

Universidade Federal do Espírito Santo
Departamento de Línguas e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras
Área de Concentração: Estudos Literários
Linha de pesquisa: Música e literatura

GABRIEL CAIO CORREA BORGES

VOZES DA MODERNIDADE:
A LÍRICA DE ADONIRAN BARBOSA COMO
PONTO DE ENCONTRO DO SAMBA E DA
CRÔNICA

VITÓRIA

2015

GABRIEL CAIO CORREA BORGES

**VOZES DA MODERNIDADE:
A LÍRICA DE ADONIRAN BARBOSA COMO
PONTO DE ENCONTRO DO SAMBA E DA
CRÔNICA**

Dissertação feita para obtenção do Mestrado em Estudos Literários a ser apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, cuja realização foi feita sob orientação do prof^a. Viviana Mônica Vermes.

Vitória

2015

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP) (Biblioteca
Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B732v Borges, Gabriel Caio Correa, 1990-
 “Vozes da modernidade : a lírica de Adoniran Barbosa como
 ponto de encontro do samba e da crônica” / Gabriel Caio Correa
 Borges. – 2015.
 254 f.

Orientador: Viviana Mónica Vermes.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Barbosa, Adoniran, 1910-1982 - Crítica e interpretação. 2.
Samba. 3. Modernidade. 4. Memória. 5. Crônicas. I. Vermes,
Mónica. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

GABRIEL CAIO CORREA BORGES

**VOZES DA MODERNIDADE:
A LÍRICA DE ADONIRAN BARBOSA COMO
PONTO DE ENCONTRO DO SAMBA E DA
CRÔNICA**

BANCA EXAMINADORA

Professora Pós-Doutora Viviana Mónica Vermes (Orientadora)
PPGL-UFES

Professor Pós-Doutor Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
(Examinador)
PPGL-UFES

Professora Pós-Doutora Simone Luci Pereira (Examinadora)
PPGCOM-UNIP

Professor Pós-Doutor Deneval Siqueira de Azevedo Filho
(Suplente)
PPGL-UFES

Professor Doutor Ricardo Ramos Costa (Suplente)
IFES

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço aos meus familiares que me acompanharam até aqui e que também me ajudaram sempre quando foi preciso. A minha mãe, Ana Ester de Santa Helena Correa Borges, meu pai, Marco Cesar Gonçalves Borges, meu irmão Thiago Felipe Correa Borges. Como também aos tios, tias, avôs e avós, David Gonçalves Borges, Renato Gonçalves Borges, Flávia Gonçalves Borges, Deli Gonçalves Borges, Maria Avelina Gonçalves Borges, Henrique de Santa Helena Correa Neto, Ana Bentes de Santa Helena Correa e José Maria de Santa Helena Correa.

Do que transcorreu do período de mestrado, agradeço primeiramente à minha orientadora Viviane Mónica Vermes, cujo interesse para com a proposta de minha dissertação resultou, para além da orientação propriamente dita, em prolífica troca de ideias e de material de estudo. Também agradeço aos professores do mestrado do PPGL-UFES Deneval Siqueira de Azevedo Filho, Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho e Luiz Eustáquio Soares pelas aulas que contribuíram com autores e premissas que vieram a influenciar na elaboração desta pesquisa.

Também merecem menção os colegas e amigos que conheci durante o mestrado: Marcel Martinuzzo (cujas conversas influenciaram em especial na abordagem do livro bíblico do Gêneses dentro da análise de “Conselho de Mulher” e “Trem das Onze”), Isabella Baltasar, Claudeir Aparecido de Sousa (que proporcionou diálogos prolíficos sobre a canção), Marcos Rocha Matias, Guilherme Duque e Marihá Castro, dentre outros.

Que também se considere agradecimento especial a Fernando Duarte, que além das aulas de violão e teoria musical, que foram importantíssimas para este trabalho, sempre manifestou amizade e disposição para ajudar sempre que possível.

Devo também minha gratidão a Mariana Gomes, que tem me acompanhado desde de 2008. Assim como sua mãe, Miria Carvalho, e seu padrasto Vanderlei Martins; sendo este grande conhecedor da história do samba e que sempre mostrou interesse em dialogar sobre o assunto.

Por fim , é necessário o devido crédito a Fundação de Amparo a Pesquisa do Espírito Santo, a FAPES, que proporcionou os recursos financeiros para a realização deste trabalho.

RESUMO

As composições do sambista paulistano Adoniran Barbosa surgem como manifestações ligadas a uma personalidade que procurou entender a modernidade urbana, fenômeno que se desenrolava em uma metrópole que crescia aceleradamente sobre os escombros de um passado deixado ao esquecimento. Logo, considerando a proximidade da lírica dessas canções com o discurso da crônica, se buscará compreender como capturaram momentos do cotidiano moderno para transformá-los em memória; significando certa resistência em contraponto à amnésia urbana.

Palavras Chave: Adoniran Barbosa, Samba, Modernidade Urbana, Crônica, Memória

ABSTRACT

The works of Sao Paulo's composer Adoniran Barbosa emerge as manifestations linked to a personality that sought to understand urban modernity, a phenomenon that unfolded in a metropolis that grew increasingly rapidly over the ruins of a past left to oblivion. Therefore, considering the proximity of the lyric of his songs with the discourse of chronic, we will try to understand how these elements of modern everyday life were captured and turned into memory; meaning some resistance against urban amnesia.

Key Words: Adoniran Barbosa, Samba, Urban Modernity, Chronic, Memory

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
2. A MODERNIDADE BRASILEIRA: A URBANIZAÇÃO E OS FAZERES ORDINÁRIOS.....	23
2.1. URBANIZAÇÃO E MODERNIDADE.....	24
2.1.1. Desenvolvimento e progresso.....	27
2.1.2. A exclusão urbana.....	31
2.2. RUA E MORRO – COTIDIANO MODERNO NO BRASIL.....	37
2.2.1. Construindo o cotidiano.....	42
2.2.2. O cotidiano e os mecanismos de cooptação.....	44
2.2.3. Outras formas de saber.....	48
3. O SAMBA COMO FAZER MOVÊNTE E SUA CONCEPÇÃO COMO ARTE DA MEMÓRIA.....	52
3.1. AS METAMORFOSES DO SAMBA.....	54
3.1.1. A inserção dos sambas no ambiente urbano – os exemplos do Rio de Janeiro e de São Paulo.....	58
3.1.2. O estilo novo de fazer samba e sua vinculação a urbanidade.....	70
3.2. O CANTO E AS LÍRICAS DO SAMBA.....	82
3.2.1. As transformações da lírica do samba.....	85

3.2.2. A caracterização da crônica no Brasil e a incorporação de seu discurso no samba.....	91
3.3. A MODIFICAÇÃO DAS RELAÇÕES DE MEMÓRIA DO SAMBA URBANO.....	99
4. ADONIRAN BARBOSA E O SAMBA COMO CRÔNICA DA MODERNIDADE URBANA.....	104
4.1. SOBRE ADONIRAN BARBOSA.....	104
4.1.1. A experiência como radioator e sua correspondência com o sambista.....	106
4.1.2. O sambista Adoniran Barbosa e a memória no samba.....	116
4.1.3. A composição de canções em Adoniran Barbosa e as diferentes performances.....	124
4.2. CRÔNICA-CANÇÃO EM ADONIRAN E O CORPUS.....	128
4.3. CANÇÕES DE DESPEJO	131
4.3.1. Saudosa Maloca.....	134
4.3.2. Abrigo de Vagabundos.....	147
4.3.3. Despejo na Favela.....	151
4.4. CANÇÕES DE DESASTRES.....	156
4.4.1. Aguenta a mão, João.....	158
4.4.2. Quem bate sou eu!.....	161
4.5. CANÇÕES DE EVENTOS MUSICAIS.....	165
4.5.1. Acende o Candieiro.....	169
4.5.2. No Morro da Casa Verde.....	174
4.5.3. Samba do Arnesto.....	177

4.6.	CANÇÕES SOBRE CAUSOS.....	184
4.6.1.	Véspera de Natal.....	188
4.6.2.	Joga a chave.....	193
4.6.3.	Casamento do Moacir.....	195
4.7.	CANÇÕES DE AMOR PERDIDO.....	201
4.7.1.	Apaga o fogo, Mané.....	204
4.7.2.	Triste Margarida (Samba do Metrô).....	209
4.7.3.	Iracema.....	212
4.8.	CANÇÕES SOBRE A MODERNIDADE.....	219
4.8.1.	Conselho de Mulher.....	222
4.8.2.	Já fui uma brasa.....	226
4.8.3.	Deus te abençoe – Trem das Onze.....	233
5.	CONCLUSÃO.....	243
6.	BIBLIOGRAFIA.....	247

INTRODUÇÃO

Da diversidade musical que é representativa de um país marcado pela pluralidade social como o é o Brasil, a canção popular, ou seja, a música feita para o canto concebida como prática cultural de diversos segmentos populacionais, aparece em “posição hegemônica que essa forma musical adquiriu no cenário musical brasileiro em alguns momentos do século XX” (NAVES, 2010, p. 7). Ao localizar temporalmente esse predomínio, procura-se remeter a certas influências que alinham a formação da música popular no Brasil com as mudanças sofridas na sociedade brasileira a partir do referido século. Fator demonstrado no arregimentamento da canção como forma de expressividade popular concomitante à relação das pessoas para com seus territórios. Essa ligação que seria permeada nesse período pela entrada no país da modernidade, que levaria gradualmente longo do século à superação do rural pelo urbano como paradigma populacional.

Esse processo que atravessou o encaminhamento do século XX não apenas modificou a maneira como as pessoas convivem com seu território, mas alterou consideravelmente como se dão as trocas e deslocamentos das populações no estabelecer de relações interterritoriais. Em um país de larga extensão e que estabeleceu ao longo de sua história encontros e formações de povos diversos, cidades como Rio de Janeiro e São Paulo surgem como aglomerados que além de acolher essa diversidade já estabelecida, também recebem povos que se dirigiram à pouco tempo para terras brasileiras, proporcionando o aparecimento de novas conjunturas culturais; algo cuja modernidade urbana realiza de forma muito mais acelerada do que nos tempos de predomínio do agrário. São entrelaçamentos que caracterizam a cidade em sua formação como *espaço*. Em seu estudo *A Invenção do Cotidiano*, o historiador francês Michel de Certeau qualifica o espaço como um terreno possível de movimentos, modificações e transformações que são estimuladas por determinados agentes.

Existe *espaço* sempre que se tomam vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto de movimentos que ai se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam,

o temporalizam e o levam a funcionar em unidades polivalentes de programas conflituais ou de proximidades contratuais (CERTEAU, 1994, p. 202).

É no conceito de espaço que se desenrola o cotidiano como proceder diário em um determinado território. Pensar a cidade moderna como espaço é pensar as implicações que a atividade humana tem sobre as constantes modificações que a constrói, assim como também o que resulta da urbanização sobre as populações. A atuação destas consiste nas astúcias que jogam circunstancialmente com o espaço. São propostas que, manuseando o cotidiano concomitante a manter dele certo distanciamento subscrito, estabelecem no espaço lances sobre sua consistência não autônoma, formulando no território formas de memória (CERTEAU, 1994, p. 84). A miríade de possibilidades que essa conjuntura proporciona se manifesta na formulação dos *fazer*s, que se espalham formal ou informalmente sobre o diverso da atividade humana, no qual uma de suas formações é a fundamentação da arte como jogo sobre o espaço (CERTEAU, 1994, p. 91).

Da atuação humana no movimento da cidade como algo transformador, é necessário também levar em conta que se trata de espaço influenciado pela ação do Estado e de demais agentes de poder que exercem controle sobre sua formação. Organizando e delimitando a movimentação do urbano, o poder exercido por esses mecanismos de controle levaram Gilles Deleuze e Felix Guattari a identificar na cidade o *espaço estriado* por excelência, pois o aparelhamento espacial que é possível na urbe galvaniza as populações para um melhor controle dos mecanismos de controle estatais.

Uma das tarefas fundamentais do Estado é estriar o espaço sobre o qual reina (...). Para qualquer estado não é só vital vencer o nomadismo, mas controlar as migrações e, mais geralmente, fazer valer uma zona de direitos sobre todo um "exterior", sobre os conjuntos fluidos que atravessam o ecúmeno. Com efeito, sempre que possível o Estado empreende um processo de captura sobre fluxos de toda sorte, de populações, de mercadorias ou de comércios, de dinheiro ou de capitais, etc. Mas são necessários trajetos fixos, com direções bem determinadas, que limitem velocidade, que regulem as circulações, que relativizem o movimento, que mensurem nos seus detalhes os movimentos relativos dos sujeitos e dos objetos. Donde a importância da tese de Paul Virílio, quando mostra que "o poder do Estado é *polis*, polícia, isto é, vistoria", e que "as portas da cidade, seus pedágios e suas alfândegas são barreiras, filtros para fluidez das massas, para a potência da penetração das maltas migratórias", pessoas, animais e bens. (...) Nesse sentido, o Estado não para de decompor e recompor e transformar o movimento, ou regular velocidade. O Estado como inspetor de estradas, conversor ou permutador viário: papel do engenheiro a esse respeito. (DELEUZE & GUATTARI, 1994, p. 59 - 60).

