no novo aquelas experiências não lhes servem para sua luta cotidiana. Suas experiências vividas ficaram para trás e a nova residência obriga a novas experiências. Trata-se de um embate entre o tempo da ação e o tempo da memória. O entorno vivido é um lugar de uma troca, um processo de hospitalidade. O homem busca aprender o que nunca lhe foi ensinado e, pouco a pouco, vai substituindo a sua ignorância do entorno por um sólido conhecimento, ainda que fragmentado. A relação do novo ambiente com o novo morador manifesta-se dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova. Quando esta síntese é percebida, o processo de alienação vai cedendo lugar ao processo de integração e de entendimento, e o indivíduo recupera parte de seu ser que parecia perdida (GRINOVER, 2004, p. 117).

Nos estudos de Jélic, Grinover e de Hall, há a concordância de que as identidades não são fixas, estão em constante transição e são produto de

diferentes culturas, ritos e tradições. Nesse caso, a identidade estudada por Grinover é aquilo que torna um lugar vivo, constituindo-se como referência para a memória e as culturas locais, é o cultivo da história, do patrimônio. É o manutenção dos vínculos entre o cidadão e o espaço habitado:

As cidades, descaracterizadas enquanto singularidades, só poderão adquirir feição própria com um amplo debate que valorize suas experiências, suas histórias e estórias, suas narrativas, sua memória e a arte local, seus mitos, tradições, as culinárias, a medicina antiga, os patrimônios, entre outras formas de expressão cultural. Não são identidades nostálgicas, puro saudosismo de uma época de outro que não retorna mais; a identidade é móvel, está aberta a novas interculturalidades, porém sem o esquecimento de suas origens.

É necessário ressaltar uma representação forte e original do território numa perspectiva cultural (identitária), econômica, social, da melhoria da qualidade de vida; criar empregos; permitir que a população viva no local.

Contra a tendência da uniformização das paisagens, dos lugares urbanos, dos modos de vida, dos modos de ver e de fazer, o apelo à identidade é um resgate da coletividade ameaçada de se dissolver numa subcultura de massas; não a fim de refutar a mundialização, mas dela participar esforçando-se de salvaguardar sua integridade e de ordenar seu destino. (GRINOVER, 2005, p. 111)

Se hospitalidade urbana implica compartilhar o território, alimentos, informação, segurança, transporte, educação, saúde, com habitantes e estrangeiros, crê-se que também implica compartilhar diferenças e semelhanças, valores, significados e atitudes coletivas. São esses elementos que serão identificados neste estudo, visando determinar o comportamento hospitaleiro, ou não, do paulistano, referenciado na obra de Adoniran Barbosa.

No entanto, para identificarmos esses elementos, será necessário contextualizar tempo e espaço em que estas letras foram escritas, com um breve relato sobre a cidade de São Paulo de 1930 a 1980, mais fortemente focado nos anos de 1940 a 1960 – período de maior produção de Adoniran.

2 A SÃO PAULO DE ADONIRAN BARBOSA - 1930 A 1980

Quem come em casa dos outro ... mastiga com um quexo só. Quem drome de favô... num istica a pelna. (MOLES, 1964, s/i).

Não é objetivo desse capítulo traçar uma história exaustiva da cidade de São Paulo desde a sua fundação em 1554 pelo Padre Manoel da Nóbrega. A bibliografia consultada nos informa que a história da cidade foi marcada por períodos tão distintos que parecem refletir a existência de duas cidades diferentes: uma provinciana que vai até o final do século XIX, e outra que dá origem a metrópole e que se inicia com o final da escravidão e a chegada dos imigrantes e, posteriormente dos migrantes (SALIBA, 2004). O momento que se pretende analisar, 1930 – 1980, situa-se no final desse segundo período, relacionando-se assim mais com a construção da metrópole.

Para Saliba (2004, p. 560- 561), esses são momentos diferenciados, que devem ser trabalhados separadamente:

O primeiro tempo, da fundação até o final do século XIX, é o tempo da cidade que experimenta as dores do parto do nascimento, que tem o estigma de ser um lugar de entroncamento e de passagem e que luta para não desaparecer. O segundo tempo, que se sobrepõe ao primeiro é, significativamente, designado como “segunda fundação”, quando a Cidade, na passagem para o século XX, começa a se transformar numa metrópole.

As narrativas que contam a história da metrópole procuram suprimir a primeira fase para enaltecer a idéia paulistana de que o passado foi apenas glória e conquista:

A identidade de São Paulo se fez, então, a partir desse ofuscamento da memória que, senão eliminou, turvou bastante a transparência do passado, selecionando imagens consensuais que foram se tornando cada vez mais opacas à percepção social. A mais conhecida e trivial destas imagens foi a do bandeirante. Lembra-se, inicialmente, que “ser paulista”, manifestação de uma coletividade geograficamente localizada, se exprimia já através de uma figura mítica – o bandeirante. Definido por feitos do passado, quando conquistou, para a Coroa portuguesa, o imenso interior brasileiro, caracterizando-se então pela audácia, pela vocação de mando, pela lealdade [...]. Parece óbvio, mas é bom mencionar que se trata de uma narrativa mitológica que, de fato, não ocorreu, sendo construída ou inventada durante este período de forte metropolização da cidade. (SALIBA, 2004, p. 570-572)

Conforme relato de Saliba (2004), acredita-se pertinente recontar a trajetória da cidade, desde o período colonial, ainda que este não seja o foco deste estudo, uma vez que fatos importantes estão diretamente relacionados com a construção da metrópole que Adoniran Barbosa viria a retratar.

2.1 A São Paulo provinciana (de 1554 a 1888).

Segundo Toledo (2004, p. 11), a São Paulo desse primeiro período, conhecida como “Província de Piratininga”, foi fundada por jesuítas, configurando uma cidade de taipa, conforme descrição desses. Situava-se na parte alta de um grande prado, possuía ruas planas, largas e retas, mas sem qualquer calçamento.

As paredes das edificações eram de terra alicerçadas em madeira, já que não era fácil conseguir outra matéria prima. Mesmo assim, a localidade já possuía ao final do século XVII algumas edificações importantes, principalmente conventos e templos, sendo que o de maior grandeza era o Colégio da Sé. Havia também as Igrejas da Misericórdia, do Carmo e a de São Francisco, que se impunham geograficamente nos locais mais altos da cidade, como verificado na gravura abaixo:

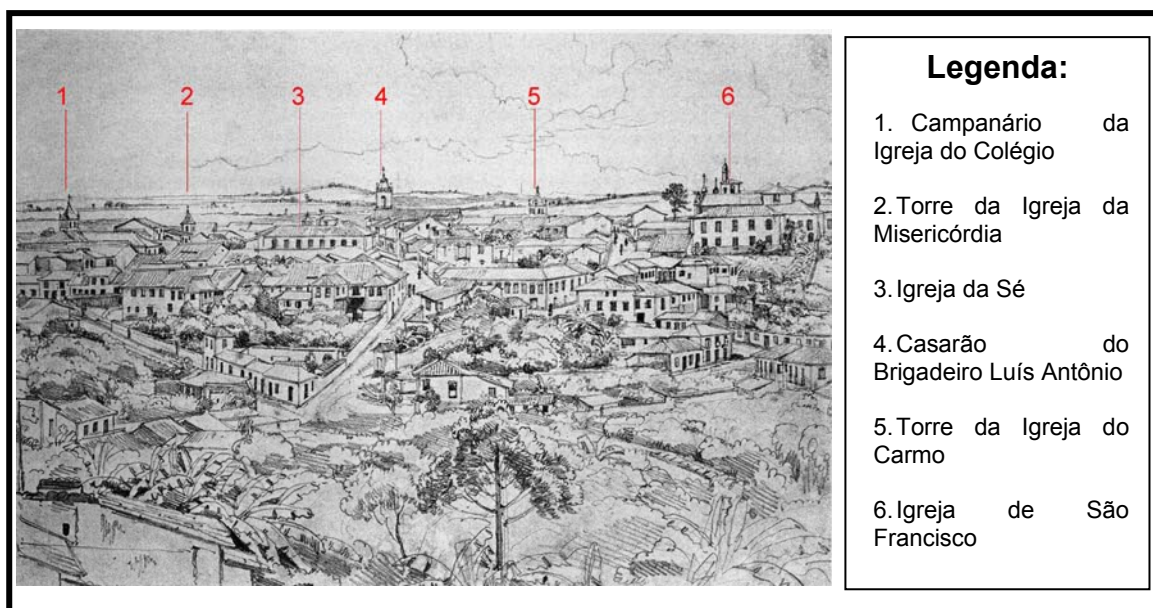


Figura 7 – CIDADE DE SÃO PAULO, EM 1827
Fonte: Lápis de Charles Landseer. (MACHADO, 1972)

Toledo (2004) relata que a terra era boa para plantio e que os vários rios (quase todos afluentes do Rio Tietê, principal rio do Estado) existentes facilitavam a fixação de residências agrárias em suas proximidades. Por três séculos, a cidade permaneceu como um ponto de passagem de tropeiros, sendo habitada por indígenas, jesuítas e trabalhadores que se dedicavam ao plantio. A tarefa desenvolvida pelos jesuítas era a catequese dos indígenas visando sua transformação em possíveis colonos. O que predominava eram agricultores de subsistência e pequenos espaços para pouso e descanso dos viajantes:

De sua fundação em vila, na segunda metade do século XVI, até quase o final do século XIX, a cidade de São Paulo teve uma trajetória inicial que não parecia ser suficiente para desembocar no que representa atualmente: o maior centro de produção de riqueza do país. Por muito tempo, o espaço urbano da cidade foi apenas um núcleo de mercadores, tropeiros e pequenos lavradores, similar a outros espaços urbanos

pertencentes ao interior e litoral do Estado, como Campinas, Santos, Sorocaba, São Vicente, Itu e Taubaté. (POCHMANN, 2001, p. 27)

Em função das condições descritas, não havia interesse dos viajantes em fixar residência tanto na cidade, quanto no que hoje é o Estado de São Paulo, pois o principal fator de exploração era o ouro, abundante em outras regiões, principalmente Minas Gerais. Assim, a capital e o interior de São Paulo nesse período possuíam habitações precárias e desenvolvia atividades bastante restritas, como descrito abaixo:

O provisório e a pobreza marcam a vida paulista. Nas casas havia pouca mobília, uma arca, redes de dormir, quase nenhuma cadeira. As pessoas se acomodam no chão, para comer, prostrar e descansar. A cozinha era um rancho. O vestuário eram calças, camisas ou vestidos de algodão cru sem qualquer decoração para o dia-a-dia e uma roupa diferenciada para momentos especiais, raríssimos. (FRANCISCO, 2004, p. 32)

Essa São Paulo estagnada e provinciana, em nada parecia com o que se transformaria com o final da era do ouro. Segundo Zanotti (2005, p. 23), até meados do século XVII a província de São Paulo tinha produção insignificante em relação à economia de exportação da Colônia. A extração do ouro era o principal interesse dos colonizadores e, em algumas capitanias onde a terra era aproveitável, instaurava-se também o cultivo da cana-de-açúcar. No entanto, ao final do século XVIII, as lavras de extração de minério se esgotaram e o principal investimento tornou-se a cana-de-açúcar, consumida em larga escala pelas regiões produtoras de minério sob o formato de cachaça.

É o final do ciclo do ouro que modifica, inicialmente, a “cidade de taipa” (TOLEDO, 2004). Com algum capital, fruto da mineração, alguns desbravadores paulistas voltaram para a região e investiram na produção da cana-de-açúcar, constituindo as primeiras fazendas no interior do estado.

O surgimento dessas fazendas transformou as relações entre o interior do estado e a vila. O interior vivia, basicamente, da plantação da cana e de outros produtos. Os fazendeiros faziam pequenas compras na cidade, moradores de sítios menores iam à cidade rezar e os padres da cidade visitavam o interior para difundir sua crença:

Entre o bairro rural, o latifúndio açucareiro e os espaços urbanos há uma interação, uma convivência de apoio e certa comunicação. O padre vai

ao bairro na divulgação das festas religiosas, benze, ergue o mastro próprio do santo; o sitiante vai à vila para a desobriga religiosa, vende gêneros alimentícios aos fazendeiros e compra deles o açúcar e a pinga. Todos falam a mesma língua, o dialeto caipira, misturando o português antigo à “língua geral” (FRANCISCO, 2004, p. 37)

Como o produto agrícola era escoado, em larga escala, pelo porto de Santos (zona litorânea do estado de São Paulo), e o transporte do produto interiorano passava, muitas vezes, pela capital, surgiu a necessidade de estabelecerem-se, na vila, serviços que facilitariam o comércio do produto. Pode-se dizer que a criação de serviços de comércio de alimentos e bebidas e de correio, entre São Paulo e Santos, trouxe outros benefícios à localidade. Entre eles, a criação de um hospital, fornecimento de remédios, construções de novas passagens e pontes, etc (TOLEDO, 2004).

É também, no final do século XVIII, que a São Paulo urbana se desenvolve. Não que não houvesse construções importantes até este período. A igreja da Sé – erguida ainda no século XVII – foi o marco central da cidade e dela partiram diversas vias para o restante da região:

Obras como o Anhangabaú, o porto geral na várzea do Carmo (rio Tamanduateí), entre outras, eram importantes, pois facilitavam a vida e o trabalho dos paulistanos, bem como orientavam os viajantes que rumavam ou retornavam para o interior do Estado (sertão) através de rios como o Tietê ou de trilhas e estradas existentes na época. Ao mesmo tempo, a cidade passou a apresentar os primeiros sinais de ordenação urbanística. (POCHMANN, 2001, p. 36-37)

No entanto, um novo produto agrícola chegava ao Brasil no início do século XVIII: o café. “A entrada do café em território brasileiro ocorreu em 1727, com o oficial Francisco de Mello Palheta, militar brasileiro”. Como a produção internacional da planta já não supria o mercado consumidor, o plantio do café no Brasil colonial se fortaleceu, sobretudo nos estados do Pará, Bahia, Rio de Janeiro e Espírito Santo. A Coroa portuguesa proibiu a importação do produto de outros países que era, então, escoado em sua totalidade, para Lisboa. “No Rio de Janeiro, a produção teve início em 1760, mas somente no final do século XVIII e no início do século XIX, no Vale do Paraíba, que a atividade econômica do café passou a ter valor comercial”. (ZANOTTI, 2005, p. 24 - 25)

O século XIX trouxe mudanças importantes na história do Brasil, que em 7 de setembro de 1822, se desvencilhava do colonialismo e se tornava um império independente. Ocorria também a abertura dos portos para o comércio de

produtos, o que permitiu a entrada do café brasileiro em outros países, além de Portugal, e uma negociação de preços independente do antigo colonizador. Para garantir a oferta, o plantio do café se estendeu para a região sul e sudeste do país, incluindo o interior do Estado de São Paulo. (ZANOTTI, 2005).

Segundo Bosi (1988, s/i), a Inglaterra, que era principal financiadora do plantio de café no Brasil, firmou acordo com o país em 1826, proibindo o tráfico negreiro. Ainda assim, os fazendeiros faziam vista grossa ao acordo, pois precisavam de escravos para sustentar a plantação:

O tráfico, mais ativo do que nunca, trouxe aos engenhos e às fazendas cerca de 700 mil africanos entre 1830 e 1850. As autoridades, apesar de eventuais declarações em contrário, faziam vista grossa à pirataria que facultava o transporte de carne humana, formalmente ilegal desde o acordo com a Inglaterra em 1826 [...].

Em 1830 o Brasil assumia a liderança mundial das exportações de café, mantendo a mão-de-obra negra e escrava. Com o desenvolvimento da economia cafeeira no oeste paulista, dando início ao “ciclo do café”, se configuraram importantes mudanças na estruturação da cidade, que começou a se modernizar. (POCHMANN, 2001, p. 29)

O fator decisivo para essa transformação foi a implantação das ferrovias, com passagem pela cidade. Com isso a capital paulista, “em vez de assumir funções de um mero entreposto comercial, exercidas até então, [...] tornou-se foco da pujança da economia cafeeira capitalista em expansão [...]”. (POCHMANN, 2001, p. 41-42)

A cidade saiu, rapidamente, da organização provinciana para uma organização em plano urbano, focada nas possibilidades de crescimento que o setor cafeeiro apontava. No entanto, fortes pressões internacionais e também internas se fizeram a favor da abolição da escravatura e havia ainda protestos nacionalistas dos cafeicultores contra a “ingerência britânica no controle dos navios negreiros” (BOSI, 1988, s/i).

Pressionado, na segunda metade do século XIX, o Brasil cedeu a algumas exigências internacionais visando manter a exportação do café para a Europa. Entraram em vigor duas importantes leis: a primeira, conhecida como “Lei do ventre-livre”, determinava que filhos de escravos, nascidos após sua

implementação, fossem alforriados. A segunda, chamada de “Lei do sexagenário”, determinava a libertação dos escravos mais velhos.

Com a redução da mão-de-obra escrava entraram em cena importantes atores da formação da cidade de São Paulo: os imigrantes italianos. Segundo Alvim (1986, p. 21), cujos estudos focam a imigração italiana para o Brasil, foi a imigração italiana que, de 1870 a 1920 fortaleceu o crescimento do estado de São Paulo.

Na Itália, altas taxas de impostos sobre as pequenas propriedades impediram o pequeno agricultor de produzir, além disso, muitos trabalhadores adquiriram empréstimos altos e não tinham possibilidade de pagar. Grandes propriedades conseguiam ofertar produtos mais baratos ao consumidor, garantindo a preferência na compra e a esses problemas somavam-se ainda ao mau tempo, as inundações de algumas regiões agrícolas e doenças que colocavam o pequeno agricultor italiano em péssimas condições de subsistência. O excedente de mão-de-obra familiar não podia mais ser absorvido na agricultura italiana e para essas pessoas, emigrar pareceu uma saída atraente.

No Brasil, houve facilidade para que o imigrante italiano fosse recebido. A mão-de-obra escrava estava em declínio e o país não possuía qualquer política imigratória. No caso de São Paulo, era urgente que fossem recebidos trabalhadores para manter a produção das fazendas de café, em grande quantidade e ao menor custo possível (ALVIM, 1986, p. 21).

Os imigrantes do sul da Itália, iniciaram um processo de migração para o Brasil, na esperança de retornarem um dia a sua pátria, buscando apenas solucionar o mau momento que viviam em suas pátrias. Já os vênnetos, provenientes do noroeste da Itália, não tinham pretensão de retorno, vendendo todos os seus pertences e migrando para o Brasil com toda a família:

São esses imigrantes que compõe o primeiro contingente de trabalhadores em São Paulo. No entanto, sob a insistência de que o regime de colonato no Brasil reduziu todos os imigrantes a um mesmo padrão – as características peculiares desses primeiros imigrantes foram esquecidas. (ALVIM, 1986, p. 35)

Em 1888, o Brasil permanecia como único país do mundo a possuir regime de escravidão. Com a pressão da Inglaterra pela libertação, a Princesa Regente Isabel, do Brasil, assinou a “Lei Áurea” libertando os negros da escravidão. Nem

todos os fazendeiros queriam manter os negros em suas lavouras e muitos escravos não pretendiam ficar nas fazendas sob condições de trabalho tão ruins – o que fez com que os fazendeiros necessitassem da imigração para substituir a mão-de-obra cafeeira.

Embora os italianos, de uma maneira geral, objetivassem trabalhar na agricultura, parte deles teve de optar pelos trabalhos na cidade, uma vez que o número de imigrantes italianos vindos ao Brasil superou a capacidade de trabalho nas lavouras. Segundo Alvim (1986, p. 70):

[...] para a maioria dos meridionais, e mesmo dos setentrionais de outras regiões, a posse da terra não era sua maior ambição. Muitos meridionais sabiam claramente que o trabalho no campo era a última coisa a desejar. [...]

Essa preferência dos meridionais pelas cidades não se manifestou só após a chegada em São Paulo. Tinha raízes na própria Itália.

Entende-se que a cidade permitia aos italianos reconstruir um núcleo social, por intermédio de amizades, relações comerciais e pessoais que o campo não permitia. Além disso, a cidade ganhava características que, por si só, eram um atrativo ao deslocamento campo-cidade. Desde 1872, num processo gradativo, difundia-se o uso da iluminação a gás, ruas eram calçadas com paralelepípedos e as casas de taipa iam desaparecendo das construções (QUEIROZ, 2004, p. 18).

No Brasil, assim como na Itália, o campo era sinônimo de miséria e maus tratos. Segundo Alvim (1986), não eram raros os casos de maus tratos aos imigrantes italianos, principalmente porque a mentalidade dos fazendeiros brasileiros e de seus capatazes ainda era escravocrata, baseada na repressão e em punições brutais.

Pochmann (2001, p. 42) ressalta que, por mais que as condições do imigrante italiano no campo fossem ruins, foi ele o grande responsável pela construção de uma organização urbana no estado e também na capital:

O salto organizativo do modesto núcleo urbano de São Paulo esteve diretamente associado às potencialidades econômicas oferecidas pela expansão do complexo cafeeiro capitalista no oeste paulista, que iria operar fundado no uso de mão de obra branca, imigrante, e nas formas predominantes de trabalho assalariado.

Comparando a condição do Brasil como país receptor de imigrantes camponeses, segundo Pochmann (2001, p. 58), pode-se aferir que as condições do trabalhador rural, de uma maneira geral, eram bastante ruins e que em outros países, a condição de trabalho e de qualidade de vida no campo era costumeiramente melhor do que nas cidades. Esse fato estimulava as fugas dos imigrantes para as cidades e tornava boa parte deles trabalhadores industriais, embora sem qualificação para tal trabalho:

[...] a restrição ao acesso à terra e as péssimas condições de vida e de trabalho no campo, assim como a manifestação de problemas climáticos (seca), influenciaram decisivamente no deslocamento voluntário de trabalhadores rurais para a cidade de São Paulo, entre outros centros urbanos da época. Ao contrário da experiência européia de formação do mercado de trabalho urbano, que demandou algumas concessões patronais para atrair mão-de-obra rural, tendo em vista que as condições de vida e de trabalho no campo eram em geral superiores às da cidade.

Os chamados “barões do café”, acumularam capital considerável utilizando a mão-de-obra imigrante – o que lhes proporcionou a possibilidade de aplicar recursos em outros setores. Ganham espaço na cidade, então, pequenas indústrias, comércio, bancos e serviços diversos. Dessa maneira, quase todo o complexo de comércio e serviços fica atrelado direta ou indiretamente à economia cafeeira, que se configura como principal produto de exportação nacional.

Importante refletir que, neste momento, o negro liberto pela “Lei Áurea”, de 1888, não é totalmente incorporado ao mercado de trabalho agrícola. A maior parte deles não possui escolaridade, nem especialização no setor de comércio ou de serviços e não tem propriedades. Segundo Pochmann (2001, p. 55):

A população urbana que foi sucedendo a nação agrária e escravista manteve disseminadas algumas restrições à incorporação do negro, sobretudo aos postos de trabalho de maior qualidade. Em São Paulo, ocorreu tanto a marginalização do ex-escravo quanto do caipira, obrigando-os a emigrar para outras localidades ou submeter-se ao pauperismo das ocupações inferiores.

Imigrantes chegavam aos milhares à cidade de São Paulo e apenas parte deles era absorvida pelas atividades rurais (ALVIM, 1986). Ocorre, portanto, um considerável crescimento das atividades de imigrantes na região urbanizada e a construção de moradias em bairros mais afastados, de acordo com as posses

desses imigrantes – o que caracteriza o início do segundo período de que falava Saliba (2004), configurando a metropolização de São Paulo.

Esse segundo momento apontado por Saliba (2004), que vai do ciclo cafeeiro até o final do século XX é, por sua vez, dividido por diversos autores (LIMA, 1997; POCHMANN, 2001; TOLEDO, 2004) em outros três períodos: o primeiro de 1888 até 1929, da abolição da escravidão até a crise financeira de 1929 que causou considerável índice de desemprego por fatores internacionais, afetando o Brasil e a cidade de São Paulo; o segundo se inicia em 1930 e vai até meados de 1954, caracterizado pelo início da industrialização e chegada dos imigrantes europeus e migrantes de todas as regiões do país, principalmente do nordeste e Minas Gerais; e o terceiro vai de 1954 até 1980, quando a industrialização da cidade de São Paulo chega em um nível que coloca a cidade em um plano internacional comparável a padrões europeus. Tais divisões serão obedecidas para melhor contextualizar este estudo.

2.2 Da abolição da escravidão à depressão de 1929 (1888 – 1929)

Segundo Queiroz (2004, p. 16), após a abolição da escravidão, mudanças muito rápidas mudaram consideravelmente o cenário de São Paulo. Sobretudo, porque o café se consolidou como o principal produto de exportação nacional, o que fortaleceu o poder político daqueles que detinham as maiores plantações do produto: os fazendeiros paulistas. Ainda assim, os governantes eram normalmente nordestinos, provenientes de áreas já empobrecidas economicamente, que não privilegiavam os cafeicultores e que, portanto, eram motivo de descontentamento entre os paulistanos.

Os fazendeiros do oeste e moradores da capital iniciaram um movimento republicano, a fim de destituir a monarquia do poder. “Os mais extremados

chegavam a falar em separação e a maioria passa a considerar a república – federativa, naturalmente – a solução ideal para seus problemas” (Id. Ibidem, p.16).

Tal movimento ganhou força, unido a outras províncias e ao exército, depondo o imperador Pedro II do poder, em 15 de novembro de 1889, mudando o regime político do país, tornando-o uma República. No entanto, para São Paulo, os primeiros anos da República foram conturbados, diversas revoltas armadas entre militares e constitucionalistas atingiam a região. Ainda assim,

[...] o café dinamizava vigorosamente as funções urbanas: crescia o comércio, multiplicavam-se as ocupações profissionais, ampliava-se a complexidade das funções burocráticas de uma capital que enriquecia, exigindo também crescente número de funcionários públicos.

E chegava gente: os 23.243 moradores de 1872 seriam 64.930 em 1890 e 130 mil em 1895. No ano de 1910 [...] a cidade já contava com 375 mil habitantes. (QUEIROZ, 2004, p. 17)

Essa superioridade econômica do Estado de São Paulo em relação aos demais, faz com que imigrantes continuem chegando a São Paulo, numa constante que duraria até a década de 1920. Parte considerável desses trabalhadores procurava moradia em áreas próximas das vias férreas (que davam acesso aos locais de trabalho), o que originou a formação de novos bairros operários. Suas habitações eram bastante simples, principalmente cortiços, cuja cozinha, banheiro, varais e área social eram comuns:

Os cortiços, por serem identificados como moradias sem banheiro privativo, eram habitações coletivas onde vivia grande quantidade de pessoas de baixa renda, em geral, em condições físicas insalubres e alta promiscuidade. Nos bairros operários, a presença de cortiços encontrava forte sedimentação, com amplo risco de epidemias e a reprodução do pauperismo.

Levando-se em consideração que os bairros ricos localizavam-se nas áreas de Higienópolis, dos Campos Elísios e da avenida Paulista, percebe-se que a construção da cidade de São Paulo, a partir da abolição da escravidão e da absorção de grande parcela de imigrantes, baseou-se não apenas na nova divisão de trabalho, mas também na ampliação da divisão social geográfica. (POCHMANN, 2001, p. 64)

Sabe-se que, entre os estrangeiros, eram os italianos os principais moradores da cidade e que não eram necessariamente locatários, mas em sua maioria proprietários de imóveis urbanos. No entanto, o valor desses imóveis era muito baixo, porque a grande concentração deles era restrita aos bairros

operários mais pobres de São Paulo: Brás, Bom Retiro, Barra Funda, Belenzinho e Bela Vista (Bixiga), sendo que eram habitados quase que exclusivamente por italianos: “[...] eram bairros industriais e a pobreza ali reinante foi retratada não só pela crônica da época, como por vários autores que focalizaram os bairros paulistas”. (ALVIM, 1986, p. 142)

No entanto, é importante lembrar que, embora seja o principal grupo de imigrantes na cidade de São Paulo, os italianos não foram os únicos a assumir um papel importante na economia da capital paulista. Segundo Michael Hall, estudioso sobre migrações internacionais, dados estatísticos mostram que dos quase cinco milhões de pessoas que vieram para o Brasil, entre 1820 e 1949, pouco mais da metade teve como destino o Estado de São Paulo (HALL, 2004, p. 121).

Uma vez na cidade, imigrantes provenientes das mais diversas localidades, procuravam emprego, inicialmente, nos bairros industriais nas proximidades das estradas de ferro. Assim, os bairros operários eram pólos receptores de diversas etnias, sendo os italianos os mais comuns. No entanto, os portugueses que, segundo Hall (2004, p. 132) eram o segundo maior contingente de imigrantes em São Paulo, em 1940 chegam a ultrapassar o número de imigrantes italianos, representando 6% da população total da cidade.

Com personalidades bastante diferentes da dos italianos, os portugueses tinham diversos conflitos com os grupos representativos da classe operária italiana. A sociedade imigrante começava a se organizar em sindicatos, reivindicando melhores condições de trabalho e, segundo os italianos, os portugueses não participavam dos protestos, sendo chamados de “fura-greves”, embora, segundo Matos (1993), essa acusação não pareça verídica, uma vez que eles também militaram no porto de Santos e participaram de importantes movimentos grevistas em São Paulo.

A imigração espanhola também se fazia presente em quantidade considerável. Assim como os italianos, espanhóis vieram ao Brasil, na sua maioria, em busca de melhores condições de vida nas fazendas. Verificando a ausência de condições mínimas de sobrevivência em algumas fazendas cafeeiras e reclamando de maus-tratos, migraram para a capital do estado em busca de emprego, independente da qualificação exigida:

Embora não ausentes do trabalho fabril – 3,3% dos operários na indústria têxtil em 1912 – os espanhóis ficaram identificados na memória popular com atividades de pouca qualificação: trabalhadores braçais, carroceiros, cocheiros, empregados de bares, hotéis e restaurantes. Contudo, sua atividade mais conhecida em São Paulo era o recolhimento e a reutilização de ferro velho. (HALL, 2004, p. 135)

Também imigrantes japoneses, sírios, libaneses e armênios tiveram participação importante na construção da capital paulista. A imigração japonesa teve início em 1908. Em sua maioria, os japoneses vindos para São Paulo eram bons agricultores, mas sofriam com o desemprego (o excesso populacional gerava excedente de mão-de-obra). Assim, autoridades brasileiras que já não conseguiam recrutar muitos trabalhadores na Europa, firmaram acordo com o governo japonês, favorável a imigração e que, na mesma época, tinha parte de seus imigrantes expulsos dos Estados Unidos:

Enfrentando problemas de língua e de costumes, além de dificuldade em arrumar empregos, os primeiros imigrantes de São Paulo se localizavam na rua Conde de Sarzedas, o começo do que seria o bairro japonês da Cidade. As vantagens da “Conde” eram os aluguéis baratos, especialmente em porões; a proximidade do centro com a possibilidade de empregos; a localização relativamente perto do consulado do Japão [...]. Apesar das dificuldades iniciais do grupo, certamente o mais distante de todos, em termos culturais, dos padrões prevaletentes na Cidade, os japoneses encontravam rapidamente um lugar nessa sociedade desconhecida e muito diferente da sua. (HALL, 2004, p. 139)

Segundo Setúbal (2004), eram intensos os conflitos e os choque culturais em relação à colonização japonesa. Um dos fatores mais conflitantes entre a cultura japonesa e a paulista era a gastronomia, pois os orientais não sabiam cozinhar feijão e não estavam acostumados à carne de porco, o que gerou problemas de desnutrição na população que vivia nas fazendas, distante do litoral (fonte de peixe, base da culinária japonesa). “Essa situação, aliada às péssimas condições na qualidade de vida, gerava subnutrição, doenças, fugas e abandono coletivo das fazendas”. (SETUBAL, 2004, p. 74)

Quanto aos sírio-libaneses, embora normalmente ligados à agricultura em seus locais de origem, estabeleceram-se, em sua maioria, no comércio de São Paulo. Os primeiros imigrantes sírio-libaneses na cidade, encontraram uma área ainda pouco explorada no mercado de trabalho: a revenda de produtos. Essa profissão caracterizaria o grupo, como numa generalização do ofício, sendo todos referenciados como mascates, vendedores de quinquilharias:

De início, operavam nas ruas da Capital, oferecendo objetos leves e baratos: pentes, colchonetes, botões, agulhas, linha, perfumes, sabonetes, fitas e roupas de baixo preço. Depois, com experiência e algum domínio da língua, expandiam suas atividades ao interior. Utilizando formas flexíveis de crédito, aceitando pagamento em espécie quando necessário e reduzindo sua margem de lucro por item para aumentar o volume das vendas, conseguiram eliminar da mascatagem seus competidores portugueses e italianos. (HALL, 2004, p. 141)

Os judeus também compuseram o cenário de São Paulo, chegando na cidade já nas últimas décadas do século XIX. O grupo vindo do Império Turco-Otomano, fugiu para o Brasil assim que leis instituíram a obrigatoriedade na prestação de serviços militares. Além disso, já havia o temor de uma guerra que, se presumia, estava por vir. A situação do Império Otomano, também era instável política e economicamente. A decadência de determinadas profissões foi mais um fator motivador para a imigração para o Brasil (HALL, 2004, p. 144 - 145.)

Na cidade de São Paulo, os judeus (turcos) voltaram-se, basicamente, a atividades comerciais, alguns também como ambulantes (mascates) que levavam produtos da cidade para o interior e litoral. No interior do estado, parte da população, que já tinha certa aptidão comercial e formação, tornam-se proprietários de pequenos estabelecimentos. Ao longo de dez a vinte anos estabelecidos na cidade, surgiram as primeiras indústrias comandadas por judeus e que, em sua maioria, prosperaram e difundiram-se para outras cidades (HALL, 2004, p. 145).

No período de 1933 a 1941, chegaram a São Paulo também os chamados “judeu-novos”, fugidos das localidades tomadas pelo regime nazista. Somente da Alemanha ao Brasil, chegam quase dez mil judeus que, em seu país de origem, eram profissionais liberais, engenheiros, administradores e que tinham preparo e formação para empreendedores:

Como alguns dos outros grupos imigrantes, também os judeus se destacaram pelas atividades culturais: escolas, jornais, revistas, teatros, associações recreativas e literárias e importante participação artística no modernismo paulista marcaram sua presença numa Cidade que começava a perder os traços do longo provincianismo. Um pouco mais adiante, com a criação da Universidade de São Paulo, estarão entre os expoentes intelectuais e científicos do país. (HALL, 2004, p. 147)

Por fim, um grupo representativo de imigrantes também chegava à cidade: os armênios. Dedicaram-se basicamente ao comércio ambulante e ao setor têxtil.

Ainda permanecia, em São Paulo, certa confusão quanto à nacionalidade dos comerciantes de tecidos e mascates que, provavelmente pela mesma profissão, eram confundidos pelos paulistanos que não identificavam a diferença entre armênios, sírios e libaneses. “Em São Paulo, os armênios estabeleceram-se sobretudo na fabricação e no comércio de calçados, concentrados na região do Mercado Municipal e na rua São Caetano, no bairro da Luz”. (HALL, 2004, p. 148)

Mas a cidade de 1888 a 1929 não se caracterizou somente pela chegada maciça de imigrantes, mas também por mudanças urbanísticas e políticas importantes. Já em 1899, foi criado o cargo de prefeito e um importante político da época monárquica foi empossado: Antonio da Silva Prado (QUEIROZ, 2004, p. 24). Como também era um fazendeiro de café e possuía interesses em algumas indústrias e em bancos, investiu fortemente nestes setores até 1910, quando encerrou seu mandato. De 1899 a 1910, executou importantes obras de saneamento, canalizou rios, iniciou a criação de bairros residenciais voltados à aristocracia (como foi o caso de Higienópolis) e edificou um mercado e um teatro municipais. Além disso, contribuiu para a chegada da eletricidade, transformando o principal meio de transporte, que eram os carros de boi, com a implantação dos bondes elétricos. (QUEIROZ, 2004, p. 25) Todas essas modificações configuraram a São Paulo um novo cenário urbano, muito diferente daquele que seria lembrado como a São Paulo do século XIX, de casas de taipa, igrejas e vilarejos, como podemos verificar na figura abaixo, que revela a fachada do Theatro Municipal, dando destaque, em primeiro plano, à nova iluminação, agora elétrica:



Figura 8 – THEATRO MUNICIPAL, EM 1918
Fonte: Cartão Postal. (TOLEDO, 2004)

Os sucessores de Silva Prado também provocaram grandes transformações no cenário da cidade, sobretudo o Barão de Duprat, que assume o município logo após a saída de Silva Prado:

Industrial e comerciante, Duprat governou de 1911 a 1914 e trouxe, para auxiliá-lo, o urbanista A. Bouvard, diretor geral dos serviços de arquitetura de Paris, cujos planos provocariam viva polêmica. Restariam dessa administração as tentativas de aproveitamento do Vale do Anhangabaú, ainda tomado por chácaras de flores e verduras, a construção do Viaduto Santa Ifigênia e, como obra principal, a avenida São João. (QUEIROZ, 2004, p. 25)

Ainda segundo Queiroz (2004), Duprat foi sucedido por Washington Luís que buscou “embelezar a cidade”, abrindo estradas, construindo parques e criando as chamadas “feiras livres”. No entanto, tantas obras nem sempre ocasionavam melhoria na qualidade de vida. Eram, normalmente, direcionadas apenas às elites e ressaltavam ainda mais as diferenças entre os bairros habitados pelos operários e aqueles habitados pelas elites. É na gestão de Washington Luiz que a cidade enfrenta suas primeiras greves, uma vez que os trabalhadores estavam condicionados a uma jornada de seis dias de trabalho semanais, de dez a doze horas cada (idem, 2004, p. 28).