Da eminência do Estado e demais poderes sobre a vida cidadina, a forma como as pessoas se utilizam do espaço pode se manifestar também como método de resistência à imposição de determinado ordenamento. Sentido que permite fazer o mais singelo dos atos conter potencial forma de afirmação em choque para com uma conjuntura que lhe oprime, muitas vezes permeando um agir cotidiano com um estatuto que é hostil aos ditames dos poderes. Trata-se de atuação por dentro que vislumbra o balizamento dessas imposições.

No entremeio desses fluxos que são envolvidos pelo poder controlador do Estado e pelos jogos e fazeres manipulados pelos transeuntes, a movência que rege o espaço é necessariamente acompanhada pelo contraponto de uma lei do imóvel, algo que seria situado no conceito de *lugar*.

Um lugar é a ordem (seja qual for) segundo o qual se distribuem elementos nas relações de coexistência segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é portanto uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1994, p. 201)

O lugar, o imóvel, existe dentro dos espaços como pontuações no território que referenciam um próprio, algo cuja solidez só pode ser atravessada caso seja destruída, confirmando assim o choque para com o movimento regrador do espacial. Contudo, mesmo que espaço e lugar sejam noções de territorialidade essencialmente opostas em seu existir, não são de todo incompatíveis como signo. Detalhe que leva Certeau à comparativa da conexão do lugar no espaço para com a palavra emaranhada na fala. E tal como *fala* é constituída em significado quando transformada em palavra, pode-se dizer segundo semelhante estatuto que “o espaço é um lugar praticado” (CERTEAU, 1994, p. 202). A cidade, ao mesmo tempo em que se organiza como espaço, se apresenta como lugar em seu referencial.

A representatividade dessa conjuntura é o que marcaria a canção no século XX como fazer comunicacional dos anseios das camadas subalternas. Do que se formou na música brasileira, a canção foi se desdobrando em diversas vertentes cujo canto se manifesta como portador de uma retórica e poética própria do imaginário de diversos segmentos populacionais, emergindo

conforme se envolviam nessa nova situação sócio-histórica no qual o Brasil foi se configurando.

Uma das formas apresentadas nesse jogo do imaginário surge na concepção da canção que referencia lugares-espacos. Rio de Janeiro, Bahia, Nordeste são exemplos de localizações cultivadas através da canção como motivos lírico-poéticos, tornados retoricamente possíveis através do gesto que fundamenta na noção de lugar à formação de simbologias peculiares. Da construção imagética que lhes permeia através do discurso do cantar, existe também a caracterização dos denominados lugares como territórios sempre a moldar, através do cancionero, as simbologias que lhes são conectadas pelo compositor, estabelecendo então no referencial lírico desses cantantes a existência da representação de um tipo de espaço que é abarcado pelo símbolo do lugar.

A precisão desse canto referencial fundamentou artisticamente a carreira de variados músicos populares cuja poética no estabelecimento de um lugar simbólico e a contenção dentro deste de uma espacialização surge no envolvimento da canção popular com o fortalecimento da modernidade urbana. Fator que levou à dependência onde artistas representativos de um determinado cancionero, geralmente próprio de um território específico, se assentassem nos principais centros urbanos que se desenvolviam no país, Rio de Janeiro e São Paulo, para a divulgação massiva de seu fazer. Músicos como Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi então seriam exemplares dessa condição ao adentrarem em suas obras na lírica de lugares distanciados¹,

¹ Antonio Risério, em artigo sobre a relação de Luiz Gonzaga com o nordeste, argumenta que a diferença da temática no cancionero deste com a de Dorival Caymmi é na diferenciação com que ambos referenciam o nordeste em seu cancionero.

Gilberto Freyre falou na existência de pelo menos dois nordestes. Observando que a palavra “nordeste”, regra geral, não sugere as senão secas, Freyre enfatiza que esse é apenas um lado do nordeste – “o outro nordeste” -, com suas paisagens de mandacarus, bois magros, cavalos angulosos, sombras raras, retirantes. Mas mais velho que este “outro nordeste”, prossegue Freyre, é o nordeste de árvores gordas, sombras profundas e gente vagarosa. Uma outra cena, “com cal das casas de telha tirada das pedras do mar, com uma população numerosa vivendo de peixe, de marisco, de caranguejo, com as mulheres dos mucambos levando as panelas e os meninos nas águas dos rios” (...) Este não é de modo algum o nordeste de Luiz Gonzaga, mas o de Caymmi. O Rei do Baião pertence ao “outro nordeste” – nordeste messiânico da catinga abrasada e do cheiro malcriado. Nordeste do sol sinistro. São

enunciando algo de idílico neles e que sedimenta uma retórica memorialística em relação ao passado encarnado nesses territórios distantes².

O encaixe da obra conforme sua conceitualização na palavra do lugar-espço também pode levar à transformação da identidade do próprio artista; podendo mesmo seu rosto ser transformado em símbolo do estabelecimento no imaginário desse território. Na confusão entre obra e *persona* o nome de Adoniran Barbosa, denominação artística de João Rubinato, também surge da conjuntura de sua obra para com um lugar-espço simbólico: a cidade de São Paulo.

Contudo, a relação da figura de Adoniran Barbosa com esse território se diferencia da situação dos artistas mencionados anteriormente, pois seu cancionista vai além de estabelecer no nome do território uma indicação de distanciamento afetivo para com uma terra que ficou na lembrança. Seu posicionamento em São Paulo é de presença e integração para com a cidade e o que transcorria nela; em especial a partir do início da segunda metade do século XX, período em que se estabeleceu como compositor popular.

universos radicalmente dessemelhantes, em termos ecológicos e culturais. Distintos em clima, fauna e flora, composição etnodemográfica (mestiçagem cabocla/ negro-mestiçagem), moral sexual (severidade do sertão, permissividade nas cidades eróticas do litoral), culinária, religiosidade (misticismo impregnado de África na zona costeira/ milenarismo do sertão – a distância que vai do pai-de-santo ao Padim Ciço, digamos) e por aí vai. (RISÉRIO, 1990, pp. 35–36).

Porém, deve-se enfatizar que Caymmi não localiza essa construção de um imaginário litorâneo como nordeste, mas sim como Bahia; nome que é uma presença constante em seu cancionista, em especial na titulação de suas músicas. É sim em Luiz Gonzaga que se formula no nome de nordeste um projeto estético que agindo “na dimensão dos signos – e em plano de massas – Gonzaga trouxe um universo familiar aos nordestinos, com suas representações conhecidas e seus referenciais nítidos” (RISÉRIO, 1990, p. 39).

² Ainda em seu artigo sobre Luiz Gonzaga, Risério destaca como a canção de Gonzaga procura estabelecer comunicação e representatividade com os migrantes provindos do nordeste para as grandes cidades do sudeste, em particular São Paulo, buscando com sua estética a identificação desses desenraizados para com a memória da terra natal.

Gonzaga exerceu uma função importantíssima em relação ao impacto nordestino na história social de São Paulo. Contribuiu para a coesão psicológica do migrante. Para a preservação de formas e práticas culturais nordestinas no contexto migratório. E para a introdução destas formas e práticas no mundo urbano-industrial. Logo, contribuiu para que os processos de assimilação da corrente migratória. Desse modo, evitou que se rompesse, ou mesmo se esgarçasse irreparavelmente, na migração, o tecido original da cultura nordestina. (RISÉRIO, 1990, p. 39).

Ora, estar integrado na São Paulo do decorrer do século XX é testemunhar o desencadeamento da modernidade urbana que tinha nessa cidade, transformada em metrópole, o protótipo no estabelecimento dessa conjuntura mundial na realidade brasileira. Essa condição lhe acentuou as tensões e conflitos que se ressaltam na associação entre modernidade e cidade, apresentando em São Paulo um bem nítido cenário de intervenção e arbitrariedades sobre o espaço urbano por parte do Estado e a tentativa de contorno destes objetivando o domínio do próprio cotidiano por parte das pessoas ordinárias. Essa tensão seria transmutada em uma disputa discursiva sobre o imaginário da metrópole paulistana. O Estado e os agentes que se alinham a ele, visando o desenvolvimento veloz com que São Paulo ia vertiginosamente se moldando, propagaram a transformação da metrópole e de sua própria gente em símbolos que corroboram com retórica de progresso e trabalho como motores do crescimento paulistano. Cidade e pessoas são essencializados como fiadores desses ideais, da mesma forma que devem ser construídos por estes, reduzindo significativamente suas potencialidades como espaço e agentes.

Da violência da retórica do poder que como mecanismo de controle subvenciona o potencial dos cidadãos, surge no fazer destes a possibilidade de contraponto através de um discurso que relacione à luz do olhar cotidiano a modernidade que emerge a metrópole. O cotidiano se transfigura no ponto intermediário entre o espaço e o campo de atuação do indivíduo, permeando assim tanto sua interação na composição desse espaço como a forma como a modificação deste afeta sua vida e a de seus próximos. Logo, focar o discurso no encaminhar do cotidiano significa revelar detalhes de uma cidade escondidos pela difusão de um ideal majoritário de metrópole de desenvolvimento, progresso e trabalho; símbolos de poder portadores de potencial violência.

Adoniran Barbosa se apresenta como artista associado a São Paulo no sentido de inventar no fazer da canção formas discursivas que representam o pensamento do cidadão ordinário em seu agir cotidiano, procurando uma caracterização da cidade vista por baixo. A lírica do compositor diz respeito à

formação de personagens e ambientações que têm suas vidas conectadas à constituição de uma urbanidade intrincada ao desenvolvimento de um capitalismo industrial. Delineia-se assim outro diferencial importante sobre o artista Adoniran na significação da cidade onde procurou se conectar através de suas composições. Nestas a representação do cotidiano urbano na canção deve dizer respeito diretamente às manifestações concomitantes à integração desse espaço; em outras palavras, a lírica se volta para a criação de uma narrativa que foque no que se desenrola cotidianamente de dentro do espaço urbano. Mesmo o referencial a lugares é feito de dentro, ou seja, de pontos internos à cidade-espaço. A cidade-lugar não se manifesta diretamente na poética do cancionista de Adoniran, mas com a associação buscada entre a obra e a cidade, a figura do compositor passa a ser vinculada a esse signo, assim caracterizado por se colocar tanto no lugar de onde fala (significante) como também por se voltar a ele em seu canto (significado).

Do seu posicionamento como compositor, a escolha de Adoniran Barbosa pela expressividade através do samba deve ser pensada conforme esse jogo de territorialidades. Gênero musical mutante, que convergiu em diversas formas que se deram pelo estabelecimento de uma determinada base musical afro-brasileira em territórios variados, teria no estabelecimento da modernidade uma vertente majoritária: o inovador samba urbano desenvolvido no Rio de Janeiro. Deste considere-se então especificamente a formulação musical desenvolvida nos morros do bairro de Estácio de Sá e cuja difusão foi atribuída a sua adoção aos interesses do Estado e pelos meios de comunicação de massas. Entretanto, seria simplório considerar que somente esses elementos contribuíram para a expansão desse fazer musical pelo país. Para tanto, fez-se necessidade dessa modalidade de samba se comunicar com uma realidade social que atravessava a nação. Esse paradigma era a conjuntura moderna que se mensura na ascensão do urbano. Em sua obra *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1930)*, o antropólogo Carlos Sandroni localiza naquilo que chama de “Estilo Novo”, uma estrutura dialógica deste para com a conjuntura moderna que se apresentava.

(...) tudo que ficou dito parece indicar que o paradigma do Estácio foi um compromisso possível entre as polirritmias afro-brasileiras e a linguagem

musical do rádio e do disco. Ele serviu ao mesmo tempo para que pessoas como Ismael Silva, Cartola e outros malandros em via de profissionalização exibissem sua diferença (...). Contribuiu ainda para que o Brasil, que 40 anos antes conhecia ainda a escravidão, passasse a outra etapa de sua identidade cultural, integrando dados até então excluídos (SANDRONI, 2012, p. 224).

Essa nova forma como o samba se apresenta possibilita às camadas populares uma forma de compreensão própria do fenômeno da modernidade urbana, que transcorria no século XX passando a envolver milhões de pessoas em uma realidade que para muitos era estranha. Mais preocupante por se tratar de um estranhamento constante, pois a paisagem moderna é estruturalmente instável e se altera a todo momento. Então, como fazer do entendimento desse fenômeno pelos ordinários, existe a proposta, por vezes necessidade, de que a lírica do samba urbano se volte especificamente para o interior do que transcorre no cotidiano das modernas cidades brasileiras.

A adesão de Adoniran Barbosa ao samba urbano identifica como este gênero se estabeleceu como fazer popular na cidade de São Paulo, através do movimento de desterritorialização e reterritorialização em nova urbe. Seu surgimento nessa cidade acontece para além da transmissão massiva que lhe beneficiou, dialogando, se alinhando ou tensionando na relação com outros fazeres já vinculados localmente; alguns capazes de compactuar com a estrutura do espaço urbano, outros não. Dessa forma, os artistas que adotaram o samba urbano como fazer buscaram neste uma comunicação com sua condição de habitantes da capital paulistana.