No entanto, em 1924, na gestão do prefeito Firmino de Moraes Pinto, as mudanças urbanas que ocorriam na cidade até então, sofreram duro golpe.

Segundo Cohen (2004, p. 295), em 1924, a cidade de São Paulo se movimentava contra as oligarquias que comandavam o país. Os rebeldes queriam o voto secreto como principal reivindicação, além da obrigatoriedade do ensino fundamental e profissional nacionais e engendraram um movimento para tomar a capital paulista, o que ocorreu em 05 de julho de 1924. Contra o movimento, em 11 de julho do mesmo ano, a cidade foi cercada por tropas enviadas pelo presidente da República, Artur Bernardes, e bombardeada, fazendo com que parte dos paulistanos fugissem para o interior em busca de abrigo.

Ocupada por militares e rebeldes, a cidade se transformou em campo de guerra e foram comuns os incêndios, saques e ataques descontrolados aos mercados e secretarias. Boa parte das construções das gestões anteriores foi depredada. Os rebeldes queriam que a revolução tivesse a maior amplitude possível, mas não conseguiam apoio da população frente aos militares. Assim, em 27 de julho, abandonam a capital pelas vias ferroviárias, consolidando a derrota (idem, p. 306).

Aos poucos, a população paulistana retornou a cidade e reconstruiu o que havia sido arrasado pela revolução. O café mantinha-se como o setor que mais empregava trabalhadores no interior, mas a cidade atraía ainda mais imigrantes e crescia paralelamente às vendas do café. Em 1926 encerrou-se o mandato de Firmiano Pinto e José Pires do Rio o sucedeu na prefeitura de São Paulo. Pires do Rio tinha planos de construção de novas avenidas e retificar o rio Tietê e, junto ao urbanista Prestes Mais, projetou e consolidou a expansão de grandes avenidas a partir do centro urbano, buscando transformar São Paulo em algo comparável aos demais centros urbanos internacionais (QUEIROZ, 2004, p. 32).

O mandato de Pires do Rio duraria até o início de 1930, quando a capital enfrentou uma crise financeira de grande impacto que repercutiu diretamente no setor cafeeiro: as ações do setor negociadas internacionalmente sofreram grande desvalorização e o setor entrou em colapso:

O primeiro choque de grandes proporções no mercado de trabalho paulistano desde sua formação, no final da escravidão, ocorreu durante a depressão de 1929. Diante da forte desvalorização do preço das ações na Bolsa de Valores de Nova York, houve uma profunda queda do nível de atividade econômica nos países desenvolvidos, que durou por quase toda a década de 1930. (POCHMANN, 2001, p. 67)

Com a desvalorização do café, restava aos fazendeiros pedir apoio financeiro aos governos e aos agricultores, procurar novos postos de trabalho na cidade, nos setores que necessitavam de mão-de-obra, principalmente a indústria.

2.3 A industrialização de São Paulo por braços estrangeiros (1930 – 1954)

Até a depressão de 1929 não havia quaisquer mecanismos de proteção aos trabalhadores urbanos e, como quase todas as atividades urbanas tinham relação com a exportação de produtos rurais, o desemprego nos grandes centros deu-se de maneira estrondosa. Segundo Pochmann, (2001, p. 69), um terço da população da cidade de São Paulo estava desempregada em 1930, criando focos de tensão. O governo federativo dava autonomia aos estados para defenderem seus interesses, o que significava também a contração de dívidas.

Nesse mesmo ano (1930), o presidente do Brasil, Washington Luiz, pretendendo a continuidade de sua política econômica, almejava sua substituição por Júlio Prestes, outro paulista. Reagindo a essa continuidade de governantes paulistas, Minas Gerais se une ao Rio Grande do Sul, sugerindo uma candidatura conjunta, firmando acordo em torno da candidatura de Getúlio Vargas:

O movimento político militar que arrebatou o poder foi consagrado na historiografia como “Revolução de 1930”. Para muitos, então, essa foi uma revolução para acabar com o predomínio de São Paulo [...]. De imediato, jornais da situação foram empastelados na capital paulista, como o Correio Paulistano e A Gazeta. No Rio de Janeiro, Washington Luiz foi deposto por militares e uma junta governativa assumiu o poder, enquanto Vargas se deslocava no “Trem da Vitória”, do Rio Grande do Sul para assumir o Palácio do Catete (COHEN e PACHECO, 2004, p. 308).

O novo governo federal instaurado, inicialmente, agradou a capital paulista. Getúlio Vargas, promoveu novas diretrizes econômicas, permitindo o desenvolvimento da indústria nacional, por meio de políticas que valorizavam os produtos internos. Assim, para sustentar o preço do café no mercado internacional o governo optou por adquirir o produto a um preço predeterminado e a queimar parte do estoque do grão, reduzindo a oferta. De certa maneira, o programa amenizou a crise enfrentada pelos barões de café, mas essa política intervencionista não resolveu totalmente o problema, pois, para os cafeicultores, São Paulo estava se sacrificando economicamente em detrimento de outros estados. A crise econômica culminou em uma mobilização contra o governo Vargas (que mantinha tropas federais na cidade) e gerou passeatas de estudantes, movimentos grevistas, invasões de jornais, boicotes a produtos estrangeiros, entre outras ações extremadas (COHEN e PACHECO, 2004, p. 311).

Para os paulistanos, o “governo getulista” era uma “ditadura” que não tinha respaldo constitucional. De 1930 a 1932 São Paulo viveu diversas passeatas que demonstravam a insatisfação popular. Em 24 de fevereiro de 1932, dia dedicado à Constituição da República, os paulistanos saíram às ruas pedindo o retorno do regime “constitucional”. O governo “provisório” (assim chamado pelos paulistas) não conseguia acalmar os focos revolucionários e, nesta mesma data, Vargas promulga a lei eleitoral, mas não consegue convencer os paulistas de que haveria participação de todos os estados numa futura Assembleia Constituinte (Id. Ibidem, p. 315). Finalmente, em 14 de maio de 1932, Getúlio Vargas

assinou o decreto convocando eleições constituintes para o dia 3 de maio de 1933 e nomeando uma comissão para elaborar o anteprojeto de uma constituição; aparentemente as pressões exercidas pelo povo paulista recebiam a sua resposta. Além disso, Vargas tinha finalmente aceito substituir mais uma vez o interventor nomeando para o cargo o embaixador Pedro de Toledo, nome de agrado de muito dos paulistas. (COHEN e PACHECO, 2004, p. 317)

No entanto, Pedro de Toledo não tinha força para apoiar as reivindicações paulistas diante do governo getulista. Novos confrontos ocorreram durante o mês de maio de 1932, num saldo de dezenas de mortos e feridos que se transformavam em mártires e em inspiração para novos enfrentamentos. Em julho do mesmo ano, os paulistas enfrentam um último levante “em favor do Brasil”, mas que o governo de Vargas considerava como “uma imposição de São Paulo perante os outros estados” (Id. Ibidem, p. 321). Esse levante organizou paulistas para uma guerra armada nas fronteiras ao norte do Estado, havia mais voluntários do que armamentos e a desorganização dos estudantes era fator agravante para um combate que utilizou muito das reservas bancárias e do tesouro do estado. Sem reservas, a população se organizava e doava tudo de seu, ouro, bois para servirem de alimento, roupas, cobertores... mas tropas terrestres e bombardeios aéreos do governo getulista se sobressaíram sobre os paulistas, que cederam derrota em outubro de 1932.

Ainda segundo Cohen (2004, p. 332), alguns líderes revolucionários são exilados e, ao contrário do que se imaginava Getúlio Vargas não se lançou contra os paulistas após o término da guerra e convocou eleições para a constituinte, dando sensação de triunfo moral aos paulistas.

A reconstrução paulista para guerra e pós-guerra, reconfigurou a capital urbana. A construção de novos eixos rodoviários geravam emprego e renda, abrindo novas oportunidades que atraíram ainda mais mão-de-obra para a capital. Três desses eixos foram fundamentais para a superação da crise cafeeira e pós-guerra (uma vez que a cidade ficou sem recursos): de São Bernardo do Campo, de Guarulhos e de Osasco, auxiliando no aumento da área produtiva e, conseqüentemente, fazendo com que parte da população deixasse os eixos-centrais da capital e constituísse moradia em outros bairros, mais distantes, repovoando a cidade.

O fato também contribuiu para que a moradia do trabalhador ficasse ainda mais distante do local de trabalho, diferentemente dos bairros-operários – que possuíam proximidade com as fábricas. Aumentou-se, também, o gasto desses trabalhadores com a condução e, ainda assim, o padrão de habitação dessas famílias continuou sendo baixo, pois a distância não implicava em facilidades na compra dos imóveis, que apenas agravou a questão da ocupação desordenada do solo:

A ocupação do solo urbano ocorreu em saltos bruscos, sem planejamento, com loteamentos desordenados e quase sem acesso os serviços públicos, sobretudo de transporte público, criando essa dificuldade característica dos paulistanos para se deslocar entre a moradia e o trabalho. (POCHMANN, 2001, p. 81)

O desenvolvimento do mercado de trabalho e, conseqüentemente, da economia paulistana, deu-se por intermédio da migração campo-cidade e também de outros estados para a região. Com as dificuldades que a economia cafeeira enfrentava, a incitação ao êxodo rural era grande. Imigrantes que retornavam à cidade procuravam emprego nas indústrias, que sustentavam a economia no período e a presença desses imigrantes na cidade, proporcionava a difusão de ideologias e de novas formas de organização dos trabalhadores, o que gerou segmentações claras do mercado de trabalho, formações de sindicatos e de grupos de reivindicações e ações coletivas em diversas instâncias do trabalho.

Essas reivindicações fizeram com que fossem apresentadas leis de proteção social e trabalhista, que se concretizaram por meio da Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), de 1943, mesmo momento em que foram reconhecidos oficialmente sindicatos e representações de interesse do trabalhador. “Tudo isso marcou a tentativa de administrar os diferentes segmentos sociais segundo o pensamento positivista de ordem e progresso”. (POCHMANN, 2001, p. 70)

Embora já sem capacidade para suportar o número de imigrantes que chegavam na cidade de São Paulo, ao final dos anos 1950, a cidade recebeu, também, consideráveis migrantes do norte e nordeste que redesenharam a cidade em suas particularidades. A concentração da migração nacional em São Paulo após 1930, principalmente nordestinos e mineiros e sulinos freou parte da migração européia e de japoneses. O êxodo-rural assumiu, assim, o principal fator de migração nacional e a cidade de São Paulo ganhou novos traços, novos sotaques, novos valores e incorporou outras culturas.

A chegada de paulistanos do interior gerou também a incorporação do “caipira” na cidade. Entende-se por caipira, aquele interiorano que não está acostumado às relações urbanas, como explica Francisco (2004, p. 23):

Existem muitos usos para o termo “caipira” que, na maioria das vezes, é empregado para designar algo rural, ultrapassado, que não faz parte do “nosso mundo” e da modernidade. Dificilmente “caipira” será uma identificação para si mesmo. É uma definição do outro, daquele a quem se quer sobrepor, uma marca de “inferioridade” das práticas culturais rurais diante das verdades do conhecimento e dos hábitos da urbanidade.

O “caipira” estereotipado, de fala errada, vestimentas inadequadas, vagaroso e inocente, tomou conta do imaginário popular, principalmente em retratos caricatos realizados pelas rádios paulistanas. Vale lembrar que o surgimento do sistema de rádio transmissão, em São Paulo, ocorreu justamente quando a cidade estava ganhando feições de metrópole, sendo o principal instrumento utilizado na mobilização das revoluções de 1924 e 1932. Por sua importância na vida cultural da cidade, faz-se necessário maior detalhamento sobre seu surgimento:

O nascimento efetivo da rádio na Cidade de São Paulo deu-se com a formação da Sociedade Rádio Educadora Paulista, em 30 de novembro de 1923. Entre a formação da Sociedade e a determinação para “que se iniciassem demonstrações públicas com irradiações da estação Rádio Bandeirante” passaram-se três meses. Somente em fevereiro de 1924, a Educadora fez as primeiras experiências. (TOTA, 2004, p. 489-490)

2.3.1 As rádios de São Paulo

De início, as estações de rádio deveriam se denominar Sociedade ou Clubes, pois eram sustentadas por mensalidades pagas por sócios, denominados radioamadores. Segundo Tota (2004, p. 493), a primeira emissora de rádio paulistana, a “Sociedade Educadora Paulista” (Gazeta), iniciou suas transmissões em 1924. Três anos mais tarde, a “Rádio Cruzeiro do Sul” foi inaugurada, seguida, em 1928, da “Rádio Record”. Em 1934, podendo cobrar por mensagens publicitárias e sem precisar depender de sócios para colocarem suas transmissões no ar, surgiram as rádios “Excelsior de São Paulo”, “Rádio Difusora”, “Rádio São Paulo”, “Rádio Kosmos” (América) e “Rádio Cultura”. Ainda na década de 1930 surgiu, em 1937, a “Rádio Bandeirantes”, completando a expansão das rádios paulistanas.

Entre as décadas de 1920 e 1930, o rádio ainda estava restrito a uma pequena parcela elitista da sociedade paulistana, mas logo se transformaria num forte meio de comunicação, atingindo as massas. Teve papel importante na campanha para as eleições presidenciais de 1930 e foi fundamental no desenrolar da Revolução Constitucionalista de 1932. Neste momento, o rádio obteve papel importante na comunicação oficial paulistana sendo que estudantes invadiriam as rádios para reivindicar mudanças políticas e estas denunciavam os atos ditatoriais da política militar, que instituiu sanções às rádios paulistanas, mas que ainda assim mantiveram as transmissões sobre a revolução até a rendição de São Paulo, em outubro de 1932.

Após a rendição, a programação das rádios mudou seu foco, saindo um pouco da discussão política e penetrando nas classes sociais mais pobres, com quadros específicos para as donas de casa e crianças. Os humoristas também ganharam mais espaço nas principais emissoras de São Paulo:

As relações dos humoristas com o rádio também passaram por um incremento rápido, sobretudo no momento em que as emissoras começaram a introduzir a publicidade através dos jingles radiofônicos. Já a partir de 1931, após a promulgação dos decretos governamentais permitindo e regulamentando a publicidade no rádio brasileiro, era possível observar a efetiva participação de humoristas na elaboração das primeiras mensagens comerciais. (TOTA, 2004, p. 504)

Boa parte da programação das rádios paulistanas era realizada ao vivo e com muita improvisação. Surgiram aí, os grandes atores de rádio-novela e humoristas, intérpretes de personagens típicos da cidade de São Paulo. Como era o caso de Cornélio Pires, “que desde o final dos anos 20 fazia imitações dos ‘caipiras’” do interior paulista, falando com sotaque arrastado na Rádio Educadora, depois na rádio Cruzeiro do Sul. Na mesma época, “fez sucesso Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, o Juó Bananére, com sua notável imitação de falas de imigrantes [...]” (TOTA, 2004, p. 505).

Interessante notar que, até meados da década de 1950, segundo o IBGE (*apud* POCHMANN, 2001, p. 87), cerca de 15% da população paulistana possuía casa própria. Do total de residências, pouco mais da metade tinha acesso à água potável e pouco mais de um terço possuía esgoto. Em compensação a luz elétrica já atingia 95% dos domicílios, dos quais mais de 70% possuíam rádio.

2.3.2 Modificações na paisagem cultural e urbana

Além de ser o maior meio de comunicação disponível, a rádio paulistana tinha ainda o trunfo de se firmar em uma cidade que, aos poucos se tornava extremamente boêmia. Segundo Rago (2004), a boemia em São Paulo era atípica pois ocorria diferentemente de acordo com cada classe socioeconômica:

As famílias mais abastadas dos bairros chiques quase não freqüentam os cafés, bares e restaurantes, buscando formas de recreação mais privadas, seja na vida familiar, seja nos clubes recém-criados, como o Tênis, o Paulistano e o Harmonia. Não perdiam, no entanto, as apresentações das companhias líricas no Theatro Municipal, ou as festas, banquetes e cerimônias realizadas no Salão do Trianon. Já os rapazes, boêmios, artistas, intelectuais e políticos garantiram sua presença nos bares, restaurantes e sobretudo nos cafés-concertos, construídos à imagem dos parisienses (...). (RAGO, 2004, p. 396)

Para a autora, a boemia exercia um certo fascínio sobre as pessoas, era uma maneira de fuga das mazelas, de experimentar prazeres, fugir do cotidiano cansativo e monótono da cidade. “Vida boêmia, espaço da imaginação e da criatividade, pensavam os intelectuais. Espaço da promiscuidade e do desregramento, denunciavam os médicos” (RAGO, 2004, p. 397). Vale ressaltar que a maioria dos bares, bordéis e casas noturnas que surgiam eram desenvolvidas e nomeadas em estilo parisiense e se tornavam local de sociabilização entre advogados, banqueiros e estudantes. No entanto, nas vilas periféricas, a sociabilização também acontecia, nos bares e botequins, ao som de samba ou música italiana.

A vida boêmia, a efervescência cultural nos bares e botequins de São Paulo, tentava diminuir o ritmo que a cidade impunha aos seus moradores. Em meados da década de 1950, São Paulo assistia a uma transformação física e cultural inédita e imediata.

Segundo Pochmann (2001, p. 15), pode-se constatar que:

[...] a cidade de São Paulo teve como expressão a formação e o desenvolvimento da maior concentração do proletariado industrial na periferia do capitalismo mundial; à medida que o capitalismo ampliou suas formas de manifestação, a cidade tornou-se mais complexa na aglomeração e nos diferentes procedimentos de organização social, econômica, política e cultural. Inicialmente, tiveram influência decisiva

nas possibilidades de trabalho as vias de transporte (caminhos, estradas de ferro, rodovias, canais, etc.), que, abertas à circulação da produção e ao deslocamento de pessoas de suas habitações para o trabalho, formaram a base para a constituição e a difusão dos mercados (de produtos, de trabalho, de serviços, das finanças), a organização burocrática da vida, a segurança e os tributos, entre tantos outros elementos constitutivos da cidade moderna.

Esses elementos da cidade moderna já não conseguiam coexistir com os signos da cidade provinciana que se transforma rapidamente. De 1930 a 1950, as características da arquitetura urbana mudavam muito. Prestes Maia, prefeito da cidade entre 1938 e 1946 desenhou largas avenidas sobre a cidade, concebendo vias radiais e re-urbanizando o sistema de transportes (SEGAWA, 2004, p. 382). Foi esse o período em que surgiram os primeiros prédios “contemporâneos”, chamados de “arranha-céus” e que redesenharam o cenário urbano novamente, como que numa terceira cidade de São Paulo, que agora já não lembrava muito a cidade da economia cafeeira, como verificado na imagem da região do centro de São Paulo, após intervenção de Prestes Maia:



Figura 9 – REGIÃO DO BRÁS, EM 1945
Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo. (SEGAWA, 2004, p. 383)

Assim, a cidade que ia se transformando em capital econômica do país, também modificava seus padrões urbanos e comportamentos, impondo uma nova

identidade aos seus moradores, centrada na questão do trabalho e do progresso, o que culminaria em 1954, com as comemorações do IV Centenário da cidade.

2.4 A metrópole europeia do Brasil (1954 – 1980)

Segundo os estudos de Solange Ferraz de Lima (1997, p. 89), baseados em fotografias da cidade de São Paulo, na década de 1950 São Paulo queria mostrar ao mundo (as fotografias possuíam legendas em até cinco idiomas) a idéia de uma cidade que seria reconstruída. As imagens publicitárias e os álbuns de divulgação da cidade (cartões-postais, folhetos, etc), incluíam situações que se referiam diretamente aos processos de alteração física do plano urbano, focados principalmente no centro, onde antigas edificações de prestígio e que custaram altos investimentos eram derrubadas para construção de novos modelos, que seguiam padrões internacionais.

Segundo a autora, também eram motivo de exposição imagens de homens trabalhando, próximos a veículos automotores (automóveis e ônibus principalmente), obras, guindastes e tratores (LIMA, 1997, p. 90). O trânsito de automóveis se intensificava e os acidentes de trânsito se tornavam comuns, como é o caso da imagem abaixo:

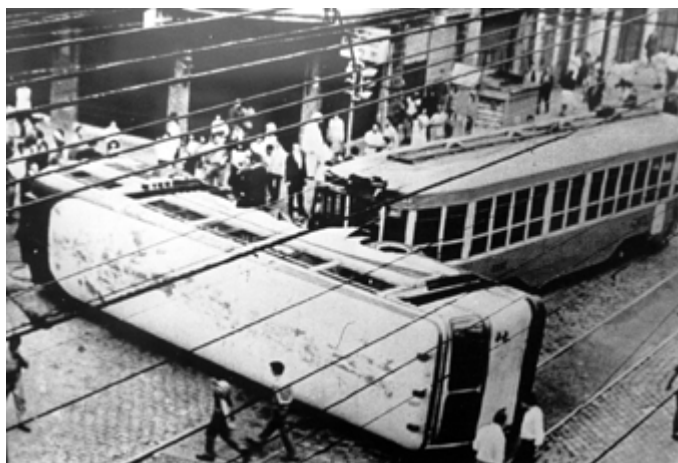


Figura 10 – ACIDENTE ENTRE ÔNIBUS E BONDE, DÉCADA DE 1950
Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo. (PLANO..., 2006)

Interessante notar, no caso das imagens coletadas por Lima, que as legendas publicitárias sobre o tema transportam o observador pelas fotografias, valorizando somente a modernidade e o progresso referenciados no novo, no moderno, no Europeu, sugestionando o observador para aquilo que se quer apresentar de positivo na cidade fotografada, como verificado na imagem a seguir:

Rodando à frente do Progresso...
surge para o orgulho de todos os brasileiros

ROMI-Joetta

LINHAS MODERNAS E FUNCIONAIS

Tudo na ROMI-JOETTA, foi planejado para dar proporcionar conforto e economia. Sua linha esportiva, oferece uma beleza diferente e muito original!

COMFORTO INTERNO ABSOLUTO!

Desde o largo e espaçoso assento acolchoado, apoiado, para o passageiro, até o arranjo de alguns acessórios de todo conforto, as vitrines articuladas, com grandes vistas de "panorama" que permitem ampla ventilação, tudo dentro da ROMI-JOETTA é um fator de conforto e bem-estar para V.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Motor montado a 45, de 5,2 CV a 2400 rpm, 400 cilindradas (200 cc). Caixa de câmbio com mudança de velocidades decorada, e volante de 4 marchas e 1 ré. Transmissão de eixo anterior e eixo traseiro de eixo. Chassis tubular e Pneu 10x15. Cilindro 5/8 1000 cc 100 cc. Velocidade máxima 100 km/h.

- O primeiro automóvel de fabricação nacional!

Tudo o que V. procura esperar de um progresso e valores econômicos, conforto e aprovação nos estudos de Itália, Alemanha, França e Espanha - tudo já está sendo produzido nos melhores - V. encontra na ROMI-JOETTA - primeiro automóvel criado no nome da fabricação nacional.

Um produto **ROMI**
SANTA BARBARA S'ESTE - Estado de São Paulo

Especialize o Vendedor:
CIA. DISTRIBUIDORA BRASILEIRA
comércio e assistência
SUA MARQUÊS DE ITO, 139 - SÃO PAULO

Produção no Brasil
sob licença da
ROMI S.p.A. - BERGOGLIO

Artista: Antônio Bazzano

2. Revista O Cruzeiro (RJ) - 27/10/1956

Figura 11 – MENSAGEM PUBLICITÁRIA, 1956
Fonte: Prefeitura Municipal de São Paulo. (PLANO..., 2006)

Sobre essa mitificação do progresso, estampada nas mensagens publicitárias, Lima (1997, p. 109 - 110) diz que: “não são poucas as imagens que deixam entrever uma situação urbana facilmente identificável como negativa. Muitas destas imagens serviram hoje mais como prova da denúncia da deterioração da qualidade de vida na cidade do que como evidência de desenvolvimento social”.

A contraposição de imagens do que seria o “antigo” e o que é considerado “inovador” na década de 1950, não estava presente apenas na fotografia, mas também na música, como se pretende revelar neste estudo. Pochmann (2001, p. 75), diz que “a combinação entre o novo (segmento organizado e assalariado) e o velho (segmento desorganizado e trabalho autônomo) foi um traço marcante do processo de formação e desenvolvimento do mercado de trabalho no maior centro

industrial brasileiro durante o período de 1930 a 1954”. Se estes traços se apresentavam na formação de mercado de trabalho, se as imposições arquitetônicas também rompiam com o modelo “antigo” de cidade, se os meios de transporte que invadiam a cidade deixavam os demais meios obsoletos, era natural que houvesse um choque entre aqueles que já estavam habituados com a imagem da cidade e aqueles que queriam fazer da cidade um modelo de desenvolvimento semelhante a algumas cidades européias. Surgiam assim, dezenas de prédios novos. Construções iam ao chão a todo o momento e, em seus lugares, arranha-céus eram erguidos como símbolo máximo do progresso, do qual também participavam os automóveis.

Para Milton Parron (2004, p. 55), o fim da era dos bondes já anunciava que a metrópole render-se-ia aos carros e aos ônibus, por mais que, ainda hoje, muitos paulistanos lamentem o fim de um transporte barato e que não poluía o ambiente. Segundo Pochmann (2001, p. 91):

[...] ao final dos anos 60, 75,7% dos deslocamentos urbanos na cidade de São Paulo dependiam das companhias privadas, que utilizavam ônibus principalmente. Somente 17% dos deslocamentos eram realizados pela CMTC, sendo 2% por bondes e 15% por ônibus. Os trens suburbanos passaram a cobrir 6,4% do total de deslocamentos urbanos.

A complicação ainda maior do sistema viário no maior centro industrial do Brasil acabou ocorrendo com a difusão do automóvel. Em 1960, eram 160.000 carros de passageiros, passando para 1 milhão em 1974 e 3,6 milhões em 1990. Enquanto em 1974 cada automóvel transportava, em média, 1,2 pessoa por dia, cada ônibus levava 75 pessoas por dia e cada vagão de trem atendia cerca de 300 por dia na cidade de São Paulo. (POCHMANN, 2001, p. 91)

Segundo Zilda Mateus (2002, p. 64):

Uma cidade que se constrói é ao mesmo tempo uma cidade que se destrói; e é precisamente na maneira de articular essa dupla operação de construção – destruição que reside a possibilidade de as cidades se desenvolverem harmoniosamente, visto que o ideal é que a construção se faça com o mínimo de destruição possível e, sobretudo, que essa destruição não seja nada além de uma readaptação inteligente às novas exigências⁸.

No entanto, nota-se que de 1950 a 1980, São Paulo não conseguiu se desconstruir ou se construir harmoniosamente. No núcleo central, a arquitetura ganhou um estilo eclético, principalmente no que diz respeito aos prédios

⁸ GOITIA, F. C. Breve história do urbanismo. Lisboa: Editorial Presença, 1996

públicos. Foi realizado um novo tratamento de áreas verdes, vias de ligação entre a cidade, o interior e o litoral foram reformuladas e supostamente alicerçadas em um modelo de sucesso internacional. O centro sofreu novo tratamento paisagístico e novos loteamentos residenciais tomaram forma. (LIMA, 1997, p. 118). Em diversas imagens sobre a cidade de São Paulo, no período de 1950 a 1980, a questão do trabalho ganhou uma importância ainda maior:

[...] o corpo suplanta o rosto e acoplado a ele assumem importância o instrumento de uso profissional, os uniformes, o gesto indicativo de profissão, ou seja, tudo aquilo que indique atividade, melhor dizendo, trabalho. A complexidade individual é escamoteada pela tipificação – o negro trabalhador civil, o varredor de rua, o garoto engraxate, o guarda de trânsito, o alemão técnico especialista, o cirurgião, o poeta, o advogado, o intelectual, o coletor de lixo, o operário, o atleta, etc. (LIMA, 1997, p. 186)

Tratava-se da divisão por qualificação, representando a necessidade do trabalho, demonstrando o esforço coletivo do povo paulista, como uma reprodução do dinamismo urbano, conforme imagem abaixo:



Figura 12 – MENSAGEM PUBLICITÁRIA, 1954
Fonte: O Estado de São Paulo. (ROCHA, 2002, p. 83)

O ano de 1954 foi o marco desse processo de verticalização da cidade; um momento que se configura “como um enorme caos urbano, decorrente do intenso processo de crescimento incontrolado” (ROCHA, 2002, p. 68).

Em 1965, assumiu o cargo de prefeito o brigadeiro Faria Lima que radicalizou ainda mais o plano de obras estabelecido nas gestões de Prestes Maia, derrubando prédios, criando um sistema viário de pontes, viadutos e avenidas que recebeu uma frota de mais de três milhões de veículos (CAMPOS JR, 2004, p. 381).

Havia também um outro elemento importante no cenário paulista, no setor de comunicação: a televisão chegou a São Paulo em 1950, e em menos de cinco anos já se impunha como o maior meio de comunicação de massas do século (TOTA, 2004, p. 515). No entanto, essa euforia paulistana, à frente do Brasil, constituindo-se como a maior potência econômica da América Latina, era voltada apenas para a elite e excluía ainda mais as camadas operárias dos “benefícios” do progresso:

A euforia geral dos últimos anos da década de 50 e de meados dos anos 60 não impedia, no entanto, a expansão dos movimentos sociais: urbanos e rurais. As manifestações populares vindas do povo e dos “oprimidos” significavam a luta por uma sociedade mais justa. [...] O momento político-social pelo qual o Brasil passava, ecoava uma efervescência cultural, refletida também nas artes. (BENTO, 1998, p. 32)

Na década de 1960, São Paulo constrói sua rede metropolitana de transportes (o metrô) que, para ser implantado necessitou desapropriar regiões inteiras, demolir edificações importantes e remodelar alguns bairros. A valorização dos novos bairros e novos meios de transporte gerou a degradação do que era considerado “velho”. Ao final da década de 1970, o metrô se estabeleceu como importante meio de transporte, seguido pelo transporte em ônibus. Os arranha-céus se tornam signos da superioridade econômica da cidade de São Paulo (frente a outras cidades do país) e avenidas foram erguidas sobre outras avenidas, com uma série de obras suspensas e subterrâneas sendo projetadas sem quaisquer planejamentos urbanos e geográficos (ROCHA, 2002).

Em 1980 a cidade de São Paulo já não possuía muitas referências ao que foi vivenciado antes da década de 1950. Segundo Saliba (2004), a “megalópole” se fez moderna, e apontou para novas perspectivas, “apagando” signos representativos de seu passado. Parece que este esquecimento geral é característico do processo de criação das megalópoles modernas, algo necessário até mesmo para reproduzir superficialmente a unanimidade dos refrões, o

triumfalismo dos lugares-comuns e a reiteração de imagens canônicas. Mas em São Paulo este processo de metropolização parece ter sido de tal intensidade, que destruiu brutalmente não apenas qualquer referência material, mas também qualquer resquício de referência simbólica estável.

A São Paulo com feição de metrópole nasceu, assim, como uma incógnita, eliminando o seu passado ou retirando dele apenas o que interessava para reforçar a tese do progresso em si mesma. Seus únicos signos de identificação não eram elementos estáveis, mais processos em curso vertiginoso: fusão, especulação, crescimento, aceleração. Em síntese, tudo aquilo que só fazia acentuar o tríadico mobilidade/trabalho/progresso, reiterando suas finalidades imanentes. (SALIBA, 2004, p. 570)

E é nesse contexto que surgem os elementos que serão analisados no próximo capítulo. Elementos tais como a escravidão, a imigração, a industrialização, o aniversário de São Paulo (IV centenário), o surgimento dos bondes, a substituição das linhas férreas, a boemia, o processo de verticalização da cidade e as demolições, todos observados por Adoniran Barbosa num retrato das transformações pelas quais passou a cidade.

3 HOSPITALIDADE URBANA E O IMIGRANTE COMPOSITOR

Nóis viemo aqui pra quê? Pra beber ou pra cunversá?
(Adoniran Barbosa⁹)

Vimos, nos capítulos anteriores, que, segundo Grinover (2005, p. 94), há três dimensões que necessitam co-existir para que uma cidade possa ser considerada hospitaleira (a dimensão de identidade, de legibilidade e a de acessibilidade). Por outro lado, foi explicitado que as letras das músicas podem ser um documento de manifestação cultural, de uma determinada classe social – legitimado pela aceitação de seus habitantes – e ainda representativas das diversas práticas populares existentes em um espaço urbano, podendo ser utilizadas como fonte de pesquisa. (MORAES, 1995, p. 183 et seq.).

Determinamos, ainda, que as composições de Adoniran Barbosa, tomadas no sentido do parágrafo acima, podem ser consideradas autobiográficas, retratando o seu pensamento (do autor) e da coletividade. Destaca-se aqui, o fato de que o compositor era filho de imigrantes italianos que na São Paulo, do período de 1935 a 1980 - caracterizado pela evolução acelerada do processo de urbanização, decorrente da industrialização, atraiu a mão de obra do campo para a cidade em busca da prometida fartura de empregos (que não havia), a boa remuneração (que não vinha) e a sonhada qualidade de vida (que jamais chegou). Portanto, podemos destacar as composições de Adoniran, como representativas de toda uma comunidade estrangeira (migrante e imigrante), que buscava na cidade, a acolhida e tudo o que esta significa.

Por tratarmos a obra do artista como referência autobiográfica, precisamos situar este estudo, portanto, em suas primeiras composições, para que seja possível um acompanhamento constante das questões levantadas por ele, que foram, aos poucos, tornando-se mais profundas – caminhando do mero destaque de uma rua, ou localidade, para uma fervorosa crítica social.

⁹ Título de composição de Adoniran, de 1972, inspirado em um bordão utilizado em comercial da cervejaria Antarctica, de 1972, cujo garoto propaganda era Adoniran Barbosa (CAMPOS JR, 2004, p. 462).

A primeira composição de Adoniran, Socorro¹⁰, não possui relação direta com a cidade de São Paulo, mas a composição que a segue, o sambinha “Minha vida se consome” (1934), já possui características que acompanhariam Adoniran em toda sua trajetória musical. Adoniran, então com 24 anos, retratou neste samba a realidade de muitos dos que chegavam à cidade de São Paulo procurando trabalho, sem ter o que comer. Realidade, esta, também vivida pelo artista, que passou fome enquanto procurava se estabelecer na capital do estado. A ironia já estava presente na composição, porém a melancolia também se destaca:

[...]
*Com a barriga assim vazia
 Sei que morrerei
 No necrotério acabarei
 Mas não será de indigestão*
 [...]

“Minha vida se consome”, parceria com Pedro Romano, ainda privilegiava o Português, escrito corretamente. Mais adiante, inspirado pelo cronista Osvaldo Moles¹¹, Adoniran Barbosa adicionaria, às suas composições, brincadeiras representativas da fala do povo paulistano, sem qualquer preocupação com a linguagem culta, inserindo erros de vocabulário propositadamente exaltados – o que se tornaria marca registrada do autor e também objeto de muitas críticas por parte de artistas consagrados. A questão do trabalho é retratada no texto com bom humor, mas a letra deixa claro que a personagem é capaz de se esforçar, que tem vontade e precisa trabalhar, mas o desemprego é evidenciado, como destacado abaixo:

[...]
*O batente eu procuro
 Sou capaz de dar duro
 Mas ninguém me dá trabalho
 E dizem que nada valho*
 [...]

¹⁰ Socorro, composta em 1934 em parceria com Pedro Romano.

¹¹ Osvaldo Moles (1913-1968) foi considerado um prodígio do rádio, pois com 28 anos já era redator, diretor, produtor e programador de rádio, sempre afinado com as vozes populares, criador de personagens de humor que, embora caricatas, possuíam forte apelo crítico à política social. (CAMPOS JR., 2004, p. 115)

Observa-se que já nessa época, as grandes migrações haviam proporcionado certa saturação no mercado de trabalho em São Paulo, mas, a cada dia, mais e mais pessoas chegavam à metrópole, de todas as partes do mundo e principalmente de outros estados brasileiros embora, segundo Milton Parron (2004, p. 56), o aumento mais significativo no fluxo migratório tenha acontecido na década de 1960. “A cidade atraía migrantes como imã. Eles vinham sobretudo do nordeste [...] e de Minas Gerais, e se espalharam por todo o estado.” Adoniran, como já descrito em capítulos anteriores, era representante desse grupo de estrangeiros em São Paulo. Filho de imigrantes italianos, cresceu no interior do estado (morando em Valinhos e em Jundiaí) e chegou a São Paulo em 1927 (morava em Santo André e fazia bicos em São Paulo), estabelecendo-se definitivamente na região em 1933, na Vila Mariana (CAMPOS JR, 2004).

Ainda na mesma composição, percebe-se a condição em que viviam esses trabalhadores. De forma paradoxal, o trabalhador com fome está na metrópole da gastronomia¹² (o termo ganharia força anos depois, mas naquela época a cidade já demonstrava grande variedade de pratos típicos de todo mundo – uma das boas conseqüências da imigração) ou, ao menos, dos pastéis de rua que se tornaram muito comuns nas feiras paulistanas, mas que a personagem não tinha como comprar:

[...]
Passo a pastéis de brisa
E não tem mais camisa
Só tenho a filosofia
Que me dá consolação
 [...]

A composição não se tornou conhecida e, até hoje, não é considerada uma das mais importantes na discografia de Adoniran, mas é pertinente lembrar a

¹² Diversas reportagens mostram a cidade de São Paulo como a cidade de maior variedade gastronômica da América. No entanto, em 1997, durante “Iº Congresso Internacional de Hospitalidade, Gastronomia e Turismo”, uma Comissão de Honra, formada por representante de 43 países, concedeu a cidade de São Paulo, o prêmio de “Capital Mundial Gastronômica” (ABRESI, 2006). A prefeitura da cidade, desde então, se utiliza do título para divulgação de seus roteiros turísticos, por mais que este seja apenas uma menção honrosa à diversidade gastronômica da cidade.

composição, porque parece ter sido o ponto de partida das demais obras do autor e, por isso, nos é relevante.

Um ano mais tarde, ainda como um desconhecido, Adoniran arrisca enviar uma marchinha¹³, composição bastante simples, para o Primeiro Concurso Oficial de Músicas Carnavalescas da Cidade de São Paulo. Campos Junior (2004, p. 78) relata que o concurso fora organizado pela Comissão Oficial do Carnaval Paulista (COCP) da própria prefeitura, como um preparativo para o Carnaval de 1935. O evento almejava composições genuinamente paulistas, pois o samba era considerado símbolo do Rio de Janeiro e São Paulo vivia sob o estigma de “túmulo do samba”. A marchinha, composta em parceria com o pianista José Aimberê, era “Dona Boa” (1935), que ganhou o concurso para surpresa de seus autores, conforme o relato:

A notícia pegou de calças curta até mesmo o próprio Adoniran. Ele sabia do valor da música composta pelo parceiro, o pianista José Aimberê de Almeida, maestro de espetáculos de diversas companhias de teatro de revista [...] Mas a letra... “Uma porcaria”, em suas próprias palavras. (CAMPOS JR, 2004, p. 78)

Ainda Segundo Campos Jr. (Id. Ibidem), Adoniran havia composto uma segunda música que exaltava a cidade de São Paulo, embora sem preocupações sociais (preocupações que se tornariam uma característica marcante em suas canções). Eram tempos difíceis para o carnaval paulista, pois o samba carioca era mais imponente, o que causou a reação na forma de promoção do concurso de marchinhas. Além disso, devido ao crescimento econômico de São Paulo, era grande a rivalidade entre as duas cidades, como podemos verificar nas observações de Parron (2004, p. 50):

[...] era inegável que a transformação de São Paulo em capital econômica do país inflamasse o sentimento de rivalidade que colocava paulistas e cariocas em campos opostos, pois o Rio de Janeiro ainda era a capital do Brasil (perderia esse status em 1960, quando a capital foi transferida para Brasília).

¹³ Segundo Falcão, a marchinha é o gênero musical que precedeu o samba como música carnavalesca e tipicamente nacional. O gênero foi criado em 1899, por Chiquinha Gonzaga, que compôs “Ô abre alas” e perdeu até 1971, quando do lançamento do último sucesso nacional em marcha carnavalesca: “Bloco da solidão”, de Jair Amorin e Evaldo Gouveia (1988, p. 146).

Ainda compondo num estilo clássico, Adoniran não conseguiu reconhecimento com a obra, mas sua marchinha foi sucesso durante o carnaval e é lembrada por levar muitos foliões a cantar uma música que não falava sobre as praias cariocas ou sobre o Cristo Redentor, mas sobre uma moça paulista na Avenida São João:

[...]
Quando você aparece
Na avenida São João
O próprio sol enlouquece
Esquece a obrigação
[...]

A avenida São João seria destaque em muitas composições futuras de Adoniran e já era representativa na cidade de São Paulo. Durante o carnaval, era tomada por foliões, como palco do famoso (e atualmente esquecido) desfile do Rei Momo e sua corte¹⁴. Nada melhor, para Adoniran, que iniciar sua carreira em pleno carnaval – um campo de manifestações de todas as culturas e sonoridades:

Os espaços de criação e, principalmente, de difusão cultural se estabeleciam nas festas populares profanas e religiosas do calendário católico, freqüentadas tradicionalmente por todos os paulistanos. Os negros, de certa forma impedidos de se manifestar, penetraram nesses espaços para criar condições de difusão e preservação de suas manifestações coreográficas e musicais. (MORAES, 1995, p. 104)

Mas a Avenida São João era outra durante a semana, abrigando um intenso movimento, devido aos seus bares e restaurantes, e simbolizava o ritmo de vida dos paulistanos. Esta questão, aliás, seria bastante lembrada nas composições de Adoniran – a identificação dos moradores com determinadas ruas, praças e bairros, mostrando o que havia de diferencial em cada um deles.

Na época em que Adoniran iniciava na arte da música, o samba era reconhecido e muito executado em São Paulo. Segundo Rocha (2002, p. 55), é justamente na década de 1930, que "o samba sai da marginalidade para ser exaltado como autêntica expressão de brasilidade". O paulistano começa a identificar o samba como arte nacional, antes tido como exclusivamente carioca,

¹⁴ Segundo Celso de Campos Jr., em fevereiro de 1935, preparativos para o carnaval tomavam o Brás, as avenidas Paulista e Angélica, entre outros pontos da cidade, mas os mais "luxuosos ornamentos ficaram na avenida São João, artéria do carnaval popular, onde, no dia 25 de fevereiro, Sua Majestade o Rei Momo I seria recebido com um rotundo estouro de foguetes" (2004, p. 76)

por ter sido inventado por um legítimo habitante do Rio de Janeiro¹⁵. Rocha (2002, p. 146) destaca, ainda, que o samba de Adoniran

[...] refere-se à memória do gesto com o qual a comunidade de ouvintes apropria-se da narrativa – o samba – assumindo-a como representação de sua própria experiência: também a identidade de um grupo (comunidade) se revela a partir da escolha de um determinado repertório.

O artista, portanto, não poderia escolher ritmo melhor para que suas composições fossem identificadas pelos ouvintes e aceitas como expressão legítima de seu cotidiano. Observaremos, portanto, cada uma das interfaces da obra de Adoniran, como uma expressão legítima do dia-a-dia paulistano, propositadamente evidenciada por ele, ainda que com aspectos autobiográficos – como já discutido em capítulos anteriores.

Neste capítulo, portanto, procura-se identificar se as dimensões de hospitalidade, identificadas por Lúcio Grinover (2005), co-existem na obra de Adoniran Barbosa. Uma vez identificadas poderemos observar, se essas dimensões são – ou não – deficientes, para que possamos traçar o perfil da São Paulo das décadas de 1930 a 1970 e inferir se esta se faz hospitaleira para com aqueles que para ela migraram. Quanto aos imigrantes (e descendentes destes), busca-se questões relacionadas com a noção de hospitabilidade, identificadas por Lashlay e Morrison (2000 apud CAMARGO, 2004, p. 43), entre elas: verificar como a cultura local era incorporada, de que maneira adaptaram-se às novas condições de cidadania e quais as dificuldades de integração sociocultural vivenciadas.

Num primeiro momento, refletiremos sobre a questão da acessibilidade:

A acessibilidade evoca diversos conceitos ligados à possibilidades de acesso dos indivíduos, ou de grupos sociais, a certas atividades ou a certos serviços que estão presentes na cidade, devendo proporcionar a igualdade de oportunidades aos usuários urbanos, por isso o acesso a cidade é um direito de todos (GRINOVER, 2005, p. 101).

Verificaremos, pois, a questão da acessibilidade pelo olhar do compositor, considerando a disponibilidade de instalações ou de meios físicos (tais como

¹⁵ Segundo Falcão, o samba é um gênero que guarda nítidas marcas da cultura musical africana e foi lançado como gênero de música de massa, buscando registros da identidade nacional. A primeira obra do gênero de que se tem registro é “Pelo telefone”, de 1916, pelo carioca Ernesto dos Santos, apelidado como Donga.

transporte, moradia, escolas), e ainda, de acessibilidade sócio-econômica (distribuição de renda).

Em segunda avaliação, pretendemos levantar relações entre a obra de Adoniran e a legibilidade da cidade. Por legibilidade compreende-se, aqui, “[...] a qualidade visual de uma cidade, de um território, examinada por meio de estudos da imagem mental que dela fazem, antes de qualquer outro, os seus habitantes.” (GRINOVER, 2005, p. 106). São objeto desse estudo, as mudanças de paisagem sofridas na cidade, de acordo com o período retratado nas composições do autor (décadas de 1930 a 1970), com destaque para a verticalização da metrópole e as obras advindas da implantação do transporte subterrâneo, conforme momento histórico retratado no capítulo anterior.

Por fim, busca-se, na narrativa do artista, compor o cenário da época, com base na identificação dos costumes, rituais, tradições de seus moradores. Não nos esquecemos, no entanto, que a identidade é formada ao longo do tempo. As velhas identidades, portanto, estão “[...] em franca dissipação fragmentando o indivíduo moderno até então considerado um sujeito unificado e criando novas identidades” (GRINOVER, 2005, p. 108). Assim, a maneira com que Adoniran escreve sua música é expressão genuína de uma identidade vigente na época relatada e São Paulo “[...] está no samba através daquilo que é dito (um conteúdo), mas também se inscreve pela maneira de dizê-la (um ato)” (ROCHA, 2002, p. 115).

3.1 A Acessibilidade Urbana: Moradia, Alimento e Escolarização.

É como diz o ditado: alegria de pobre é ver o rico entrar na farmácia
(Adoniran Barbosa¹⁶)

3.1.1 Saudosa maloca

Após o sucesso repentino de “Dona Boa” e que foi embora tão rápido quanto veio, Adoniran Barbosa dedica-se a outras profissões. Segundo Moura (2002), Adoniran atuou, entre outras coisas, como caixeiro, tipógrafo, oleiro, comerciante, funcionário público, garçom e varredor. E, nos quinze anos posteriores, suas composições retratam cenas de amor e embarcam na fase melodramática pela qual a música passaria e que seria chamada de “dor-de-cotovelo¹⁷”. Trabalhando nas estações de rádio paulistas, maior veículo de comunicação da época, Adoniran Barbosa conhece Osvaldo Moles, roteirista de rádio que cria diversas personagens para serem vividos por ele, utilizando uma linguagem que misturava as letras, que não seguia regras gramaticais, mas que era genuinamente paulista – uma vez que São Paulo estava repleta de imigrantes que mal conheciam o português e tentavam se entender criando, assim, um novo dialeto.

Adoniran incorpora esse jeito caricato de falar e começa a compor também como uma personagem caricata – vale ressaltar que o autor, como a maioria de seus contemporâneos, também não conclui nem mesmo o ensino primário. Milton Parron (2004, p. 67), destaca que, por meio de suas composições, Adoniran

[...] deu voz aos excluídos sociais, muitas vezes compondo em uma linguagem que reconstituía a mistura de diferentes sotaques dos imigrantes de São Paulo. Ele foi um dos poucos artistas capazes de retratar sua gente, a realidade urbana dos anos 1950 e 1960, o cotidiano paulistano da época, suas personagens anônimas e o progresso, que demolia casarões e cortiços para edificar arranha-céus.

¹⁶ Um dos ditados que Osvaldo Moles escreveu para Adoniran narrar, por meio do personagem Charutinho, no programa História das Malocas. (CAMPOS JR, 2004, p. 313).

¹⁷ Esse estilo musical surgiu em 1929, tornou-se conhecido nas canções de Lupicínio Rodrigues (1914 - 1979), principalmente nos anos 1940 a 1950, com canções melancólicas que expressavam desilusões relacionadas ao amor. (FALCÃO, 1988)

Assim, em 1951, nasce uma de suas mais famosas composições – que o consagra definitivamente como o maior compositor de sambas paulista: “Saudosa Maloca”.

*Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias felizes de nossas vidas*

*Se o senhor não tá lembrado dá licença de cantar
Que aqui onde agora está esse edifício antigo
Era uma casa velha
Um palacete assobradado*

*Foi aqui seu moço
Que eu Mato Grosso e o Joca
Construímos nossa maloca*

*Mas um dia, nem quero me lembrar
Chego uns homens com as ferramentas
O dono mandou derrubar*

*Pegamos todas nossas coisas
E fomos pro meio da rua
Espia a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada tauba que caía doía no coração*

*Mato Grosso quis gritar
Mas em cima eu falei
Os homens estão com a razão
Nós arranja outro lugar*

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

*E hoje nós pega paia
Nas grama do jardim
E pra esquecer nós cantemos assim*

*Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias felizes de nossas vidas.*

A cidade de São Paulo é dinâmica e exige desapropriações, porém, partindo do pressuposto que:

[...] a Hospitalidade [...] é um fenômeno que implica uma organização, um ordenamento de lugares coletivos e, portanto, a observação das regras de uso desses lugares.

Essas regras devem ser, portanto, observadas e preservadas por meio dos princípios de hospitalidade como, por exemplo, assegurar a todos os cidadãos o acesso a equipamentos e serviços, transportes públicos, trabalho, etc. (GRINOVER, 2005, p. 94).

A cidade não nos parece assegurar os direitos do cidadão e, portanto, a observação de Adoniran é um registro da hostilidade de São Paulo para com os seus.

A história de “Saudosa Maloca” é o primeiro registro das preocupações socioculturais que perpassam a maioria das composições posteriores de Adoniran Barbosa. Retratam questões urbano-sociais de identidade, legibilidade e acessibilidade, de maneira sutil e tragicômica. Tragicômico porque, segundo Bento (1990, p. 222):

Adoniran Barbosa é um contador de histórias por excelência. A maioria de suas músicas se faz no diálogo entre estes dois pólos: o trágico e o cômico. Chora o atropelamento através do requebro do sincopado do samba; chora o desamor na batida da caixa-de-fósforos; chora a demolição no rasqueado do cavaquinho. Sua linguagem humorístico-musical “ri da própria sorte” na legitimidade do samba.

Dentre essas questões urbano-sociais, uma das mais retratadas por Adoniran Barbosa é a questão da moradia, presente em “Saudosa Maloca”. Para melhor contextualizar esse estudo, acredita-se que caiba, aqui, uma investigação sobre a origem das malocas.

As mais antigas habitações proletárias de São Paulo eram os cortiços, de muitos cômodos, que se expandiam com a chegada dos imigrantes. Nas últimas décadas do século XIX, cresciam as casas próprias de periferia, cujo agrupamento é denominado favela (KOWARICK e ANT apud KOWARICK, 1994, p. 73). Os dois tipos de habitação ficaram conhecidos popularmente como “malocas”. A explicação tem inspiração no termo indígena, que designa uma moradia onde vivem e convivem diversas famílias (LOPES, 2005, p. 11). No nordeste, o termo “maloqueiro” (morador da maloca) tinha conotação pejorativa, relativa a pessoas suspeitas, de baixa confiança (MANDULÃO, 2003, p. 8). Com a forte migração nordestina para São Paulo e o grande número de cortiços

habitados, principalmente por italianos, a gíria teria adquirido um único significado e toda habitação que abrigasse muita gente, pobres ou mendigos, consideradas como sub-moradias foram tachadas de maloca. No entanto, a melhor descrição para as malocas retratadas por Adoniran Barbosa, parece ser aquela feita por Osvaldo Moles¹⁸, companheiro do compositor, que teria sido o principal responsável por fazer com que o artista visse, nas questões sociais, temáticas para suas músicas. Segundo Moles:

A maloca é o maior esforço que o nada já conseguiu fazer para chegar a ser casa. A maloca mais confortável consta de quatro caibros, umas traves, algumas latas de banha em que se bateu até voltarem ao estado normal de folha. Cômodo único em que se faz cozinha, refeitório, dormitório, banheiro, vida social, vida insocial etc. Nesse ajuntamento de taperas – onde casa nova já nasce em ruínas –, nesse conglomerado irregular, como dentadura de “baiano” mordendo a paisagem, é que vão nascendo os tipos da última escala da humanidade. (MOLES, s/i apud CAMPOS JR, 2004, p. 313)

É nesse mundo de “malocas” que se dá a saga dos amigos do narrador, Mato Grosso e Joca, iniciada por uma frase que retrata o vínculo dos moradores com a residência, por mais que esta seja apenas uma maloca: “Saudosa maloca”. Para Bento (1990, p. 50), a temática de Adoniran

[...] falava muito em maloca apesar de nunca ter morado em favela e nunca ter sido maloqueiro. [...] O marginal a qual Adoniran se referia em sua humorismo radiofônico e em suas composições, não era o maloqueiro completamente dito, mas aquele indivíduo pertencente à classe social menos privilegiada e sem emprego.

Na década de 1950, quando “Saudosa Maloca” foi escrita, já eram abundantes as residências mal organizadas urbanisticamente. Segundo Souza (2004, p. 547) a chegada descontrolada de migrantes e imigrantes e o processo de verticalização que se dava no período, acelerou o processo de formação das periferias, das moradias sem infra-estrutura adequada, que caracterizavam a paisagem de São Paulo em contraposição aos edifícios luxuosos que se erguiam.

O inchaço populacional representou, para a paisagem da capital paulista, a incorporação das favelas – uma característica das metrópoles subdesenvolvidas. Acentuava-se o desequilíbrio entre as áreas mais próximas do centro, bem organizadas urbanisticamente – e a ocupação

¹⁸ - Cf. Capítulo 1: “A música de Adoniran Barbosa como fonte de pesquisa”.

caótica da periferia – com sua enorme população de baixa renda, formada, sobretudo, por migrantes pobres. (PARRON, 2004, p. 60)

É evidente que, na letra de “Saudosa Maloca”, retrato do processo de verticalização da cidade nos anos 1950, as lembranças que seus moradores criaram, em sua memória, o retrato de um local muito distante da concepção de uma maloca, que é comparada à degradação, mas algo mais próximo de um lar, um local onde vivenciaram bons momentos, próximos uns dos outros: um “palacete”. Segundo Ponciano (1999, p. 18), as malocas que formaram as favelas eram consideradas pelas secretarias responsáveis como simples invasões de espaços públicos e privados, sequer ganharam o “status” de habitação; são elementos que apenas “enfeiraram” a paisagem. Embora aqui exista uma clara relação da música de Adoniran com a questão de legibilidade, já que a preocupação maior do autor parece ser o acesso da população à moradia. Segundo Pochmann (2001, p. 87), em 1950, menos de 16% das famílias de trabalhadores possuíam casa própria.

A verticalização de São Paulo, na década de 1950, que visava o desenvolvimento da chamada “locomotiva do Brasil”, não escapou aos olhos do compositor, que, por intermédio dos olhos dos moradores da maloca, retrata a edificação dos bairros. Embora tristes, as personagens citadas se conformam diante da “não poder fazer nada” e do poder que é conferido aos “homens com ferramentas”. Inusitado é o fato de suas personagens interagirem com o responsável pela demolição (“Seu Moço”), contando-lhes sua história. A inspiração teria vindo por meio de uma nota de jornal, onde o autor verificara que o prédio que abrigava alguns amigos, moradores de rua (Matogrosso, Mário e Corintiano), seria demolido para a construção de um edifício. (MOURA, 2002, p. 83)

Embora muito comuns na época, as demolições sempre foram realizadas por pessoas que também são da classe trabalhadora e que possuem poucos recursos, muitas vezes habitando locais semelhantes aos que derrubam. A necessidade de trabalho faz com que excluídos socialmente sejam também os executores da demolição da moradia de seus semelhantes. Talvez, por acreditarem que suas vidas possuíam aspectos semelhantes, as personagens de Adoniran realizem um desabafo com os demolidores, mas recebem a resposta resignada dos que devem apenas executar o serviço e “têm razão” em dizer: “o

dono mandou derrubar”. O dono, supostamente de outra classe social, é colocado como sujeito-oculto por Adoniran, embora causador da expulsão dos invasores, não presencia a cena da demolição.

Por fim, o compositor retrata um dos rituais do trabalhador braçal: “pegar uma paia”, ou seja, um cochilo após as refeições. As personagens aproveitam para vivenciar o momento no gramado da edificação construída no local que um dia lhes pertenceu, e a saudade é também confortada pela cantoria. Neste caso, fazem-se presentes na obra aspectos referentes à identidade paulistana, de um povo trabalhador, operário das fábricas e das obras de verticalização.

Cinco anos mais tarde, Adoniran, em parceria com Raguinho, voltaria à temática e daria vida novamente às personagens em “Arranjei outro lugar”.

*Falei,
Com Mato Grosso a noite inteira
Pra ele se agüenta*

*Falei,
Que já arranjemo outro lugá
Pra nós tudo ir mora!*

*Ele chora feito criança
Não qué se conformá
Tá sempre cantando assim*

*Saudosa maloca
Maloca querida
Dindindonde nós passemos
Dias feliz
De nossas vida*

Em “Arranjei outro lugar” a resignação dos antigos moradores diante do infortúnio desaparece, mas o choro é a única maneira utilizada pela personagem para extravasar o inconformismo.

Cabe, aqui, lembrarmos Matheus, quando afirma que “esse enraizamento espacial pode ser mais ou menos forte, mas não se pode conceber um ser humano ou uma coletividade que não tenha algum tipo de vinculação espacial” (MATHEUS, 2002, p. 64). Por mais que exista um novo lugar para os desalojados, o vínculo com o local antigo permanecerá. Pode-se traçar uma relação da música de Adoniran Barbosa com as considerações que Lima (1997) faz em relação à visão de modernidade e o progresso que impera na São Paulo dos anos 1950. Para a autora progresso e mudança são noções que só puderam se constituir

sobre a lógica do arrasamento, da desconstrução, da demolição de casas. Se, para as personagens de Adoniran, essas construções eram representações de segurança e acolhimento, representavam também, no processo de verticalização da cidade, uma imagem do passado que se pretendia superar (Id. Ibidem, p. 90 et seq.).

Ainda na década de 1950, a questão da moradia foi novamente tema das composições de Adoniran, suscitando a necessidade de trabalhar para conquistar uma nova casa. Desta vez, o narrador não se submete às autoridades, ao contrário, solicita a um amigo com certa ascendência política, que consiga uma autorização para a construção de seu novo lar, mesmo que por meio de certas ilegalidades. A corrupção política, ou talvez a força das relações pessoais que se sobrepõem à letra da lei, é mais uma das colocações do artista sobre o cotidiano da cidade. As ilegalidades e as amizades poderosas parecem não ser um “privilégio” da sociedade atual, tendo raízes mais antigas:

Abrigo de Vagabundo (1958)

*Eu arranjei o meu dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica
Fabricando pote*

*E lá no Alto da Mooca
Eu comprei um lindo lote
Dez de frente, dez de fundo
Construí minha maloca*

*Me disseram
Que sem planta não se pode construir
Mas quem trabalha
Tudo pode conseguir*

*João Saracura
Que é fiscal da prefeitura
Foi um grande amigo
Arranjou tudo pra mim*

*Por onde andarás
Joca e Mato Grosso
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar*

*Estarão jogados
Na avenida São João
Ou vendo o sol quadrado
Na detenção*

*Minha maloca
A mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada
Ninguém pode demolir*

*Minha maloca
A mais linda desse mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir.*

Mais uma vez, a visão da personagem sobre a maloca não condiz com a visão externa, a batalha pelo lote, pela construção e legalização da residência é fruto de muito trabalho e alguns “acertos” ilegais. O processo que expulsava as camadas mais pobres dos espaços urbanizados fez com que os segmentos marginalizados se agrupassem

[...] criando formas de sobrevivência e de experiências sociais diferenciadas daquela que a elite paulistana tentava impor e formalizar como sendo a de todos os cidadãos, ‘civilizados’. Dentro desse conjunto social segregado, os segmentos de mesma origem tentariam criar na cidade modos formais e informais de solidariedade, buscando justamente sua sobrevivência (MORAES, 1995, p. 50).

Assim, o vínculo social é, novamente, temática na canção de Adoniran e a solidariedade entre os desabrigados está presente na hospitalidade apresentada pelo novo dono da maloca e na preocupação dele com seus amigos, que vivenciaram o despejo anterior.

É interessante que o autor tenha levantado a possibilidade de Mato Grosso e Joca estarem presos. Em nenhum momento os dois são colocados como criminosos que merecessem a cadeia, embora invasores de locais desabitados. A possibilidade de prisão dos indigentes pode ser, também, devido à preocupação das autoridades com o contingente de desempregados que aumentava muito e que, muitas vezes, acarretava em incursões policiais violentas sobre os desabrigados, na tentativa de expulsá-los da cidade. Afinal, segundo Berlinck (1977, p. 11), os mais necessitados eram excluídos no processo de urbanização de São Paulo, o que gerou a “formação de um verdadeiro ‘cinturão de pobreza’

em torno das principais cidades latino-americanas manifestando-se pelo aparecimento de favelas, cortiços, ‘barricadas’, ‘vilas misérias’ ou ‘poblaciones callampas’”.

Outra particularidade de Adoniran é situar quase todas as suas composições em alguma região de São Paulo. Desta vez, a construção é na Mooca, particular por ter sido abrigo de imigrantes advindos de diversos países (PONCIANO, 1999, p. 91). Essa miscigenação fez da região uma unidade com sotaque próprio, onde a diversidade sempre foi aceita e esse, possivelmente, teria sido o motivo de muitos excluídos procurarem a região, assim como o narrador de “Abrigo de vagabundo”.

Onze anos mais tarde, em 1969, a gestão Faria Lima na prefeitura de São Paulo despejava centenas de moradores de cortiços para a construção de largas avenidas, visando o tal “progresso paulista” (CAMPOS JR., 2004, p. 442). A questão incomoda o artista que, novamente, compõe sobre o assunto. Dessa vez sua música é realista demais e aborrece as autoridades políticas, ou melhor, aborrece o “Seu Doutor”, já que nem o título da composição foi omitido ou atenuado por Adoniran:

Despejo na favela

*Quando o oficial de justiça chegou
Lá na favela
E contra seu desejo
Entregou para Narciso
Um aviso, 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*

*È uma ordem superior
Ôô meu senhor
È uma ordem superior
Ôô meu senhor*

*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, heim
Como é que faz?
Mas essa gente aí, heim
Como é que faz?*

Os barracos que novamente vão ao chão não pertencem mais às personagens anteriores, mas a muita gente. A derrubada, desta vez, se aplica a uma favela inteira, a toda uma comunidade. O oficial de justiça cumpre seu papel de inquisidor contra sua vontade, em nome de seu superior. O prazo para a comunidade deixar o local é muito curto, demonstrando a desumanidade das autoridades responsáveis pelo despejo. Outra observação importante do narrador é de sua fuga, resignada, para não presenciar a derrubada do abrigo que construiu e com o qual, certamente, possuía vínculos, mas ainda mais evidenciada é a questão do vínculo social, que se faz presente novamente na preocupação do narrador com “essa gente” que também habita a favela.

Se um local hospitaleiro precisa refletir a sensação de conforto e segurança, parece-nos que a questão do despejo é mais hostil atitude possível. Segundo Praxedes (2004, s/i) “a segurança envolve [...] a sensação de abrigo em uma noite fria, o aconchego de uma companhia que nos livre da solidão e com quem possamos compartilhar experiências e afetividade”. Mas as experiências vivenciadas pelas personagens de Adoniran são contrárias à sensação de afetividade, embora partilhadas por toda a comunidade.

Interessante notar que em “Saudosa Maloca” a hierarquia esteja presente, assim como em “Despejo na favela” e seja retratada com distanciamento em ambos. As expressões “seu moço” e “seu doutor” designam respeito aos que não respeitam, ao contrário, humilham os indigentes.

Mas Adoniran Barbosa não narrou apenas a saga dos que eram despejados. Compôs, também, sobre desabrigados pela chuva. As intempéries naturais, ainda hoje, destroem habitações mais precárias e as autoridades nem sempre têm como evitar deslizamentos e enchentes. Difícil, também, é remanejar os desabrigados, levando-os para abrigos. Estaria presente, neste fato, mais uma relação de solidariedade humana. Por não se identificarem com esses locais de abrigo provisório, não raramente pessoas perdem suas casas e preferem se

abrigar na vizinhança, também ameaçada de desabamento¹⁹. A delicada questão é abordada por Adoniran com muita ironia, fazendo da composição “Agüenta a mão, João” uma referência de sua irreverência, com o merecido destaque em sua discografia como um legítimo registro da tragédia, pela descrição em linguagem cômica:

Agüenta a mão, João – Adoniran Barbosa e Hervé Cordovil (1965)

*Não reclama
Contra o temporal
Que derrubou teu barracão
Não reclama
Güenta a mão João
Com o Cibidi aconteceu coisa pior*

*Não reclama
Pois a chuva só levou a tua cama
Não reclama
Güenta a mão João
Que amanhã tu levanta um barracão muito melhor*

*Com o Cibidi, coitado
Já te contei?
Tinha muitas coisas mais no barracão
A enxurrada levou seu tamanco e um lampião
E um par de meias que era de muita estimação*

*O Cibidi tá que tá dando dó na gente
Anda por aí com uma mão atrás e outra na frente*

A perda de João, causada pela enxurrada que avançou sobre seu barracão, é amenizada pelo narrador, que faz da comparação um motivo de conformismo e a resignação. Outra pessoa, o Cibidi, teve perdas piores pelo mesmo motivo, portanto João resigna-se à situação. A propósito, o autor é sagaz ao perpassar o refrão musical com o coro “não reclama!”, deixando evidente que não se pode dar margem ao desânimo, mas que se deve trabalhar para levantar uma nova residência, que possivelmente será superior à última.

¹⁹ Segundo reportagens dos jornais Folha Online (MORADORES, 2002) e O Povo (ALCANTARA, 2005), muitos desabrigados, vítimas de incêndios, deslizamentos e enchentes, não aceitam alojamento provisório em abrigos ou albergues e buscam ajuda na casa de amigos e parentes.

Embora com humor, Adoniran retrata também o afeto da personagem Cibidi por seus pertences, que economicamente nada valem, mas cuja estima supera a questão financeira e abate o amigo.

Por fim, a letra de “Agüenta a mão, João” é mais uma expressão do valor das relações entre os excluídos socialmente, já que o narrador é alocado na posição de amigo, disposto a confortar o outro. Como o autor era filho de imigrantes, vale lembrar que, para eles, a solidariedade foi fator de sobrevivência, já que os imigrantes conseguiram transformar as adversidades que enfrentaram em São Paulo, em hospitalidade para aqueles que vieram mais tarde em condições semelhantes. Segundo Senia Bastos (BASTOS, 2003, p. 89) “dificuldades iniciais foram superadas com a coesão do grupo: organizam-se em domicílios comuns, sociedades comerciais, de auxílio mutuo e/ou culturais.” Eis, aí, uma lei não escrita da hospitalidade: a solidariedade como uma dádiva (CAILLÉ, 2002, p. 142), como já explicado no segundo capítulo desta pesquisa.

É preciso lembrar, aqui, as considerações de Rita Cruz sobre as habitações precárias:

Favelamento, degradação ambiental e violência são alguns dos resultados urbanos do modelo de sociedade que aqui se construiu: um modelo altamente excludente, que já rendeu à nação, por parte de organismos internacionais, o título de país maior concentrador de renda do mundo (CRUZ, 2002, p. 48).

Parece-nos, portanto, utópica a busca por um modelo urbano sem favelas, malocas, barracões... O questionamento necessário, talvez, seja outro: em que espaço Mato Grosso, Cibidi, Joca, João e seus semelhantes seriam acolhidos? Se a hospitalidade da cidade de São Paulo está na especificidade de seus bairros e de sua gente, seria preciso valorizar os elementos que representam essas particularidades.

Embora a questão do acesso à moradia não seja o único aspecto de acessibilidade levantado por Adoniran Barbosa, é o que se faz mais presente em sua obra. Em segunda e terceira instâncias, estão também as questões da fome e da escolarização.

3.1.2 Torresmo à milanesa

Segundo Grinover, “uma das primeiras ações que marca a atitude do anfitrião é o gesto de dar de beber e alimentar” (2005, p. 10). Então, como considerar uma cidade hospitaleira, se não oferece oportunidade de que seu habitante obtenha condições de acesso à dádiva mais essencial?

Já em sua segunda composição, como referenciada em capítulos anteriores, Adoniran abordava a questão da fome que vivenciou:

Minha vida se consome – Verídico, Adoniran e Pedrinho Romano (1934)

*A noite vai chegando
Minha vida se consome
Tanta gente se alimentando
E só eu passando fome*

*Dá rugido, dá estalo
Meu estômago faminto
Vou ver se posso tapeá-lo
Apertando mais o cinto*

*Que ironia do destino
Tem sido a vida minha
Me chamam de vagalino
Porque já perdi a linha*

*O batente eu procuro
Sou capaz de dar duro
Mas ninguém me dá trabalho
E dizem que nada valho*

*Passo a pastéis de brisa
E não tem mais camisa
Só tenho a filosofia
Que me dá consolação*

*Com a barriga assim vazia
Sei que morrerei
No necrotério acabarei
Mas não será de indigestão*

Contraposta à busca do trabalho, outra necessidade do ser humano, a fome parece aumentar. Se considerarmos aqui, as argumentações de Camargo,

de que “a oferta do alimento delimita e concretiza o ato da hospitalidade” (2004, p. 53), então a cidade que Adoniran representa não era muito hospitaleira. Por outro lado, segundo a visão de hospitabilidade de Lashley e Morrison, é dos recém-chegados, dos imigrantes, a obrigação de adaptação às novas condições de vida, são eles que devem compreender a cultura local, aceitar as condições de cidadania a que são submetidos. A cidade anfitriã deve gostar de receber pessoas, mas nem sempre é capaz de oferecer condições adequadas aos visitantes (LASHLEY e MORRISON apud CAMARGO, 2004, p. 43). Neste caso, a fome parece ser mais um signo da metrópole industrializada onde a crítica não é apenas a oferta de comida na cidade anfitriã, – pois não se pode responsabilizar a cidade pelo infortúnio dos recém-chegados – mas sobre a falta de solidariedade, na indiferença da cidade para com aqueles que necessitam das mais básicas condições para sobrevivência.

Em “Torresmo à Milanese”, Adoniran faz uma crítica clara à condição operária, levantando, entre outras coisas, à variedade gastronômica presente na marmita dos trabalhadores. Como o próprio Adoniran lembraria, mais tarde, torresmo à milanese não existe, por isso faz parte do cardápio e, contrariando seu parceiro, quis deixar claro que havia apenas um deles na marmita, “porque um é mais triste” (CAMPOS JR, 2004, p. 517):

Torresmo à milanese – Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro (1979)

[...]

*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 milanese
 Da minha Tereza*

[...]

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

[...]

Há que se destacar, ainda, a questão do vale²⁰ negado pelo mestre de obras aos trabalhadores, que necessitam sustentar suas famílias. Em outra ocasião, Adoniran referenciava o progresso, dizendo que não via a hora de inventarem um “Jabá sintético”, para não precisar mais se preocupar com a marmita. Em “Tocar na Banda”, o próprio músico e compositor, diz que não é possível sustentar-se com a música:

Tocar na banda – Adoniran Barbosa (1964)

*Tocar na banda
Pra ganhar o quê
Duas mariolas²¹
E um cigarro Yolanda*

[...]