Considerar a obra de Adoniran Barbosa a partir da ligação do samba com as peculiaridades do território urbano no qual se identificava demonstra a relação desses aspectos com o de uma experiência moderna. Propõe-se então, neste trabalho, a leitura de sua obra como crônica, que é instigada enunciando a forma como o artista de samba busca se comunicar com o próprio território através do olhar cotidiano.

O entendimento da inserção da crônica dentro do discurso do sambista se considera primordialmente em sua atribuição como forma de expressividade discursiva que, ao focar-se no cotidiano em sua fluidez, estabelece um espaço textual intermediário entre literatura e jornalismo, uma proposta estética que fica entre o informativo e o subjetivo. Mas levando em consideração que

mesmo essa acepção foi fruto de construção bem peculiar que relaciona o termo ao gênero textual, é importante para o que se propõe neste trabalho entender como se dá a combinação entre samba e crônica. Algo que, por sua vez, necessita da compreensão histórica do samba e de como este se relaciona com os diversos espaços em que se estabelece.

São relações que a partir da produção de Adoniran Barbosa encaminham a certo direcionamento nas considerações sobre o samba e a fundamentação de sua poética em crônica. Conectam a formação do artista como pessoa envolvida na concepção do fazer quando internalizado na movimentação espacial de um determinado território, a cidade de São Paulo, a emergência de um ideal que abarca não somente as características dessa movimentação, como também seu estatuto temporal: a modernidade. Ademais, são pontos que ficam ainda mais interessantes devido à canonicidade que o nome de Adoniran Barbosa grassou como representativo de São Paulo como lugar enunciativo e da possibilidade de conexão do samba com esta significação. Valorização que lhe legou ainda em vida a condição de “pai do samba paulistano” na cidade que fora apelidada de “túmulo do samba” – caracterização esta que foi atribuída a Vinicius de Moraes. Por mais que essas atribuições possam se tratar de distorções, elas dizem respeito a um lugar conquistado no imaginário popular que corresponde não somente à forma como o samba urbano de São Paulo é encarado nacionalmente, mas também a uma noção local da cultura popular que permite a identificação de Adoniran Barbosa, sua *persona* e suas composições, como alguém que soube captar o olhar dos populares sobre a metrópole em que vivem.

Para entender Adoniran Barbosa, portanto, é necessário compreender com antecedência dois pontos que se conectam: a modernidade e o samba. Da modernidade, cujo estudo corresponderá ao primeiro capítulo deste trabalho, se procurará entender primordialmente o que ela é em sua concepção espaço-temporal e como ela se adapta a uma realidade local, tomando como exemplo a condição prototípica da metrópole paulistana e como se dá a formação do cotidiano moderno nas atribuições das práticas ordinárias em contraponto ao controle do Estado e outros poderes também totalizantes. Para um plano geral

do que vem a ser a modernidade, se utilizará das teses desenvolvidas por Marshal Berman em sua obra *Tudo que é sólido desmancha no ar*, assim como dos textos de Walter Benjamin sobre Charles Baudelaire. Já sobre a ação dos oprimidos que permite a construção de uma modernidade própria para estes, a base teórica se dará no já mencionado estudo de Michel de Certeau e também nas abordagens de Claude Levi-Strauss sobre o urbano em *Tristes Trópicos*. No que entrecruza a modernidade com a formação social brasileira, o ensaio *Raízes do Brasil* de Sergio Buarque de Holanda traz argumentos que serão utilizadas para tanto.

Sobre o samba, faz-se necessário contextualizar a sua formação sócio-histórica como gênero musical, tendo em vista o envolvimento de suas características com deslocamentos territoriais e como estes possibilitaram constituir o fazer do samba como forma de memória, apresentando assim o capítulo II. São colocações cuja problematização emaranha a presença do samba na constância moderna e as suas transformações estéticas, cujos aspectos musicais e discursivos são articulados em cima de determinados pressupostos que fundamentam o samba como prática de afirmação e resistência cultural. O foco na obra de Adoniran Barbosa leva essencialmente a precisar o jogo de territorialidades entre a matriz do novo samba urbano no Rio de Janeiro e seu deslocamento para São Paulo. Porém, esse movimento torna-se um caso dos mais curiosos, pois mesmo antes da chegada do samba nos moldes cariocas, já existia uma tradição local envolta nos motivos rítmicos e lúdicos do samba rural. Importa então saber como este fazer reagiu à modernidade e a chegada do novo samba urbano, resposta que estruturaria uma linguagem própria para o samba praticado na cidade de São Paulo e que viria a influenciar Adoniran Barbosa. Para um entendimento geral do que vem a ser o samba e suas metamorfoses, a base certamente será a tese de Carlos Sandroni acima mencionada. Também serão inestimáveis as ideias desenvolvidas por Hermano Vianna em *O Mistério do Samba* e por Muniz Sodré em *Samba, o dono do corpo*. Sobre o samba que estabeleceu na zona rural paulista, importantes são os ensaios de Mario de Andrade e Iêda Marques Britto sobre o tema. Ainda no texto desta última autora, pode-se também providenciar considerações sobre o samba que veio a ser desenvolvido nos

fazeres da capital paulistana, quando esta adentrou à condição de metrópole moderna; algo que também se aprofundará a partir dos estudos de José Vinci de Moraes sobre a canção paulistana nos anos 30 e dos de Amailton Magno Azevedo sobre a problemática entre samba, território e memória em Geraldo Filme.

Ainda no capítulo II, por colocar em questão a discursiva apresentada no canto do samba, será proposto um deslocamento deste para a crônica visando sua consolidação como fazer que se comunique com o cotidiano. Para tanto também se fará necessário remeter à construção da crônica como gênero textual e como ela conflui na modernidade para a sincronia com o samba. Do que já foi estudado sobre a questão da crônica, abordara-se aqui os argumentos de críticos como Antônio Cândido, Davi Arrigucci Jr. e Afrânio Coutinho sobre esse gênero.

Finalmente, depois de esmiuçadas essas formações estruturais, enfatizará o capítulo III a personalidade de Adoniran Barbosa e na análise de seu cancionário como canto que se ocupa sobre o proceder da cotidianidade paulistana. Antes da proposta de leitura dos sambas, importam algumas considerações sobre sua formação artística. Começando pela experiência como radioator que influenciou em sua estética narrativa, possibilita-se então localizar os demais fatores que contribuíram para sua formação como compositor. Do que caracteriza o samba como forma canção, logo é relevante também considerar a influência das interpretações, tanto do próprio compositor quanto por outros intérpretes, em especial o papel desempenhado pelo grupo Demônios da Garoa na reapropriação das composições de Adoniran Barbosa. No trato específico deste artista se terá como principal referência os estudos de Maria Izilda Santos de Matos e Francisco Rocha, ambos com base na historiografia, conectam Adoniran Barbosa à conjuntura social paulistana de seu tempo o que leva, conseqüentemente, a tratarem do proceder da modernidade urbana na constituição de São Paulo como metrópole.

Das dissertações que buscam esclarecer a relação sócio-histórica local através de Adoniran Barbosa, contudo, o movimento que baseia este trabalho é reverso do que propõem esses estudos. Ou seja, o que se buscará aqui ao

localizar a singularidade de cada uma das canções selecionadas no *corpus*, é entender como a projeção dessa conjuntura sócio-histórica permitiu a produção de uma estética própria no samba por parte desse compositor. Se credita nele uma ênfase maior na crônica que permeia o samba é porque é neste aspecto que surge o motivo agregador entre a realidade moderna em que o compositor se insere e a tentativa de exprimir uma poética peculiar.

2. A MODERNIDADE BRASILEIRA: A URBANIZAÇÃO E OS FAZERES ORDINÁRIOS

O samba, considerado como prática que integra fazer artístico com intenções de comunicação de grupos socialmente excluídos, se conecta em determinado momento de sua trajetória com a urbanidade. A partir desse ponto, o samba passa então a ser considerado dentro do espectro das criações artísticas urbanas, estruturadas conforme a organização de determinados segmentos sociais na forma com que estes se relacionam as peculiaridades da vivência em suas cidades. Ao levar em consideração essa ligação, a pesquisa proposta deve procurar captar a relação entre a urbanização e o fazer artístico; ponto fundamental para tratarmos aqui do samba ligado à cidade. Tal perspectiva terá como horizonte a contribuição desses elementos para a formação de uma modernidade urbana característica que exista em consonância para com a realidade brasileira.

Considere-se então o encadeamento que deve ser entendido no que concerne à modernidade como paradigma envolvente da vida. Da conjuntura implicada, a urbanização aparece como arquétipo espacial do que se considera um ambiente moderno. Ao mesmo tempo, o fazer artístico existe como movimento de resposta a esse viver. Diz respeito tanto a anseios individuais, no que entenda a subjetividade apresentada na produção do fazer, quanto coletivos, pois se trata de expressividade relativa à participação do indivíduo a uma experiência social. Logo, a posição que o fazer artístico ocupa no ambiente urbano é de justamente a de disputar essa modernidade jogando com o espaço imposto e assim influenciá-lo da mesma forma que recebe dele influência.

Uma vez introduzido e estabelecido na sociedade urbana, o samba passa a ser parte dessas manifestações artísticas que atuam como forma de jogar com a modernidade. Seus desdobramentos e transformações aparecem como resultantes de sua condição como gênero que interage com o urbano. Sua concepção como fazer dos excluídos, sua prática como evento lúdico através de festividades e, em especial, o fortalecimento e desaparecimento de concepções e formas de organizar o samba, apontam neste a necessidade de

afirmação para com um cotidiano propriamente moderno que se estrutura em torno das cidades brasileiras.

Entender o funcionamento da modernidade urbana em sua relação para com o espaço da cidade e como ela afeta as relações humanas, então, é essencial para a compreensão de como se estruturou o samba nas cidades brasileiras. Mais importante, ocorre captar aqui o desenvolvimento de uma modernidade congruente com os problemas de um país do chamado terceiro mundo; que no Brasil emerge a partir do início do século XX. Analisar essa conjuntura é observar como as características gerais dessa condição nacional, assim categorizada sob a ótica de parâmetros globais conforme seu desenvolvimento socioeconômico, contribuem para a formação de uma modernidade urbana própria desses países.

Tendo em vista sua importância como precursora e modelo de urbanização no Brasil e, em particular, como cenário em que desenrola a lírica do compositor aqui pesquisado, Adoniran Barbosa, a cidade de São Paulo receberá neste capítulo especial atenção como modelo dessa modernização terceiro-mundista.

2.1. URBANIZAÇÃO E MODERNIDADE

O paradigma da modernização capitalista é o que fundamenta o fenômeno da urbanidade, assim como o fortalecimento da urbanização como espaço social é determinante para a constituição dessa modernidade. Considerando como atores as populações e o Estado, a formação desse espaço propriamente moderno leva à cadeia de relações cotidianas que referenciam tal constituição em seu envolver para com uma determinada sociedade. Em especial no que concerne o envolvimento desta no estabelecimento de territórios, se sobrepondo dentre estes a figura do Estado-Nação. Logo, o aparecimento de megalópoles como São Paulo se conecta ao desenvolvimento de uma modernização que ocorra dentro do contexto histórico latino-americano na partilha de pontos históricos comuns e nacional no que tange uma formação própria. Referencial curioso tendo em vista as considerações sobre a modernização ser um fenômeno de natureza mundial, porém que tenha alcançado sua plenitude nos países ditos desenvolvidos da Europa e da América do Norte, tendo o chamado terceiro-mundo amargado uma

modernidade que se encontra entre o sonho da plenitude e o imperativo do capitalismo forçado.

(...) o que aconteceu nas áreas fora do Ocidente, onde, apesar das pressões crescentes do mercado mundial em expansão e do desenvolvimento simultâneo de uma cultura mundial moderna — a “propriedade comum” da humanidade moderna, como disse Marx no Manifesto Comunista —, a modernização não estava ocorrendo? É óbvio que nelas os significados da modernidade teriam de ser mais complexos, paradoxais e indefinidos. Essa foi a situação da Rússia por quase todo o século XIX. Um dos fatos cruciais da história moderna da Rússia é que a economia do império se estagnava, em certos aspectos até mesmo regredia, no exato momento em que as economias das nações ocidentais davam um salto espetacular à frente. Portanto, até o dramático surto industrial da década de 1890, os russos do século XIX experimentaram a modernização principalmente como algo que não estava ocorrendo, ou como algo que estava ocorrendo à distância, em regiões que, embora visitassem, experimentavam mais como fantásticos anti-mundos que realidades sociais; ou ainda, quando ocorresse no país, como algo que acontecia das formas mais irregulares, vacilantes, flagrantemente destinadas ao fracasso ou estranhamente distorcidas. (...) Neste período de cerca de cem anos, a Rússia lutou contra todas as questões a serem enfrentadas posteriormente pelos povos africanos, asiáticos e latinoamericanos (BERMAN, 1986, pp. 169-179).

Dessa síntese resultariam formações distorcidas onde a modernidade se fundiria com referências de um arcaísmo local: caso de uma Rússia czarista que construía cidades modernas em meio a um ambiente rural onde ainda eram exercidas relações sociais talhadas pelo feudalismo, lembrada acima por Berman, e da Índia pós-colonial onde a precariedade urbana, a desumanização ocasionada pela influência das castas combinadas com o desenvolvimento do capitalismo e a intervenção de grandes corporações na produção manufatureira de certas comunidades agrárias, levaria a um encontro entre “os séculos XIV, XVIII, e XX marcaram um encontro para expor ao escárnio o idílio cujo cenário é mantido pela natureza tropical” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 139).