Em “Pafunça”, o artista vai ainda mais longe em sua criação. A composição é um relato de uma briga de casal, onde a esposa cozinhava para o marido e o marido, que não fazia nada o dia todo (“morfava”), nem mesmo trabalhava, ainda reclama de ter sido abandonado. Provavelmente por não trazer nenhuma renda ao casal, o único alimento a que se refere o narrador é a sopa, conforme o trecho destacado:

Pafunça – Adoniran Barbosa e Oswaldo Moles (1965)

[...]

*Pafunça cabou-se a sopa
Que tu dava pra eu morfar
Pafunça cabou-se a roupa
Que eu te dava pra lavar
Hoje eu vivo no abandono
Dum vira-lata sem dono*

[...]

Por fim, ao compor “Morro do piolho”, Adoniran traz à tona o ditado: “*Pobre quando come galinha, ou ele está doente ou a galinha*” (1959). Se hospitalidade urbana possui relação direta com a solidariedade da comunidade, como conceber tantos migrantes e imigrantes famintos?

²⁰ Acredita-se que o “vale” referenciado na música de Adoniran é, na verdade, uma antecipação de salário fornecida por alguns empregadores aos seus funcionários.

²¹ Mariola é um doce caseiro, resultante do processamento das partes comestíveis da banana, marmelo ou goiaba; cozido com adição de açúcar e enrolado em palha de milho ou folha de bananeira.

Mas Adoniran não retrata apenas os elementos negativos relativos à oportunidade de acesso ao alimento e ao trabalho na cidade, em outras composições que veremos mais à frente, há festas animadas, inaugurações e sambas em que há fartura de alimentos, como churrasco, cachaça, pizza, brajola...

3.1.3 Assinado em cruz, porque não sei escrever.

Além de escrever fugindo de qualquer regra gramatical e de explicitar a maneira genuína, - porém incorreta – de falar o português, Adoniran enfatiza, em várias composições, personagens com baixo grau de aletramento. A alfabetização é um dos mais importantes temas, quando se fala em comunicação. Sem a oportunidade de se comunicar por meio da escrita, muitos dos imigrantes que chegavam a São Paulo eram excluídos de determinadas relações socioculturais.

Desconhecendo os referenciais e especificidades locais, ingleses, alemães, italianos, franceses e portugueses, enfrentavam dificuldades de adaptação e de socialização na cidade.

Diferentes níveis de hospitalidade poderiam ser vivenciados em virtude de variáveis sociais, étnicas, de gênero, relações familiares ou referências a conhecidos. (BASTOS, 2003, p. 74)

Assim, é importante destacarmos as diversas passagens que tratam da temática da educação, na obra de Adoniran. Na mesma composição destacada no tópico anterior, “Pafunça”, cabe evidenciar a questão do analfabetismo, com destaque para o trecho em que o narrador compara o amor de Pafunça às placas de aviso sobre elevadores quebrados:

[...]

*Até parece, Pafunça
Aqueles elevador
Que tá escrito
Num fununça
E a gente sobe a pé*

*E para me judia, Pafunça
Nem meu nome tu pronunça*

[...]

Na bem humorada letra de “Casamento do Moacir”, a questão da sensação de ignorância, devido à baixa escolarização, é ainda mais evidenciada diante das palavras do padre que realizava o casamento:

O casamento do Moacir – Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles (1966)

[...]

*Quando os noivos estavam no altar,
O padre começou a perguntar umas coisas
Assim em Latim:*

*“Qualquer um de vódes, aqui presentes,
Tem alguma coisa de falar,
Contra esses bodes?”*

[...]

Em “Torresmo à Milanese”, de 1979, as personagens são trabalhadores de uma obra, que aproveitam o horário do almoço para falar sobre a condição operária. Em sua letra, outra passagem bastante interessante, sobre a sensação que acomete àquele que é excluído socialmente pela falta de cultura erudita:

[...]

*Vamos almoçar
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada*

[...]

Já em “Vide verso meu endereço”, Adoniran é um pouco mais sutil. A letra é uma carta de agradecimento ao solidário amigo que um dia lhe emprestou dinheiro e que a personagem aplicou muito bem, investindo no próprio trabalho.

Vide verso meu endereço – Adoniran Barbosa (1974)

*“Seu Gervásio,
Se Dr. José Aparecido aparecer por aqui
‘Cê dá esse bilhete a ele
Pode lê, num tem segredo nenhum
Pode lê, Seu Gervásio”.*

*Venho por meio destas mal traçadas linhas
Comunicar-lhe que eu fiz um samba pra você*

*No qual eu quero expressar toda a minha gratidão
E agradecer de coração
Por 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 mil por mês*

*Casei, comprei uma casinha lá no Ermelindo.
Tenho três filhos lindos
Dois são meus, um é 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*

Não por acaso o autor situou a personagem iletrada no bairro. Ermelindo Matarazzo, supracitado, era uma das regiões mais pobres da cidade, que experimentou um crescimento muito lento e foi tomado por italianos e portugueses. Foi também, um dos últimos bairros a receber energia elétrica – que chegou ao bairro apenas em 1951 e possuía esgoto e processamento de detritos a céu aberto (PONCIANO, 1999, p. 62). Destacam-se, ainda, as expressões “mal traçadas linhas” e “vide-verso”, incomuns na classe trabalhadora e ainda mais conflitantes se comparadas às primeiras estrofes da letra, em que a personagem fala de uma maneira completamente informal.

Mas de todas as personagens analfabetas de Adoniran, a mais famosa é Arnesto, de “Samba do Arnesto” (1952). Ao final da música, o narrador diz a Arnesto que o mesmo deveria ter deixado um recado na porta. Embora a música vislumbre diversos aspectos cotidianos, o mais relevante deles estaria neste trecho não cantado, mas destacado justamente pela pausa da música, onde o autor declama:

*[...]
Um recado ansim:
Ói turma
Não deu pra esperar
Aduvido que isso não faz mal
Num tem importância
Assinado em cruz
Porque não sei escrever
Arnesto.*

Não se sabe ao certo como esperar um recado da personagem, sendo que o anfitrião seria um analfabeto, mas o humor presente na estrofe enfatizada é representação de uma sociedade cujo acesso à educação era bastante restringido. Muitos imigrantes recém-chegados, mal sabiam falar o idioma, menos ainda escrevê-lo. Diante desse quadro, alguns bairros de São Paulo, cuja concentração imigrante era maior, tornaram-se centros comerciais onde a comunicação oral era muito mais importante que a escrita – uma “Torre de Babel” que originou o idioma típico da escrita de Adoniran.

Segundo Camargo, no receber público, há que se estudar o urbanismo, o uso dos códigos no olhar do visitante, costumes e tradições locais, incluindo-se a questão do idioma e da educação (2004, p. 56). Salienta-se, aí, a importância do tema discutido por Adoniran. O próprio artista, embora soubesse ler e escrever, jamais terminara o ensino primário, pois fugia das aulas para nadar em um rio próximo. Essa foi uma escolha pessoal, mas muitos dos que habitavam a metrópole não sabiam ler nem escrever, por pura falta de oportunidade, por não terem acesso à escolarização. Pode-se dizer que o analfabetismo dificulta o acesso da população aos seus direitos²² e, portanto, a sociedade analfabeta é uma sociedade muito mais vulnerável aos mandos e desmandos de seus administradores (FREIRE, 2000).

²² Na concepção de Paulo Freire (2000), educação é o principal fator na formação do cidadão livre e para que este seja consciente de seus direitos e obrigações.

3.2 Legibilidade e as Modificações Progressistas na Paisagem

*Eu queria que V. Excelência mandasse asfaltar a minha rua com espuma de látex
(Adoniran Barbosa²³)*

3.2.1 O pogrêssio vem do trabáio.

Sempre atento às mudanças da cidade, Adoniran Barbosa relatou não apenas a questão da acessibilidade, mas também levantou diversas faces da São Paulo urbana e de seus aspectos físicos, com destaque para as mudanças na paisagem, ou seja, relatou a legibilidade da metrópole. Cada bairro citado ganha vida em sua obra, porque ela focou suas peculiaridades. Isso não nos parece fácil pois, segundo Ponciano (1999, p. 11), “[...] nem os mais sérios e brilhantes técnicos conseguem saber onde nasce um bairro e termina outro. Quanto ao número, então, poucos dão palpites. O que se sabe é que os bairros nascem. Eles nunca morrem em São Paulo”. No entanto, a narrativa presente nas letras de Adoniran, consegue resgatar o que havia de especial em cada bairro de São Paulo, situando seus personagens em um contexto de descrições detalhadas.

As observações sobre a paisagem da cidade estão presentes em muitas das obras anteriores do artista, mas é a partir dos anos 1950 que Adoniran Barbosa contempla, com maior propriedade, o território como um espaço em que as pessoas habitavam, viviam e conviviam. É certo que esta interpretação se dá pela ótica do autor, seus valores, sua cultura. Porém, como já vimos anteriormente, esses valores são representativos de toda uma geração de migrantes e imigrantes e de filhos destes, cuja identidade nos parece bastante próxima a do autor.

De 1935, na gestão de Fábio Prado, até 1945, final da primeira gestão de Prestes Maia, planos de intervenção urbana remodelavam a cidade de São Paulo, recriando bairros (atualmente, correspondentes à região dos Jardins) e ampliando

²³ Fala de Promoveu, mais uma personagem de Osvaldo Moles criada especialmente para Adoniran. A personagem tinha encontros imaginários com o prefeito de São Paulo, reivindicando algumas mordomias (CAMPOS JR, 2004, p. 448).

centros comerciais (MATOS, 2001, p. 50). Exaltava-se o progresso, mas novas periferias também se constituíam e as mudanças continuavam.

Na década de 1950, como São Paulo se preparava para seu IV Centenário, era preciso demonstrar sua ascensão para todo o país. Para isso, manipulou-se a imagem da cidade, suprimindo representações do passado e construindo uma representação voltada exclusivamente para o evento, simbolizado por determinadas construções que, dizia-se, melhorariam a auto-estima dos paulistas, identificando-as com aspectos relativos ao trabalho e a conquista econômica (ROCHA, 2002, p. 73). Supostamente uma identificação lógica, uma vez que o trabalho era uma espécie de símbolo do povo paulista – visto como extremamente laborioso. Em todos os meios de comunicação, o governo enfatizava que a São Paulo cafeeira, de estilo colonial, havia se transformado na São Paulo metropolitana, verticalizada, por meio do suor de seu povo (ROCHA, 2002, p. 31).

Em 1954, São Paulo comemora seu IV centenário e a “[...] idéia de uma São Paulo que ‘pulsa no ritmo do progresso’ opera como um dos principais índices simbólicos de sua identidade” (Id. Ibidem, p. 79). Porém, os moradores e os operários que construíam a São Paulo moderna e progressista não pareciam ver tantos benefícios na (des)caracterização da cidade, ao menos, não na música de Adoniran.

Os sambas de Adoniran não eram como os sambas comuns à época, sobretudo os de compositores cariocas, que exaltavam o discurso nacionalista vigente e o lema de “ordem e progresso” (Id. Ibidem, p. 45). Ao contrário, o compositor fez, à sua maneira, uma reflexão sobre o “pogressio” que acompanhou desde 1930, deixando transparecer o fato de que a população não mais se reconhecia nos lugares imponentes e “futuristas” que o processo de verticalização criava. Sobre essa descaracterização, vale citar Moura (2002, p. 111), quando diz que:

Maciçamente asfaltada, cortada por avenidas largas, a cidade se expandiu para a periferia. E esvaziou-se: de cento e vinte habitantes por hectare nos primeiros anos do século, passa a cinquenta e um no fim dos anos 1950. Isso não significou apenas uma descaracterização física do espaço urbano – e por consequência dos marcos cantados nos versos de Adoniran. Significou também uma mudança no modo de se relacionar. As pessoas se viam menos. As distâncias ficavam maiores.

Segundo Grinover, (2005, p. 53), “[...] a única possibilidade de construir a hospitalidade urbana pressupõe a capacidade de conhecer a cidade como ela é, sobretudo conhecê-la como realidade”. Por viver em São Paulo de 1928 a 1982, residindo em diversos bairros, trabalhando e freqüentando muitos outros, é válido dizer que Adoniran conhecia a cidade como poucos e verificou mudanças radicais na paisagem de São Paulo, que pôde contemplar em suas músicas. Em Conselho de Mulher (1953), Adoniran ironizou o que tanto o assustava, no trecho:

[...]
Pogrêssio Pogrêssio
Eu sempre escutei falar
Que o pogrêssio vem do trabaio
Então amanhã cedo nós vai trabaiaá
 [...]

A década de 1950 ocasionou mudanças além do contexto físico da cidade, mas também nos meios de comunicação. Em 1950, com a chegada da televisão²⁴, a população foi gradativamente sendo tomada por uma enxurrada de novidades, e também foi influenciada pelas promessas dos políticos de que as mudanças trariam emprego e fartura aos paulistas. Alguns anos mais tarde, a cidade parava para assistir aos programas da TV Record e os muitos quadros humorísticos, até então transmitidos ao vivo (CAMPOS JR, 2004, p. 446). A questão foi evidenciada em “Jabá Sintético”:

Jabá Sintético – Adoniran Barbosa e Marcos César (1965)

Foi minha nêga que ouviu
Falar na televisão
Que nós agora vai ter
Jabá sintético

Vai ser bom
Ora se vai, vai ser muito bom
Nós não vai precisá
Mais de sal pra ponha no feijão

Já procurei esse jabá
Em tudo os botequim
Eles ri na minha cara
Zombando de mim

Procurei no armazém
Lá também não tem

²⁴ Em 18 de setembro de 1950, quando ocorreu a primeira transmissão de imagens pela televisão em São Paulo, havia apenas cinco residências na cidade que possuíam aparelho televisivo. (MOURA, 2002, p. 112)

*Tem de todas as marca
Só sintético não tem*

*Pela minha nêga
Eu tudo faço
Vou falar com Bartolomeu Guimarães
Pra ele me arranjar
Pelo menos um pedaço
Porque minha nêga vai ser mãe*

“Jabá Sintético” é mais uma composição do autor, que aborda a temática do processo de industrialização no ramo alimentício. O título não é original, pois “jabá sintético” era o objeto de estudo da personagem de Ronald Golias, em “Ceará contra 007”, humorístico da TV Record em que Adoniran também atuou, conforme nos conta Campos Junior (2004, p. 446):

A trama da paródia girava em torno de Consuelo Leandro, um esculacho de Mamãe Dolores da versão original, mas o destaque do programa foi a gloriosa estréia de Bartolomeu Guimarães, personagem que Golias encarnaria durante toda a sua longa carreira. Em Ceará Contra 007, Bartolomeu assumia a forma de um cientista maluco que buscava a fórmula do misterioso Jabá Sintético.

Embora inspirado na busca de Bartolomeu por um alimento futurístico, Jabá Sintético tinha seu vínculo contemporâneo. No período em que foi escrita, década de 1960, algumas cidades do interior paulista já se firmavam como produtoras de alimento industrializado (CLEPS, 2003) e a moda também acompanhava a tendência, lançando os chamados tecidos sintéticos (MODA, 2006).

Em “Jabá Sintético” e em outros sambas que compôs nas décadas de 1960 e 1970, percebe-se que nem mesmo o autor se reconhecia na cidade de São Paulo: o rádio era trocado pela televisão, o samba pelo iê-iê-iê²⁵, os bondes pelos ônibus... Eram muitas as novidades, mas Adoniran aparentemente não se dava bem com elas, como podemos verificar no trecho abaixo, extraído de uma entrevista que Adoniran concedeu ao repórter Júlio Saraiva, em 1978, cujo tema era a descaracterização do centro de São Paulo:

²⁵ Segundo Falcão, o iê-iê-iê foi o ritmo precursor da Jovem Guarda, comandado por Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo Carlos. O auge do gênero ocorreu de 1965 a 1967, quando o iê-iê-iê perdeu força para o Tropicalismo. (1988, p. 102)

Eu freqüentava muito por aqui. Restaurantes, bilhares, namoradas, tudo aqui. Puxa vida, me dá uma saudade de uma porção de coisas que não existem mais. Eu passo e sinto um negócio em mim, não dá nem pra explicar (SARAIVA, 1978, s/i apud CAMPOS JR, 2004, p. 512).

No entanto, não saber lidar com o que é considerado diferente gera o sentimento de inquietude. Mudanças rápidas não dão o tempo necessário para a adaptação e geram desconforto entre a população e o lugar (PRAXEDES, 2004). Com todas essas transformações, era necessário que gerações mais antigas buscassem, mais uma vez, ajustar-se às novidades, procurando identificar na cidade os locais onde pudessem encontrar abrigo e conforto, que pudessem resgatar vínculos, mas esses locais também se transformavam. A São Paulo que recebeu tantos estrangeiros, agora era estranha até mesmo para os que já haviam sido acolhidos.

3.2.2 O que os olhos não vêem o coração não sente.

O progresso não ficaria apenas restrito aos programas humorísticos, mas era realidade nas concretas mudanças realizadas na arquitetura urbana e, conseqüentemente, alterava a rotina de seus moradores. A construção de pontes, viadutos, metrô, não ficaram ausentes nas composições de Adoniran. Ao contrário, o autor acompanhou de perto as mudanças e retratou muitas delas, mas não com os olhos dos políticos, que se referiam a metrópole como uma autêntica amostra de desenvolvimento. Segundo Rocha (2002, p. 79):

Nessa perspectiva, se a metrópole de São Paulo encarna a mais legítima representação do progresso, o paulista, portanto, define-se como aquele que, indubitavelmente, dispõe do tempo em prol do impulso rumo à civilização. Essas considerações conduzem ao delineamento da identidade do habitante desta cidade a partir de articulações significativas entre progresso e trabalho. Portanto, o 'jeito de ser paulistano', legitimado pela ordem dominante, é tecido por representações derivadas da lógica que ordena o mundo do trabalho/produção na sociedade indústria.

Partindo desse pressuposto, um grande sucesso de Adoniran Barbosa, senão o maior deles, "Trem das Onze", perderia o sentido com a demolição da

estrada de ferro da Cantareira em 20 de junho de 1966²⁶. No entanto, o compositor que retratou o Jaçanã dos trilhos, em 1964, soube retratar a dor da população ao ver seu maior símbolo demolido, em “Pincharam a estação do chão”, de 1966 – composto no mesmo dia da demolição.

Em “Trem das Onze”, as transformações urbanas não nos parecem tão relevantes, são pano-de-fundo de uma relação entre o filho, a mãe e a namorada. No entanto, é interessante observar que as críticas de Adoniran não se restringem apenas às favelas e malocas, mas também àqueles que possuem moradias melhores, como no caso do narrador de “Trem das Onze”, cuja classe social nos parece superior à dos moradores de “Saudosa Maloca” e de “Despejo na Favela”. São enfatizadas, ainda, referências típicas do progresso: não perder o trem, ter hora certa para a partida, cuidados com o patrimônio e, ousadamente, pode-se dizer que se o narrador não morasse em um bairro de periferia teria mais tempo livre para suas relações sociais. No entanto, a alteração da rotina do morador é evidenciada na contraposição das letras:

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 este trem
Que sai agora às onze horas
Só amanhã de manhã*

*E além disso, mulher
Tem outra coisa
Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar
Sou filho único
Tenho minha casa pra olhar
Eu não posso ficar*

Pincharam a Estação no chão
(1966)

*Agora não preciso mais de condução
Moro e trabalho aqui mesmo no meu bairro
Jaçanã*

²⁶ Segundo Campos Jr, foi Faria Lima quem conseguiu, junto ao governador do Estado de São Paulo, Carvalho Pinto, que a estação Jaçanã fosse demolida, para dar espaço a moderna Radial Norte, que desafogaria o trânsito da região – que já era intenso na década de 1960 (2004, p. 409).

*Mas sofri uma grande decepção quando disseram
Vá lá embaixo ver, tão derrubando a nossa estação
Fui lá vê se era verdade
E era*

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

Interessante pensar que o Jaçanã nunca foi um bairro idolatrado pelos paulistanos, isto porque, segundo Ponciano (1999, p. 77):

[...] o bairro abrigava mendigos, idosos, leprosos e loucos. Seu crescimento residencial se deu com a chegada do trem da estrada de Ferro da Cantareira, que transportava material de construção e, logo em seguida, passou a levar passageiros.

O bairro era, portanto, ocupado por pessoas mais simples, sem poder aquisitivo para morar nas proximidades dos centros comerciais, restrito às regiões mais nobres. Portanto, mais do que desafogar o trânsito, a derrubada da estação, assim como muitas outras obras na infra-estrutura urbana, objetivavam a superação de “tudo o que pudesse ser representativo de um atraso” (ROCHA, p. 32), o que incluía sua população.

Esse posicionamento, por parte dos administradores da cidade, visava a criação de uma metrópole futurística, superando o “atraso” por meio do labor do paulista. Mas é sabido que “[...] o processo de desenvolvimento econômico ocorre paulatinamente, de forma que é incapaz de beneficiar toda a população de uma sociedade ao mesmo tempo” (BERLINCK, 1977, p. 20). Assim, não se pôde evitar que muitos dos que possuíam vínculos com a estação sofressem com sua derrubada, como a personagem da narrativa de Adoniran.

No entanto, a maior descaracterização urbana aconteceu com a implantação do metrô, cuja realização significou a derrubada de muitas construções, para dar espaço ao transporte subterrâneo e, aproveitando a ocasião, para “embelezar a superfície”, com edificações inspiradas no padrão europeu (MOURA, 2002, p. 38).

Surgem, na década de 1970, composições que não mais refletem o cotidiano boêmio e pacato da cidade dos bondes, mas que demonstram a

identificação dos moradores, ou a falta dela, com as transformações urbanas sofridas:

Viaduto Santa Ifigênia – Adoniran Barbosa e Nicola Caporrino (1975)

*Venha ver
Venha ver, Eugênia
Como ficou bonito
O Viaduto Santa Ifigênia*

*Foi aqui que você nasceu
Foi aqui que você cresceu
Foi aqui que você conheceu
O seu primeiro amor*

*Eu me lembro que uma vez você me disse
Que o dia que demolissem o viaduto
Que tristeza
Você usava luto
Arrumava suas mudanças
Ia embora pro interior*

*Quero ficar ausente
O que os olhos não vêem
O coração não sente*

O viaduto Santa Ifigênia foi a mais cara construção da época, projetado por italianos e representação do que havia de mais moderno em construção. Foi projetado “[...] para estabelecer ligação em níveis, do centro histórico com a nova cidade em desenvolvimento. [...] A partir da inauguração, em 1920, mudou radicalmente e em seguida edifícios foram nascendo em seu entorno.” (PONCIANO, 1999, p. 109). Com a implantação do metrô em São Paulo, surgiam boatos, em meados de 1970, de que essa construção pudesse ser demolida, como tantas outras da época, mas, ao contrário, o viaduto foi reformado²⁷ e seu uso ficou restrito aos pedestres (CAMPOS JR, 2004, p. 507).

Simon Schama (1995, p. 68) nos diz que é impossível visualizar ou verbalizar um local em termos despojados de qualquer associação cultural, por isso paisagem e memória são aspectos que caminham juntos. Assim, na música que fez sobre o viaduto, Adoniran concebeu vínculos entre a personagem e o

²⁷ Em 1978, durante a gestão do prefeito Olavo Egídio Setúbal, o viaduto Santa Ifigênia foi recuperado e revitalizado. Recebeu, ainda, uma escadaria que possibilitou acesso direto ao Vale do Anhangabaú (PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO, 2006).

local que seria demolido. As vivências da personagem seriam tão fortes que, diante da demolição, seria preferível mudar-se de São Paulo, como se a demolição fosse também a destruição de suas memórias.

Outro aspecto abordado por Adoniran, igualmente às letras relativas aos desabrigados, como “Saudosa Maloca” e “Despejo na favela”, reside na personagem-sujeito sentir-se impotente perante as decisões das autoridades e, embora com comoção, resignar-se. Se não há como impedir a demolição, o sentimento é de conformismo e, se a população é tratada como quem ninguém vê, aos poucos o seu comportamento torna-se semelhante ao de alguém invisível, de um impotente (COSTA, 2004, p. 143).

Como a demolição do viaduto não aconteceu, torna-se ainda mais representativa a letra de “Praça da Sé”, criação de Adoniran em 1978, também sobre as transformações homéricas geradas pela construção das estações do metrô:

Praça da Sé – Adoniran Barbosa (1978)

*Praça da Sé
Praça da Sé
Hoje você é
Madame Estação Sé*

*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 te vê
Pouca coisa tem que contar
Pouca coisa tem que dizer
Vai pensar que está sonhando
É natural
Nunca viu coisa igual*

*Da nossa Praça da Sé de outrora
Quase que não tem mais nada
Nem o relógio que marcava as horas
Pros namorados
Encontrar com as namoradas*

Nem o velho bonde

*Dindindindindindindin
Nem o condutor
Dois pra Light e um pra mim*

*Nem o jornaleiro
Provocando o motorneiro
Nem os engraxate
Jogando caixeta o dia inteiro*

*Era uma gostosura
Ver os camelô
Correr do fiscal da Prefeitura*

*É o progresso
É o progresso
Mudou tudo
Mudou até o clima
Você está bonita por baixo
Está bonita por cima*

*Só indo lá pra ver
Mas não vá sozinho, meu senhor
Que o senhor vai se perder*

*Praça da Sé
Praça da Sé
Hoje você é
Madame Estação Sé*

A composição é exata ao retratar com detalhes o cotidiano vivenciado na Praça da Sé, anterior a modificação.

Na gestão do prefeito Olavo Setúbal (1975 a 1979), a praça da Sé sofreu uma total reurbanização provocada pela implantação do metrô de São Paulo, que em dezessete de fevereiro de 1978 inaugurou no local a estação Sé – a maior do sistema, e interligação das linhas Norte-Sul e Leste-Oeste (PONCIANO, 1999, p. 119).

Antes da reforma a região era sede de muitos restaurantes, bares e botequins movimentados, pelos jogos de bilhares e petiscos diversificados. O *footing*²⁸, que era costumeiro nas praças, era ainda mais agitado na região da Sé, passagem de bondes e, portanto, cenário para muitos princípios de namoro.

²⁸ Flerte à distância, que durava dias até que o homem fosse correspondido e pudesse se aproximar da mulher cortejada.

Com o fim da era dos bondes, a metrópole cedia terreno para carros e ônibus. Muitos paulistanos, ainda hoje, se lembram com carinho dos bondes e lamentam o fim de um transporte considerado barato e não-poluidor. Seja como for, dos velhos bondes paulistanos só restaram poucos exemplares. (PARRON, 2004, p. 55).

O que não mudou foi o trabalho ilegal, dos engraxates e camelôs que ainda hoje ocupam o local e continuam fugindo da fiscalização.

A Catedral da Sé também havia sofrido reforma e, portanto, toda a região estava mesmo irreconhecível. Parece-nos, que Adoniran escolheu o termo “madame” não apenas para retratar a imponência, mas o distanciamento entre a população e o local, com a mesma observação de hierarquia apresentada em músicas anteriores nas expressões “Seu moço” e “Seu doutor”. E, assim como o compositor, a população também estranhou a região com certa nostalgia e, aos poucos, se distanciou da praça:

Para a maioria dos frequentadores, o local deixaria de ser a velha Praça da Sé, com quem tinham relação quase íntima, para se tornar a imponente Madame Estação Sé, título que representa distanciamento, uma relação não mais de amizade despreocupada, e sim de respeito, de separação. Em sua nova fase, a praça passou a ser um local muito mais de passagem do que de convivência, como nos tempos antigos (CAMPOS JR., 2004, p. 512).

Também é interessante a colocação de Adoniran sobre o preço da passagem do bonde, que ele amava²⁹, e sobre a empresa de energia elétrica Light. A empresa canadense, inaugurada em 1900, foi a responsável pelo setor de energia na cidade por mais de 70 anos, o que foi decisivo para o desenvolvimento das indústrias e dos transportes (PARRON, 2004, p. 25). Não é à toa, que já em 1927, Antônio de Alcântara Machado (1927, p. 63) dizia que “filho de rico manda nesta terra que nem a Light.” A empresa detinha, realmente, grande poder, pois sua criação modificou a vida de toda uma população e foi tema de outras composições de Adoniran e título de uma, em especial:

Luz da Light (1964)

*Lá no morro quando a luz da láite pifa
Agente apela pra vela, que ilumina também*

²⁹ Em 1979, Adoniran declarou que pretendia dar um presente para São Paulo: “Vou ver se faço um samba. Já fiz diversos, talvez eu faça. Mas olha, pra dizer a verdade, eu gostaria que voltassem os bondes abertos. Gostaria também que voltasse o meu trenzinho da Cantareira. Eu queria, juro que queria que São Paulo devolvesse tudo isso para São Paulo.” (SARAIVA, 1979 apud CAMPOS JR, 2004, p. 527)

*Quando tem, se não tem não faz mal
A gente samba no escuro, que é muito mais legal
(ao natural!)*

*Quando isso acontece é um grito de alegria
A torcida é grande pra luz voltar só no outro dia
Mas o seu Amora, que é dono da casa, estranha a demora
E acha impossível
Desconfia logo que alguém passou a mão no fusível.*

É bem verdade que na visão do compositor o “escurinho” seria mais interessante, mas o progresso trouxe também benefícios que já estavam incorporados ao cotidiano da cidade e, certamente, poucos seriam àqueles que ficariam felizes com a falta de energia em outra situação.

3.2.3 Cuidado ao travessar essas ruas.

O progresso que trouxe a energia, meios de transportes mais eficientes e uma paisagem diferenciada, trouxe também muitas preocupações para os paulistanos. Diversas músicas de Adoniran abordam a violência e a depredação públicas. Se a hospitalidade pública implica em uma cidade segura (CAMARGO, 2004, p. 59), nos parece que Adoniran verifica algo bem contraditório, mais próximo da hostilidade: insegurança e desconforto.

Em “Trem das Onze” (1964), obra já mencionada nesta pesquisa, a insegurança é evidenciada na frase “minha mãe não dorme enquanto eu não chegar”. A preocupação da mãe com o filho, que percorria uma longa distância do centro da cidade até o bairro Jaçanã, seria uma primeira evidência de que a cidade do artista boêmio, que perambulava a pé pela cidade, se transformara em uma cidade mais violenta.

Em 1927, a escultora Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto foi contratada pela prefeitura de São Paulo, para fazer uma fonte que pudesse embelezar a Catedral da Sé. Como houve demora na implantação da escultura, optou-se pela instalação no bairro Santa Ifigênia, na praça Júlio Mesquita. Nesta época as praças tinham caráter extremamente hospitaleiro, eram local de espetáculo, de encontros, trocas e diálogo (GRINOVER, 2005, p. 96). A fonte tinha o desenho

de mulheres, sereias, um pescador e era adornada por lagostas em bronze (DPH, 2005). Com as mudanças físicas que a cidade enfrentou nas décadas de 1930 a 1970, a região central sofreu forte degradação e, em 1979, as lagostas em bronze foram roubadas e derretidas (CARVALHO, 2003). O fato inspirou Adoniran e Tasso Rangel, seu parceiro em “Roubaram a lagosta”:

Roubaram a lagosta (1979)

*Na praça Júlio Mesquita
Tem a estátua da lagosta
Quem passa de longe enxerga
Quem passa de perto gosta*

*E a lagosta de bronze
Fica esperando bom dia
Mas tem gente distraída
Que nem pra ela espia*

*Por uma razão muito forte
Ela em bronze foi lembrada
Inauguração na praça
Uma fita foi cortada*

*Teve discurso, foguetes
Teve churrasco e bebida
Teve mágicos e palhaços
Futebol, flerte e corrida*

*Mas isso ficou pra trás
Não sei que forma que tinha
Essas coisas não se faz
Agulha não vai sem linha*

*Deixe a lagosta em paz
Muito bom ficar sozinha
Mais é melhor ficar seca ou molhada
Do que ser derretida ou roubada*

A ironia, neste caso, está presente na frase “por uma razão muito forte ela em bronze foi lembrada” em contraposição com “tem gente distraída que nem pra ela espiá”. O próprio autor, freqüentador da região deixa claro, na estrofe final, que também não reparava na escultura “não sei que forma que tinha”. Interessante notar que a escultura desvinculada da população local, que não compreendia seu sentido ou necessidade, foi inaugurada com festa e tornou-se vítima do vandalismo. Enquanto tantos outros locais, cujas memórias e identificações com os paulistanos eram visíveis, foram ao chão.

No entanto, o que se destaca na obra do artista não são evidências de vandalismo, mas outro tipo de violência decorrente das modificações urbanas. Segundo Lúcio Grinover (2005, p. 42):

Os caracteres fundamentais da cidade contemporânea são iniludíveis e toda fantasia de retorno ao passado é improponível. [...] No caleidoscópio da contemporaneidade, 'construir o futuro' significa reconectar as diferenças num espaço público durável e acolhedor.

E o futuro que Adoniran via se formar diante dele não era acolhedor com aqueles que não incorporavam os novos códigos da cidade. Por isso, o autor atropela uma personagem em plena avenida São João. Em *Iracema*³⁰, de 1956:

Iracema – Adoniran Barbosa e Raguinho

Iracema
Eu nunca mais 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
Ela vive
Bem juntinho de Nosso Senhor

De lembrança guardo somente
Suas meias e seu sapato
Iracema eu perdi o seu retrato

(breque)

Iracema
Faltavam vinte dias pro nosso casamento
Que nós ia se casar
Você travessou a rua São João
Um carro te pega e te pincha no chão

³⁰ O samba “Iracema” era tão trágico, que sua amiga Nair Belo – que até aquele momento idolatrava as composições de Adoniran – teria lhe dito que ninguém poderia gostar de um tema desses. Anos mais tarde, a amiga afirmaria, diante do sucesso da música, que essa era a prova de que ela realmente não entendia nada de samba (CAMPOS JR, 2004, p. 355).

*Você foi pra assistência, Iracema
O chofer não teve culpa, Iracema
Paciência, Iracema
Paciência*

Conforme relatado anteriormente, a avenida São João dos anos 1930 era palco dos carnavais de rua, dos botequins, da boemia... Em 1956, Adoniran situa seu samba no mesmo local em que “Dona Boa” sambara, atropelando uma descuidada que atravessa a movimentada avenida.

Novamente, observa-se a resignação do narrador diante do fato, pois o descuido teria sido da personagem e não do chofer que a atropelou. Segundo Rocha, Adoniran declarou que a inspiração partiu de uma notícia que leu no jornal (incomum até então), sobre um atropelamento na rua da Consolação: “Segundo ele³¹, foi o ‘primeiro samba errado’ que fez” (ROCHA, 2002, p. 149). No entanto, parece que não se pode confiar muito nas declarações de Adoniran sobre suas inspirações. A cada nova entrevista, Adoniran declarava algo diferente:

Para alguns amigos mais chegados, porém, o compositor contava outra história: a canção teria sua gênese em um flerte não correspondido [...] Adoniran vivia tentando se aproximar de uma exuberante mulher da noite paulistana, que jamais dava linha ao artista. Cansado de ser ignorado, Adoniran, em determinada ocasião, teria se dirigido subitamente à dama e, dedo em riste, afirmou: ‘Eu vou te matar’. No dia seguinte, o artista voltou ao bar com a letra de Iracema e estendeu-a à altura dos olhos da mulher: ‘Tá aqui, ó. Te matei’. (CAMPOS JR, 2004, p. 356)

De qualquer maneira, independente de sua motivação, Adoniran fez um samba sobre um fato atípico, mas que se tornou, aos poucos, cotidiano na metrópole. A violência também acompanhou o crescimento urbano de São Paulo e o fato é apresentado na narração da personagem que já teria avisado a noiva para ter cuidado. A modernidade não destruiu somente casas, favelas, estradas, mas afetava famílias e histórias como a do casamento de Iracema, preste a acontecer. Destaca-se ainda que, assim como em “Pincharam a Estação no Chão”, o narrador guarda lembranças do que perdeu. Nesse caso, meias e sapatos da morta. Seria cômico – se não fosse trágico.

Em outra composição, “Rua dos Gusmões”, Adoniran volta à temática. O título da música merece destaque nesta pesquisa. O autor morou por alguns anos

³¹ No CD “Documento Inédito”, São Paulo, Eldorado, 1984.

na região central de São Paulo, bastante próximo à Rua dos Gusmões, onde caminhava tranquilamente com os amigos. No entanto, trinta anos mais tarde, Adoniran deixa transparecer que atravessar a rua dos Gusmões é um grande desafio, principalmente se distraído. (CAMPOS JR, 2004, p. 506). O trânsito de veículos na região central, nos anos de 1970 já era intenso e amedrontador:

Rua dos Gusmões – Adoniran Barbosa (1972)

[...]
Essa mulher sabe que por ela
Sou capaz de tudo
Sou capaz até
De atravessar a rua dos Gusmões
Lendo Ali Babá e os 40 ladrões
 [...]

A questão levantada em “Iracema” e em “Rua dos Gusmões” demonstra a mudança urbana e cotidiana da cidade. Por partirmos da observação, discutida em outros capítulos, de que as músicas de Adoniran seriam autobiográficas, podemos perceber a perda da identificação do autor com o local, onde antes se sentia seguro para habitar e expor sua identidade boêmia.

Cinqüenta anos antes, Antônio de Alcântara Machado teria relatado o mesmo problema na crônica Gaetaninho, de “Brás, Bexiga e Barra Funda”. No conto, Gaetaninho mora na rua Oriente e é apaixonado por bondes, mas seu grande sonho era fazer um passeio de carro. Um dia, jogando futebol, chuta a bola para longe: “Gaetaninho saiu correndo. Antes de alcançar a bola um bonde o pegou. Pegou e matou” (MACHADO, 1927, p. 26). E, finalmente, realiza seu sonho, pois o cortejo até o cemitério é realizado de automóvel.

As tragédias das quais foram vítimas Gaetaninho e Iracema têm muito em comum: o progresso que torna a cidade bonita, torna a cidade amedrontadora. O fato de o irremediável não ocorrer no anonimato (as personagens têm nome) seriam uma estratégia para aproximar as pessoas do fato, para sensibilizar a população, para denunciar os fatos. Fatos estes que demonstram, em todas as instâncias, que detestamos “cidades massificadas e grandes conjuntos que nos dão a certeza absoluta de uma perda irreparável da harmonia das cidades antigas e, ao mesmo tempo, não podemos pensar em retornar àqueles tempos.” (GRINOVER, 2005, p. 98).

As muitas interfaces de legibilidade exploradas por Adoniran Barbosa nos convencem de que o artista não percebia São Paulo fisicamente acolhedora porque suas mudanças eram muito profundas e constantes, sendo necessário reorganizar seus significados a cada momento, criar novos vínculos para não sofrer alienações e abandonar tradições e símbolos.

3.3 Identidade Urbana: Rituais, Aculturação, Boemia e Invisibilidade.

*Mário... per favore...
Você vê? Eu falo ingreís!
(Adoniran Barbosa³²)*

A questão da identidade urbana, segundo Lúcio Grinover (2005, p. 106), estaria sujeita à observação de seus estilos, suas improvisações, seus valores e comportamentos socioculturais. Neste caso, parece pertinente relembrar algumas características que formariam o estilo de Adoniran Barbosa.

Segundo Antônio Cândido³³ (1975),

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 do italiano recoberto pela terra e do brasileiro das raízes européias [...].

No entanto, João Rubinato não inventou e incorporou apenas um pseudônimo, encontrou uma maneira incomum de se vestir (com gravata-borboleta, alguma estampa e chapéu de abra quebrada) e aliou sua voz rouca às diversas sonoridades que a São Paulo miscigenada proporcionava, dando voz a muitas personalidades, que não expressavam, necessariamente, suas vivências, mas muitas vezes somente suas percepções, referências às diversas identidades com as quais convivia. Adoniran Barbosa parece, portanto, uma máscara do cronista da cidade que, ao esconder seu nome verdadeiro, observava tudo e se sentia à vontade para revelar o que muitas vezes não era explicitado.

Em muitas de suas músicas, o artista utilizou uma maneira especial de compor, misturando a fala de negros, portugueses e italianos e, à medida que a língua inglesa ganhava mais espaço no rádio, suas composições incorporavam mais um idioma. O próprio Adoniran preferia utilizar o dialeto e o sotaque que

³² Adoniran Barbosa em participação no programa Fino da Bossa, da TV Record (REGINA, 1994).

³³ Depoimento de Antônio Cândido apresentado na contracapa do LP “Adoniran Barbosa” (CÂNDIDO, 1975)

criara, por mais que conhecesse e compreendesse o português formal, conforme disse em entrevista que concedeu a Ajzenberg, em 1978:

[...] Esse negócio de saber falar errado não é fácil. Precisa saber falar errado. Muitas vezes o errado é o certo. É a mesma coisa que uma pessoa forçar falar tudo direitinho, perfeito, sai artificial, né, feio, fica sem graça. Todo mundo fala errado e não adianta botar mil Mobrais que não muda nada... mas falar errado também é difícil... Se aparece uma palavra errada na música, mas ela fica boa pro ouvido, eu deixo. (AJZENBERG, 1978, p. 6 apud ROCHA, 2002, p. 128).

Segundo Stuart Hall (2003, p. 9), as pessoas não possuem apenas uma identidade, porque são muitas as características com as quais o sujeito se identifica e muitas as características que identificam as pessoas. Neste caso, é válido dizer que as identidades pessoais e coletivas são fragmentadas e, portanto, que Adoniran não pode ser identificado apenas como um filho de imigrante. Essa é apenas uma de suas facetas, mas Adoniran também era um paulistano, um cronista social, um humorista, um boêmio, marido, pai, corintiano, observador, sambista... E quem poderia imaginar um samba italiano? Adoniran, cuja identidade resultava também desses dois fragmentos, o fez:

Samba Italiano – Adoniran Barbosa (1965)

[...]
Piove, Piove
Fa tempo Che piove qua, Gigi

E io, sempre io
Sotto la tua finestra
E voi senza me sentire
Ridere, ridere, ridere
Di questo infelice qui

Ti ricordi, Gioconda
De quella será in Guarujá
Quando il maré ti portava via

E me chiamasti
Aiuto, Marcello!
La tua Gioconda há paura di quest'onda

Interessante notar que Adoniran localiza seu samba, não na Itália, mas no Brasil. Neste caso, a referência é o Guarujá, cidade praiana freqüentada por muitos moradores da cidade de São Paulo, durante os finais de semana. São muitas as constantes, como a localização de seus enredos, na obra de Adoniran e

são estas as muitas características que o identificam e ainda mais variadas as que Adoniran identifica na diversidade paulistana e que ressaltamos adiante.

3.3.1 *Amanhã cedo nós vai trabaíá!*

É símbolo da identidade de São Paulo o fato de seus habitantes utilizarem seu tempo para o desenvolvimento e o progresso, representado pela correria, pelos passos apressados de quem tem hora para chegar ao trabalho (ROCHA, 2002, p. 79). Se o labor era o principal signo da identidade paulistana, Adoniran demonstrou, em algumas de suas obras, certa aversão aos rituais e à monotonia cotidiana do trabalhador. Vale lembrar que o trabalho tomava todo o tempo daqueles que precisavam se deslocar de longe para as indústrias e prover o sustento de suas famílias (SANT'ANNA, 1994).

Na composição, “Conselho de mulher”, Adoniran manifesta sua resistência à ordem dominante que exaltava o trabalho e conferia a São Paulo seu perfil progressista :

Conselho de Mulher – Adoniran Barbosa, João Belarmino dos Santos e Osvaldo Moles
(1953)

*Quando Deus fez o homem
Quis fazer um vagolino que nunca tinha fome
E que tinha no destino pegar no batente e viver folgadoamente.*

*O homem era feliz enquanto Deus anssim quis
Mas depois pegou o Adão, tirou uma costela e fez a mulhé
Desde então o homem trabalha pra ela.*

*Vai daí, o homem reza todo dia uma oração:
Se quiser tirá de mim alguma coisa de bão
Que me tire o trabáio, a muié não.*

*Pogréssio Pogréssio
Eu sempre escutei falar
Que o pogréssio vem do trabaio
Então amanhã cedo nós vai trabaíá*

Quanto tempo nós viveu na boemia

*Sambando noite e dia
Cortando uma rama sem parar*

*E agora escuitando o conseio das muié
Amanhã nós vai trabaíá
Se Deus quiser
(breque)
Mas Deus não qué.*

Em “Conselho de Mulher” verifica-se certa resistência ao ritual, sempre cansativo e monótono, do trabalho. Nas relações familiares da época, o homem é quem deveria trabalhar, e a mulher, a responsável por fazer com que este homem buscasse o sustento da família, recebe papel de incentivo à labuta. Outro fator relevante é o antagonismo em relação aos políticos que pensam em progresso enquanto boa parte da população possuía baixa escolaridade³⁴ e sequer pronunciava corretamente o termo.

Observa-se no texto a tristeza em relação ao final da vida boêmia, tornando claro que o ritmo da industrialização obrigava os trabalhadores a realizarem uma opção entre a vida e o trabalho o que indica que há uma relação direta entre a perda do lazer e o progresso. Citando outro compositor, parece-nos que esse fenômeno seria o “avesso do avesso do avesso do avesso³⁵”, de que Caetano Veloso³⁶ falaria ao retratar a mesma cidade na década de 1970. Teoricamente, o progresso deveria melhorar a qualidade de vida, onde mais facilidades deveriam resultar em mais tempo livre, mas a realidade é diversa desse enunciado (RYBCZYNSKI, 2000, p. 181) e observa-se que um dos custos sociais do progresso é a redução de atividades lúdicas:

Ao se tornar um dever incontestável, servindo para colocar o homem no domínio do mundo mas, ao mesmo tempo, a serviço do capital, o trabalho necessitou ser distanciado de elementos que outrora também lhe foram característicos, como a ludicidade, as distrações em geral (SANT’ANNA, 1994, p. 17).

Ainda sobre o trabalho, Adoniran evidencia além da necessidade de acordar cedo para trabalhar e prover o sustento da família – talvez porque a

³⁴ Segundo estudos do IBGE, em 1950, apenas 40% do total da população brasileira era alfabetizada (BELTRÃO E NOVELLINO, 2002, p. 17).

³⁵ Trecho de “Sampa”, música de Caetano Veloso de 1978 (VELOSO, 1998).

³⁶ Caetano Veloso, compositor e cantor baiano, cuja trajetória musical iniciou-se com o tropicalismo, na década de 1960.

maioria dos trabalhadores morasse longe do local do trabalho, como ressaltado em “Trem das Onze” – rituais constantes na vida do trabalhador operário, o que pode ser observado retomando o texto de “Torresmo à milanesa”:

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

*O enxadão da obra bateu onze hora
Vamo simbora, João
Vamo simbora, João*

*Que é que você trouxe na marmitta, Dito?
Trouxe ovo frito, trouxe ovo frito
E você Beleza, o que é que você trouxe?
Arroz com feijão e torresmo à milanesa
Da minha Tereza*

*Vamos almoçar
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada
Depois puxar uma páia
Andar um pouco pra fazer o quilo*

*É dureza João!
[...]*

Nesta letra, Adoniran reforça que a vida do trabalhador é regulada e rotineira. Pela frase “o enxadão da obra”, podemos deduzir que tais personagens trabalhavam em construções e que, portanto, não possuíam refeitório para a realização de refeições. Assim, almoçam e cochilam nas ruas.

Observa-se ainda que, às onze horas, há a pausa para o almoço das personagens. Ao contrapor a questão com “Conselho de Mulher”, que evidencia a necessidade de acordar cedo para trabalhar, verificamos que, às onze horas, os trabalhadores já estariam acordados há horas e sentindo fome. Ocorre que, no caso dos trabalhadores que realizam tarefas em locais com pouca infra-estrutura (ruas, praças, construções), parece ainda mais importante uma jornada de trabalho que comece bastante cedo, uma vez que o trabalho precisa ser realizado de acordo com a iluminação, que é mais intensa durante o dia. Assim, o tempo, o que determina a hora de acordar, de almoçar, de trabalhar, nos parece uma condição subjetiva relativa às classes socioeconômicas. Em área rural, essa

rotina matinal é mais expressiva, enquanto que na cidade tais características desapareceriam, sobretudo por força do trabalho fabril que utiliza iluminação artificial.

Segundo Grinover “a identidade de uma região, de uma cidade, é, ao mesmo tempo, o passado vivido por seus atores e um futuro desejado por eles” (2005, p. 112). Pode-se supor, portanto, que o narrador está na condição de operário, mas não gosta da rotina, por isso reclama com seu amigo: “É dureza, João”. Está, ao mesmo tempo, na condição de trabalhador e de quem almeja outra posição social.

Em “Torresmo à milanesa”, a identidade do povo trabalhador não é restringida à limitação do tempo pelo relógio, além disso, suas personagens ironizam valores relativos à ordem burguesa. O artista destaca ainda, como em muitas outras canções, a faceta solidária do trabalhador que divide a marmita, mesmo insuficiente. Segundo Moraes (1995, p. 53), esta é uma característica própria de grupos de iguais: criar “[...] uma rede de solidariedade e colaboração entre as populações de mesma origem.” Parece uma relação lógica, pois segundo Costa (2005, p. 165), é por meio da amizade que o trabalhador operário sente que realmente existe, porque junto deles ele se percebe tão humano quanto seu próximo.

3.3.2 *Eu sou a lâmpada e as muié é as mariposa*

Ao relatar a identidade operária, Adoniran enfatizou, ainda, a necessidade de conversar amenidades, tirar um cochilo, caminhar... Quebrar a rotina para recuperar-se e, enfim, retomar a tarefa. E, quando o assunto era fugir da rotina, Adoniran foi especialista: retratou a própria vida em seu cotidiano boêmio, sobre quando chegava em casa, diretamente das farras, e recebia sermão de Olga Krum, sua primeira esposa e com quem teve uma filha: Maria Helena (CAMPOS JR, 2004, p. 92).

O primeiro casamento de Adoniran não durou muito tempo, sua primeira esposa era muito nova e o poeta não era nada responsável, e o casamento não o deixou menos boêmio ou mulherengo (CAMPOS JR, 2004, p. 95). A esse

propósito, o lado mulherengo de Adoniran ficou eternizado em muitas de suas composições, assim como o boêmio, da cachaça nas mesas de bar. Por outro lado, em outras canções, aparecem brigas entre as personagens femininas e masculinas, pelo fato dos boêmios chegarem tarde em casa, privilegiando o convívio com os amigos e outras atitudes tidas como irresponsáveis.

Quanto ao gosto por mulheres, cabe lembrar que “a hospitalidade envolve a aceitação da possibilidade da interação sexual entre visitantes e moradores” (PRAXEDES, 2004). Porém, nas composições de Adoniran, as personagens não apenas interagem com o sexo oposto, mas possuem características que ora expressam que a relação com o sexo oposto é imprescindível, ora expressam indiferença a ele, conforme destacado nas letras de “As mariposa” e de “Vai da Valsa”:

As mariposas – Adoniran Barbosa (1955)

*As mariposa quando chega o frio
Fica dando vorta em vorta
da lâmpida pra se esquentar
Elas roda, roda, roda
E depois se senta em cima do prato
da lâmpida pra descansar*

*Eu sou a lâmpida
E as mulher é as mariposa
Que fica dando vorta em vorta de mim
Toda noite, só pra me beijá*

*Boa noite Lâmpida
Boa noite mariposa
Permita-me oscular de sua face
Pois não, mas rapidinho
pois daqui a pouco eles me apagam viu !?*

Vai da Valsa – Adoniran Barbosa e Renato Consorte (s/d)

*Vai da valsa, vai da valsa
Eu gosto de mulher bonita
Mas quando ela está sem calça... comprida*

*A mulher quando é bonita
Moda elegante e moderna
Gosta de calça comprida
Só pra não mostrar as perna (oi que vai vai)*

*No andar e no cabelo
Na pintura a toda a prova
Fica sempre bem mais jovem
Cada dia está mais nova (oi que vai vai)*

*Desse jeito quase logo
Segundo na mesma trilha
Em vez de ser esposa
Vai parecer a filha
[...]*

Em “Vai da valsa” é interessante notar o despeito com a vaidade feminina, no entanto, o autor posiciona o narrador como quem gosta de valores femininos, como é o caso das saias (por muito tempo signo feminino) e o repúdio às calças por elas usadas (signo do feminismo e da igualdade entre os sexos).

Quanto à identidade boêmia, destaca-se a letra de “Nóis viemos aqui pra quê”. Cabe, aqui, uma pequena explicação sobre esta composição. Segundo Campos Jr (2004, p. 460), Adoniran foi garoto-propaganda da Cervejaria Antarctica por três vezes. O convite partiu do amigo Sérgio de Andrade (apelidado de Arapuã), produtor de comerciais. Adoniran, esquecido durante o auge da Jovem-Guarda, passava horas bebendo em frente à TV Record, aguardando convite para retornar às rádios. Certo dia, Arapuã discutia a campanha publicitária da Cervejaria Antarctica e juntou os sinônimos: cerveja, Adoniran, um amigo relegado ao esquecimento... Assim, o artista foi convocado, a propaganda foi um sucesso e o bordão, falado por ele ao final de cada quadro, tornou-se freqüente nos bares: “Nóis viemo aqui pra quê? Pra beber ou pra conversar?”.

Adoniran não se cansava de agradecer. Certo dia, Arapuã, desafiou o amigo: “Você não diz que sabe fazer música? Então quero ver fazer um com o mote do comercial”. Fazer música sobre bebida não poderia ser mais fácil e assim surgiu a marcha à sua imagem e semelhança: “Nóis viemo aqui pra quê?”, futuramente aproveitada em novos comerciais:

Nóis viemo aqui pra quê? – Adoniran Barbosa (1972)

*[...]
Não me amole rapaz
Não me amole
Não me amole
Deixa de conversa mole
Agora não é hora de falar
Nós viemo aqui*

Pra beber ou pra conversá?

*Quem gosta de discurso
É orador (é isso aí, bicho!)
Quem gosta de conversa
É camelô (falou psiu!)*

*Agora não é hora de falá!
O home tá pagando
Vâmo aproveitar
[...]*

As personagens de Adoniran, embora gostassem de beber e farrear a noite inteira eram ótimas no discurso (não chegam a ser oradoras, conforme a letra acima), na hora de tentar reconquistar aquelas que os abandonavam ou os trancavam para fora de casa, em plena madrugada, conforme a letra de “Joga a chave”:

Joga a chave – Adoniran e Oswaldo França (1952)

*Joga a chave meu bem
Aqui fora tá ruim demais
Cheguei tarde perturbei teu sono
Amanhã 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 meia-noite e cinco ou então a qualquer hora
[...]*

Joga a chave parece uma comprovação de que mesmo trancado para fora de casa o “malandro boêmio” não pretendia mudar sua rotina, uma vez que o narrador da música pretende encontrar uma maneira de não ter mais que acordar sua mulher de madrugada. Às vezes, as personagens tentavam negociar, implorando para não serem abandonados, como em “Malvina”:

Malvina – Adoniran (1951)

*Malvina
Você não vai me abandonar
Não pode
Sem você como é que eu vou ficar*

*Tá fazendo mais de dez anos
Que nós tamos juntos
E daqui você não sai*

Minha vida sem você não vai

Nos casos mais críticos, no entanto, os sujeitos presentes nas narrativas de Adoniran tinham mesmo que fazer grandes sacrifícios. É o caso de “Rua dos Gusmões”, supracitado, em que o narrador jura que por sua amada é capaz de atravessar a Rua dos Gusmões, movimentada, estando perigosamente distraído e de “Prova de Carinho”, em que o narrador diz que abriu mão da corda de seu cavaquinho para agradar a amada:

Prova de Carinho – Adoniran Barbosa e Hervé Cordovil (1960)

*Com a corda mi
Do meu cavaquinho
Fiz uma aliança pra ela
Prova de carinho*

*Quantas serenatas
Eu tenho de perder
Pois meu cavaquinho
Já não pode mais gemer*

*Quanto sacrifício
Eu tive de fazer
Para dar a prova pra ela
Do meu bem querer*

No caso de “Prova de carinho”, a ironia se apresenta novamente nas letras de Adoniran, uma vez que cavaquinhos não possuem a corda mi. Infeliz da mulher que acreditou no malandro. No entanto, quando não havia negociação, as mulheres os abandonavam e o jeito era esnobar e fingir que suas mulheres não eram assim tão importantes, como Adoniran evidencia, entre muitas outras letras, em “Não quero entrar” e em “Não me deu satisfação”:

Não quero entrar – Adoniran Barbosa (1975)

*Não, não quero entrar
Eu sei que mesmo que eu quisesse
Eu sei que mesmo que eu pedisse
Você não ia deixar*

*O desgosto que eu lhe causei
Foi grande demais
Você não vai perdoar*

*Pode ficar com tudo o que eu lhe dei
 Pode ficar até com o meu colchão
 Eu voltei somente pra buscar
 Meu cachorrinho, meu cobertor e meu violão.*

Não me deu satisfação – Adoniran Barbosa e Nicolini (1937)

*Tenho vontade de chorar
 Sei que tenho minhas razões
 A mulher que eu amava
 Resolveu me abandonar
 Não me deu satisfações*

*Retirou-se à francesa
 Para mais me castigar
 Ela pensa que é uma beleza
 E tem a certeza
 De que vou me humilhar*

[...]

*Pode ser que eu a procure
 Também pode ser que não
 Pode ser que esta dor não perdura
 Por mais que ela jure
 Não terá o meu perdão.*

Por fim, parece que só restava mesmo a melancolia e a mágoa para suas personagens, como em “Aqui Gerarda”, em que a personagem chora de saudades, se pergunta onde a amada estará e fica remoendo lembranças das coisas que a amada gostava, entre as quais o banquete inusitado (salsicha com mostarda), conforme trecho abaixo:

Aqui, Gerarda! – Adoniran Barbosa, Ivan Moreno e Joça (1959)

*Gerarda saiu de casa
 Onde será que Gerarda foi parar?
 Aqui, Gerarda
 Aqui, Gerarda
 O Charutinho tá cansado de chorar*

*Chora negão na rampa
 Chora que eu também já chorei
 Você gosta de salsicha com mostarda
 Aqui, Gerarda
 Aqui, Gerarda
 [...]*

Por fim, destaca-se aqui a conhecida “Bom dia tristeza” que muitos acreditam ser de autoria de Adoniran Barbosa. A melodia e a primeira estrofe musical são mesmo do autor, mas as demais estrofes são do “parceiro por correspondência”, Vinícius de Moraes³⁷. Em depoimento no programa “O Fino da Bossa³⁸”, Adoniran explica que recebeu a letra por intermédio da cantora Araci de Almeida, que era amiga de ambos, mas que ele não conhecia pessoalmente o parceiro (ELIS, 1994). De qualquer maneira, a letra se faz pertinente pela incrível descrição que Adoniran faz sobre a tristeza, na estrofe de sua autoria, declamada por ele e, naturalmente, excluída por muitos intérpretes da composição. Nada mais natural, uma vez que a estrofe transforma a letra melancólica em tragicômica. As demais estrofes, escritas apenas por Vinícius de Moraes, bem que poderiam pertencer a qualquer um dos tipos malandros criados por Adoniran, afogando suas mágoas num bar:

Bom dia tristeza – Adoniran Barbosa e Vinícius de Moraes (1957)

*A tristeza é um bichinho que para roer está sozinho.
E como róí, a bandida.
Parece rato em queijo parmesão.*

*Bom dia, tristeza
Que tarde tristeza
Você veio hoje me ver
Já estava ficando
Até meio triste
De estar tanto tempo
Longe de você*

*Se chegue tristeza
Se sente comigo
Aqui, nesta mesa de bar
Beba do meu copo
Me dê o seu ombro
Que é para eu chorar
Chorar de tristeza
Tristeza de amar*

Sobre “Bom dia tristeza”, cabe destacar as observações de Maria Izilda Santos de Matos (2001, p. 55):

³⁷ Vinícius de Moraes (1913 – 1980), conhecido compositor de MPB, cujo reconhecimento se dá na década de 1940 (REFAZENDA, 2003).

³⁸ Fino da Bossa era uma produção da TV Record, apresentado pelos cantores Jair Rodrigues e Elis Regina (ELIS, 1994).

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

No entanto, como podemos verificar, em “Bom dia tristeza”, não encontramos a maneira cômica de escrever, pois este não era o estilo de Vinícius de Moraes, mas era o forte de Adoniran. Talvez por esse estilo singular de relatar múltiplos sentimentos e vivências, Adoniran tenha criado situações inusitadas para descrever os rituais paulistanos da época, entre eles, a roda de Samba na casa de amigos. Interessante refletir que suas músicas não falam de sambas na rua, ou nos bares. Os sambas são situados na casa de alguém hospitaleiro que oferece a residência para a comunidade e, segundo Costa (2004, p. 248), que estudou a situação social dos varredores de rua, existe uma premissa de que recolher um agregado em casa, alguém que não é parente, é expressão de classes sociais mais baixas. Além disso, verifica-se também, que Adoniran procura situar essas residências em determinados bairros de São Paulo, famosos pelo aspecto boêmio e que abrigavam justamente os trabalhadores mais humildes.

3.3.3 *Nóis fumo e não encontremos ninguém*

O famoso “Samba do Arnesto”, parceria de Adoniran com Nicola Caporrino, de 1952, já no primeiro trecho musical, refere-se ao anfitrião como morador do Brás:

*O Arnesto nos convidou
Prum samba ele mora no Brás
Nóis fumo e não encontremos ninguém
Nós vortemo cuma baita de uma réiva
Das otra vêis
Nóis num vai mais

(breque)
Nóis num semo tatu*

*No otro dia
Encontremo co'Arnesto
Que pediu desculpa
Mas nós não aceitemos*

*Isso não se faz Arnesto
Nóis não se importa
Mas você devia
Ter ponhado um recado na porta*

*Um recado ansim:
Ói turma
Não deu pra esperar
Aduvido que isso não faz mal
Num tem importância
Assinado em cruz
Porque não sei escrever
Arnesto*

O mais afamado samba que não aconteceu foi alicerçado na fala típica dos moradores da região do Brás, retratando a identidade no sotaque de seus habitantes. Sobre o local, o simples fato de situar o samba em um determinado bairro é uma referência clara a identidade paulistana, porque não enfatiza apenas o gosto dos habitantes pela boemia, mas destaca um bairro cujo desenvolvimento retrata a miscigenação paulistana.

O Brás foi formado basicamente por imigrantes que vieram para o Estado de São Paulo para trabalhar nas plantações de café e depois migraram para a cidade. Destaca-se ainda o fato de que o bairro foi sede da Hospedaria dos Imigrantes (PONCIANO, 1999, p.45). Sendo assim, podemos supor que a população descendente de imigrantes, nos anos de 1950, já havia se rendido ao gênero musical do samba, comprovando o que Dorival Caymmi³⁹ cantou em “Samba da Minha Terra”, grande sucesso da época: “[...] quem não gosta de samba bom sujeito não é. Ou é ruim da cabeça, ou doente do pé” (CAYMMI, 1957).

Ainda sobre “Samba do Arnesto”, parece importante destacar o fato de os convidados chegarem ao local do evento e não encontrarem o anfitrião, afinal, Arnesto convidou. Segundo Godbout (1999), o convite é a prova de que o anfitrião quer receber, dá status ao convidado e, por ter convidado formalmente seus amigos, a indelicadeza de Arnesto é ainda mais grosseira, gerando a indignação dos amigos. Indignação expressa, também, na declaração: “Nóis num semo tatu!”.

³⁹ Dorival Caymmi, compositor de MPB, conhecido por retratar a Bahia em suas músicas (CAYMMI, 2001).

Há, neste caso, um rompimento das relações de etiqueta que fazem parte do receber doméstico. Considerar-se-á, aqui, a visão de dois pesquisadores:

Segundo Camargo (2004, p. 55),

No receber doméstico destacam-se o “cerimonial e a etiqueta” que envolvem o contato humano, o “estatuto do anfitrião e do hóspede” necessários ao cumprimento do processo, “os mitos da hospitalidade” que explicam seus rituais e a “privacidade”, que pode ser entendida como anti-hospitaleira

E segundo Praxedes (2004, s/i),

A hospitalidade é uma forma de relação humana baseada na ação recíproca entre visitantes e anfitriões. Sempre que os humanos se relacionam, mesmo para a realização de atividades práticas ligadas a receber ou visitar alguém ou um local, o relacionamento depende dos valores daqueles que estão interagindo, ou seja, depende dos princípios que orientam as condutas dos envolvidos na relação

Observa-se, portanto, que o estatuto de que fala Camargo é variável conforme os valores evidenciados por Praxedes. Assim, tal relação (entre Arnesto e seus convidados) poderia ser mais ou menos hostil conforme visão dos convidados. O que explica que Adoniran destaca a ofensa, mas esclarece que bastaria um pequeno bilhete para que a indelicadeza fosse perdoada, porque os vínculos entre amigos superam a atitude inóspita.

No entanto, parece que anfitriões sem qualquer traquejo social eram comuns no cotidiano das personagens de Adoniran. Quatro anos depois da decepção causada por Arnesto, o autor descreve “Um samba no Bexiga” e novamente o samba não acontece:

Um samba no Bexiga (1956)

*Domingo nós fumos
Num samba no Bixiga
Na Rua Major
Na casa do Nicola*

*A mezza notte o'clock
Teve uma baita de uma briga
Era só pizza que avuava
Junto com as brajola*

*Nóis era estranho no lugar
E não quisemos se meter
Não fumo lá pra brigar
Nóis fumo lá pra comer*

*Na hora H se enfiemos debaixo da mesa
Fiquemos ali de beleza
Vendo o Nicola brigar*

*Dali a pouco escuitemo a patrulha chegar
E o sargento Oliveira palar
"Num tem importância
Vou chamar duas ambulância"*

*E ele disse assim:
- Calma pessoal,
A situação aqui tá muito cínica
Os mais pior
Vai pras Clínica*

“Um samba no Bexiga” é mais uma composição bem situada de Adoniran. O autor faz referência ao nome do anfitrião, à rua e ao bairro do Bixiga, escrito com “l”, conforme pronunciado pela população. Assim como em “Samba do Arnesto”, a menção é, novamente, a um bairro dominado por imigrantes e cujo dialeto era bastante semelhante ao falado no Brás, como afirma Ponciano (1999, p. 43):

[...] em algumas ruas do bairro o italiano era muito mais falado do que a língua-pátria. Quando não era uma das duas, era a junção de ambas – que o compositor Adoniran Barbosa eternizou em centenas de canções e, mesmo não sendo do bairro, acabou como símbolo do mesmo.

Segundo Moraes (1995, p. 65), o bairro era uma representação típica de hegemonia cultural, material e social dos imigrantes, mas como também era povoado por negros, assumiu características ítalo-africanas, onde era possível encontrar diversas sonoridades, tais como serestas, choros, tarantelas e sambas. Em resumo, o Bixiga é uma representação clara de que a identidade do paulistano era pluricultural e fragmentada.

Sobre o Bixiga, Adoniran sempre falava com muito carinho e discorria sobre suas caminhadas na noite boêmia. Porém, no programa “Fino da Bossa”, em doze de julho de 1965, Adoniran preferiu ser mais objetivo. O artista foi

entrevistado por Elis Regina e cantou algumas de suas músicas mais conhecidas. Depois de interpretar “Samba no Bexiga”, a cantora pergunta a Adoniran:

Elis: O que é Bixiga? Eu não sou daqui, tenho direito de querer saber.
Adoniran: Bixiga é o apelido de um bairro, chamado Bela Vista, que é aqui pertinho.
 Elis: Mas e por quê que o Bairro Bela Vista tem o apelido de Bixiga?
Adoniran sussurrando: Vou te perguntar o que nós faz e você responde o quê, tá bom?
 Elis sussurra :Tá bom.
Adoniran: Sabe o que nós faz?
 Elis: O quê que nós faz?
Adoniran: Nada.
 Elis: Você também não sabe, Adoniran?
Adoniran: Não sei porque que é Bixiga. Quer dizer, eu sei, mas pra explicar demora muito. Então é melhor rapidinho e rasteiro.

Segundo Marzola (1979, p. 37), o nome do bairro seria uma alusão aos portadores de varíola que se abrigavam na região. Ocorre que a doença era apelidada de “bexiga” e, durante os muitos surtos de varíola pelos quais a cidade passou, a população que tivesse algum contato com a doença era isolada nos bairros do Pacaembu ou na Bela Vista – que foi, então, apelidada de Bixiga.

Retornando para a música de Adoniran, “Samba no Bixiga”, a personagem Nicola não apenas cedeu sua casa para um samba, mas ofereceu um “banquete gastronômico” aos convidados: pizza e brajolas. Conveniente e natural, já que o bairro é conhecido como pólo da gastronomia italiana, por sediar diversas cantinas e pizzarias⁴⁰. É certo que os convidados já imaginavam que seriam alimentados pelo anfitrião, declarando que foram ao samba “para comer”. Parece uma declaração lógica pois, segundo Nilma De Paula, “[...] as pessoas procuram obter, por meio da alimentação, prazer e entretenimento” (2002, p. 78).

Se o samba fosse corriqueiro, não haveria motivo para fazer dele uma composição, e reside aí o ponto comum entre “Samba do Arnesto” e “Samba no Bexiga”: a fuga da rotina, constante nas composições do autor, no último caso motivada por uma briga. Segundo Maffesoli (2002, p. 133):

Se a mesa pode ser o lugar em que se estabelecem as mais sólidas amizades e os mais suaves laços afetivos, é igualmente o lugar onde se desencadeiam e se manifestam as mais ferozes discórdias.

⁴⁰ Segundo o Jornal da Manhã (UM, 2004) o bairro do Bixiga é ícone do bem comer e do bem viver, tradição dos italianos.

Porém, nenhuma briga relatada teria graça se os convidados não fossem tão covardes, excluindo-se da briga por não conhecerem bem os frequentadores do lugar, escondendo-se debaixo da mesa, fugindo da comida que era lançada grosseiramente entre o anfitrião e seus convidados. O autor posiciona os narradores como observadores, externamente, dispondo dos ouvintes sobre os acontecimentos até a chegada da polícia.

Percebe-se, ainda, que Adoniran se especializou em descrever situações inusitadas em que há muitas quebras de cerimoniais. Em “Samba no Bexiga”, ressalta-se o fato de o anfitrião entrar na briga, ao invés de apartá-la. Em outra composição, “Casamento do Moacir”, são evidenciados novos conflitos e outros comportamentos inadequados:

Casamento do Moacir – Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles (1966)

*A turma da favela convidaram-nos
Para irmos assistir
O casamento da Gabriela com o Moaci*

*Arrenjemos uma beca preta
E um sapato branco, bem apertado no pé
E se apreparemos para ir
Na catedral, lá da Vila Ré*

*Quando os noivos estavam no altar,
O padre começou a perguntar umas coisas
Assim em Latim:*

*“Qualquer um de vódes, aqui presentes,
Tem alguma coisa de falar,
Contra esses bódes?”*

*“Seu padre, pára o casamento,
O noivo é casado, pai de sete rebentos,
Fora o que está pra vir,
O pai é esse aí, o Moaci”*

*Que vexame
A noiva começou a soluçar
Porque o noivo
Não passo, no exame nupciar*

*E acabou-se a festa
Porque nós descobriu
Que o Moaci era casado,
Cinco vezes,*

Inicialmente, vale lembrar Camargo (2004, p. 38), quando diz que “[...] os rituais regem o vínculo social e marcam a identidade dos povos [...]”. Frequentar sambas, casamentos... são eventos sociais que exigem certos rituais. O comportamento dos narradores de “Samba no Bixiga” confirma que havia uma determinada etiqueta comportamental, evidenciada no fato de não se sentirem à vontade para brigar por não visitarem com frequência a casa de Nicola. Em “Casamento do Moacir”, os rituais também são realçados.

Já na primeira estrofe musical, o artista enfatiza que, novamente, houve convite para o evento, mas não foi feito pelos noivos, mas por um grupo (“a turma da favela”) e os narradores não recusam o convite. No entanto, o evento exige um tipo de vestimenta especial, uma vez que um casamento é evento importante em qualquer classe social. Assim, fez-se necessário “arranjar” a vestimenta e o sapato, que não tinha a numeração correta (provavelmente emprestados), o que demonstra que os convidados tinham poder aquisitivo restrito e/ou não tiveram tempo hábil para se preparar. No entanto, essas questões não foram empecilhos para que os convidados comparecerem ao casamento e, assim como em “Samba do Bexiga” e em “Samba do Arnesto”, o fenômeno extraordinário encontra-se na quebra dos rituais, neste caso, no fato do noivo ser desmascarado em pleno evento.