A formação de uma modernidade latino-americana remete a integração dos países do terceiro-mundo à mundialização do capitalismo industrial. Porém, mesmo considerando-o como relevante, o olhar estrangeiro provindo das nações que usufruem da considerada modernidade plena não deve ser definitivo sobre o entendimento do fenômeno da vivência moderna nos países periféricos ao capitalismo. A qualidade moderna não corresponde exatamente a um determinado estágio de desenvolvimento econômico e social que seria avançado em determinados países, mas sim na integração de territórios ao fortalecimento do capitalismo e da urbanidade. Fatores esses que por

emendarem a condição moderna, levam esse território a se situar mundialmente em um paradigma que aprofunda as relações entre territórios. Estando um país e uma cidade se significando como modernos, os leva a mensurar o que até então se formulou nas particularidades de suas formações sócio-históricas em comunicação com uma conjuntura que exige sua participação dentro de uma concepção de globalidade.

Por consideração ao objeto de estudo escolhido, ao focar na questão da modernidade representada pela cidade de São Paulo em consonância com o desenrolar da modernização brasileira, deve ser dada atenção especial à época retratada pelos sambas do compositor Adoniran Barbosa: as décadas de 1950 e 1960. O período coincide com as modificações na estrutura populacional brasileira, pois estava em curso o êxodo populacional do ambiente rural para o ambiente urbano, compreendendo o período de transição do campo para a cidade³. Vislumbra-se a possibilidade de formação de uma modernidade que haveria de acrescentar novas nuances para a sociedade brasileira. Sérgio Buarque de Holanda identificou o processo de urbanização do Brasil como uma revolução, pois subverteria algumas das bases estruturais da formação nacional, como o agrarismo:

É deliberadamente que se frisa aqui o declínio dos centros de produção agrária como o fator decisivo da hipertrofia urbana. As cidades, que outrora tinham sido como complementos do mundo rural, proclamam finalmente a sua vida própria e a sua primazia. Em verdade podemos considerar dois movimentos simultâneos e convergentes através de toda a nossa evolução histórica: um tendente a dilatar a ação das comunidades urbanas e outro que restringe a influência dos centros rurais, transformados, ao cabo, em simples fontes abastecedoras, em *colônias* de cidades. Se fatores especiais favorecem o primeiro desses movimentos não há dúvidas que ele só se acentuou definitivamente com a perda do agrarismo, antes soberano, e, depois, com o definimento das condições que estimularam a formação entre nós de uma aristocracia rural poderosa e de organizações não urbanas dotadas de economia autônoma. (HOLANDA, 1995, pp. 172-173)

³ Os fluxos populacionais que convergiam para o espaço urbano são refletidos no censo populacional de 1940, revelando um crescimento da população urbana de 3,84%, superior ao do meio rural que remetia a 1,58%. Percentual que aumenta consideravelmente no censo de 1950, estabelecendo um crescimento de 5,32% no meio urbano. Na década da seguinte esse percentual de crescimento em 5% seria mantido, estando às urbes concentrando 31.534.000 da população, alcançando os 38.657.000 presentes no ambiente rural, que crescia em apenas em 0,60%. Enfim, o censo de 1970 reflete que as cidades finalmente conseguiriam ultrapassar o campo apresentando 52.084.000 em oposição à 41.054.000 da população brasileira. Esse censo, entretanto, marcaria a diminuição do crescimento populacional urbano que, por sua vez, não remeteria a uma retomada do crescimento da população rural; ao contrário, a partir dessa contagem, o espaço agrário amargaria porcentagens apresentadas sempre no negativo (BAENINGER, 1998, p. 732).

Se nas décadas de 50 e 60 o Brasil se encontra em um momento transitório no encaminhar da modernização, a capital paulistana já tinha se consolidado como o protótipo de desenvolvimento urbano a ser adotado pelo país, pois surge como precursora desse mesmo fortalecimento industrial. Sua idealização como cidade modelo é concomitante à propagação de uma determinada concepção de desenvolvimento que serviria como base ideológica para a implantação do capitalismo industrial no Brasil.

2.1.1. Desenvolvimento e progresso

O desenvolvimento de São Paulo é demonstrativo de como a modernidade é consequência de uma série de fatores ligados à expansão das atividades e das trocas entre seres humanos. Considerando que antes da primeira metade do século XX também estava inserida na estrutura tradicional de relações campo e cidade, de onde esta era dependente da economia daquela, São Paulo passou a desenvolver farta indústria na década de 20, consolidando-a nos decênios seguintes (MATOS, 2007, p. 61). O aparecimento de uma São Paulo industrializada é sintomático de alterações no comércio mundial e local que influenciaram na composição de uma nova rota comercial, fator relacionado ao surgimento da navegação a vapor que ocasionou a solidificação de um mercado dependente do litoral para prosperar. Essa modificação fortaleceu as cidades litorâneas, enfraquecendo as trocas comerciais interioranas.

Esse ciclo de utilização do espaço correspondia a uma evolução histórica cuja marca era igualmente passageira. Só nas grandes cidades do litoral – Rio e São Paulo – é que a expansão urbana aparentava ter uma base bastante sólida para poder ser irreversível: São Paulo contava com 240 mil habitantes em 1900, 590 mil em 1920, ultrapassava um milhão em 1928 e, hoje [o livro data sua escritura em 1955], duplica esse número. Mas, no interior, as espécies urbanas nasciam e desapareciam; a província se povoava e despovoava ao mesmo tempo. (...) Se excetuarmos as regiões mais remotas, o abandono em que caíra o Brasil central em princípio do século XX não refletia de modo algum uma situação primitiva: era o preço pago pela intensificação do povoamento e das trocas nas regiões costeiras, em virtude das condições de vida moderna que se instauravam; ao passo que o interior, por ali ser o progresso demasiado difícil, regredia em vez de acompanhar o movimento no ritmo lento que é o seu. (LEVI-STRAUSS, 1996, pp. 106-107)

O pioneirismo paulistano, que concerne ao surgimento de uma urbanização alinhado ao fortalecimento de uma indústria nascente, fundamentou o que seriam as bases da noção de desenvolvimento corrente nas metrópoles brasileiras. A rapidez com que a urbanização de São Paulo tomou força a partir

da industrialização configurou no aparecimento de novos empreendimentos e serviços que cresceram a partir do contexto da urbanização. Caso da especulação imobiliária que viria a ser um dos sustentáculos da estruturação desse desenvolvimento.

Nos anos de 1930 e 1940, as inversões do setor imobiliário ganharam impulso, possibilitando novas edificações, tornando São Paulo “a cidade de um edifício por hora”. As implicações dos lucros dos capitais excedentes de diferentes atividades dirigiam-se para os investimentos imobiliários, com destaque para o setor da construção civil. Se, em 1920, eram 1875 novas construções; em 1930 eram 3.922; em 1940, atingiu 12.490; em 1950, chegaram a 21.600 construções. (MATOS, 2007, pp. 62-63)

O crescimento da especulação imobiliária se fundamentou como basilar da modernidade adotada em São Paulo, estruturando assim a ordem de uma cidade em constante mutação. O fortalecimento do capitalismo e a conjuntura espacial acelerada por ele desencadeada fazem da modificação uma característica intrínseca à condição moderna. É um aspecto que, porém, se mostra relativo à construção da modernidade em determinadas concepções desta, se especificando em uma historicidade civilizatória que abarca a territorialidade continental. Na Europa as cidades adentraram na modernidade onde esta busca estabelecer um diálogo com a antiguidade através das suas ruínas⁴.

Já a modernidade americana, tendo São Paulo como um dos exemplos mais notórios, trabalha justamente em não ter passado, no que reside da concepção deste como memória. Marshall Berman, que se propôs a analisar a modernidade como fenômeno de nosso tempo, retoma o postulado da modificação constante do espaço no título de sua principal obra, que remete a uma frase de Marx: *Tudo que é sólido desmancha no Ar*. Sobre a sua Nova Iorque natal, Berman observa na competição que as construções têm ao se erguer para suprimir as outras uma noção de sepultamento constante da cidade, ou seja, a ânsia de modernização em constructo permanente que rege essas cidades acaba por decretar a obsolescência das mesmas:

⁴ Walter Benjamin qualifica assim cidades como Roma, cuja face moderna se sedimenta em torno das ruínas das civilizações passadas. Trata-se de uma modernidade que ao estabelecer esse diálogo material com o monumento, ambiciona lugar semelhante ao da antiguidade na história. Nessa procura que envolve desde o espaço urbano até literatura de poetas como Baudelaire, a “modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo; e a antiguidade – que deveria estar nela inserida – apresenta, em realidade, imagens do antiquado” (BENJAMIN, 1994, p. 88).

A presença e a profusão das tais formas gigantescas fazem de Nova Iorque um local rico e estranho para viver. Mas também a tornam um lugar perigoso, pois seus símbolos e simbolismos estão em infatigável conflito uns com os outros em busca de sol e de luz trabalhando para eliminar-se mutuamente, desmanchando a si próprios e os outros no ar. Nova Iorque é pois, uma floresta onde machados e moto niveladoras estão em constante funcionamento e os grandes edifícios em demolição permanente. (BERMAN, 1984, p. 273)

Aqui a ideia de uma obsolescência da cidade deve ser trabalhada conforme um paradigma da decadência, onde a novidade se relaciona com o tempo de forma que a figura da degradação lhe pareça intrínseca. Esse é o diagnóstico que Levi-Strauss faz das cidades americanas – Nova Iorque, São Paulo – lamentando não o fato de essas cidades trabalharem com a novidade, mas sim que o que resulte do novo venha a ser considerado em pouco tempo como algo ultrapassado.

Certas cidades da Europa adormecem suavemente na morte; as do Novo Mundo vivem febrilmente uma doença crônica; eternamente jovens, jamais são saudáveis, porém.

Ao visitar Nova Iorque ou Chicago em 1941, ao chegar em São Paulo, em 1935, não foi, portanto, o aspecto novo que de início me espantou, mas a precocidade dos estragos do tempo. Não me surpreendeu que a essas cidades faltassem dez séculos, impressionou-me verificar que tantos bairros já tivessem cinquenta anos; que, sem pejo, alardeassem tais estigmas, visto que o único encanto a que poderiam aspirar seria o de uma juventude fugaz tanto para eles quanto para os vivos. (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 92)

Permeando as constantes modificações materiais que levam ao fluxo acelerado de transformações correspondentes à concepção de metrópole como espaço, ao considerar que a fundamentação de ideias é resultado do que reverbera no plano material⁵, é relevante situar a reverberação ideológica desse capitalismo industrial que fundamenta uma concepção de cidade que tem no desenvolvimento constante a sua razão de existência. É através da ideia de progresso que temos esse sistema projetado no campo do discurso, mais

⁵ Dentre as teses expostas por Marx e Engels em *A Ideologia Alemã*, através do materialismo em que se alinham ideologicamente, concebem o plano das ideias, que intitulam de consciência, como emergente das relações estabelecidas materialmente.

Só agora, (...) verificamos que o homem tem também “consciência”. Mas também que não de antemão, como consciência “pura”. O “espírito” tem consigo de antemão a maldição de estar “preso” à matéria, a qual nos surge aqui na forma de camadas de ar em movimento, de sons, numa palavra, da linguagem. A linguagem é tão velha quanto a consciência – a linguagem é a consciência real prática que existe também para outros homens e que, portanto, só assim existe também para mim, e a linguagem só nasce, como a consciência, da necessidade, da carência física do intercâmbio com outros homens. (...) A consciência é, pois, logo desde o começo, um produto social, e continuará a ser enquanto existirem homens (MARX & ENGELS, 1984, pp. 33–34).

especificamente na retórica política. Como Walter Benjamin coloca, acerca da obra de Baudelaire, é na ideia de progresso que reside uma concepção de modernidade conforme o entendimento dos vencedores. Mais do que um discurso, Benjamin vê no progresso um espectro que permeia o próprio sentido do que vem a ser a modernidade:

Deve-se fundar o conceito de progresso na ideia de catástrofe. Que tudo “continue assim”, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *essa vida aqui*.(...)

Que Baudelaire tenha se colocado hostilmente perante o progresso foi a condição *sine qua non* para que pudesse dominar Paris em sua poesia. Comparada à sua, a poesia posterior sobre a cidade grande vem sob o signo da fraqueza e não menos, quando vê, na cidade grande, o trono do progresso (BENJAMIN, 1994, p. 174)

Pelo sucesso do capitalismo como sistema hegemônico, o progresso, discurso que fundamenta seu *modus operandi* sistemático, ressoa no cotidiano político das pessoas. Seu poder como ideologia da ordem é capaz inclusive de cooptar setores políticos da esquerda, como os sociais-democratas (BENJAMIN, 2012, p. 241). O ato político do cotidiano moderno corresponde precisamente na aceitação ou rejeição desse pressuposto, pois é através do conceito de progresso que agentes do sistema dominante, como o Estado e as corporações, transferem para o plano ideológico a questão do desenvolvimento da modernidade conforme seus entendimentos.