Os três sambas citados podem ser considerados relatos explícitos de um comportamento inadequado dos anfitriões para com seus hóspedes um exemplo de inospitalidade. O incômodo dos convidados pode ser evidenciado nas frases: “nós vortemo cuma baita de uma réiva” (em “Samba do Arnesto”), “não fumo lá pra brigar” (em “Samba no Bexiga”) e “que vexame!” (em “Casamento do Moacir”). No entanto, a ambientação e a narrativa das reuniões tornam os episódios mais leves, divertidos. Parece-nos que a inventividade de Adoniran transformou o inesperado em entretenimento e, segundo Camargo, a hospitalidade também implica em entreter os convidados (2004, p. 53). Sendo assim, é justamente no fato impensado, na quebra dos rituais burgueses, que reside um traço da identidade paulistana que investigamos: a aceitação do

improvável e das diferenças. A população desprovida de bens materiais se diverte com o absurdo, não guarda mágoas: “nóis não se importa”.

3.3.4 Nóis não usa os bléque-tais

Em um de seus textos sobre identidade, Jordan Jélic observa que esta (a identidade) é uma questão natural na vida cotidiana e no processo de transição e de globalização. Que o embate é sobre manter tradições e valores e incorporar novas identidades. O autor deixa claro que o processo de aculturação (entenda-se aqui, como interpenetração de culturas, proveniente da miscigenação ou de fenômenos como a globalização) é natural e ocorre com o tempo. Assim, não se trata de defender ou ganhar uma identidade, mas de escolher uma identidade possível, encarando as mudanças sociais que ocorrem com o tempo (JÉLIC, 2002 Apud: LEMOS, 2000.)

No entanto, verifica-se, nas letras de Adoniran, que ao mesmo tempo em que o autor aceita o processo de aculturação fruto da miscigenação, reluta em aceitar estrangeirismos (incorporação do vocabulário americano no cotidiano dos paulistanos) e modismos musicais, satirizando-os, conforme abordado a seguir.

Segundo Fenerick (2002, p. 44):

[...] é perceptível, no decorrer dos anos 1930 e 1940, o crescente aumento da presença da música norte-americana no Brasil. Em parte, tal fenômeno se deve ao fato de ser nesse período que o jazz assumiu sua forma mais comercial (não vai aqui nenhum juízo de valor) através das Big Bands e que grosso modo fizeram a trilha sonora ocidental do período.

O mesmo autor ressalta que, já nos anos de 1920, com a chegada do cinema falado, houve maior preocupação, por parte dos compositores, em combater a presença estrangeira na cultura brasileira:

Através do cinema sonoro, a já grande presença do cinema norte-americano no Brasil fez com que o inglês, até então pouco usado (...) estivesse presente “em todas as falas. Dos jovens e dos velhos, dos

jornalistas e dos homens do teatro, dos escritores e dos sambistas. Até o malandro aderiu aos 'hellos' e 'bye byes' que se incorporaram aos cumprimentos do carioca⁴¹ (FENERICK, 2002, p. 54)

Conforme os relatos abordados, as rádios, já na década de 1920, privilegiavam a trilha sonora americana, o que ocorre ainda hoje, mais de 80 anos passados. Se os principais meios de comunicação de massa privilegiavam essas composições, parece natural que em pouco tempo a língua inglesa se tornasse alvo da moda. A população que mal se entendia devido a tantos idiomas diferentes que eram falados simultaneamente, incorporou ao vocabulário gírias inglesas diversas. Adoniran ironizou o fato na frase “a mezza notte o'clock” de “Samba no Bexiga” que simula a maneira confusa com que a população incorporou o idioma. Em “Armistício” (s/d), parceria de Adoniran Barbosa e Eduardo Gudim, encontra-se uma nova referência ao idioma, no trecho:

*Tem um ditado
Não sei se é Inglês ou Português
Só sei que o ditado diz
Quem faz uma, faz duas, faz três
[...]*

Por gostar muito mais da legítima e exclusiva fala paulistana, Adoniran satiriza a incorporação do inglês ao idioma utilizando-o, principalmente, como algo que pertence a uma classe social burguesa, que não diz respeito ao samba, conforme destacado no trecho de “Mulher, Patrão e Cachaça”, “Nóis viemo aqui pra quê” e em “Nóis não usa os bléque-tais”:

Mulher, Patrão e Cachaça – Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles (1968)

*[...]
Essa Cuíca marvada
Chorava como ela só
Pois ela gostava demais do meu rit
E bem baixinho gemia*

*Gemia assim como quem tem algum dodói
Tudo aquilo era pra mim
Gemia e me olhava assim
Como quem diz
Alô, my boy*

⁴¹ MÁXIMO e DIDIER (1990, p. 243 apud FENERIC, 2002, p. 54).

[...]

Nóis viemo aqui pra quê? – Adoniran Barbosa (1972)

*Silêncio, Charópe
Afinal de contas, finalmente
Nóis viemo aqui pra beber
Ou pra conversá?
[...]*

Nóis não usa os bléque-tais – Adoniran Barbosa e Guarnieri (1958)

*Nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço, mais apertado
Nóis não usa os bléque-tais*

*Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mãos são mãos mais puras
Teu jeito é mais jeitoso*

*Nós se gosta muito mais
Nós não usa os bléque-tais*

Embora não tenha declarado a colocação intencional de “Nós não usa os bléque-tais”, a letra sugere um subterfúgio para evidenciar como legítimas as relações de simplicidade, mais ingênuas, da população que não tem acesso ao traje referido, cujo nome é em língua inglesa, mas pronunciado de maneira incorreta por boa parte da população, como no samba de Adoniran.

E não era apenas no idioma que apareciam os estrangeirismos, pois em meados de 1960 surgia a chamada “Jovem Guarda”, que inspirada nos ritmos americanos da época, compunha músicas descomprometidas com questões sociais, que falavam de amor e alienação, cuja base instrumental era marcada por guitarras elétricas e cujo ritmo, alegre, ficou conhecido como iê-iê-iê (FALCÃO, 1988, p. 102). Adoniran não era muito fã dos instrumentos elétricos, no entanto gostava de brincar com ritmos e instrumentos típicos, como se verifica em “Plac-ti-plac”:

Plac-ti-plac – Adoniran Barbosa e Waldemar Camargo (s/d)

*Eu entrei no samba
Na casa do Nicolau
Na marcação do meu sapateado
Tinha um violão mais um berimbau*

*Foi assim
Plac-ti-plac
Di dirim dim, di dirim dom dom*

*O samba ficou sensacional
Parecia terça feira de carnaval
[...]*

Segundo Campos Jr (2004, p. 422), em 1966, exatamente quando chegava às rádios o ritmo do iê-iê-iê, Adoniran participou de um documentário da TV Record, apresentado por Sílvio Luiz (atualmente, narrador esportivo da Rede Bandeirantes de Televisão). Nesta ocasião, o artista foi entrevistado juntamente com Chico Buarque e Paulo Vanzolini e questionado sobre o ritmo do momento:

Sílvio Luiz: O iê-iê-iê bem que pode jogar o samba a escanteio, Adoniran. Bem que pode. O samba é bem capaz de sumir com tanto cabeludo mandando brasa por aí. Mora?

Adoniran: *Mas que some que nada! O lema do samba é devagar e sempre. O coitadinho está sempre pressionado. Mas não some, não. Tirar ele de circulação é duro, é o mesmo que tirar a lua do lugar. Some nada. Não sei explicar por que, mas que não some, não some.*

Sílvio Luiz: E esse Roberto Carlos, Adoniran?

Adoniran: *Parece bonzinho.*

Adoniran estava enganado: “a lua saiu do lugar”. Até meados da década de 1970, as rádios não deram muito espaço ao samba e a identificação dos paulistanos com o ritmo foi suprimida. O compositor seria deixado de lado nas rádios, temporariamente, pois havia preferência à novidade que chegava com a Jovem Guarda (CAMPOS JR., 2004, p. 421). Embora não fosse avesso à sonoridade, Adoniran reflete sobre o anonimato a que foi submetido no período, devido ao sucesso do iê-iê-iê, em duas de suas composições.

Já fui uma brasa – Adoniran Barbosa e Marcos César (1966)

*Eu também já fui uma brasa
E acendi muita lenha no fogão
E hoje o que é que eu sou?
Quem sabe de mim é o violão*

*Mas lembro que o rádio que hoje toca
iê-iê-iê o dia inteiro tocava Saudosa Maloca*

*Eu gosto dos meninos desse tal de iê-iê-iê
Porque com eles canta a voz do povo
E eu que já fui uma brasa
Se assoprar, eu posso acender de novo*

Em “Já fui uma brasa”, o autor faz clara referência a Roberto Carlos e Erasmo, ícones da Jovem Guarda, cujo lema era: “*é uma brasa, mora?*” e que estavam presentes em todos os meios de comunicação, festivais, programas de rádio e televisão, com o sucesso “É proibido fumar” (Roberto, 1964).

Anos mais tarde, ainda fora da mídia, Adoniran compõe “Rua dos Gusmões”, obra já mencionada nesta pesquisa. A letra em que o narrador compara as sonoridades do samba e do iê-iê-iê é mais uma referência ao ritmo da Jovem Guarda, embora nesse período a maior presença musical fosse a do Tropicalismo – cuja abordagem era, na maioria das vezes, uma crítica político-social (FALCÃO, 1988, p. 102).

Rua dos Gusmões – Adoniran Barbosa (1972)

*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*

[...]

*Mas deixar meu samba
Pelo iê-iê-iê
Não pode ser*

A cidade relegou o artista ao anonimato por várias vezes em sua carreira. O esquecimento parece bem mais difícil para aqueles estiveram no auge um dia.

Adoniran não se intimidou, continuou compondo, mas suas letras, referentes ao período, foram ainda mais melancólicas. A saber: a produção musical de Adoniran só retornaria às rádios em 1973, mesmo ano em que Gal Costa⁴² grava a composição “Trem das Onze” (CAMPOS JR., 2004, p. 475). Mas a música não podia se esquivar das interferências da cultura americana, nem das demais transformações que chegavam com a cultura de massa e das muitas características que se fundiam com a miscigenação, pois, segundo Moraes (1995, p. 185):

Deste modo, a realidade cultural e musical paulistana se constituía permeada por uma polifonia de experiências culturais das camadas populares e de sons que brotavam das diversas práticas presentes no espaço urbano. A cidade apresentava uma face extremamente fragmentada e de múltiplas características, onde as trocas, transições, misturas e fusões se efetivavam constantemente, não permitindo a estruturação de uma identidade e um caráter único, de resto inconcebíveis nos modos de produção e difusão da cultura popular .

No entanto, o mesmo compositor que satirizava o americanismo e que não convivia bem com a exclusividade que a mídia dava aos novos ritmos (cujas letras e intérpretes também incorporavam o vocabulário⁴³), idolatrava a identidade tipicamente paulistana, cuja imigração promoveu uma interpenetração de culturas exclusiva, onde cada rua e cada bairro ganhavam traços únicos (PONCIANO, 1999), representativos de seus povos. Em “Bazares”, parceria de Adoniran e Evandro do Bandolim, Adoniran faz um retrato do comércio de São Paulo, acentuando os traços culturais:

Bazares – Adoniran Barbosa e Evandro do Bandolim (s/d)

*Comprei um quimono
No Japão (Galvão Bueno)
Fui depois ver Israel
Zé Paulino no sereno*

*25 de março
Mão-de-obra da Turquia
Levanta-se muito cedo*

⁴² Gal Costa, uma das mais conhecidas cantoras de MPB, que já interpretou músicas de diversos compositores nacionais e internacionais, entre eles, Adoniran Barbosa (Gal, 2005).

⁴³ A saber: alguns dos mais famosos intérpretes da Jovem Guarda eram conhecidos como: Goldes Boys, Renato e seus Blue Caps, The Jordans e The Jet Blacks, entre outros (FALCÃO, 1988, p. 102)

Quando ainda nem é dia

*Mais um aqui pro fregueis
Divinha que tem na mão
Aqui caro sai barato
E tem até prestação*

*Na Penha, na Oriente
Na Lapa ou Aclimação
Existem muitos bazares
Que são uma tentação*

*No Cambuci, no Ipiranga
Ou na Vila Mariana
Todos tem conta corrente
Durante toda semana*

*Mais um aqui pro fregueis
Divinha que tem na mão
Aqui caro sai barato
E tem até prestação*

Percebe-se, na obra, referências à fala dos comerciantes “Mais um aqui pro fregueis, divinha que tem na mão”; à população oriental que também se fazia presente na cidade, aos bairros em que essa população se concentrava e que assumiram características específicas, de acordo com a identidade desses povos. Uma alusão objetiva à cidade em que se achava de tudo, até filhos – na visão de Adoniran. Segundo Moura (2002, p. 57):

em entrevista concedida à Folha de São Paulo, em 1978, ele declarou: “Eu não tenho nenhum filho. Casei e não tenho filho. Por enquanto, não tenho filhos. Vou comprar um na feira, vou comprar uns dois na feira. Na feira do Arouche. Ah, se procurar acha. Mas é isso aí”.

Por fim, vale ressaltar a quarta frase desta letra: “Zé Paulino no sereno” é uma referência clara à garoa, antes constante na cidade, clima que Adoniran conhecia bem, como quase tudo o que dizia respeito à cidade. Segundo José Nogueira Neto⁴⁴ (Apud: ROCHA, 2002, p. 116), produtor de alguns discos do compositor, Adoniran possuía uma presença muito forte na cidade:

[...] Uma vez, no mês de julho, mais ou menos... início de julho, ele chegou pra mim e falou assim:

⁴⁴ Em depoimento concedido ao pesquisador Francisco Rocha, em dezembro de 1998.

— Nogueira, você sabe o que vai acontecer agora?
— Como é que eu vou saber o que vai acontecer agora?
— Vai acontecer que você encontra as pessoas na rua. Elas esfregam as mãos uma na outra. E uma fala assim: — Que frio! Hein? E a outra fala: — Pior é a umidade.

Então ele já sabia os diálogos. Já tinha ouvido anos após anos. E já sabia que o diálogo que ia acontecer em São Paulo ia ser este [...].

Adoniran não chegou a gravar Bazares, nem musicá-la, o que aconteceu posteriormente, quando Juvenal Fernandes⁴⁵ resgatou quatorze letras ainda inéditas de Adoniran e as entregou para que outros sambistas musicassem. Neste caso, a música ficou por conta de Evandro do Bandolin⁴⁶ e a gravação foi realizada por Passoca, pseudônimo de Antônio Vilalba (VILALBA, 2000). No entanto, a letra pouco conhecida foi de grande valor para esta pesquisa, uma vez que, segundo Grinover (2002, p. 33), “nem praças, nem avenidas, nem espaços religiosos contêm, em sua forma, a garantia de processos de identificação entre espaço e sociedade civil”. Para o autor, essas identificações ocorrem de acordo com a história, a política, a representação e a diferença. Para a pesquisadora, “Bazares” aparece como a mais pura constatação de que o local não tem significado sem essas identificações, impressas nas memórias e contextualizações que Adoniran prima em fazer.

⁴⁵ Escritor e amigo pessoal de Adoniran Barbosa, que trabalhou em diversas editoras de música e, por isso, possui mais de 90 músicas (entre inéditas ou pouco conhecidas) de Adoniran Barbosa (SOUZA, 2000).

⁴⁶ Sambista, famoso pela composição de chorinhos.

3.3.5 Não passa de uma triste margarida

Por fim, uma das características evidenciadas nas composições de Adoniran é a invisibilidade pública. Segundo Filho, “Invisibilidade pública é expressão que resume diversas manifestações de um sofrimento político: a humilhação social, um sofrimento longamente aturado e ruminado por gente das classes pobres (Apud: COSTA, 2004, p. 21)”. Ou seja, um fenômeno histórico que submete o homem a uma condição não natural, em que este sente que não pertence a um determinado lugar, porque é excluído devido a sua condição social. Assim, é relegado a uma sensação de inexistência, porque não é identificado quando está entre pessoas que ocupam uma condição socioeconômica superior.

Segundo Kowarick (1994) e Berlinck (1997), São Paulo evidenciava baixa – ou nenhuma – participação e integração dos mais pobres nas grandes instituições da sociedade; o que gera um sentimento de marginalidade, desespero e dependência. Assim, parece-nos natural que muitas pessoas se sentissem excluídas também em seus relacionamentos e procurassem demonstrar uma imagem do que na verdade não eram.

A letra de “Triste Margarida”, mais conhecida como “Samba do metrô” é uma das mais engenhosas composições de Adoniran. Embora baseada em uma mentira grosseira, narra a saga de um trabalhador humilde que utilizou subterfúgios desonestos para conquistar uma mulher. A questão que surge, embora retratada com sutileza, é a da humilhação social que acomete o profissional de menor valorização e destaque no mercado de trabalho, que se torna um homem invisível diante da multidão que não observa as dificuldades a que se submetem estes trabalhadores oprimidos (COSTA, 2004, p. 57).

Triste Margarida (Samba do metrô) – Adoniran Barbosa (1978)

*Você tá vendo aquela mulher que vai indo ali?
Ela não quer saber de mim
Você tá vendo aquela mulher que vai indo ali?
Ela não quer saber de mim*

*Sabe por quê?
Eu menti pra conquistar seu bem querer
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 disse que se tudo desse certo
Seria a primeira passageira na inauguração*

*Tudo ia 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.*

Novamente, encontramos a contextualização da composição em mais uma região da cidade. Percebe-se que o compositor estava sempre atento aos locais com os quais os paulistanos se identificavam mais facilmente e situou a fatídica descoberta na via 23 de Maio. Interessante notar, também, que a promessa gira em torno de uma inauguração, já que eram muitas as reformas, deduz-se que eram igualmente abundantes as inaugurações. Para garantir o público, todas elas transformavam-se em grandes eventos de lazer, com música, encontros sociais e discursos políticos, presentes também na composição “Roubaram a lagosta”, supracitada, em que Adoniran ambienta a inauguração da fonte da lagosta na praça Júlio Mesquita.

Infelizmente, a enamorada de “Triste Margarida” descobre a verdade e, após o choque, ignora aquele com quem mantinha relações enquanto acreditava ocupar outra posição social. O mesmo ocorre na letra de “Dondoca”, em que a personagem-sujeito finge possuir uma posição que não lhe pertence, assumindo um cotidiano que não é o seu:

Dondoca – Adoniran Barbosa e Hervé Cordovil (1972)

*Zum, zum, zum, zum
Um conselho igual a este não se dá a qualquer um*

*Zum zum zum zum
Zum zum zum zum
Um conselho igual a este não se dá a qualquer um*

*Para na porta do banco
Pra fingir que tem dinheiro
Alo dondoca, cuidado!
O delegado quer saber
Que apito você toca*

*Entra e sai do restaurante
Pra fingir que já almoçou
O delegado quer saber
Que apito você toca
[...]*

Nas duas composições, ressalta-se que as personagens são de classe economicamente baixa. No caso específico de “Triste Margarida”, o narrador é um trabalhador operário. Percebe-se, então, que é comum ignorar pessoas que se ocupam de tarefas braçais, pouco valorizadas. Segundo Costa, “o trabalhador quer distância daquelas pessoas na presença das quais ele se sente reprimido” (2004, p. 130). Assim, se as personagens de Adoniran não dissessem ocupar uma posição social maior, dificilmente conseguiriam a atenção dos demais.

Na São Paulo das décadas de 1930 a 1970, muitas tradições conviveram com formas culturais que emergiam. Não se pode, portanto, unificar a identidade paulistana, não porque lhe falem características típicas, mas porque estas são inúmeras. Observou-se, aqui, algumas das múltiplas identidades paulistanas identificadas por Adoniran entre encontros e desencontros, exclusão e inclusão social, por meio do trabalho e por meio do lazer, da globalização e da miscigenação, que em um momento aceita e em outros rejeita o moderno, que mantém e é avessa às tradições... Percebe-se, portanto, que existe identificação no espaço urbano, que há vínculos, mas que muitas interfaces de São Paulo são um retrato explícito de exclusão social, o que nos leva a uma cidade fragmentada e dúbia também quanto ao aspecto de acolhimento: uma São Paulo hospitaleira e concomitantemente inóspita.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomando o caminho percorrido pela pesquisa observa-se que o desenvolvimento do trabalho permitiu desvelar elementos que foram além da proposta inicial. Quando teve início esta pesquisa, em junho de 2005, acreditava-se que Adoniran Barbosa era um importante nome da música popular brasileira, que havia retratado as mazelas da cidade de São Paulo com certa dose de humor e que talvez, fosse possível considerar as suas composições como narrativa, uma espécie de crônica da cidade em forma musical, o que possibilitava a abordagem dessas letras como sendo reveladoras de questões urbanas significativas, especialmente no que se refere às relações de hospitalidade da cidade com seus habitantes. Durante o desenvolvimento da investigação, com a pesquisa realizada visando conhecer a biografia do autor, percebeu-se que a trajetória de Adoniran se confundia com a história de São Paulo, na medida em que suas letras retratavam múltiplas identidades, próprias dos paulistanos e construídas no decorrer do processo de industrialização e desenvolvimento urbano da cidade.

As dificuldades foram muitas, pois a quantidade de obras atribuídas ao artista era em número superior a cento e cinquenta composições, sendo que dessas apenas duas dezenas são conhecidas do público. A maioria delas faz referência a algum bairro de São Paulo, relatando contrastes, desigualdades ou situações próprias do contexto urbano-social vivenciado pelo autor, cuja riqueza possibilitava uma infinidade de análises, suposições e interpretações do ponto de vista humano, histórico, cultural, musical, entre outros.

A necessidade de efetuar um recorte dentro do campo de estudo da hospitalidade levou à delimitação da análise, por meio da adoção de elementos indicativos, em uma linha de raciocínio hipotético dedutiva, o que se tornou possível com a adoção das categorias de hospitalidade urbana definidas na obra de Lúcio Grinover (2005) e que foi um dos pilares teóricos deste trabalho. As letras das músicas, enquanto narrativas, foram assim estudadas pelo foco teórico da hospitalidade e interpretadas de forma significativa a partir das categorias de hospitalidade urbana: acessibilidade, legibilidade e identidade.

Procurou-se, no decorrer da pesquisa, estabelecer inter-relações entre a obra de Adoniran Barbosa e as questões urbano-sociais identificadas na história

da sociedade paulistana, no período de 1930 a 1980. Por meio da análise cruzada das informações recolhidas nas letras das músicas, data provável da composição e situação histórico-social da cidade, verificou-se que as dimensões de hospitalidade, identificadas por Lúcio Grinover (2005), podiam ser aplicadas ao conteúdo da obra de Adoniran Barbosa, uma vez que essa se apresenta como narrativa legítima de comportamentos sociais de vários grupos da cidade de São Paulo, especialmente os pertencentes às classes menos favorecidas economicamente e que se colocavam à margem do crescimento econômico experimentado pela metrópole. Assim, as letras de Adoniran foram consideradas documentos de manifestação cultural de toda uma geração de estrangeiros (migrantes e imigrantes), que buscava acolhida na cidade.

Num primeiro momento, refletiu-se sobre a questão da acessibilidade pelo olhar do compositor, considerando dois aspectos distintos: por um lado a disponibilidade de instalações e espaços para uso social, e por outro a acessibilidade sócio-econômica manifesta no sentido da possibilidade de inclusão e ascensão na pirâmide social. Um dos aspectos que podemos destacar como relevante e que gerava a preocupação do artista diz respeito a situação e precariedade das moradias. Em sua poesia urbana fica claro o sofrimento dos que enfrentavam a insegurança dos problemas decorrentes das desapropriações e demolições, para a construção da nova cidade, diante das quais não era possível lutar; o desencanto dos que nada podiam fazer diante dos poderosos. Destaca-se ainda a necessidade de trabalhar arduamente para conquistar a casa própria, bem como a busca pela sensação de conforto e segurança que somente é conferida àqueles que possuem um lugar para morar. Se por um lado os textos denunciam a exclusão de uma parcela da população, por outro lado evidenciam os vínculos sociais e as relações de solidariedade que se estabelecem entre os desabrigados, analfabetos e sem endereço. A metrópole que sobe em forma de arranha-céus se mostra inóspita e insegura, inacessível e pouco hospitaleira.

Ainda sobre a acessibilidade, Adoniran enfocou o acesso à alimentação, precária nas classes sociais mais baixas. Suas personagens passam fome, pedem auxílio, reclamam da marmita, numa evidente constatação de que a fome era um traço significativo da hostilidade da cidade para com os seus. Por fim, o autor ainda retratou a questão do acesso à escolaridade, escrevendo de maneira peculiar, exaltando erros de concordância, colocando em primeiro plano

personagens que não sabem escrever ou que não compreendem a “linguagem erudita”. A obra de Adoniran dá voz à parcela excluída da população cantando suas tristezas, carências, dificuldades que se expressam diante da hostilidade da metrópole que não aceita aqueles que se encontram despreparados, desnutridos, e que são desalojados de seus espaços para dar lugar ao progresso.

Esse processo de transição se mostra claro nas letras de Adoniram que retratam as mudanças ocorridas nos diferentes espaços por ele percorridos. As características visuais da cidade vão se alterando e o processo é percebido e registrado por Adoniran que, conforme seus biógrafos, possuía uma íntima relação com todos os cantos e bairros da cidade, desenvolvida ao longo de suas caminhadas pelas ruas. Caminhando pelas ruas, principalmente as do centro de São Paulo, bebericando e conversando com pessoas de todas as classes sociais, freqüentando os bairros mais longínquos e também lugares mais elitizados, o artista foi retratando as pequenas mudanças, os sentimentos e manifestações de diferentes grupos que são apresentados em suas músicas. Nuances sutis e mudanças de paisagem sofridas na cidade, inicialmente por conta da verticalização da metrópole e posteriormente pelas obras advindas da implantação do transporte subterrâneo, constroem o relato paralelo do autor que acompanha as transformações históricas pelas quais passou a cidade e que foram apresentadas de forma resumida no segundo capítulo dessa dissertação. O relato histórico ufanista, levantado na bibliografia consultada, é de certa forma, contestado por Adoniran na medida em que ironizou a exaltação ao progresso e ao trabalho, delatou a dor daqueles que viam símbolos da cidade sendo demolidos, alertou para a transformação de uma cidade pacata em uma cidade violenta e insegura.

A cidade de Adoniran era fisicamente hostil, já que sua mudança era muito profunda e constante; a população, entretanto, conforme sua percepção parece que conseguia desenvolver relações solidárias. A narrativa transita pelo cenário das diferentes épocas registrando as transformações dos costumes, rituais e tradições de seus moradores, ressaltando traços e peculiaridades da identidade paulistana. A questão do trabalho como necessidade e obrigação é tema recorrente, seja por sua falta, seja pelas condições precárias em que o trabalhador desenvolve as suas atividades. Ao abordar a questão do trabalho, de forma bastante enfática, percebe-se que é uma questão prioritária para a parcela

menos favorecida da população, sendo que as letras de Adoniran Barbosa identificaram um povo laborioso, esforçado, que buscava no trabalho a concretização de seus objetivos. Ao mesmo tempo, porém o artista refletiu a contradição mostrando que o dia-a-dia do operário não se fazia fácil, sendo o trabalho árduo e monótono. Suas letras deixam transparecer certa aversão pessoal aos rituais e à monotonia cotidiana do trabalhador. Contrapondo-se a isso retratou também a festa e a quebra da rotina com alegria, exaltando a vida boêmia da qual era fã. As formas de sociabilidade, encontros, comemorações, são temas que correm paralelos aos textos em que se narra a saga do trabalhador na cidade grande.

As formas de comunicação, as diferentes linguagens dos grupos urbanos que se observam na fala típica dos moradores das diferentes regiões da cidade, se expressam nas palavras escritas em uma forma pouco convencional, retratando a identidade no sotaque de seus habitantes e destacando a miscigenação cultural, apontando o choque entre manter tradições e incorporar novas identidades. Adoniran canta o processo de construção da identidade paulistana dos grupos sociais compostos pelos migrantes e trabalhadores, retratando de forma poética a própria a formação da linguagem característica do paulistano.

Uma das expressões mais pungentes do sofrimento das classes menos favorecidas é evidenciada nas composições de Adoniran: a invisibilidade pública. Percebe-se na narrativa o processo social doloroso para as classes mais pobres, relegadas a uma sensação de inexistência. O que se retrata é uma cidade fragmentada e dúbia, paradoxalmente hospitaleira – que recebeu e incorporou migrantes e imigrantes – e inóspita, que excluía socialmente os mais pobres. Os seus personagens se conformam diante do poder do progresso, sem possibilidade de reagir à marcha que os empurra a cada dia para mais longe das regiões centrais da cidade.

Adoniran Barbosa traça assim o perfil da cidade de São Paulo que era formada por diferentes lugares, lugares de acolhimento onde eram oferecidas festas, onde personagens vagabundos podiam celebrar suas alegrias e se recolher, e lugares de exclusão, dos quais essas pessoas eram expulsas, presas ou ignoradas. O espaço urbano que se constrói na esteira desses conflitos reflete a tensão social entre a classe trabalhadora e dos dirigentes, configurando uma

distribuição onde quanto mais longe se mora mais pobre se é, muitas vezes impossibilitando (pela distância) que se tenha acesso aos prazeres da efervescente boemia do centro.

Essa cidade marcada por conflitos sociais, desigualdades, com verdadeiros abismos sociais e econômicos, que exclui e ao mesmo tempo acolhe, retratada nas composições de 1930 a 1980, parece não ter mudado muito. Atualmente, são mais de duas mil favelas na cidade de São Paulo, onde vivem mais de um milhão de pessoas. Soma-se a esse número, um milhão e meio de loteamentos clandestinos ou irregulares e seiscentas mil pessoas que ainda vivem em cortiços. Chega-se, portanto, a um número inacreditável de um terço da população vivendo em condições precárias, sem ter conquistado casa própria, digna da condição de pessoas trabalhadoras que são (CARRANCA, 2006).

Atropelamentos, roubos e assaltos, são tão comuns que a sensação de insegurança já se tornou parte do cotidiano da cidade e é, atualmente, elemento constante dos retratos da identidade do paulistano. Identidade, esta, que é cada vez mais diversificada. Elementos como raça, gênero, país, família, classes sociais, se mesclam tanto na cidade de São Paulo, que a identidade do paulistano parece ser justamente a falta de algo que a represente (SCHWARCZ, 2006).

Após trinta e seis anos de sua morte, Adoniran Barbosa permanece atual, refletindo em suas letras as ambigüidades da cidade, seus recantos de acolhimento, sua indiferença pelos que não acompanham seu ritmo, sua alegria vinda de múltiplas etnias que se mesclam e se completam em um processo contínuo de construção da identidade paulistana. Cidade que se mostra aberta e acolhedora para uns e inacreditavelmente inóspita para outros, atraindo continuamente novos habitantes.

A São Paulo de hoje, continua abrigando personagens dos mais variados lugares do mundo, gente de todos os estados brasileiros que ainda migra para a metrópole buscando melhores condições de vida. É realmente a metrópole dos que trabalham, pois “quem trabalha tudo pode conseguir⁴⁷”, e que atrai pessoas na busca da realização de seus sonhos. É a metrópole dos resignados, dos que se acostumam com a violência que lhes é imposta e incorporam o fato ao seu cotidiano, do povo que “não reclama⁴⁸”. É a metrópole das mães que aguardam,

⁴⁷ Cf. “Abrigo de Vagabundo” (1958)

⁴⁸ Cf. “Agüenta a mão, João!” (1965)

ansiosas, o filho voltar do trabalho, atravessando a cidade até os bairros mais distantes⁴⁹. Enfim, é a metrópole de Adoniran.

Metrópole que, finalmente, acolheu o acervo de Adoniran dando o merecido espaço, com a montagem de uma exposição permanente e a digitalização de boa parte das fotografias, letras de músicas e roteiros de rádio, ao inaugurar em junho de 2006 o “Espaço Adoniran Babosa” no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, onde é possível passar horas escutando as músicas de Adoniran e, finalmente, elaborar pesquisas mais profundas sobre a vida e obra desse artista muitas vezes esquecido, mas que contemplou a tudo e a todos em suas músicas. Realmente, Adoniran, como ele mesmo diria, também “foi uma brasa...”

Retomando a proposta da pesquisa pode-se considerar que foram atingidos os objetivos definidos, sendo possível testar a aplicabilidade das categorias de hospitalidade urbana ao relato autobiográfico das músicas analisadas. Após o término deste trabalho, a pesquisadora ainda recebeu cerca de trinta outras letras que seguramente poderiam fazer parte dessa análise, mas pelo tempo restrito de um mestrado, acredita-se que tais letras deverão fazer parte de um próximo estudo.

O estudo das letras de música permitiu múltiplas possibilidades para o estudo das variáveis de hospitalidade sendo que essa investigação tangenciou apenas uma das possíveis interfaces explorando as questões relativas à vivência da metrópole, a constituição de vínculos e os mecanismos de poder, próprios da dinâmica da construção do espaço urbano. No entanto, deixa a perceber a imensa possibilidade de uma gama diversificada de temáticas que podem ser trabalhadas no campo da hospitalidade, estudos diretamente relacionados ao espaço público, ou a comensalidade, aos ritos de acolhimento, aos aspectos comerciais de hospitabilidade ou a hospitalidade virtual. Entende-se que seja pertinente continuar a ampliar essa linha de investigação, traçando possíveis paralelos com a história da cidade de São Paulo para verificar demais elementos indicativos de hospitalidade, partindo de fontes literárias, poesias, músicas e demais formas de expressão criadas pelos seus habitantes, cuja leitura da cidade se contrapõem ao discurso ufanista próprio do relato oficial.

⁴⁹ Cf. “Trem das onze” (1964) e “Deus te abençoe” (1965)

No que tange a este trabalho, acredita-se que as letras de Adoniran Barbosa registram elementos próprios de uma época que foi descaracterizada pelas modificações decorrentes da velocidade do processo de urbanização, e seus impactos sobre um determinado grupo social, mas é possível trabalhar a visão de outros compositores, representantes outras épocas e de localidades diversas. Vinícius de Moraes e Tom Jobim, seguramente merecem um estudo sobre suas músicas que certamente apresentam elementos indicativos da identidade boêmia do carioca. O mesmo pode ser dito das composições de Dorival Caymmi em relação ao cotidiano caíçara dos baianos. E o que dizer das composições da tertúlia gaúcha, que focam o cotidiano campônio dos sulistas? Enfim, num país com tantos compositores que exaltam suas cidades, não é difícil encontrar personalidades que mereçam um estudo por parte dos pesquisadores da hospitalidade. Resta agora investigar, com maior profundidade, esse importante instrumento que é a canção popular e resgatar fatos e lendas adormecidos.

E afinal, “nóis viemos aqui pra quê”?

REFERÊNCIAS

ABRESI conquista prêmio. Associação brasileira de restaurantes, Hotelaria, Turismo e Similares. Disponível em <<http://www.abresi.com.br>>. Acesso em: mai. 2006

ADONIRAN Barbosa e o samba paulista. O Globo. Rio de Janeiro, 13 out. 1981. Apud: BENTO, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano – Adoniran Barbosa*. 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.p. 58

AJZENBERG, Bernardo. Malandragem é Fome. Última Hora, São Paulo, 03 fev. 1978, p. 6 Apud: ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa – o poeta da cidade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. p.128.

ALCÂNTARA, Vanessa. 345 famílias ficaram desabrigadas. O Povo, Fortaleza, mar. 2005.

ALVIM, Zuleika M. F. *Brava Gente! Os italianos em São Paulo 1970 – 1920*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BARBOSA, Adoniran. Adoniran, o Charutinho, hoje só assina ponto e recebe alô inexpressivo. O Globo. 13 nov. 1971. Apud: CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004. p. 163

_____. Depoimento registrado em acervo televisivo. *Ensaio: Adoniran Barbosa*. TV Cultura, São Paulo, reeditado em 2002. Exibido no programa MPB Especial Carnaval, em 22 fev. 2006.

BASTOS, Sênia. Hospitalidade e história: a cidade de São Paulo em meados do século XIX. In: BUENO, Marielys Siqueira; DENCKER, Ada de Freitas Maneti (org). *Hospitalidade: cenários e oportunidades*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

BELTRÃO, Kaizô Iwakami; NOVELLINO, Maria Salet. *Alfabetização por raça e sexo no Brasil: evolução em 1940 – 2000*. Rio de Janeiro: IBGE, 2002.

BENTO, Maria Aparecida. *São Paulo sonora nos anos 60 – a canção popular*. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. *Um cantar paulistano – Adoniran Barbosa*. 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

BERLINCK, Manoel T. *Marginalidade Social e relações de classes em São Paulo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.

BLOTA JR., José. Um Artista que esperou. *Folha da Noite*. 15 abr. 1944. Apud: CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004. p. 163

BOSI, Alfredo. A escravidão entre dois liberalismos. *SciELO Brasil*, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1988. Disponível em <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: jun. 2006

CAILLÉ, Alain. *Antropologia do Dom: o terceiro paradigma*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. *Hospitalidade*. São Paulo: Aleph, 2004.

CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004. il. color.

CANCINO, Cristian Avello. Vida de Adoniram Barbosa serve como fio condutor da história do rádio paulistano. *Istoé Gente*. Disponível em: <http://www.terra.com.br/istoegente/241/diversao_arte/livros_adoniran.htm>. Acesso em: 10 out. 2005. il. color.

CANDIDO, Antônio. In: BARBOSA, *Adoniran*. Adoniran Barbosa. São Paulo: Odeon, 1975. 1 CD

CANTON, Antonia Marisa. Os eventos no contexto da hospitalidade – um produto e um serviço diferencial. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

CARRANCA, Adriana. SP engana: um terço vive de forma precária. *O Estado de São Paulo*. Cidades. 12 fev. 2006. p. C4

CARVALHO, Dorberto. Roubaram a Lagosta. *Revista Princípios*. 24 abr. 2003

CAYMMI, Dorival. *Dorival*. Eu vou pra Maracangalha. São Paulo: Odeon, 1957. 1 LP

CAYMMI, Stella. *Dorival Caymmi: o mar e o tempo*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001

CLEPS, Gilda Daise Gumiero. A desconcentração industrial no estado de São Paulo e a expansão do comércio e do setor de serviços. *Caminhos de Geografia*. Volume 09, jun. 2003. p.66 – 89.

COHEN, Ilka Stern e PACHECO, Vavy. A cidade como palco: os movimentos armados de 1924, 1930 e 1932. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v.3 p. 291 – 339.

CONJUNTO musical com maior tempo de estrada. *RankBrasil*, Curitiba. 2006. Disponível em: <<http://www.rankbrasil.com.br>>. Acesso em: 20 mai. 2006. il. color.

COSTA, Fernando Braga da. *Homens Invisíveis: relatos de uma humilhação social*. São Paulo: Editora Globo, 2004.

CRUZ, Rita de Cássia Ariza da. Hospitalidade turística e fenômeno urbano no Brasil: considerações gerais. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

DEPARTAMENTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO (DPH). *Fonte Monumental*. São Paulo: Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/historia/index.php>. Acesso em: out.2005

ECHEVERRIA, Regina, O amigo da noite. Veja. São Paulo. Apud: BENTO, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano – Adoniran Barbosa*. 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

FALCÃO, Aluizio. *Canto da gente: cancionero popular brasileiro*. São Paulo: W2 Consultores e Associados, 1988.

FENERIC, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural*. Tese (Doutorado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FRANCISCO, Luis Roberto de. A gente paulista e a vida do caipira. In: SETUBAL, Maria Alice. *Terra Paulista - histórias, arte, costumes*. São Paulo: Cenpec, 2004. p. 23 – 40.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

GAL Costa. *Web site oficial de Gal Costa*. 2005. Disponível em : <http://www.jornaldamanha.com/ver_cad2.php?not=438>. Acesso em: fev. 2006.

GODBOUT, Jacques. *O espírito da dádiva*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOTMAN, Anne. *Lês Sens de L'hospitalité. Essai sur les fondements sociaux de l'accueil de l'autre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2001. Apud : GRINOVER, Lúcio. *A hospitalidade, o turismo e a cidade*. São Paulo: Documento inédito, 2005.

GRINOVER, Lúcio. *A hospitalidade, o turismo e a cidade*. São Paulo: Documento inédito, 2005.

_____. Hospitalidade: um tema a ser reestudado e pesquisado. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

GRINOVER, Lúcio. Hospitalidade e qualidade de vida: instrumentos para a ação. In: BUENO, Marielys Siqueira; DENCKER, Ada de Freitas Maneti (org). *Hospitalidade: cenários e oportunidades*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

HALL, Michael. Imigrantes na cidade de São Paulo. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 3 v. p. 121 – 151.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IMAGENS na Era de Ouro da Rádio Nacional – anos 50. *O radionauta*. Disponível em: <<http://www.locutor.info/fotosNacional.html>>. Acesso em: 20 fev. 2006. il. color.

JÉLIC, Jordan. Sobre la Identidad: reflexiones y tesis. In: LEMOS, Maria Teresa; MORAES, Nilson e PARENTE, Paulo André (ORGs). *Memória e Identidade*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Atlas, 1989.

KOWARICK, Lúcio. São Paulo, cidade mundial: indústria, miséria e resistência. In: KOWARICK (org), Lúcio. *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. CAMPANÁRIO, Milton A. São Paulo, metrópole do subdesenvolvimento industrializado: do milagre à crise econômica. In: KOWARICK (org), Lúcio. *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

_____. ANT, Clara. Cem anos de promiscuidade: o cortiço na cidade de São Paulo. In: KOWARICK (org), Lúcio. *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

LASHLEY, Conrad; MORRISON, Alison. In search of hospitality. Oxford: Butterworth Heineman, 2000. Apud: CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. *Hospitalidade*. São Paulo: Aleph, 2004.

LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e cidade*. Campinas: Mercado de Letras, 1997.

LOPES, Doraci Alves. *Problematização das relações sociais excludentes entre espaço e sujeito no Brasil*. Maio. 2005. Disponível em: <<http://www.arquisocial.org>>. Acesso em: jan.2006

MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda*. Belo Horizonte: Vila Rica, 1927.

MACHADO, Cândido. Landseer. São Paulo, 1972. Apud: TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004.

MAFFESOLI, Michel. Mesa, espaço de comunicação. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002

MANDULÃO, Fausto da Silva. Experiência diferenciada em Roraima. *CNPI/MEC*. Ano 01, nº 02, set. 2003.

MARZOLA, Nádia. *História dos Bairros de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura de São Paulo, 1979. 15 v.

MATHEUS, Zilda Maria. A idéia de uma cidade hospitaleira. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

MATOS, Maria Izilda Santos de. A cidade que mais cresce no mundo. *São Paulo em Perspectiva*, nº 15. São Paulo, 2001.

_____. Estratégias de sobrevivência: a imigração portuguesa e o mundo do trabalho. In: SILVA, Maria Beatriz Nizza da (Org.) *Emigração-imigração em Portugal*. Lisboa: Fragmentos, 1993.

_____. História e Música: Pensando a Cidade como territórios de Adoniran Barbosa. *História Questões & Debates*. Curitiba, 2000. p. 31-48.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In: Sociologia e Antropologia. São Paulo: EPU, 1974. 2. v.

MÁXIMO, J. e DIDIER, C. Noel Rosa: uma biografia. Brasília: UND, 1990. Apud: FENERIC, José Adriano. *Nem do morro nem da cidade: as transformações do samba e a indústria cultural*. Tese (Doutorado em História Econômica) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

MODA do século XX. *Fashion Girls*. Disponível em: <<http://www.fashiongirls.com.br/cultura.html>>. Acesso em: jan. 2006.

MOLES, Osvaldo. *Quem drome de favo... num istica a pelna!*. Programa História das Malocas. Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 17 abr. 1964

MONTANDON, Alain (Org). *Lieux d' hospitalité - hospices, hôpital, hostellerie*. Clermont-Ferrand: Universitaires Blaise Pascal, 2001.

MORADORES de favela incendiada não querem ir para albergues. *Folha Online*, São Paulo, 02 set. 2002. Disponível em: <<http://www.folha.com.br>>. Acesso em: jan. 2006.

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.

MOURA, Flávio e NIGRI, André. *Adoniran – se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo, 2002.

MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran – dá licença de contar*. São Paulo: Editora 34, 2002.

PAES, José Paulo. Samba, estereótipos, desforra. Folha de São Paulo, Caderno Folhetim, 19 dez. 1982. Apud: MOURA, Flávio e NIGRI, André. *Adoniran – se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo, 2002.

PARRON, Milton. *São Paulo – a trajetória de uma cidade*. História, imagens e sons. São Paulo: Nobel, 2004.

PAULA, Nilma de. Introdução ao conceito de hospitalidade em serviços de alimentação. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

PRAXEDES, Walter. Reflexões sociológicas sobre a hospitalidade. *Revista Espaço Acadêmico*, nº 37. Junho de 2004.

PEREIRA, José. A carrocinha. Diário da Noite. São Paulo, 7 jul. 1955. Apud: BENTO, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano – Adoniran Barbosa*. 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

PICCININI, Décio. Morreu o samba paulista. *TV Contigo*. São Paulo, 22 nov. 1982

PLANO integrado de transporte urbano para 2020. *Prefeitura Municipal de São Paulo*. Disponível em < <http://www.stm.sp.gov.br/pitu2020>>. Acesso em: mai. 2006

POCHMANN, Márcio. *A metrópole do trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

PONCIANO, Levino. *Mil faces de São Paulo: pequeno dicionário histórico e amoroso dos bairros de São Paulo*. São Paulo: Editora Fênix, 1999.

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Os prefeitos de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/orgnograma/index.php>. Acesso em: fev.2006

QUEIROZ, Suely Robles Reis de. Política e poder público na Cidade de São Paulo: 1889 – 1954. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 3 v. p. 15 – 51.

RAGO, Margareth. A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900 – 1950. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 3 v. p. 387 – 435

REFAZENDA. Vinícius de Moraes. *VM Produções*, 2003. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br>>. Acesso em: fev. 2006.

REGINA, Elis. Coleção: Elis Regina no Fino da Bossa: ao vivo. Velas, 1994. Volume 3. 3 CDs.

RYBCZYNSKI, Witold. *Esperando o fim de semana*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa – o poeta da cidade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002. il. color.

SALIBA, Elias Thomé. Histórias, memórias, tramas e dramas da identidade paulistana. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v.3

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. *O Prazer Justificado: História e Lazer*. São Paulo: CNPq, 1994.

SARAIVA, Júlio. Adoniran. Diário de São Paulo. 24 jan. 1979. Apud: CAMPOS JR., Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A diversidade como destino. *O Estado de São Paulo*. Cultura. 12 fev. 2006. p. D9

SEGAWA, Hugo. São Paulo, veios e fluxos: 1872 – 1954. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. 3 v. p. 291 – 339. il. color.

SETUBAL, Maria Alice. *Terra Paulista - histórias, arte, costumes*. São Paulo: Cenpec, 2004.

SOUSA, Maria Helena Rubinato Rodrigues de Souza. *Depoimento concedido à pesquisadora*. 17 set. 2005.

SOUZA, Tárík de. Inéditas de Adoniran aparecem em seu aniversário. *Clique Music*. 04 ago. 2000. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br>>. Acesso em: ago. 2005

TESOUROS de Adoniran Babosa saem do cofre. *Na Imprensa*. 20 abr. 2005. Disponível em: <<http://www.saopaulo.sp.gov.br/sis/leimprensa.php?id=63190>>. Acesso em: jul. 2005

TINHORÃO, José Ramos. Adoniran Barbosa revela sua arte na poesia do lugar comum. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 set. 1980. Apud: BENTO, Maria Aparecida. *Um cantar paulistano – Adoniran Barbosa*. 1990. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990. p. 56.

TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Cosac & Naify, Duas Cidades, 2004. il.

TOTA, Antônio Pedro. Rádio e modernidade em São Paulo, 1924 – 1954. In: PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v.3

UM pedacinho da Itália na capital paulista. *Jornal da Manhã*. Marília, 25 de fev. 2004. Disponível em: <<http://www.jornaldamanha.com>>. Acesso em: jan. de 2006.

VELOSO, Caetano. Caetanear. PolyGram, 1998. 1 CD

VILALBA, Antônio. Passoca canta inéditos de Adoniran. Arte Viva, 2000. 1 CD

ZANOTTI, Pollyanna Demoner. *O café no Espírito Santo, no Brasil e no mundo*. Vitória: Multiplicidade, 2005.

BIBLIOGRAFIA AMPLIADA

Bibliografia geral

ABREU, Vladmir Amâncio. A máquina da hospitalidade. In: BUENO, Marielys Siqueira; DENCKER, Ada de Freitas Maneti (org). *Hospitalidade: cenários e oportunidades*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária Edusp, 1981.

AUGÉ, Marc. Não lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 2001. Apud: GRINOVER, Lúcio. *A hospitalidade, o turismo e a cidade*. São Paulo: Documento inédito, 2005.

BAPTISTA, Isabel. Lugares de hospitalidade. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

BOEMIA também traz problemas ao Bexiga. *Diário do Passado*, O Estado de São Paulo, São Paulo, 29 jul. 1993. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br>>. Acesso em: dez. 2005.

BUENO, Marielys Siqueira; DENCKER, Ada de Freitas Maneti (org). *Hospitalidade: cenários e oportunidades*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2003.

CAMARGO, Luiz Octávio de Lima. Turismo, hotelaria e hospitalidade. In: DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

DERRIDA, Jacques. A Solidariedade dos Seres Vivos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mai. 2001. Caderno Mais!

DIAS, Célia Maria de Moraes (org). *Hospitalidade: reflexões e perspectivas*. Barueri: Manole, 2002.

DORIVAL Caymmi: o mais “baiano” dos grandes nomes da Música Popular Brasileira. *Revista Época*. 29 mar. 2004 Ed. 306.

FRANZINA, Emilio. *Gli italiani al Nuovo Mondo: l'emigrazione italiana in América*. Milão: Mondadori, 1995.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1999

LIMA, Rossini Tavares de. *Abecê do folclore*. São Paulo: Ricordi, s/d.

LINGUANOTTO, Daniel. IV Centenário de São Paulo. Manchete. Rio de Janeiro: 23 jan. 1954. Apud: ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa – o poeta da cidade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LINS, Juliana e DINIZ, André. *Mestres da Música no Brasil: Adoniran Barbosa*. São Paulo: Moderna, 2003.

MATOS, Olegária. *A Cidade e o Tempo: algumas reflexões sobre a fundação social das lembranças*. Espaço e Debates, nº 07, out/dez, 1982. p 45 – 52.

MELLO, Zuza Homem de. Sotaques e tipos de um homem popular. O Estado de São Paulo, 28 nov. 1982. Apud: ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa – o poeta da cidade*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MEO, Guy di. *Lês territoires du quotidien*. Paris: L'Harmattan, 1996. Apud GRINOVER, Lúcio. *A hospitalidade, o turismo e a cidade*. São Paulo: Documento inédito, 2005.

PORTA, Paula (Org.). *A história da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do Século XX*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v.3

RÉ, Adriana Del. Acervo de Adoniran Barbosa é doado à cidade de São Paulo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 abr. 2005. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br>>. Acesso em: ago. 2005.

Depoimentos:

BARBOSA, Adoniran. Depoimento registrado em acervo. *Adoniran Barbosa*. Museu da Imagem e do Som, São Paulo. Consulta em nov. 2005.

_____. Depoimento registrado em acervo virtual. *Adoniran Barbosa canta, na JP, uma música sobre o Viaduto Santa Ifigênia*. Rádio Jovem Pan AM 620KHz. Disponível em: <<http://jovempan.uol.com.br/real/memoria/20001123187.ra>>. Acesso em: jan. 2006

_____. Depoimento registrado em acervo virtual. *Adoniran Barbosa fala sobre sua paixão sobre São Paulo*. Rádio Jovem Pan AM 620KHz. Disponível em: <<http://jovempan.uol.com.br/real/memoria/20001123189.ra>>. Acesso em: jan. 2006

Obras de referência, anuários e dicionários:

BELTRÃO, Kaizô Iwakami; NOVELLINO, Maria Salet. *Alfabetização por raça e sexo no Brasil: evolução em 1940 – 2000*. Rio de Janeiro: IBGE, 2002.

FALCÃO, Aluizio. *Canto da gente: cancionero popular brasileiro*. São Paulo: W2 Consultores e Associados, 1988.

FREITAS, Alexandre de. *O melhor de Adoniran Barbosa: melodias e letras cifradas para violão, guitarra e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2000.

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO. *Os prefeitos de São Paulo*. São Paulo: Prefeitura da Cidade de São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/portal/a_cidade/orgnograma/index.php>. Acesso em: fev.2006

Scripts radiofônicos:

MOLES, Osvaldo. *Alegria de pobre é ver rico is ao dentista*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 27 dez. 1963

MOLES, Osvaldo. *Alegria de pobre é morrer no carnaval*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 22 fev. 1963

MOLES, Osvaldo. *Cachorro magro, quano tá cum fome, coleciona pontapé*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 19 abr. 1963

MOLES, Osvaldo. *Cigarro de pobre: quando tem fumo... não tem papel*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 20 mar. 1964

MOLES, Osvaldo. *Crioulo em pé, na beira da estrada: ou é assaltante ou tá esperando a namorada*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 29 jan. 1963

MOLES, Osvaldo. *Decoração de pobre é ferradura de burro atrais da porta, quano existe a porta*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 20 set. 1963

MOLES, Osvaldo. *Defunto malandro, quando encontra quem carrega, faz corpo mole*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 10 jul. 1964

MOLES, Osvaldo. *Miséria, supapo e traça... pobre recebe de graça*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 08 mar. 1963

MOLES, Osvaldo. *No futebol do morro, a bola olímpica é uma abóbora*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 26 jun. 1964

MOLES, Osvaldo. *Pá quem é pobre, uma barriga só já chega pá ficá com fome*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 26 abr. 1963

MOLES, Osvaldo. *Póbi só faiz estação de água... quano chove*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 06 ago. 1963

MOLES, Osvaldo. *Pobre é como capim: se num chove, num nasce... se chove e nasce... vem o boi i come*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 07 fev. 1964

MOLES, Osvaldo. *Pobre só como galinha quando a peteca cai no caldeirão de sopa*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 24 nov. 1962

MOLES, Osvaldo. *Pobre só enche a barriga quando morre afogado*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 01 mar. 1963

MOLES, Osvaldo. *Pobre só entra em ringue de patinação quano acha casca de banana na ladeira*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 30 ago. 1963

MOLES, Osvaldo. *Pobre só tinge roupa quando cai na poça d'água*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 21 jun. 1963

MOLES, Osvaldo. *Pobre só viaja de via aérea... quano pedreiro dispenca no andaime*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 08 nov. 1963

MOLES, Osvaldo. *Quem come em casa dos outro ... mastiga com um quexo só*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 06 mar. 1964

MOLES, Osvaldo. *Quem drome de favo... num istica a pelna!*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 17 abr. 1964

MOLES, Osvaldo. *Viga de andaime de engenheiro... cai sempre na cabeça do selvente de pedrêro*. Programa História das Malocas, Rádio Record – PRB 9. São Paulo, 29 nov. 1963

Discografia trabalhada:

BARBOSA, *Adoniran*. Adoniran Barbosa. São Paulo: Odeon, 1973. 1 LP.

_____. Adoniran Barbosa. São Paulo: Odeon, 1975. 1 LP

_____. Adoniran Barbosa. São Paulo: EMI Music Brasil, 2000. 2 CDs. Coleção Bis.

_____. Ao Vivo. São Paulo: RGE, 1994. 1 CD.

_____. O Poeta do Brasil: 80 anos. São Paulo: Som Livre, 1990. 1 LP.

CANDIDO, *Antônio*. In: BARBOSA, *Adoniran*. Adoniran Barbosa. São Paulo: Odeon, 1975. 1 CD

CARLOS, *Roberto*. É proibido fumar. Rio de Janeiro: CBS, 1964. 1 LP.

CAYMMI, *Dorival*. Eu vou pra Maracangalha. São Paulo: Odeon, 1957. 1 LP

REGINA, *Elis*. Coleção: Elis Regina no Fino da Bossa: ao vivo. Velas, 1994. Volume 3. 3 CDs.

VELOSO, *Caetano*. Caetanear. PolyGram, 1998. 1 CD

ANEXOS: COMPOSIÇÕES DE ADONIRAN BARBOSA

1.	Minha vida se consome.....	184
2.	Teu orgulho acabou.....	185
3.	Dona Boa.....	186
4.	Agora podes chorar.....	187
5.	Não me deu satisfações.....	188
6.	Asa Negra.....	189
7.	Malvina.....	190
8.	Saudosa Maloca.....	191
9.	Conselho de Mulher.....	192
10.	Joga a chave.....	193
11.	Samba do Arnesto.....	194
12.	A louca chegou.....	195
13.	As Mariposa.....	196
14.	Chorei, chorei.....	197
15.	Apaga o fogo, Mané.....	198
16.	Arranjei outro lugar.....	199
17.	Iracema.....	200
18.	O legume que ele quer.....	201
19.	Um samba no Bexiga	202
20.	Bom dia tristeza	203
21.	Abrigo de Vagabundo	204
22.	É da banda de lá.....	205
23.	Nóis não usa os bléque-tais.....	206
24.	Pra quê chorar?.....	207
25.	Quando te achei.....	208
26.	Só tenho a ti.....	209
27.	Aqui, Geralda.....	210

28.	No Morro da Casa Verde.....	211
29.	No Morro do Piolho.....	212
30.	Chora na rampa.....	213
31.	Prova de Carinho.....	214
32.	Tiro ao Álvaro.....	215
33.	Luz da Light.....	216
34.	Trem das Onze.....	217
35.	Agüenta a mão, João!	218
36.	Deus te abençoe!	219
37.	Já tenho a solução.....	220
38.	Jabá sintético.....	221
39.	Pafunça.....	222
40.	Samba Italiano.....	223
41.	Tocar na banda.....	224
42.	Pincharam a estação no chão.....	225
43.	Já fui uma brasa.....	226
44.	O casamento do Moacir.....	227
45.	Plac-ti-plac.....	228
46.	Mulher, patrão e cachaça.....	229
47.	Vila Esperança.....	230
48.	Carolina.....	231
49.	Despejo na favela.....	232
50.	Acende o candieiro.....	233
51.	Nóis viemo aqui pra quê?	234
52.	Senta, senta.....	235
53.	Dondoca (Zum, zum, zum)	236
54.	O Caminhão do Simão.....	237
55.	Véspera de Natal.....	238
56.	Triste Margarida (Samba do Metrô)	239
57.	Vide verso meu endereço.....	240

58.	Praça da Sé.....	241
59.	Torresmo à milanesa.....	242
60.	Rua dos Gusmões.....	243
61.	Fica mais um pouco, amor.	244
62.	Viaduto Santa Ifigênia.....	245
63.	Armistício.....	246
64.	Bazares.....	247
65.	Lagartixa.....	248
66.	Roubaram a lagosta.....	249
67.	Vai da valsa.....	250
68.	Voar.....	251
69.	Gulú, gulú.....	252
70.	Samba Quente.....	253
71.	Domingo.....	254
72.	Zé baixinho.....	255
73.	Curupaco.....	256
74.	Filé de onça.....	257
75.	Eternidade.....	258
76.	Olhos de Sono.....	259
77.	Ditado.....	260
78.	Tadinho do homem.....	261
79.	Tangolomango.....	262

1. Título: Minha vida se consome**Data:** 1934**Autores:** Verídico, Adoniran Barbosa e Pedrinho Romano**Gravada:** não**Onde?****Quando?****Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

A noite vai chegando
Minha vida se consome
Tanta gente se alimentando
E só eu passando fome
Dá rugido, dá estalo
Meu estômago faminto
Vou ver se posso tapeá-lo
Apertando mais o cinto

Que ironia do destino
Tem sido a vida minha
Me chamam de vagalino
Porque já perdi a linha
O batente eu procuro
Sou capaz de dar duro
Mas ninguém me dá trabalho
E dizem que nada valho

Passo a pastéis de brisa
E não tem mais camisa
Só tenho a filosofia
Que me dá consolação
Com a barriga assim vazia
Sei que morrerei
No necrotério acabarei
Mas não será de indigestão

2. Título: Teu orgulho acabou**Data:** 1935**Autores:** Adoniran Barbosa e Pedrinho Romano**Gravada:** não**Onde?****Quando?****Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Mulher
Eu te abandonei para te ver chorar
Mulher assim
Cheia de vaidade eu não quero amar
Sorrindo digo
Não arrependo o tempo que perdi
Contigo
Agora vives
Reclamando a sorte
Vá ficando por aí

Teu orgulho acabou
Hoje sofres
Grande dor
Chorando dizes
Que não esperavas
Que eu te abandonasse
E nem tampouco
Que te maltratasse
Fazendo pouco caso
Do teu grande amor

3. Título: Dona Boa**Data:** 1935**Autores:** Adoniran Barbosa e José Aimerê**Gravada:** sim **Onde?** TV Cultura ensaio**Quando?****Gênero:** marchina**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Dona Boa
Dona Boa
Vem pro cordão
E não fique assim à toa

Quando você aparece
Na avenida São João
O próprio sol enlouquece
Esquece a obrigação

Vejo você em toda parte
Quero ver no meu cordão
Pra ser a porta-estandarte
Carregar meu coração

4. Título: Agora podes chorar**Data:** 1936**Autores:** Adoniran Barbosa e José Nicolini**Gravada:** sim **Onde?** Columbia**Quando?** 1936**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Chora, Chora
Quem te ensinou a sofrer não fui eu
Chora, chora
Porque o nosso amor morre

Andas por aí
Dizendo que a culpa é minha
Nada disso é verdade
Pois fizeste a tua vontade

Perdeste a linha
Com tanta desconfiança
Hoje está arrependida
Lamentando a própria vida

5. Título: Não me deu satisfações**Data:** 1937**Autores:** Adoniran Barbosa e José Nicolini**Gravada:** sim **Onde?** Columbia**Quando?** 1937**Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Tenho vontade de chorar
Sei que tenho minhas razões
A mulher que eu amava
Resolveu me abandonar
Não me deu satisfações

Retirou-se à francesa
Para mais me castigar
Ela pensa que é uma beleza
E tem a certeza que vai me humilhar

Tenho vontade de chorar
Sei que tenho minhas razões
A mulher que eu amava
Resolveu me abandonar
Não me deu satisfações

Pode ser que eu a procure
Pode ser também que não
Pode ser que esta dor não perdure
Por mais que ela jure
Não terá perdão

6. Título: Asa Negra**Data:** 1945**Autores:** Adoniran Barbosa e Hélio Sindô**Gravada:** não**Onde?****Quando?****Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Depois que aquela mulher me deixou
Minha vida melhorou
Depois que aquela mulher me deixou
Minha vida melhorou

Se eu soubesse disso
Teria deixado aquela mulher
Há mais tempo
Há mais tempo

Hoje vieram me dizer
Que ela vive a sofrer
E a razão eu sei por que
Vou lhe dizer (breque)

Era ela a minha asa negra
Era ela a minha asa negra

7. Título: Malvina**Data:** 1951**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Elite Especial**Quando?** 1951**Gênero:** marchinha**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Malvina
Você não vai me abandonar
Não pode
Sem você como é que eu vou ficar

Malvina
Você não vai me abandonar
Não pode
Sem você como é que eu vou ficar

Tá fazendo mais de dez anos
Que nós temos juntos
E daqui você não sai
Minha vida sem você não vai

8. Título: Saudosa Maloca**Data:** 1935**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Continental**Quando?** 1951**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias felizes de nossas vidas

Se o senhor não tá lembrado dá licença de cantar
Que aqui onde agora está esse edifício antigo
Era uma casa velha
Um palacete assobradado
Foi aqui seu moço
Que eu Mato Grosso e o João
Construímos nossa maloca

Mas um dia nem quero me lembrar
Chego uns homens com as ferramentas
O dono mandou derrubar
Pegamos tudo nossas coisas
E fomos pro meio da rua
Espia a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada tauba que caía doía no coração
Mato Grosso quis gritar
Mas em cima eu falei
Os homens estão com a razão
Nós arranja outro lugar
Só se conformemos
Quando o João falou
Deus dá o frio
Conforme o cobertor

E hoje nós pega poeira
Nas grama do jardim
E pra esquecer nós cantemos assim

Saudosa maloca, maloca querida
Onde nós passemos dias felizes de nossas vidas.

9. Título: Conselho de Mulher**Data:** 1952**Autores:** Adoniran Barbosa, Osvaldo Moles e João Belarmino dos Santos**Gravada:** sim **Onde?** Continental **Quando?** 1952**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

[Quando Deus fez o homem
Quis fazer um vagolino que nunca tinha fome
e que tinha no destino nunca pegar no batente e viver folgadoamente.
O homem era feliz enquanto Deus anssim quis.
Mas depois pegou o Adão, tirou uma costela e fez a mulher.
Desde então o homem trabalha pr'ela
Vai daí, o homem reza todo o dia uma oração
Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão
Que me tire o trabáio, a muié não.]

Pogréssio Pogréssio
Eu sempre escurtei falar
Que o pogréssio vem do trabáio
Então amanhã cedo nós vai trabaiaá
[Pogréssio!]

Quanto tempo nós perdeu na boemia
Sambando noite e dia
Cortando uma rama sem parar
Agora escuitando o conseio das muié
Amanhã vou trabaiaá
Se Deus quiser
[Mas Deus não qué!]

10. Título: Joga a chave

Data: 1952

Autores: Adoniran Barbosa e Oswaldo França

Gravada: sim

Onde? Odeon

Quando? 1952

Gênero: samba

Intérprete: Adoniran Barbosa

Joga a chave meu bem
Aqui fora tá ruim demais
Cheguei tarde perturbei teu sono
Amanhã 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 meia-noite e cinco
Ou então a qualquer hora

11. Título: Samba do Arnesto**Data:** 1952**Autores:** Adoniran Barbosa e Nicola Caporrino (Alocin)**Gravada:** sim **Onde?** Continental **Quando?** 1953**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

O Arnesto nos convidou
Prum samba ele mora no Brás
Nóis fumo e não encontremos ninguém
Nós vortemo cuma baita de uma réiva
Da otra vêis
Nóis num vai mais

[Nóis num semo tatu]

No outro dia
Encontremo co'Arnesto
Que pediu descurpas
Mas nóis não aceitamos
Isso não se faz Arnesto
Nóis não se importa
Mas você devia
Ter ponhado um recado na porta

[Um recado anssim:
—Ói turma,
Não deu pra esperar
Aduvido que isso não faz mal
Num tem importância
Assinado em cruz
Porque não sei escrever,
Arnesto.]

12. Título: A louca chegou**Data:** 1953**Autores:** Adoniran Barbosa e Rômulo Paes**Gravada:** não**Onde?****Quando?****Gênero:** marchinha**Intérprete:** Adoniran Barbosa

A louca chegou... ô... ô....

A louca chegou

Desesperada

Procurando o seu amor

Deus me livre eu quero paz

Vou tratar de dá no pé (na Glória)

Não aturo ela mais

Quem conhece essa mulher

È quem sabe o que ela é

13. Título: As Mariposa**Data:** 1955**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim**Onde?** Odeon**Quando?** 1955**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

[Boa noite lâmpida
Permita-me oscular-lhe a sua face
Pois não, mas rápido, heim?
Porque daqui a pouco eles me apaga.]

As mariposa quando chega o frio
Fica dando vórta em vórta
da lâmpida pra se esquentar
Elas roda, roda, roda
E adispois se senta em cima dos prato
da lâmpida pra descansá

Eu sou a lâmpida
E as mulher é as mariposa
Que fica dando vorta em vorta de mim
Todas noite, só pra me beijá

[Tá muito bom,
Mas não vai se acostumar.
Viu, Mariposinha?!]

14. Título: Chorei, chorei**Data:** 1955**Autores:** Adoniran Barbosa , Antônio Rago (Raguinho) e J. Nunes**Gravada:** sim**Onde?** RCA Victor**Quando?** 1955**Gênero:** marchinha**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Chorei, chorei
Quando perdi
Seu grande amor

Agora volta
A me querer
Pra seu castigo
Eu não quero mais você

Chorei, chorei
Quando perdi
Seu grande amor

Agora volta
A me querer
Pra seu castigo
Eu não quero mais você

15. Título: Apaga o fogo, Mané.**Data:** 1956**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim**Onde?** Odeon**Quando?** 1955**Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

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

Acendi o fogão, botei a água pra esquentar
E fui pro portão
Só pra ver Inês chegá

Anoiteceu e ela não voltou
Fui pra rua feito louco
Pra sabê o que aconteceu

Procurei na Central
Procurei no hospital e no xadrez
Andei a cidade inteira
E não encontrei Inês

Voltei pra casa triste demais
O que Inês me fez, não se faz

E no chão bem perto do fogão
Encontrei um papel
Escrito assim:
Pode apagar o fogo Mané
Que eu não volto mais !
Pode apagar o fogo Mané
Que eu não volto mais !

16. Título: Arranjei outro lugar**Data:** 1956**Autores:** Adoniran Barbosa e Antônio Rago (Raguinho)**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?** 1956**Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Falei,
Com Mato Grosso a noite inteira
Pra ele se agüenta
Falei,
Que já arranjemo outro lugá
Pra nós tudo ir mora!
Ele chora feito criança
Não qué se conformá
Tá sempre cantando assim

Saudosa maloca
Maloca querida
Dindindonde nós passmo
Dias feliz
De nossas vida

17. Título: Iracema**Data:** 1974**Autores:** Adoniran Barbosa e Antônio Rago (Raguinho)**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?** 1974**Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Iracema
Eu nunca mais 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 escutava não
Iracema você travessou contramão

E hoje ela vive lá no céu
E ela vive
Bem juntinho de Nosso Senhor
De lembranças guardo somente
Suas meias e seus sapatos
Iracema eu perdi o seu retrato

[Iracema
Fartavam vinte dias pro nosso casamento
Que nós ia se casar
Você atravessou a São João
Veio um carro, te pega e te pincha no chão
Você foi pra sistência, Iracema
O chofer não teve culpa, Iracema
Paciência, Iracema
Paciência]

18. Título: O legume que ele quer**Data:** 1956**Autores:** Adoniran Barbosa e Manézinho Araújo**Gravada:** não **Onde?** Odeon**Quando?****Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Se você chegasse
Meia hora antes
Você encontrava ele aqui
Mas você bobeou
Ele foi embora
Você bobeou Juraci
Inda mais que ele é
O bonitão da cidade
O tipo do homem
Que nunca esperou por mulher
Imagine se ele
Podia esperar por você, Juraci
Que nem é
O legume que ele quer

19. Título: Um samba no Bexiga**Data:** 1956**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Continental **Quando?** 1956**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Domingo nós fumos
Num samba no Bixiga
Na Rua Major
Na casa do Nicola
A meza note ao cloc
Saiu uma baita de uma briga
Era só pizza que avuava
Junto com as brachola

Nóis era estranho no lugar
E não quisemos se metê
Não fumo lá pra brigar
Nóis fumo lá pra comê

Na hora “H” se enfiemos debaixo da mesa
Fiquemos ali de beleza
Vendo o Nicola brigá
Dali a pouco escuitemo a patrulha chegá
E o sargento Oliveira falá
“Num tem importância
Vou chamar duas imbulância”

[Calma pessoal,
A situação aqui tá muito cínica
Os mais pió
Vai pras Clínica]

20. Título: Bom dia tristeza**Data:** 1957**Autores:** Adoniran Barbosa e Vinícius de Moraes**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?** 1957**Gênero:** não localizado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

[A tristeza é um bichinho que para roer está sozinho.
E como rói a bandida.
Parece rato m queijo parmesão]

Bom dia, tristeza
Que tarde tristeza
Você veio hoje me ver
Já estava ficando
Até meio triste
De estar tanto tempo
Longe de você

Se chegue tristeza
Se sente comigo
Aqui, nesta mesa de bar
Beba do meu copo
Me dê o seu ombro
Que é para eu chorar
Chorar de tristeza
Tristeza de amar

21. Título: Abrigo de Vagabundo**Data:** 1958**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?** 1957**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

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

E lá no Alto da Moóca
Eu comprei um lindo lote
Dez de frente, dez de fundos
Construí minha maloca

Me disseram
Que sem planta não se pode construir
Mas quem trabalha
Tudo pode conseguir

João Saracura
Que é fiscal da prefeitura
Foi um grande amigo
Arranjou tudo pra mim

Por onde andará
Joca e Mato-Grosso?
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar

Andarão jogados
Na avenida São João
Ou vendo o sol quadrado
Na detenção?

Minha maloca
A mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada
Ninguém pode demolir

Minha maloca
A mais linda desse mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir.