E é justamente a ideia de progresso que caracteriza a cidade americana como uma figura que deve mirar febrilmente para um futuro constante. Cidades como São Paulo fundamentaram o seu crescimento econômico com um discurso ufanista que vincula o trabalho ao progresso.

Ao qualificar São Paulo de “capital bandeirante” buscava-se valorizá-la como centro econômico e industrial, cujo destino se mantinha nas mãos das indústrias, capazes de gerar o progresso, revelava-se o empreendedorismo capitalista e os industriais, como os “bandeirantes do momento”. Destacavam-se as virtudes dos paulistanos, seus ideais de liberdade e constitucionalidade, particularmente sua capacidade de trabalho e dinamismo – “São Paulo, terra de gente trabalhadora”, na apologia ao trabalho, ele aparece como símbolo da grandeza e do progresso. O progresso tinha como seu elemento de ação o trabalho, que articulava a produtividade, ao ritmo acelerado da vida e à modernidade. O trabalho e a ordem deviam ser exemplares, pois proporcionavam supressão do retrógrado pela positividade do moderno (MATOS, 2007, p. 82)

São as populações não apenas agentes fundamentais da formação dessa modernidade urbana, alvo da retórica do progresso, como também são aquelas

que sofrem com essa modificação constante do espaço do projeto de urbanização que as cidades americanas articularam. As metrópoles se propõem a concentrar um amálgama de indivíduos que se relacionam com esse espaço de maneiras diversificadas. A forma da relação entre o espaço e os indivíduos é determinada pelas relações sociais que operam na cidade; e como a cidade moderna emerge do desenvolvimento do capitalismo, a estrutura social é regida pelas relações entre classes determinada pelos ditames do capitalismo vigente.

2.1.2. A exclusão urbana

Sendo verdadeiro que no Brasil a emergência da urbanização enfraquecerá a estrutura econômica dependente do agrarismo, a concepção de classes que fundamenta a sociedade urbana é herdeira da estrutura agrária. A nova elite urbana é historicamente ligada aos senhores de terras, estando às classes baixas, do operariado braçal ao *lumpem*, também formadas conforme a herança da velha ordem: negros descendentes de escravos, índios e, embora com maior possibilidade de trânsito entre classes, os imigrantes e descendentes destes que serviram de mão de obra barata para compensar o fim da escravidão.

A continuidade de uma estrutura arcaica é em grande parte responsável por diversas contradições que cercam a sociedade brasileira e que afetam a construção de uma modernidade em consonância com essa sociedade. Sendo exemplar dessa configuração social a figura do trabalho. Como herança da divisão de trabalho durante os tempos de escravidão, no qual a totalidade da atividade braçal era delegada a escravos, ocorre desse labor ser subvalorizado como meio de vida; ocorrendo dos operários correspondentes a essa categoria receberem salários exíguos e sendo relegados a uma situação de pobreza material (HOLANDA, 1995, p. 55 - 56). Contrasta com a cultura de incentivo ao bacharelado que foi propagada entre as classes altas ainda durante o período agrário – onde tal diplomação, mais do que uma tentativa de aquisição de conhecimento, corresponde ao status conferido a um título acadêmico – que reverbera também na divisão laboral das cidades, onde as ocupações correspondentes ao bacharelado são características de uma elite cujas

condições materiais se distanciam formidavelmente dos setores mais pobres (HOLANDA, 1995, pp.82–83)⁶. Sem combater essa formação, ao contrário, mantendo-a, a promessa de uma modernidade urbana gerida pelo progresso acaba por se mesclar aos arcaísmos da sociedade brasileira. O discurso que emenda o trabalho como figura privilegiada do progresso, onde cada parte é relevante para construir essa vindoura promessa, se adéqua perfeitamente à manutenção das relações de poder já estabelecidas.

Demonstrativo dessa relação entre modernidade e exclusão é o próprio funcionamento das cidades como mecanismos de controle social. Levi-Strauss considera que a exclusão e os problemas decorrentes dela não são anomalias, porém sim fazem parte de sua constituição e funcionamento.

Que se trate de cidades mumificadas do Velho Mundo ou das cidades fetais do Novo, é a vida urbana que estamos acostumados a associar nossos valores mais elevados no plano material e espiritual. As grandes cidades da Índia são subúrbios miseráveis; mas aquilo que nos envergonha como se fosse uma tara, aquilo que consideramos uma lepra constitui aqui o fato urbano reduzido à sua expressão última: aglomeração de indivíduos cuja razão de ser é aglomerar-se aos milhões, sejam quais forem as condições reais. Lixo, desordem, promiscuidade, ajuntamentos; ruínas, cabanas, lama, imundices; humores, bosta, urina, pus, secreções, purulências; tudo aquilo que odiamos, tudo aquilo de que nos protegemos a tão alto custo, todos esses subprodutos do convívio aqui jamais alcançam seu limite. Antes, formam o meio natural de que a cidade necessita para prosperar. Para cada indivíduo, a rua, atalho ou viela, fornece um lar onde se senta, dorme, pega sua comida diretamente de um lixo pegajoso. Longe de repugnar-lhe, ela adquire uma espécie de estatuto

⁶ Complementa-se também a pesquisa de Sérgio Buarque de Holanda no que tange as relações entre formação intelectual e condição de elite social o testemunho de Levi-Strauss quando se assentou na capital paulistana para exercer, em 1935, a ocupação de professor de sociologia na recém fundada Universidade de São Paulo.

Uma sociedade restrita [se refere especificamente a elite paulista] distribuíra os papeis entre si. Todas as atividades, os gostos, as curiosidades dignas de uma civilização contemporânea ali se encontravam, mas cada uma encarnada por um único representante. Nossos amigos não eram propriamente pessoas, eram mais funções cuja importância intrínseca, menos que sua disponibilidade, parecia haver determinado a lista. Assim, havia o católico, o liberal, o legitimista e o comunista; ou, em outro plano, o gastrônomo, o bibliófilo, o amador de cães (ou de cavalos) de raça, de pintura antiga, de pintura moderna; e também o erudito local, o poeta surrealista, o musicólogo e o pintor. Nenhuma verdadeira vocação em aprofundar o campo de conhecimento estava na origem dessas vocações; se dois indivíduos, após uma manobra em falso ou por ciúmes, viam-se ocupando o mesmo terreno ou terrenos distintos, mas demasiado próximos, tinham uma única ideia: destruírem-se mutuamente, e nisso demonstra uma persistência e uma ferocidade admiráveis. Em compensação, entre feudos vizinhos havia visitas intelectuais, faziam-se referências: cada um interessado em defender seu papel, mas também em aperfeiçoar esse minueto sociológico em cuja execução a sociedade paulista parecia encontrar inesgotável deleite (LEVI-STRAUSS, 1996, pp. 95–96).

doméstico só pelo fato de ter sido executada, excrementada, pisoteada e manipulada por tantos homens. (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 126)

A naturalização da miséria como inseparável da concepção de cidade deve-se incluir em sua totalidade como pressuposto de um espaço de dominação; estando esta proposta por um *espaço-estriado*, concebe a miséria como parte da conjuntura de mecanismos de controle das populações. Não é mera trivialidade a ocorrência de que muitos dos serviços públicos que visariam o atendimento da população urbana operam de forma precária. Suas deficiências não resultam de uma suposta incompetência estatal, porém devem ser compreendidas como um dos mecanismos de controle mais eficazes (CERTEAU, 1990, p. 173). Assim sendo, a exclusão não é resultado da degradação ou da ausência do Estado, mas sim uma parte importante dos seus mecanismos de controle.

Explicitando ainda mais o postulado excludente como algo intrínseco à modernidade, as cidades brasileiras fazem dessa exclusão o próprio motivo do desenvolvimento. Da arquitetura à expansão das metrópoles, a estrutura com que são organizadas fixa uma formação que legitima a exclusão social. Os mecanismos excludentes voltados à ocupação territorial das cidades costumam ser ligados ao crescimento populacional destas e também a forma de administração da desigualdade. Determinadas camadas de miseráveis, como ocorre em cidades como São Paulo, podem ser empurradas para zonas periféricas da cidade, enquanto as elites ocupam os centros (MATOS, 2007, p. 66); ou pode ocorrer decorrente da influência dos fatores ambientais ou climáticos, a sujeição dos pobres a ocuparem áreas de maior altitude, tais como morros, enquanto as camadas abastadas ocupam as os espaços baixos e planos (LEVI-STRAUSS, 1996, p.83).

No que cabe a significação do progresso como discurso dos setores que detém o poder; sob seu símbolo reside propriamente a associação da modernidade urbana para com a exclusão social. A promessa de crescimento econômico, de expansão material, do desenvolvimento e de outras figuras constantes correspondentes ao discurso do progresso é oriunda de uma visão de mundo concebida por e para as classes privilegiadas. Para os excluídos o discurso do progresso é desumanizante, solidificador de um esquecimento que é

conveniente para manter a modernidade funcionando conforme os ditames dominantes. O desenvolvimento de uma cidade que vive de uma reconstrução constante tocada por agentes do capitalismo como a especulação imobiliária só pode funcionar se os interesses das classes baixas forem relegados ao silêncio, pois são estes constituem o potencial obstáculo para o desenvolvimento.

É importante então perceber que a lógica do desenvolvimento constante é o postulado do crescimento do espaço de exclusão. Se o discurso do progresso pode ser bem sucedido em paralisar o confronto ao influir em diversas instâncias políticas, ocorre que é a partir dele que se legitima não somente a separação territorial entre as classes como também o avanço de uma concepção de cidade que sufoca cada vez mais as camadas pobres. Estando o espaço urbano em um ciclo de destruição e reconstrução constantes, as habitações dos pobres são sempre o alvo preferencial da demolição para dar lugar aos empreendimentos de acesso voltado às elites sociais. Culmina que a cidade estrutura a exclusão para que torne mais acentuada a divisão entre as classes, não permitindo o choque entre as realidades das classes e, conseqüentemente, o confronto entre elas. Porém, essa composição não muda a possibilidade de tais encontros manifestarem presença. Quer seja a incomoda visão de moradores de rua ocupando uma determinada via de um bairro associado às elites, quer seja a cobiça de quem detém o poder em relação aos espaços ocupados pelos pobres. Paradoxo do desenvolvimento: as mesmas forças que designam uma separação territorial que permita uma separação entre as classes, também aumentam a possibilidade de um choque entre as classes; tensão que é abominada pelos pressupostos de controle.

Do choque deve-se esperar a possibilidade de um confronto entre as classes. Porém, a ocorrência do confronto depende dos fatores que o tornem propícios. Para além da superação das barreiras geográficas, um choque entre os interesses das classes só é possível quando pressupostos sociais e psicológicos que colaboram com a estrutura da exclusão são rompidos. Berman, em sua análise da literatura russa como um modernismo do subdesenvolvimento, abre a possibilidade de que essas barreiras estão

conectadas com sujeição dos excluídos como indivíduos. A superação desses limites seria obtida através da dialética.

O eu se reconhecendo mesmo de forma distorcida e destrutiva, como origem última da autoridade, A ruptura verdadeiramente revolucionária ocorreria, de acordo com essa dialética, se o funcionário afirmar ambos os Goliadkins [Personagem do romance "O Duplo" de Fiodor Dostoievsky], com todos os seus desejos e os seus impulsos, como seus. Então, e apenas então, poderia arriscar-se e exigir reconhecimento – uma exigência moral, psicológica e política – no espaço urbano imenso, porém aqui não reclamado, de São Petersburgo. Contudo, será necessário mais de uma geração para que o funcionário petersburguense aprenda a agir. (BERMAN, 1984, pp.201-202)

Necessário lembrar que o trabalho de Berman se volta para uma sociedade que ainda possuía resquícios do feudalismo, onde as classes – camponeses, funcionários burocráticos e aristocracia – ainda eram ligados a esse sistema. Ademais, Berman em sua análise generaliza as características do subdesenvolvimento russo para todo o Terceiro Mundo, considerando assim que, tal como a Rússia, todo o mundo dito subdesenvolvido está envolto na perduração de relações feudais ou protocapitalistas. Como visto anteriormente sobre a urbanização brasileira, a modernização não solapa, porém intensifica a exclusão estrutural de uma determinada sociedade, mesmo que ela tenha sido moldada em tempos pré-modernos. Porém justamente por conta desses detalhes, a dialética do reconhecimento faz-se um bom critério para analisar a questão de classes na metrópole brasileira segundo a noção de exclusão social. Pois se manobra para que o excluído, não reconhecendo seus interesses no espaço público, se sinta como impotente perante quem detém o poder. Assim, o reconhecimento do excluído de si mesmo como um sujeito, um indivíduo ativo na modernidade urbana, é importante para sua afirmação na vida moderna.

Ocorre que mesmo não se considerando como indivíduo participante da modernidade, o excluído pode desenvolver durante o seu cotidiano formas de resistência conectadas a uma vivência alternativa a pregada pelo discurso dominante, mesmo que essa maneira de agir esteja ligada a estrutura de exclusão no qual as classes baixas são sujeitadas. Volta-se, portanto, ao ponto referente à organização de trabalho na sociedade brasileira. Se o trabalho braçal esteve associado pela construção sócio-histórica brasileira ao trabalho escravo – o que logicamente o relaciona a toda a violência e subjugação no

qual a escravidão submetia quem dela sofreu – forma-se dentro dos fazeres e da retórica associada às classes baixas uma moral que repugna essa atribuição do trabalho. Opera-se uma inversão para com os valores e símbolos referentes da ideologia do progresso. O trabalho duro é substituído pela preguiça, pela boemia e pela orgia, dentro de outras palavras carregadas de significância marginal⁷. Resistência que leva o fundador do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, a decretar na introdução de sua obra *Serafim Ponte Grande* que “o contrário do burguês não era o proletário – era o boêmio!” (ANDRADE, 1984, p. 43)⁸. O boêmio, por sua vez, se veria transmutado em personagens associariam os valores de afirmação da vida paralela a formações culturais peculiares para com o território; estando o malandro como a figura mais exemplar dessa moral nas metamorfoses de tradição cultural propriamente urbana. Em sua representatividade esquiva ao trabalho, sua personagem foi historicamente construída na literatura e na canção associadas à cidade, se moldando através de nomenclaturas como *capadócio* e *vadio*, sendo propriamente associado a símbolos como a cachaça e o violão que mensuram conectividade dos fazeres populares para com um proceder antagônico ao modelo de vida regado (SANDRONI, 2012, p. 159 -160). Contudo, seria no samba que se fundamentaria uma associação sólida, porém tensiva, com a malandragem e um gênero artístico, pois nessa ligação se

⁷ Em texto apresentado para palestra denominado “Boêmia e malandragem: a preguiça na candência do samba” Maria Rita Kehl considera na preguiça a base ética para a formação dos diversos signos e personagens. Kehl associa necessariamente preguiça não ao ócio, ou seja, a não ação, mas sim ao não trabalho onde o indivíduo retoma para si o domínio do tempo.

É uma forma nobre de preguiça em que o corpo se entrega ao ritmo, em que o tempo longo da noite (um turno oposto ao horário da fábrica e do trânsito que buzina no samba-canção de Chico) transcorre sem peias, sem acenar com a angústia que nos acomete diante do tempo vazio: é um tempo sincopado, marcado pelo ritmo característico do samba. O ritmo confere outra marcação à passagem das horas, diferente da do relógio. “Repetição sem tédio”, como alguém certa vez definiu o rock’n roll. Sambar, tocar, cantar a noite toda, sem preguiça nenhuma, é uma forma de vadiagem que escapa à polarização atividade/inatividade e, em troca, opõe trabalho a prazer, uso útil do tempo a desperdício inútil das horas que o relógio se esquece de marcar e cuja passagem o corpo não dá sinais de reparar. (KEHL, 2011)

⁸ É verdade que Oswald de Andrade escreveu *Serafim Ponte Grande* em uma fase em que procurará se afastar dos pressupostos modernistas de antropofagia em prol de uma visão marxista da realidade. Assim, não deixa de ser curioso o quanto essa sentença possui certo tom de escárnio para com a realidade social brasileira; estando a frase acima citada precedida pela caracterização de “bosta mental sul-americana” (ANDRADE, 1984, p. 43) para com uma realidade que permitiria semelhante distorção na luta de classes.

apresentaria uma relação do samba para com um *ethos* próprio perante a sociedade moderna.

(...) a singularidade do malandro (...) viria de sua associação ao samba, e precisamente, ao samba na sua versão moderna. O que tentarei mostrar (...) é em primeiro lugar, que tal associação não era apenas externa, mas aparecia no próprio texto dos sambas; e, em segundo lugar, que vista assim, de dentro, ela se revela problemática: ao contrário do que pensava [Orestes] Barbosa e do que parecia pensar o público em geral, o samba-malandro era também um samba em conflito com a malandragem (SANDRONI, 2012, p. 162).

A construção da malandragem enuncia bem a problemática da tentativa de se criar um proceder alternativo dos excluídos sobre o retomar do controle do próprio cotidiano. Em verdade, nos fazeres, ao mesmo tempo que existe essa recusa para com opressões que se configuraram historicamente, reside também o desejo de, através dessas atividades próprias das classes baixas, reverter esse cenário de exclusão social, arregimentando assim uma tentativa de reconhecimento para além da marginalidade.

2.2. RUA E MORRO – COTIDIANO MODERNO NO BRASIL

Dos choques entre classes sociais e da tentativa dos excluídos de retomarem o cotidiano através de seus fazeres, levanta-se a proposição de uma outra modernidade que se permita dispensar os signos do progresso – logo, aqueles determinados pela ordem dominante - para existir. Ocorre que se a modernidade for tratada como paradigma do tempo presente, que seja encarada como cadeia de relações que estão ligadas a essa temporalidade a forma com que se entrega a esse paradigma no cotidiano. Ela então envolve em sua totalidade os critérios dominantes, estando sua concepção atrelada à ascensão do capitalismo e da urbanização, porém também pode corresponder a resistência a estes. Como sintetiza Berman na introdução de *Tudo que é sólido desmancha no ar*:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres no mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo que temos, tudo que sabemos, tudo que somos. (BERMAN, 1984, p. 15)

As considerações levantadas por Berman servem como base de toda uma construção que fundamentou a necessidade da interligação da modernidade para com o encaminhamento do cotidiano. E eis que das comparações para com a antiguidade, a modernidade conceberia a sua própria mitologia extraída das experiências cotidianas que existem da aventura do indivíduo como ser moderno; que ora se volta a sua presença como pessoa em convívio com alguma sociedade, ora reavalia a sua própria subjetividade em considerações intimistas. Essa idealização da modernidade sobre o ordinário resultaria num cânone próprio, que abarca a obra de Baudelaire, o novo Ulisses concebido por James Joyce e o herói invocador da memória de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. São textos demonstrativos da construção da mitologia da modernidade, estando esta sendo diariamente concebida pelos humanos que estão nela integrados. O mito moderno se caracteriza como tal por ser uma construção constante – sem ponto final e onde tudo que está estabelecido pode mudar de relance - tal como a própria modernidade concebe a vida. A aventura moderna é a cotidianidade. Enfim, se aqui se fala da constituição de um mito, ele existe devido à dialética entre a consciência e ontologia da modernidade; síntese que inaugura o modernismo.

Se existe uma voz moderna, arquetípica, na primeira fase da modernidade, antes das revoluções francesa e americana, essa é a voz de Jean-Jacques Rousseau. Rousseau é o primeiro a usar a palavra *moderniste* no sentido em que os séculos XIX e XX a usarão; e ele é a matriz de algumas das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto-especulação psicanalítica e à democracia participativa. Rousseau era, como se sabe, um homem profundamente perturbado. Muito de sua angústia decorre das condições peculiares de uma vida difícil; mas parte dela deriva de sua aguda sensibilidade às condições sociais que começavam a moldar a vida de milhões de pessoas. Rousseau aturdiu seus contemporâneos proclamando que a sociedade europeia estava “à beira do abismo”, no limite das mais explosivas conturbações revolucionárias. Ele experimentou a vida cotidiana nessa sociedade — especialmente em Paris, sua capital — como um redemoinho, *le tourbillon social*. Como era, para o indivíduo, mover-se e viver em meio ao redemoinho? (BERMAN, 1986, p. 17).

Se esse entendimento permite colocar uma existência aventureira inerente ao cotidiano moderno, deve-se focar então na compreensão de como ela procede ao se fundir com as peculiaridades estruturais da sociedade brasileira, precisamente no que decorre da ação dos grupos marginalizados. São colocações cuja teorização serve para compreender a natureza de um modernismo que, para além do artesanato erudito, fluiria informalmente através

dos fazeres e práticas artísticas que ressoam sobre o espaço urbano dentro da conjuntura nacional.

Na Europa, para os primeiros modernistas, a rua - assim como as diversas formas que toma: asfalto, galerias e passarelas - apareceu como o epíteto máximo da mitologia moderna, o espaço que é formado pela multidão no qual o indivíduo é integrado, mas também a confronta para afirmar-se como tal. Em suas considerações sobre Baudelaire, Benjamin chama a atenção para a personificação do poeta transeunte que sofre do choque ao refratar a multidão.

A passagem sugere uma dupla consternação. Primeiro nos informa sobre a íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas. Além disso, informa o que devemos entender propriamente por tais massas. Não se deve pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas. Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo de nenhuma de suas obras, mas está impressa no seu processo de criação como uma imagem oculta, da mesma forma que também a representa a imagem oculta do fragmento citado acima (BENJAMIN, 1994, p. 113).

Por ventura, mesmo da mais sofisticadas e charmosas das ruas europeias, um dos choques possíveis oferece uma perspectiva destacável da dualidade de indivíduo e massas, se originando um confronto caracterizado pelo encontro no cotidiano de pessoas pertencentes a estratos sociais dispares, cuja mera presença compartilhada em um determinado espaço já seria o suficiente para apresentar uma situação anômala para aquela ordem social⁹. Em comparação,

⁹ Essa forma de choque também é, curiosamente, abordada por Baudelaire em um poema seu “Os Olhos dos Pobres”, que relata o problema da mera visão que a figura do pobre em sua presença no ambiente glamoroso dos bulevares franceses do século XIX. Do encontro de vistas entre o casal que frequenta em costume ao bulevar e a família de miseráveis que aprecia o lugar. Das reações confusas do casal, percebe-se o incomodo que resulta da presença dos pobres.

(..) cenas primordiais, para Baudelaire, como mais tarde para Freud, não podem ser idílicas. Elas devem conter material idílico, mas no clímax da cena uma realidade reprimida se interpõe, uma revelação ou descoberta tem lugar: “um novo bulevar, ainda atulhado de detritos (...) exibia seus infinitos esplendores”. Ao lado do brilho, os detritos: as ruínas de uma dúzia de velhos bairros — os mais escuros, mais densos, mais deteriorados e mais assustadores bairros da cidade, lar de dezenas de milhares de parisienses — se amontoavam no chão. Para onde iria toda essa gente? Os responsáveis pela demolição e reconstrução não se preocupavam especialmente com isso. Estavam abrindo novas e amplas vias de desenvolvimento nas partes norte e leste da cidade; nesse meio tempo, os pobres faziam, de algum modo, como sempre haviam feito. A família em farrapos, do poema baudelaireano, sai de trás dos detritos, pára e se coloca no centro da cena. O problema não é que eles sejam famintos ou pedintes. O problema é que eles simplesmente não irão embora. Eles também querem um lugar sob a luz. (BERMAN, 1986, p. 148).

no Brasil, tendo em vista a constituição da cidade brasileira como marcada por uma separação entre classes que afeta profundamente a geografia das cidades, não deixa de ser interessante como os fazeres populares serviram de meio de encontro que contorna uma desigualdade; fator de tamanha força em sua reflexão no espaço que pode-se facilmente afirmar que nas grandes metrópoles brasileiras a atribuição territorial que divide as classes leva a impressão de cidades diferentes que compartilham do mesmo todo urbano. Disparate que tem na divisão entre morro e asfalto uma de suas formas mais extremas.

Da relação entre samba e cidade, reside historicamente um exemplo notório de como um fazer artístico pode se significar em tentativas de contorno no cotidiano das barreiras sociais. Sintomático que seu desenrolar como estilo musical corra em conjunto com o da modernização do Brasil. Pois o samba, conforme desenvolvido nos morros ou nos asfaltos, mais do que algo limitado a questões estritamente musicais, também serviu como representativo dos costumes que rondavam os diversos espectros urbanos com que se relacionava.

Assim, de acordo com essas narrativas, se as duas modalidades de samba – a dos anos de 1910 e a do final da década de 1920 – se criaram sem dúvida a partir dos elementos da cultura negra, uma e outra geração lidaram com a herança africana de maneiras diferentes. Os músicos das comunidades baianas da Cidade Nova e adjacências tenderiam a adotar um estilo de vida pequeno-burguês na medida em que se orientariam por um ideal de respeitabilidade. (...) Os sambistas que surgem nos anos de 1920, pelo contrário, pouco afeitos a modelos burgueses, teriam se ligado sobretudo a redutos associados à boemia e ao cotidiano das populações faveladas (NAVES, 2010, p. 69)

Esse retrato lembrado por Naves enuncia um ponto importante sobre as relações sociais através da história do samba. Pois o samba carioca, em sua primeira encarnação nas casas das tias baianas, era atravessado por influxos que deveriam em muito a sua associação para com a rua. Estando as conhecidas repressões por parte do poder policial para com os sambistas sendo entremeadas pelas relações cultivadas pelo círculo envolto as tias baianas para com burocratas, intelectuais e até para com a própria polícia; o que apaziguaria os problemas dos sambistas para com essa instituição. Além desses limitados benefícios, o mais importante é que, dessas relações, foi

estabelecido nas casas em que os sambas eram festejados uma conjuntura de trocas culturais entre diferentes setores da sociedade.

Aos sambistas do morro que surgiriam na década de 30, contudo, não existe a possibilidade de fluidez intrassocial dos grupos estabelecidos na rua. As favelas e sua formação espacial são também pontuadas como lugares determinados para ocupação territorial dos mais pobres. Se os sambas desenvolvidos nas favelas significaram uma inovação considerável sobre o gênero e se espalhariam para os demais morros, mensurando relações de trocas que permitiram fundamentar um fazer próprio dos pobres favelados, a demarcação territorial que reverbera a exclusão social dificulta a chegada desse fazer para territórios diferentes, em principal a baixada da rua. Problema que fascina ainda mais devido ao fato de que o samba provindo das favelas cariocas se espalharia por todo o país, sendo inclusive considerado a música nacional por excelência.