22. Título: É da banda de lá

Data: 1958

Autores: Peteleco e Irvando Luís

Gravada: sim **Onde?** Odeon **Quando?** 1958

Gênero: maxixe

Intérprete: Adoniran Barbosa

É da banda de lá
É da banda de cá

Houve retreta domingo
E a banda de lá
Veio tocar na banda de cá

Durante a retreta
Com a banda de lá
E a banda de cá
Alguém desafinou
Trocaram o dó pelo fá
E todo mundo protestou

É da banda de lá
É da banda de cá

23. Título: Nós não usa os bléque-tais**Data:** 1958**Autores:** Peteleco e Gianfrancesco Guarnieri (Tião)**Gravada:** sim **Onde?** RGE **Quando?** 1958**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Nosso amor é mais gostoso
Nossa saudade dura mais
Nosso abraço, mais apertado
Nóis não usa os bléque-tais

Minhas juras são mais juras
Meus carinhos mais carinhoso
Tuas mãos são mãos mais puras
Teu jeito é mais jeitoso

Nós se gosta muito mais
Nós não usa os bléque-tais

24. Título: Pra quê chorar?

Data: 1958

Autores: Peteleco e Matilde de Lutis

Gravada: sim **Onde?** RGE **Quando?** 1958

Gênero: samba

Intérprete: Adoniran Barbosa

Quando eu parti, você chorou, chorei também

Quando eu parti, você chorou, chorei também

Pra que meu bem, pra que chorar?

Se a semana que vem,

Eu volto pra lhe buscar?

Lálaiá, Lálaiá

Lálaiá, Lálaiá

Lálaiá, Lálaiá

25. Título: Quando te achei

Data: 1958

Autores: Adoniran Barbosa e Hilda Hilst

Gravada: sim **Onde?** RGE **Quando?** 1958

Gênero: samba

Intérprete: Adoniran Barbosa

Quando eu te achei
Só poderia te amar
Como te amei

Quando te achei
Havia tanta coisa pra te dar
Havia lua cheia sobre o mar
Havia espanto e amor no meu olhar

Havia a minha vida vazia
Meus vinte anos de espera
E de grande melancolia

Quando eu te achei
Só poderia te amar
Como te amei

26. Título: Só tenho a ti

Data: 1958

Autores: Adoniran Barbosa e Hilda Hilst

Gravada: sim **Onde?** Eldorado **Quando?** 1958

Gênero: não identificado

Intérprete: Adoniran Barbosa

Só tenho a ti
Mas tão distante
Que não me ouves

Chamo e pergunto
Se ainda me queres
Mas o teu grito
De assentimento
Chega cansado ao meu ouvido
E assim cansado
Desaparece
Como um lamento

Oh minha amada
Bem eu quisera
Que esta vontade
Que se avoluma
No meu pensamento
Fosse embora
Fosse embora
Fosse embora

27. Título: Aqui, Geralda

Data: 1959

Autores: Adoniran Barbosa, Ivan Moreno e Joca

Gravada: sim **Onde?** Ceme (CM) **Quando?** 1959

Gênero: marchinha

Intérprete: Adoniran Barbosa

Gerarda saiu de casa
Onde será que Gerarda foi parar
Aqui, Gerarda
Aqui, Gerarda
O Charutinho tá cansado de chorar

Chora negão na rampa
Chora que eu também já chorei
Você gosta de salsicha com mostarda
Aqui, Gerarda
Aqui, Gerarda

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

28. Título: No Morro da Casa Verde**Data:** 1959**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Silêncio,
É madrugada
No Morro da Casa Verde
A raça dorme em paz

E lá em baixo,
Meus colegas de maloca
Quando começa a sambar não pára mais
[Silêncio]

Valdir, vai buscar o tambor
Laércio, traz o agogô
Que o samba na Casa Verde enfezou
Que o samba na Casa Verde enfezou

29. Título: No Morro do Piolho**Data:** 1959**Autores:** Peteleco, Jacob de Brito e Carlos Silva**Gravada:** sim **Onde?** Todamérica **Quando?** 1959**Gênero:** samba**Intérprete:** Charutinho (personagem de Adoniran)

Quando eu chego
 Lá no morro do piolho
 A tizia fica louca
 O tizio fica de olho
 Charutinho pra cá
 Charutinho pra lá
 Vem aqui do meu lado
 Só dá eu
 Nunca vi coisa igual

Me elegeram para ser governador
 Lá do morro do piolho
 Onde eu sou fundador

Por muitos votos eu ganhei a eleição
 Pra ver se eu fui eleito
 Por panela de pressão
 A Pafuncínha foi quem se admirou
 “Como é que esse malandro teve a consagração?”
 A Terezoca foi chamar o trabação
 Que com sua ruindade descobriu a tapiação

Eu como sempre acabei entrando bem
 Êta nêgo sem vergonha
 Por panela de pressão
 Esse negão
 Quando vê a coisa preta vai dizendo:
 “Tô inocente”
 Não conhece mais ninguém

Bãozis, a conversa está muito desanimada
 Mas eu vou dar uma de Pirandello
 Tá em cana, Charutinho
 É como diz o deitado:
 “Pobre quando como galinha, ou ele está doente ou a galinha”.

30. Título: Chora na rampa**Data:** 1960**Autores:** Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles**Gravada:** sim **Onde?** Ceme (CM) **Quando?** 1960**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Chora na rampa negão
Chora na rampa
Chora que teus olhos se destampa

Ó Florisvalda
Eu chorei na tua campã
Chora negão na rampã
Ó Esmerarda
A chaleira está sem tampa
Chora negão na rampã

Ó Ermengarda
Tas bebendo minha uca às pampa
Chora negão na rampã
Tô sem bufunfa
Pra pagar a luz da lampa
Chora negão na rampã

31. Título: Prova de Carinho**Data:** 1960**Autores:** Adoniran Barbosa e Hervé Cordovil**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Com a corda mi
Do meu cavaquinho
Fiz uma aliança pra ela
Prova de carinho

Quantas serenatas
Eu tenho de perder
Pois meu cavaquinho
Já não pode mais gemer

Quanto sacrifício
Eu tive de fazer
Para dar a prova pra ela
Do meu bem querer

32. Título: Tiro ao Álvaro**Data:** 1960**Autores:** Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles**Gravada:** sim **Onde?** Ceme (CM) **Quando?** 1960**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

De tanto levá,
Frechada do teu olhar
Meu peito até
Parece sabe o quê?
Táubua de tiro ao “Álvaro”
Não tem mais onde furar.
[Não tem mais]

Teu olhar mata mais
Do que bala de carabina
Que veneno estriquinina
Que peixeira de baiano.

Teu olhar mata mais
Que atropelamento de automóver
Mata mais
Que bala de revórver

33. Título: Luz da Light**Data:** 1964**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Eldorado (Fino da bossa) **Quando?** 1965**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Lá no morro quando a luz da láite pifa
Agente apela pra vela, que alumeia também
Quando tem, se não tem não faz mal
A gente samba no escuro, que é muito mais legal
[ao natural!]

Quando isso acontece é um grito de alegria
A torcida é grande pra luz voltar só no outro dia
Mas o seu Amora, que é dono da casa, estranha a demora
E acha impossível
Desconfia logo e vai ver se alguém passou a mão no fusível.

34. Título: Trem das Onze**Data:** 1964**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Chantecler **Quando?** 1964**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Não posso ficar
Nem mais um minuto com você
Sinto muito amor
Mas não pode ser

Moro em Jaçanã
Se eu perder este trem
Que sai agora às onze horas
Só amanhã de manhã

E além disso mulher
Tem outra coisa
Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar
Sou filho único
Tenho minha casa pra olhar
Eu não posso ficar

[Eu não posso ficar!]

35. Título: Agüenta a mão, João!**Data:** 1965**Autores:** Adoniran Barbosa e Hervé Cordovil**Gravada:** sim **Onde?** RGE **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

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

Com o Cibidi, coitado
Já te contei?
Tinha muitas coisas mais no barracão
A enxurrada levou seu tamanco e um lampião
E um par de meias que era de muita estimação

O Cibidi tá que tá dando dó na gente
Anda por aí com uma mão atrás e outra na frente!

36. Título: Deus te abençoe!**Data:** 1965**Autores:** Peteleco**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** não identificado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

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 pouco dinheiro
Sou eu e a mulher
Faço todo o sacrifício

Mas minha mãe sempre diz
Tudo o que quiser

[Bênção, filho
Deus te abençoe filho
Não vai esquecer a marmita, viu?]

37. Título: Já tenho a solução**Data:** 1965**Autores:** Adoniran Barbosa e Clóvis de Lima**Gravada:** sim **Onde?** RGE **Quando?** 1965**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Não quero que você me abandone
Não quero que você me deixe só
Eu vou sofrer demais sem os seus carinhos
Não posso mais
Estou morrendo aos pouquinhos

É triste a gente sofrer
Sem você
Como é que eu vou fazer
Se você me deixar

Já tenho a solução
Eu tacho fogo no nosso barracão
Fui eu que fiz

Não quero que você me abandone
[vai ter que se virar]
Não quero que você me deixe só
[pra abrir a cachaça]
Eu vou sofrer demais sem os seus carinhos
[bonito!]
Não posso mais
Estou morrendo aos pouquinhos

38. Título: Jabá sintético**Data:** 1965**Autores:** Adoniran Barbosa e Marcos César**Gravada:** sim **Onde?** RGE **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Foi minha nêga que ouviu
Falar na televisão
Que nós agora vai ter
Jabá sintético
Vai ser bom
Ora se vai, vai ser muito bom
Nóis não vai precisá
Mais de sal pra ponha no feijão

Já procurei esse jabá
Em tudo os botequim
Eles ri na minha cara
Zombando de mim
Procurei no armazém
Lá também não tem
Tem de todas as marca
Só sintético não tem

Pela minha nêga
Eu tudo faço
Vou falar com Bartolomeu Guimarães
Pra ele me arranjar
Pelo menos um pedaço
Porque minha nêga vai ser mãe

39. Título: Pafunça**Data:** 1958**Autores:** Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles**Gravada:** sim **Onde?** RGE **Quando?** 1958**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Pafunça, Pafunça,
Que pena Pafunça
Que a nossa amizade
Virou bagunça

Pafunça cabou-se a sopa
Que tu dava pra eu morfar
Pafunça cabou-se a roupa
Que eu te dava pra lavar
Hoje eu vivo no abandono
Dum vira-lata sem dono
E pra me judia, Pafunça
Nem meu nome tu pronunça

Pafunça, Pafunça,
Que pena Pafunça
Que a nossa amizade
Virou bagunça

O teu coração sem amor
Se esfriô, se desligô
Até parece, Pafunça
Aqueles elevador
Que tá escrito
Num fununça
E a gente sobe a pé
E para me judia, Pafunça
Nem meu nome tu pronunça

Pafunça, Pafunça,
Que pena Pafunça
Que a nossa amizade
Virou bagunça

40. Título: Samba italiano

Data: 1965

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** Odeon **Quando?**

Gênero: samba

Intérprete: Adoniran Barbosa

[Gioconda pechina mia,
Vá brincar nil maré, nil fundo.
Má atencione com o tubarone, visto?
A capitto meu São Benedito.]

Piove, Piove
Fa tempo que piovê qua, Gigi
E io, sempre io!
Sotto la tua finestra
Se voi senza me sentire
Ridere, ridere, ridere
Di questo infelice qui

Ti ricordi, Gioconda
Di quella sera in Guarujá
Quando il mare ti portava via
Que me chiamasti
Aiuto Marcello!
La tua Gioconda a paúra di questonda

[Deccitte in ciello volte como a dito Michelangelo]

41. Título: Tocar na banda

Data: 1965

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** RGE **Quando?** 1965

Gênero: maxixe

Intérprete: Adoniran Barbosa

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 hora vareia

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

Marquei com minha nega às cinco
Cheguei às cinco e quarenta
Esperar mais de vinte minutos
Quem é que agüenta?

42. Título: Pincharam a estação no chão

Data: 1966

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** RGE **Quando?**

Gênero:

Intérprete: Adoniran Barbosa

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

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

43. Título: Já fui uma brasa.

Data: 1966

Autores: Adoniran Barbosa e Marcos César

Gravada: sim **Onde?** RGE **Quando?** 1966

Gênero: samba

Intérprete: Adoniran Barbosa

Eu também já fui uma brasa
E acendi muita lenha no fogão
E hoje o que é que eu sou?
Quem sabe de mim é o violão

Mas lembro que o rádio que hoje toca
Iê-iê-iê o dia inteiro tocava Saudosa Maloca

Eu gosto dos meninos desse tal de iê-iê-iê
Porque com eles canta a voz do povo
E eu que já fui uma brasa
Se assoprar, eu posso acender de novo

[É negrão,
eu ia passando e o broto olhou pra mim e disse:
— É uma cinza, mora
É uma cinza...
Sim, mas se assoprar, debaixo dessa cinza
Tem muita lenha pra queimar]

44. Título: O casamento do Moacir**Data:** 1966**Autores:** Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

A turma da favela convidaram-nos
 Para irmos assistir
 O casamento da Gabriela com o Moaci

Arrenjemos uma beca preta
 E um sapato branco, bem apertado no pé
 E se apreparemos para ir
 Na catedral, lá da Vila Ré

Quando os noivos estavam no altar,
 O padre começou a perguntar umas coisas
 Assim em Latim:

[—Qualquer um de vódes, aqui presentes,
 Tem alguma coisa de falar,
 Contra esses bódes?

—Seu padre, pára o casamento,
 O noivo é casado, pai de sete rebentos,
 Fora o que está pra vir,
 O pai é esse aí, o Moaci.]

Que vexame
 A noiva começou a soluçar
 Porque o noivo
 Não passo, no exame nupciar

E acabou-se a festa
 Porque nós descobriu
 Que o Moaci era casado,
 Cinco veiz
 Lá no Estado do Rio.

45. Título: Plac-ti-plac**Data:** 1966**Autores:** Peteleco e Waldemar Camargo**Gravada:** sim **Onde?** RGE **Quando?** 1966**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Eu entrei no samba
Na casa do Nicolau
Na marcação do meu sapateado
Tinha um violão
Mais um berimbau
Foi assim:

Plac ti plac plac
Di dirim dim, di dirim dom dom

O samba ficou sensacional
Parecia terça-feira de carnaval
Jogaram até água no chão
Pra poeira não levantar
E foi assim
Até o sol raiar

Plac ti plac plac
Di dirim dim, di dirim dom dom

46. Título: Mulher, patrão e cachaça**Data:** 1968**Autores:** Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Num barracão da favela do Vergueiro
 Onde se guarda instrumento
 Ali nós morava em três
 Eu Violão da Silveira, seu criado
 Ela Cuíca de Souza
 E o Cavaquinho de Oliveira Penteado

Quando o Cavaco centrava
 E a Cuíca soluçava
 Eu entrava de baixaria

E a ximangada sambava
 Bebia, saculejava
 Dia e noite, noite e dia

No barracão quando a gente
 batucava
 Essa Cuíca marvada
 Chorava como ela só
 Pois ela gostava demais do meu rite

E bem baixinho gemia
 Gemia assim como quem tem algum
 dodói
 Tudo aquilo era pra mim

Gemia e me olhava assim
 Como quem diz
 Alô, my boy

E eu como bom violão
 Carregava no bordão
 Caprichava o sol maior
 Mas um dia, patrão, que horror
 Foi o rádio que anunciou
 Com fundo musical

Dona Cuíca de Souza
 Com Cavaco de Oliveira Penteado,
 se casô
 Me deu uma coisa na caquète
 Eu ia pegá o Cavaco
 O Pandeiro me falou

Não seja bobo não
 Mulher patrão e cachaça
 Em qualquer canto se acha

Não seja bobo não
 Mulher patrão e cachaça
 Em qualquer canto se acha

47. Título: Vila Esperança**Data:** 1968**Autores:** Adoniran Barbosa e Osvaldo Moles**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Vila Esperança
Foi lá que eu passei
O meu primeiro Carnaval
Vila Esperança
Foi lá que eu conheci
Maria Rosa, meu primeiro amor

Como fui feliz
Naquele fevereiro
Pois tudo para mim era primeiro
Primeira Rosa, primeira Esperança
Primeiro carnaval
Primeiro amor criança

Uma volta no salão, ela me olhou
Eu envolvi seu corpo em serpentina
E tive a alegria que tem todo Pierrô
Ao ver que descobriu sua Colombina

O Carnaval passou
Levou a minha Rosa
Levou minha esperança
Levou o amor criança
Levou minha Maria
Levou minha alegria
Levou a fantasia
Só deixou uma lembrança

48. Título: Carolina**Data:** 1968**Autores:** Adoniran Barbosa e Marcos Cesar**Gravada:** sim **Onde?** **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Ela escreveu um livro
 Sobre a vida de um cortiço
 O que ela escreveu
 Tá causando reboiço
 Carolina é um sucesso
 Vão levá-la pra cidade
 Até querem que ela faça
 Conferência na Argentina
 Ela agora é importante
 Vai virar celebridade
 Todo o mundo na cidade
 Quer saber da Carolina

Carolina autografando livro
 Carolina em tudo que é jornal
 Carolina conhecendo gente
 Carolina em crônica social
 Carolina na televisão
 Carolina de vestido novo
 Carolina com o governador
 Carolina não é mais do povo

Só da ela
 Carolina nem se lembra da favela!

Carolina não escreve
 Não tem mais tempo pra isso
 E nem lembra mais do tempo
 Que vivia no cortiço
 Carolina foi morar
 Num importante arranha-céu
 Mil visitas todo dia
 Está sempre em coquetel
 Até que de repente
 Deixa de ser novidade
 Sai da moda e é somente
 Carolina novamente

Carolina não tem mais dinheiro
 Carolina não sai no jornal
 Carolina não vai mais à festa
 Carolina não interessa mais
 Carolina não paga aluguel
 Carolina sai do arranha-céu
 Carolina vai fazer o quê?
 Carolina vai catar papel

Só da ela
 Carolina nem se lembra da favela!

49. Título: Despejo na favela**Data:** 1969**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Quando o oficial de justiça chegou
Lá na favela
E contra seu desejo
Entregou para Narciso
Um aviso, 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
È uma ordem superior

Ôôô meu senhor
È uma ordem superior
Ôôô meu senhor
È 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, heim
Como é que faz?
Mas essa gente aí, heim
Como é que faz?

Ôôô meu senhor
Essa gente aí
Como é que faz?

50. Título: Acende o candieiro**Data:** 1972**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** RGE **Quando?** 1972**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

[Vai, nêga.
Fala que o pai mandou, viu?
Vai fia!]

Acende o candieiro oh nêga
Alumeia o terreiro oh nêga
Vai avisar o pessoal
Que hoje vai ter ensaio geral

Vai depressa Maria
Antes que fique tarde
Daqui a pouco escurece
Não dá pra avisar ninguém
Na volta não esquece
De falar com a 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 nêga! Mas vai!
Vai buscar
Não vai trazer aquele de avião viu
Fala que o pai mandou trazer daquele mel
Daquele que matou o vigia
Mas não demora
Fala que o pai mandou]

51. Título: Nós viemo aqui pra quê?

Data: 1972

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** RGE **Quando?** 1972

Gênero: marchinha

Intérprete: Adoniran Barbosa

[Silêncio. Charope!
Afinal de contas, finarmente,
Nóis viemos aqui pra beber ou pra conversá?]

Não me amole, rapaz
Não me amole
Não me amole
Deixa de conversa mole
Agora não é hora de falá
Nóis viemos aqui
Pra beber ou pra conversá?

Quem gosta de discurso é orador
[é isso aí bixo!]
Quem gosta de conversa é camelô
[Falou, psiu!]
Agora não é hora de falá
[O homem tá pagando, vamô aproveitá!]

Nóis viemos aqui
Pra beber ou pra conversá?

[O que eu combinei foi o seguinte:
— Nóis viemos aqui
Pra beber!]

52. Título: Senta, senta

Data: 1972

Autores: Adoniran Barbosa, Cachimbino e Pinguim

Gravada: sim **Onde?** Fermata **Quando?**

Gênero: marchinha

Intérprete: Adoniran Barbosa

Senta, senta, senta
Senta porque em pé não dá pra ver, laiá
Senta, senta, senta
Senta que eu paguei, quero sentar

Senta, senta, senta
Senta o home e a muié
Senta todo mundo
Só criança fica em pé

Vamos acabar com a confusão
Quem não pagou
Fica fora ou vai pro chão
[chão, chão]

Senta, senta, senta
Senta porque em pé não dá pra ver, laiá
Senta, senta, senta
Senta que eu paguei, quero sentar

53. Título: Dondoca (Zum, zum, zum)**Data:** 1972**Autores:** Adoniran Barbosa e Hervé Cordovil**Gravada:** sim **Onde?** Programa Ensaio – TV Cultura **Quando?****Gênero:** não identificado**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Zum, zum, zum, zum
Zum, zum, zum, zum
Um conselho igual a este
Não se dá a qualquer um

Pára na porta do banco
Pra fingir que tem dinheiro
Alô Dondoca, cuidado!
O delegado quer saber
Que apito você toca

Entra e sai do restaurante
Pra fingir que já almoçou
Alô Dondoca, cuidado!
O delegado quer saber
Que apito você toca

Toda mulher que aparece
Você diz que já foi sua
Alô Dondoca, cuidado!
O delegado quer saber
Que apito você toca

Vai a feira sem dinheiro
Volta com a sacola cheia
Alô Dondoca, cuidado!
O delegado quer saber
Que apito você toca

Zum, zum, zum, zum
Zum, zum, zum, zum
Um conselho igual a este
Não se dá a qualquer um

54. Título: O Caminhão do Simão**Data:** 1973**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** não **Onde?** **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Aluguemos o caminhão do Simão
Fumus fazer um pic-nic
Lá na Cantareira
Nóis levemos as comidas e as bebidas
'Tava boa a brincadeira
Que ninguém queria vortá

Mas na volta
Na descida da serra
O caminhão do Simão
Começou com nhéc-nhéc
E o coitadinho lá na frente gritava
Seguda pessoal! Segura!
Que meu caminhão tá sem breque.

55. Título: Véspera de Natal

Data: 1974

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** Odeon **Quando?**

Gênero: não identificado

Intérprete: Adoniran Barbosa

Eu me lembro muito bem
Foi numa véspera de Natal
Cheguei em casa
Encontrei minha nêga 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 nêga de lado
Eu vou subir no telhado
E 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

56. Título: Triste Margarida (Samba do Metrô)**Data:** 1975**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Você está vendo aquela mulher que vai indo ali?

Ela não quer saber de mim

Sabem por quê?

Eu menti pra conquistar seu bem querer

Você está vendo aquela mulher que vai indo ali?

Ela não quer saber de mim

Sabem 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 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.

57. Título: Vide verso meu endereço

Data: 1975

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** Odeon **Quando?**

Gênero: samba

Intérprete: Adoniran Barbosa

[Seu Gervásio,
Se Dr. José Aparecido aparecer por aqui
'Ocê dá esse bilhete a ele
Pode lê, num tem segredo nenhum
Pode lê, Seu Gervásio]

Venho por meio destas mal traçadas linhas
Comunicar-lhe que fiz um samba pra você
No qual 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 Ermelindo.
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

58. Título: Praça da Sé**Data:** 1978**Autores:** Adoniran Barbosa**Gravada:** sim **Onde?** Continental**Quando?** 1978**Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

Praça da Sé
Praça da Sé
Hoje você é
Madame Estação Sé

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 te vê
Pouca coisa tem que contar
Pouca coisa tem que dizer
Vai pensar que está sonhando
É natural
Nunca viu coisa igual

Da nossa Praça da Sé de outrora
Quase que não tem mais nada
Nem o relógio que marcava as horas
Pros namorados
Encontrar com as namoradas
Nem o velho bonde
Dindindindindindindin
Nem o condutor
Dois pra Light e um pra mim
Nem o jornaleiro
Provocando o motorneiro
Nem os engraxate
Jogando caixeta o dia inteiro
Era uma gostosura
Ver os camelô
Correr do fiscal da Prefeitura

É o progresso
É o progresso

Mudou tudo
Mudou até o clima
Você está bonita por baixo
Está bonita por cima
Só indo lá pra ver
Mas não vá sozinho, meu senhor
Que o senhor vai se perder

Praça da Sé
Praça da Sé
Hoje você é
Madame Estação Sé

59. Título: Torresmo à milanesa**Data:** 1979**Autores:** Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:** samba**Intérprete:** Adoniran Barbosa

O enxadão da obra bateu onze hora
Vamo se embora, João
Vamo se embora, João

Que é que você trouxe na marmita, Dito?
Truxe ovo frito, truxe ovo frito
E você Beleza, o que é que você trouxe?
Arroz com feijão e torresmo à milanesa
Da minha Tereza

Vamos almoçar
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós não entende nada

Depois puxá uma páia
Andar um pouco pra fazer o quilo
É dureza, João
É dureza, João

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

[É dureza João!
Se segura Maria, se segura!
Porque pra ele sempre tem vale.
Um dia eu vou ser mestre também.]

60. Título: Rua dos Gusmões

Data: 1979

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** Eldorado

Quando?

Gênero:

Intérprete: Adoniran Barbosa

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 40 ladrões

Mas deixar meu samba
Pelo iê-iê-iê
Não pode ser

61. Título: Fica mais um pouco, amor.

Data: 1980

Autores: Adoniran Barbosa

Gravada: sim **Onde?** Odeon

Quando?

Gênero: marchinha

Intérprete: Adoniran Barbosa

Fica mais um pouco amor
Eu ainda não dancei com você
Somos quase vizinhos
Fazemos o mesmo caminho
Vamos me dê a sua mão

Quando o baile acabar
Eu deixo você no seu portão
Quando o baile acabar
Eu deixo você no seu portão

Eu não vou pedir
Mas se você quiser me dar
Aquele beijo ao qual eu faço jus
Espero você entrar
Ascender e apagar a luz

Abrir a janela e me dizer:
— Boa noite, Zé
Té manhã se Deus quiser.
Tá tudo legal.

62. Título: Viaduto Santa Ifigênia**Data:** 1980**Autores:** Adoniran Barbosa e Nicola Caporrino (Alocin)**Gravada:** sim **Onde?** Odeon **Quando?****Gênero:****Intérprete:** Adoniran Barbosa

Venha ver
Venha ver, Eugênia
Como ficou bonito
O Viaduto Santa Efigênia

Venha ver
Venha ver, Eugênia
Como ficou bonito
O Viaduto Santa Efigênia

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

Eu me lembro
Que uma vez você me disse
Que o dia que demolissem
O viaduto
Que tristeza
Você usava luto
Arrumava sua mudança
Ia embora pro interior

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

63. Título: Armistício**Data:** 1981**Autores:** Adoniran Barbosa Eduardo Gudin**Gravada:** sim**Onde?** Eldorado**Quando?****Gênero:****Intérprete:** Adoniran Barbosa

Tem um ditado
Não sei se é inglês ou português
Só sei que o ditado diz
Quem faz uma, faz duas, faz três

Você fez uma, você fez duas
Mas três não vou deixar você fazer
Você fez uma, você fez duas
Mas três não vou deixar você fazer

Agora vem você pedindo acordo
Agora vem você pedindo armistício
Perdi a confiança em você
Pois você é igual ovelha
Que perde o pêlo, mas não perde o vício.

64. Título: Bazares**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Evandro do Bandolin**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Comprei um quimono
No Japão (Galvão Bueno)
Fui depois ver Israel
Zé Paulino no sereno

25 de março
Mão-de-obra da Turquia
Levanta-se muito cedo
Quando ainda nem é dia

Mais um aqui pro fregueis
Divinha que tem na mão
Aqui caro sai barato
E tem até prestação

Na Penha, na Oriente
Na Lapa ou Aclimação
Existem muitos bazares
Que são uma tentação

No Cambuci, no Ipiranga
Ou na Vila Mariana
Todos tem conta corrente
Durante toda semana

Mais um aqui pro fregueis
Divinha que tem na mão
Aqui caro sai barato
E tem até prestação

65. Título: Lagartixa**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa, Edson Alves e Paulo Bellinati**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

A lagartixa
Sobe nas paredes
E fica olhando, analisando
Sem parar

Depois anda mais um pouco
E quando cansa, pára para descansar

Tem gente má
Que pega a vassoura atrás da porta
E bate, bate
Pra lagartixa apanhar

Em vez disso,
Porque não vai dar uma volta?

Lagartixa, se espicha
Vai pro lado do jardim
Senão...
A piaçaba te pega
E depois disso vai ser teu fim

66. Título: Roubaram a lagosta**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Tasso Ragel**Gravada:** sim**Onde?** Arte Viva**Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Na praça Júlio Mesquita
Tem a estátua da lagosta
Quem passa de longe enxerga
Quem passa de perto gosta

E a lagosta de bronze
Fica esperando bom dia
Mas tem gente distraída
Que nem pra ela espia

Por uma razão muito forte
Ela em bronze foi lembrada
Inauguração na praça
Uma fita foi cortada
Teve discurso, foguetes
Teve churrasco e bebida
Teve mágicos e palhaços
Futebol, flerte e corrida

Mas isso ficou pra trás
Não sei que forma que tinha
Essas coisas não se faz
Agulha não vai sem linha
Deixe a lagosta em paz
Muito bom ficar sozinha
Mas é melhor ficar seca ou molhada
Do que ser derretida ou roubada

67. Título: Vai da valsa**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Renato Consorte**Gravada:** sim**Onde?** Arte Viva**Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Vai da valsa
Vai da valsa
Eu gosto de mulher bonita
Mas quando ela está sem calça...
Comprida

A mulher quando é bonita
Moda elegante e moderna
Gosta de calça comprida
Só pra não mostrar as perna

[Ói que vai, vai]
Vai da valsa
Vai da valsa

No andar e no cabelo
Na pintura a toda prova
Fica sempre bem mais jovem
Cada dia está mais nova
[Ói que vai, vai]
Desse jeito quase logo
Seguindo na mesma trilha
Em vez de ser esposa
Vai parecer ser a filha

[Ói que vai, vai]
Vai da valsa
Vai da valsa

68. Título: Voar**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Archimedes Messina**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Não tem coisa mais gostosa
Do que voar de avião
Lá dentro da aeronave
Você está de pé no chão

Pilotos, aeromoças
Comandantes, mordomia
É quase como ter asas
Tal é a grande alegria

Lanches, revistas e filmes
Música, sol ou luar
Dia ou noite flanando
E sem se preocupar

Cidades e continentes
Ficam ali no indicador
Passageiros curiosos
Sempre levam a melhor

A viagem mais risonha
Com que se pode contar
Sobre nuvens é um sonho
Na fantasia do ar

69. Título: Gulú, gulú

Data: s/d

Autores: Adoniran Barbosa e Leo Romano

Gravada: sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000

Gênero: marchinha

Intérprete: Passoca

Afinal e apontar
Bem a ponta do bambu
Pra fazer um galinheiro
E segurar o meu peru.

O meu peru é malandro
E é professor formado
Trás as galinhas no jeito
E vive todo empinado.

Galo de crista caída
Já perdeu o esporão
Peru é dono da festa
E é o rei deste salão.

E todo mundo já sabe
Comer canjica e angu
É que o rei do galinheiro
É hoje o meu peru.

70. Título: Samba Quente**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Zé Ketí**Gravada:** sim**Onde?** Arte Viva**Quando?** 2000**Gênero:** samba**Intérprete:** Passoca

Sou do samba malemolente
Que nestas noites de frio
Esquenta bastante a gente
E nos provoca arrepio.

Não há bebidas no mundo
Você sabe como é
Que não suba na cabeça
E desça correndo pro pé.

Samba nosso
Samba quente
Não há coisa melhor
Pra fazer bem pra quem canta

Samba quente
Pé no chão
Aquece a vida pro dentro
Queimando o meu coração

71. Título: Domingo**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Tito Madi**Gravada:** sim**Onde?** Arte Viva**Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Domingo cheio de luz
Passarinhos a cantar
As plantas, o céu azul
Que vontade de amar.

Vou sair com a namorada
Depois vamos ao cinema
Pipoca, pastel e garapa
Felicidade é meu lema

De noite iremos ao parque
Galopar nos cavaleiros
Na rádio ofereço um bolero
Vamos dançar bem juntinhos

Que belo o meu pensamento
Mais um domingo, talvez
E eu cansado do trabalho
Me viro e durmo outra vez

72. Título: Zé baixinho**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Lemos do Cavaco**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Zé Baixinho,
Que morava no barraco
Barraco cheio de buraco
Buraco feito pelo rato
Que morava com Zé baixinho no barraco

Chuveiro no barraco não existia
Banho de Zé Baixinho só de bacia
O Zé tinha uma alegria
A alegria de Zé Baixinho era Maria

Uma noite o Zé Baixinho chegou
A notícia logo se espalhou
O barraco do Zé baixinho queimou
Maria que dormia não acordou

Para o céu Deus a levou
Para o céu Deus a levou

Maria...
Maria...

Para o céu Deus a levou

73. Título: Currupaco**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Elzo Augusto**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Se você
Num tá entendendo
O que o papagaio tá dizendo
Eu tô
Posso até lhe traduzir
Currupaco, papaco, paco
Vê se não me enche o saco

Está assim de curioso por aí
Que quer saber da vida da gente a fundo
Pra depois bancar o papagaio
E repetir
As fofocas pra todo mundo

Você parece relógio de repetição
Vê se arranja uma outra profissão
Pra não ficar igualzinho ao papagaio
Currupaco, papaco, paco
Vê se não me enche o saco.

74. Título: Filé de onça**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Jorge Costa**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Você só me prejudica
E depois quer o meu perdão
Amigo não é da onça
Nem é urso, nem leão

Você só me utilizou
Me usou e abusou
Eu sempre fui simplório
Agora quer o meu enterro
Mas não pode esquecer
Que antes tem velório.

Você comeu o filé?
Rói o osso, toma fé
Nada mais é ilusório
Todo mundo sabe
Que pra segurar a calça
Tem que ter cinto ou suspensório.

75. Título: Eternidade**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Mário Albanese**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Se eu pudesse definir
Detalhar sem me iludir
O olhar que me seguia
Sutilmente me traía

Se eu pudesse até mentir
Esquecer, talvez fingir
Certamente eu mudaria
Hoje eu não sofreria

Foi o tempo que passou
Me usou, envelheci
Mesmo assim ainda me lembro
Do corpo que me tocou

Tão presente a sensação
Do amor que eu senti
Se era agosto ou setembro
Realmente eu não me lembro

Foi um sonho transparente
Tantas vezes re-sonhado,
Foi mentira ou verdade...
Hoje vive a eternidade

76. Título: Olhos de Sono**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Walter Santos**Gravada:** sim **Onde?** Arte Viva **Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Passoca

Com os olhos de sono eu vou
Andando de léu em léu
Carregando o meu samba
No bojo do meu chapéu

Samba tem cadência
Digo a verdade
E até já chegou
Na universidade

O samba fala de amor
Em carta que não tem selo
De fumaça, de noitada
E de dor-de-cotovelo

E cita a vida boêmia
E um copo de tristeza
Ou ainda a mulher
Portadora de beleza

O boêmio e o samba
De qualquer jeito ou maneira
De braços dados unidos
Na última saideira.

77. Título: Ditado

Data: s/d

Autores: Adoniran Barbosa e Passoca

Gravada: sim

Onde? Arte Viva

Quando? 2000

Gênero:

Intérprete: Passoca

Pra todos tiro o chapéu
E como diz o ditado:
Quem a todos cumprimenta
Também é cumprimentado.

78. Título: Tadinho do homem

Data: s/d

Autores: Adoniran Barbosa e Roberto Barbosa (Canhotinho)

[Ei, que você tá parado aí, oh!
Ummm Fala um negócio pra mim, oh!]

Encontremos um homem caído no chão
Pensemos que ele tinha bebido
Por isso ele tava caído
Mas acontece que o hôme tinha morrido

E nós fiquemos sem saber o que fazer
Fomos correndo iscuitá os repórter da tevê
O que foi que aconteceu?
Do que é que foi que aquele hôme morreu?

De quê?
De quê que foi que ele morreu?

Morreu de pneumonia
De quê? Má de que foi que ele morreu?
Morreu de pneumonia
Tadinho do Hôme!

79. Título: Tangolomango**Data:** s/d**Autores:** Adoniran Barbosa e Tom Zé**Gravada:** sim**Onde?** Arte Viva**Quando?** 2000**Gênero:****Intérprete:** Tom Zé

Rico chega na dança
De braço dado
O diabo enche a pança
De braço dado

O olho grande e a ganância
De braço dado
Ao dólar reverência, todo arriba-saiado
Aos juro, esconjuro, todo calça arriado

Isso é o tangolomango

O rico hoje, coitado
É preso, todo cercado
Arrodeado de grades
Porteiro, guarda e alarme

Arranje o senhor um porto
Que ele não esteja acuado
Com um pouco de conforto
Pra ele estar sossegado

Mas a verba, a verbe
A verborrologia dessa polimerdia
É o tangolomango
E a cárdio-filosoporia
É o tangolomango

É nesse tangolomango
Que me voy pal pueblo