Trata-se é verdade de uma das grandes problemáticas do gênero e também envolverá este trabalho na tentativa de situar as transformações do samba, o que será visto com maior profundidade no capítulo II. Da necessidade de introdução desses problemas, que se atenha agora a exemplificação do samba como demonstrativo de um cotidiano dialético sobre a atuação de diferentes concepções de sociedade dentro dos limites do espaço urbano. Do que emenda a descida do samba concebido nos morros para o asfalto, que se atenha primeiramente a possibilidade de mediação cultural. “A existência de indivíduos que agem como mediadores culturais, e de espaços sociais onde essas mediações são implementadas” (VIANNA, 2012, p. 41). Papel que seria atribuído de forma excepcional a Noel Rosa na história do samba carioca, que gozando de uma situação bem estabelecida como rapaz de classe média, se qualificaria como sambista ao transitar e manter contado com os artistas do morro.

Apesar da inegável importância da pessoa mediadora, entretanto, se se afirma o efeito nomadista de um fazer que ultrapasse seu enclausuramento efetivado por determinações entre território e sociedade, deve-se ter a ciência de que se trata de um fenômeno cuja repercussão no cotidiano é complexa e múltipla

mesmo para com o fator da mediação. Retendo-se assim ao jogo espacial que leva em conta tanto a possibilidade de um furo mais profundo dos excluídos para com as barreiras que os impedem de apresentar seu fazer para além do espaço que lhes é segmentado e, no que envolve essa questão em sua estrutura, a competição entre as pessoas ordinárias e o Estado.

2.2.1. Construindo o cotidiano

Analisar cotidiano das cidades de terceiro mundo e, em particular, como as camadas excluídas produzem novas formas de ocupar e transformar o espaço é analisar a complexidade da modernidade que envolve os países que recebem a alcunha de subdesenvolvidos. Certeau relaciona o cotidiano a formas de *jogar* com o espaço proposto, onde o agir do Estado e das populações é o que faz a diferença na modificação espacial. No que diz respeito à relação entre esses atores, Certeau apresenta a dualidade entre *estratégias* e *táticas*. A estratégia, que diz respeito à ação do Estado e demais poderes que atuam sob uma perspectiva externa sobre o espaço, é o cálculo de forças, trabalhado a partir de uma exterioridade que torna possível o isolamento do objeto no qual será alvo da ação. Aos fracos corresponde à ação da tática, operando da perspectiva oposta a da estratégia, ou seja, formulando o movimento de manipulação do espaço tendo em vista a alteridade; jogando de maneira que contorne e ludibrie as operações realizadas pela força exterior (CERTEAU, 1994, p.99-102).

Pode-se em considerar então que o projeto do progresso existe como conjuntura ideológica da dominação estratégica do Estado sobre o espaço. Logo, se existe a possibilidade de um outro encaminhar da modernidade em sua condução pelas pessoas ordinárias, ele se dará através da ação tática. Se Benjamin coloca a questão de que Baudelaire repugna o progresso e foi isso que o permitiu que conquistasse Paris com sua poesia, é que a proposta do poeta, compreendendo por meio de seu fazer as sutilezas do cotidiano e a ação das forças externas em sua lírica, é o de uma ação tática que apresenta um projeto de modernidade que joga em contraponto aos critérios de dominação e responde a estes com sua proposta de vitória. “Nela, a imagem

do esgrimista pode ser decifrada: os golpes que desfere destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão” (BENJAMIN, 1994, p. 113).

Semelhante jogo ocorre com os fazeres urbanos operados nas cidades brasileiras: pensar nas produções operadas pelos excluídos das metrópoles urbanas - onde as zonas de exclusão são parte considerável de estratégia de manutenção do poder - como formas de táticas que nascem em resposta à manipulação do espaço pelo Estado. É por via de oposição à estratégia desenvolvimentista do Estado e a sua conexão histórica com a opressão que a semiótica dos excluídos povoada por signos como malandragem e orgia se transforma em tática, correspondendo assim a uma forma de fazer política. Tratam-se de táticas que se significaram como os mitos da modernidade brasileira, em consonância do fazer artístico como figuração do artista como pessoa ordinária que assim tenta entender o fenômeno da modernidade urbana para além dos pressupostos do Estado. Existem como manifestações de uma população que busca reinventar o espaço com seus fazeres, algo que se confere no relato de Levi-Strauss durante sua incursão no estado de São Paulo:

Finalmente, nos arredores de São Paulo, podia-se observar e registrar um folclore rústico: festas de maio, quando as aldeias enfeitavam-se de palmas verdes, combates comemorativos fiéis a tradição português, entre ‘mouros’ e ‘cristãos’, procissão da ‘nau catarineta’, navio de papelão armado com velas de papel, romaria a distantes paróquias protetoras dos leprosos onde, entre os eflúvios da ‘pinga’ - aguardente de cana-de-açúcar muito diferente do rum e que se toma pura ou em ‘batida’, quer dizer, misturada com suco de limão -, bardos mestiços, de botas, vestidos de ouropéis e fantasticamente embriagados, provocavam-se ao som do tambor para duelos de canções satíricas. Havia também as credices e superstições cujo mapa era interessante fazer: cura do terçol pela fricção de um anel de ouro; repartição de todos os alimentos em dois grupos incompatíveis: ‘comida quente e comida fria’. E outras associações malélicas: peixe e carne, manga com bebida alcoólica ou banana com leite. (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 105)

Inventar o cotidiano é retomar o espaço. Se a população excluída consegue, ao modificar o seu cotidiano, ressignificar o território que foi concebido com o propósito de institucionalizar a exclusão, ocorre da mesma também alterar o cotidiano dos espaços no qual ela deveria ser excluída. Se na Paris de Baudelaire o aparecimento dos excluídos no espaço dos que detém o privilégio diz respeito a uma dialética entre a calçada e a sarjeta (BERMAN, 1984, p.153), no Brasil essa dialética assume a forma de morro e de rua, com um

apelo simbólico ainda maior ao entrar na questão relativa a de como essas duas figuras são ligadas a formação da desigualdade brasileira. Quando o excluído entra na rua como um indivíduo, o espaço da multidão, espaço no qual ele deveria ser condicionado como apenas soma de um, ele modifica o estatuto desse espaço. Acontece o encontro dialético: o choque da multidão com o indivíduo, seu grito.

Se a multidão é alienante, nela se pratica a vivência como conceito reacionário, misturando-se à massa e se entregando à alienação capitalista no cotidiano apático e desmemoriado da modernidade urbana. Em contraste, o indivíduo moderno, no que diz respeito à afirmação de si mesmo como agente que busca se afirmar na modernidade, se propõe a fundamentar para si uma experiência; que emerge do choque e que permite jogar com a memória, fazer dela o cerne de uma ação cotidiana (BENJAMIN, 1994, p. 108 - 110). O indivíduo retoma a rua, o andar se configura como linguagem, uma gramática na qual considera o movimento como um rastro, exercício constante das atividades cotidianas aplicadas (CERTEAU, 1984, p. 177). Assim, afirmar a individualidade na rua é modificar o caráter desta como espaço.

2.2.2 – O cotidiano e os mecanismos de cooptação

Tornando ao samba produzido nas favelas, considera-se que a multiplicidade de criações que circundam essa associação entre o fazer e território confluíram na fundamentação de uma estética que viria a se sobressair na associação entre o samba e a modernidade. Do que alcançou essa modalidade de fazer samba, se evidencia a complexidade das relações entre o Estado e as populações, entre táticas e estratégias. Se as táticas surgem como manipulações a agir modificando um espaço marcado pelas imposições do Estado, a estratégia deste também pode se permitir de transformar o resultado das táticas¹⁰. Deveras, a recordação do período compreendido pela Era Vargas

¹⁰ O *Tratado de Nomadologia* de Deleuze e Guattari é rico em metáforas sobre a ação estratégica do Estado e de como afeta as populações que vivem no espaço por ele controlado. Primeiramente, compara o poder do Estado sobre o espaço ao jogo de xadrez.

O xadrez é um jogo de Estado, ou de corte; o imperador da China o praticava. As peças do xadrez são codificadas, têm uma natureza interior ou propriedades intrínsecas, de onde decoram seus movimentos, suas posições, seus afrontamentos. Elas são qualificadas, o cavaleiro é sempre cavaleiro, o infante um infante, o fuzileiro um

que elevou o samba ao status de música nacional, vindo a ocasionar a disseminação do gênero por via da difusão do rádio como meio de comunicação de massa, é um bom exemplo de mecanismo de cooptação no qual torna possível a assimilação dos fazeres para usos estratégicos.

A chegada de Getúlio Vargas ao poder trouxe novas formas de atuação do Estado em relação à população, embora este continuasse desempenhando o papel excludente do qual esteve associado historicamente. Se vinculando aos ideais propostos por intelectuais como Gilberto Freyre, o Estado adotou como plataforma cultural uma ideia de brasilidade que corresponderia a uma noção de mestiçagem como modelo da formação nacional. Elementos peculiares da diversidade cultural brasileira foram apadrinhados como exemplos de bem sucedida mistura étnica que caracterizasse o Brasil de forma excepcional (VIANNA, 2012, p.62). O samba, que outrora veio a ser tido como música marginal, repudiada pelas elites, mas que já por algum tempo passava por uma gradual fase de aceitação por certas partes dessas mesmas classes altas, se transforma na faceta musical dessa nova ideologia de Estado, música representante de um Brasil unido (VIANNA, 2012, p.110). Foi através desse pressuposto ideológico que o Estado desenvolveu um sofisticado mecanismo de cooptação dos fazeres da população, onde para tanto a massificação e institucionalização da cultura popular foi fator preponderante.

Da nova situação que o samba se encontrou com a ascensão do varguismo, dois fatores foram importantes no que diz respeito à relação entre o Estado e as artes populares. O primeiro foi o incentivo aos chamados sambas de exaltação, que associavam o gênero a um discurso ufanista. Se o samba

fuzileiro. Cada uma é como um sujeito enunciado, dotado de um poder relativo; e esses poderes relativos combinam-se num sujeito de enunciação, o próprio jogador de xadrez ou a forma de interioridade do jogo. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 13)

Se o fazer tático pode ser cooptado pelo Estado, significa que ele pode de ser codificado conforme a simbologia do poder e ser assim compreendido como algo passivo de ser manobrado consonante pressupostos de estratégia. Algo que pode ser comparado ao nômade que os autores contrapõem ao Estado. Se o nômade, como força exterior, confronta o poder do Estado através do movimento da máquina de guerra, existe a possibilidade do Estado internalizar e coordenar esse movimento.

Em suma, a cada vez que se confunde a irrupção do poder de guerra com a linhagem de dominação do Estado, tudo se embaralha, e a máquina de guerra passa a ser concebida unicamente sob a forma de negativo, já que não se deixou nada de fora do próprio Estado. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 16)

ascende como música nacional, previsivelmente o Estado havia de estimular que a lírica se voltasse para a exaltação de temáticas relacionadas à nação e a uma concepção de povo que correspondesse os anseios do poder. Os sambas exaltação pintavam um país realçando as belezas naturais, a alegria de uma população mista de muitas etnias. Traçava-se assim o retrato de um país desejado pelos ideais nacionalistas que vigoravam naquela época. O mais conhecido expoente desse gênero, Ary Barroso, é um exemplo bem acabado de compositor que atuava conforme os ditames da Era Vargas.

Natureza e mestiçagem, boêmia e Carnaval: Ary Barroso fundiu tudo isso em sua aquarela, carregando no tom ufanista, e criou, com base no Rio de Janeiro, a identidade brasileira de maior duração, adotada que foi pelos governos, pelo povo e pelos gringos. (...) A imagem do país, veiculada pela "Aquarela", teve difusão garantida pela Rádio Nacional, que, no Rio de Janeiro, nacionaliza a cultura. O preço pago foi a eliminação da irreverência carioca de Noel. A "Aquarela" tinha a cara do Estado Novo. Enfatizava o Brasil, o nacionalismo, o otimismo a integração, a miscigenação a história. Não abria espaço para ironias e gozações. Ary voltou várias vezes ao tema, como em "Brasil Moreno", de 1941, e em "Rio de Janeiro (Isto é meu Brasil)", de 1944, quando estava nos Estados Unidos fazendo música para filmes, inclusive para *Você já foi a Bahia?* de Walt Disney. (CARVALHO, 2004, p.31)

O enfraquecimento de um samba irreverente para com os pressupostos do poder corresponde ao segundo fator do alinhamento entre Estado e o gênero musical. Se o Estado deu o subsídio para que um samba de exaltação a um Brasil estereotipado que interessava aos mecanismos estatais, por outro lado, em nome das ideologias que fundamentavam o varguismo, como o culto ao trabalho, o Estado passou a se contrapor às temáticas tradicionais do samba que afirmavam a malandragem e a vadiagem. Para além dos vetos da censura oficial sobre o que se veiculava em contraponto a imagem de país propagada pelo varguismo, o Estado empreendia também formas sutis de cooptação de sambistas através de órgãos de incentivo financeiro. Eis que artistas que outrora cantavam odes à malandragem e à boemia, transformavam suas líricas - dentro do contexto de apreensão da música por uma crescente indústria fonográfica - para se adequarem aos dogmas da sociedade pretendida pelo Estado Novo: entra assim o malandro regenerado, que abandona a boemia para se juntar a legião de trabalhadores. Talvez o caso mais conhecido desse tipo de cooptação seja o de Wilson Batista. Compositor de um dos mais famosos sambas sobre malandragem, "Lenço no pescoço", Wilson Batista, em parceria com Atila Alves, comporia o "Bonde São Januário": música de

sucesso no carnaval de 1941, cuja letra contava sobre um operário, apresentado de forma simpática ao ouvinte, que toma o bonde que dá nome à canção para ir trabalhar com uma sensação de alegria e de contribuição para com a sociedade. Porém deve-se lembrar que, segundo algumas versões, essa seria a composição que veio ao público a partir da mediação da indústria fonográfica; pois, no lugar dos conhecidos versos “O bonde São Januário/ leva mais um operário/ sou eu que vou trabalhar”, a lírica original, coerente com o passado do compositor, colocava que “O bonde São Januário/ leva mais um otário/ que vai indo trabalhar” (OLIVEN, 1984, p. 86).

Assim, pode ser proposto um bom motivo para aprofundar a discussão acerca das relações entre Estado e populações, entre as estratégias e as táticas. Pois se a versão original do “Bonde São Januário” era cantada nas rodas, deixando a lírica alinhada com os ideais de Estado para as gravações radiofônicas, cabe o questionamento da extensão da capacidade do estatal de cooptar os fazeres. Santuza Cambraia Naves considera que a gravação de Baiano de “Pelo Telefone” e a atribuição autoral a Donga por uma música de criação coletiva como o ponto em que o samba se distanciou de uma cultura do tipo tradicional para se converter na metáfora de um Brasil em processo de modernização (NAVES, 2010). Embora este trabalho compartilhe da noção de que o samba possa servir como uma metáfora de uma modernidade brasileira, há de considerar que a entrada do samba na indústria fonográfica corresponde sim ao início das relações entre o gênero e os mecanismos de cooptação. Afinal, a oposição proposta entre composição coletiva e autoria individual não equivale a traçar um contraponto entre sociedades do tipo tradicional e do tipo modernas, mas sim da do projeto de modernidade criado nas ruas pelos fracos e excluídos que reinventam o seu cotidiano e entre a modernidade moldada conforme pressupostos de organização e de pensamento do poder instituído, no qual o Estado é o agente por excelência. Pois mesmo sendo alvo dos aparelhos de cooptação, ocorre do samba ainda ser designado como tática do mais fraco, não diminuindo a sua capacidade como forma de resistência cotidiana. Pois se as táticas consistem em manipulação do fraco de dentro dos mecanismos de dominação, os sambistas continuaram a cantar suas temáticas tradicionais de dentro da própria indústria fonográfica, mesmo durante e depois

do Estado Novo. A associação entre samba e malandragem não somente sobreviveria como também articularia novas formas de representação simbólica de resistência aos ditames ideológicos do progresso; algo que seria fortalecido pela desterritorialização do samba que, ironicamente, teve como um dos principais fatores a difusão nacional do samba empreendida pelo varguismo e pelos meios de comunicação.

2.2.3 – Outras formas de saber

As formas de fazer cotidianas conseqüentemente geram maneiras novas de saber. O saber relacionado à tática se caracteriza pelo distanciamento em relação ao saber escriturístico que fundamentou a cultura ocidental e se espalhou pelo mundo conforme a expansão da dominação ocidental e da modernidade capitalista. Tal forma de saber que se baseia na proposição da excepcionalidade da escritura e do livro foi a que se constituiu como o postulado cultural dominante no ocidente. Sua ideologia fundadora é a da compreensão da totalidade do mundo que seja lido e capitado pela escritura. Decorrendo da adoção do livro como metáfora de uma concepção de saber, a compreensão escriturística acredita que pode não apenas englobar os saberes que estão fora de seu domínio, mas também que estes são dependentes do seu julgamento, que as formas, os fazeres e saberes não escriturísticos não tem sapiência da extensão de seus significados, dependendo do conhecimento das escrituras para que os saberes desses objetos sejam compreendidos, para que *venham à luz* (CERTEAU, 1994, p. 224 - 230).

Antes de Certeau, Jacques Derrida também identificou o problema da dominação de uma concepção de escritura em sua obra *Gramatologia*. Assim como Certeau, Derrida enxerga um problema etnológico, porém identifica-o de forma mais profunda, relacionando a um etnocentrismo que esteve ligado ao cerne histórico do pensamento ocidental. Acontece de não ser a escritura *per si* como o problema etnológico, porém sim a constituição desta no ocidente e o seu uso posterior como dominação. A escritura ocidental, que Derrida denomina como *fonocêntrica*, considera dentro de uma metafísica da presença que se liga ao que chama de *logocentrismo*, que corresponderia à fala como

significante e o livro vindo logo a seguir na sucessão de um significante que viria a compreender o saber como um todo.

Assim, a boa escritura foi sempre *compreendida*. Compreendida como aquilo mesmo que deveria ser compreendido: no interior de uma natureza ou de uma lei natural, criada ou não, mas inicialmente pensada numa presença eterna. Compreendida, portanto, no interior de uma totalidade e encoberta num volume ou num livro. A ideia do livro é a ideia de uma totalidade, finita ou infinita, do significante; essa totalidade do significante somente pode ser o que ela é, uma totalidade, se uma totalidade constituída do significante somente pode ser o que ela é, uma totalidade, se uma totalidade constituída do significante preexistir a ela, vigiando sua inscrição e seus signos, independente dela na sua idealidade. A ideia do livro que remete sempre a uma totalidade natural, é profundamente estranha ao sentido da escritura. É a proteção enciclopédica da teologia e do logocentrismo contra a disrupção da escritura, contra sua energia aforística e, como precisaremos mais adiante, contra a diferença em geral. (DERRIDA, 1973, p. 22)

Porém se Derrida fundamenta a sua resistência na ciência – sendo o nome do seu tratado, *gramatologia*, uma proposta de ciência para se estudar a escritura –, Certeau encontra a resistência nos modos de fazer que são constituídos no cotidiano¹¹. Ironiza-se aqui o detalhe de que se a civilização do livro é fundamentada em um *logos* fundamentado pela fala, essa civilização é a mesma que propaga a excepcionalidade do seu saber através do ato de ler, subestimando as culturas que considera como *orais*. Ao se focar no aspecto do saber cotidiano, Certeau consegue por não somente a questão de outras formas de saber distanciadas do paradigma dominante, como também coloca a questão da falsa dicotomia entre uma cultura de letras e das culturas orais.

Que essas distinções, uma vez que apresentam como a relação entre o estabelecimento de um campo (por exemplo, a língua) ou de um sistema (por exemplo, a escritura) e de outra parte aquilo que constitui como sua exterioridade ou seu resto (a palavra e a oralidade), esses dois termos não são iguais ou comparáveis nem no que diz respeito à coerência (a definição de um pôle o outro como indefinido) nem no que diz respeito à sua operatividade (um produtivo, dominante e articulado, institui o outro numa posição de inércia, de dominação e de opaca resistência). Portanto é impossível supor que tenham funcionamentos homólogos mediante uma inversão de sinais. A diferença entre eles é quantitativa, sem escala comum. (CERTEAU, 1994, 224)

Se a dicotomia não existe como algo verdadeiro, sendo fruto de construção ideológica, ocorre de sua fundamentação ser um dos mais recorrentes artifícios

¹¹ Embora seja considerada a diferença na atitude de ambos os intelectuais, pode-se dizer que a proposta de Derrida não está separada da proposta de Certeau, ocorrendo da atitude de Derrida podendo ser lida conforme as conclusões do estudo de Certeau acerca das táticas presentes no trabalho de intelectuais como Michel Foucault e Pierre Bordieu. O estudo discorre como esses autores se utilizaram de sua produção para reverter os postulados científicos provenientes do iluminismo (CERTEAU, 1994, p.112). Concebe assim um bom diagnóstico do que veio a ser o pós-modernismo.

retóricos para consolidar a dominação cultural do ocidente. Dominação construída não apenas em uma ideia de cisma entre uma cultura letrada e uma cultura oral, mas ao considerar que seus mecanismos de saber são os detentores da razão na qual as culturas tidas como periféricas aparecem apenas como produtoras de material a ser dissecado por esse estatuto. Pela modernidade, com a universalização do capitalismo industrial, esses pressupostos aparecem na figura, conforme teorizado por Idelber Avelar, de uma divisão internacional do trabalho intelectual, degenerando em uma cisão entre países produtores de pensamento e os produtores de objeto para o pensamento (AVELAR, 2011, p.172).

Situada no entre termos, a etnologia se coloca de forma que, dentro dos pressupostos ocidentais de saber e correspondendo também à atividade perpassada por uma divisão de trabalho intelectual, se permite no questionamento dessa razão ao confronta-la, de dentro, com os saberes provenientes das outras civilizações e povos. A problemática etnológica, ao colocar o encontro dos saberes ocidentais em alteridade para com os outros saberes, permite novas possibilidades no que diz respeito à consideração às práticas não apreciáveis pelo universo da linguagem no qual se fundamenta o discurso científico (CERTEAU, 1994, p. 68). Seu propósito, no que tange aos aspectos intelectuais que fundamentaram o estruturalismo e o pós-estruturalismo no decorrer do século XX, não é o de buscar a reivindicação dessas práticas para a elucidação iluminista, porém sim o reverso: discorrer sobre como essas praticas e saberes que foram subestimados pelo conhecimento institucional têm a dizer sobre o mundo e as relações sociais.

Por este trabalho, recorre-se à leitura de uma obra que se originou da produção de fazeres urbanos ligados à cidade de São Paulo. Onde temos um objeto, o samba, caracterizado pela influência das práticas de origem africana, porém lidando com um compositor, Adoniran Barbosa, que joga essa prática no contexto de um descendente de italianos que se propõe a aventura cotidiana em uma megalópole que, apesar de sua ligação com a modernização brasileira em geral, tem suas peculiaridades como cidade. Importante aqui traçar como o samba, como forma de fazer-saber, pode servir de mecanismo de expressão para um representante de uma determinada camada urbana. Pois ao adotar o

samba como meio de expressão popular significa que ele possui um papel preponderante no que diz respeito à identificação das camadas e classes sociais que o consideram como tal. Sobre esse papel social do samba e dos sambistas, Lucia Lippi de Oliveira coloca em consideração o olhar destes nas transformações sociais:

Olhando o elenco de canções ao longo da República, posso levantar a hipótese de que os autores da música popular brasileira são intelectuais que mantem uma sintonia fina com seu tempo. Sintonia muito mais rápida e aguda do que a dos cientistas sociais. Os cancioneiros estão mais próximos as transformações em curso na sociedade brasileira (OLIVEIRA, 2004, P.102)

Para levar em consideração a hipótese de Lippi de Oliveira é necessário considerar como o samba se coloca como prática saber-fazer e como se relaciona com as outras práticas de igual estatuto; o que inclui a sua relação, porém não submissão, com os pressupostos de saber dominante. Afinal o samba diz respeito a uma estética própria, onde esta diz respeito a uma terceira força entre a prática e a teoria (CERTEAU, 1994, p.140-141). Para tanto cabe colocar a importância do samba como relato cotidiano. Seu aparecimento na esfera urbana, para além dos jogos de fazer, é também o da força desse relato. Para que uma leitura do samba como expressão e resistência seja possível, deve-se situar a sua constituição como instrumento de comunicação e de memória.

3. O SAMBA COMO FAZER MOVÊNTE E SUA CONCEPÇÃO COMO ARTE DA MEMÓRIA

Com o diagnóstico da modernidade urbana como fenômeno caracterizado pela volatilidade que afeta o todo, das estruturas físicas do ambiente até as relações sociais, considera-se que esse movimento é permeado por jogos que consistem tanto dos projetos daqueles que estão no poder quanto os dos grupos marginalizados por essa estrutura. Logo, conforme os intentos deste trabalho, chega-se assim à análise do samba como um componente desta modernidade e, mais importante, como um fazer que diga respeito aos excluídos.

Conforme visto anteriormente, o samba nasceu e se manteve como manifestação artística ligada a fazeres das camadas marginalizadas que existem como maneiras de reinventar a vida cotidiana. Porém, é notório que assim como podem ser parte de uma concepção de viver que leva em conta o posicionamento dos indivíduos no espaço, ocorre que existe a possibilidade dos agentes de poder, em principal o Estado, cooptarem esses fazeres conforme interesses estratégicos. Tendo em vista este aspecto, o foco deste capítulo será o de como o samba é elaborado como resistência ao ser permeado por diversas características que são estruturadas pela memória.

Configurar uma resistência memorialística a uma modernidade concebida sobre imposições do poder é deveras um fator complexo. Pois se o cotidiano está submetido à destruição amnésica, os fazeres também podem, mesmo que sutilmente, ser afetados por esse encadeamento. As produções dos excluídos surgem numa conjuntura que “se dissipa e *não se dissipa*, insistindo como memória, projeto, presença, ou resíduo, ali mesmo onde parece extinguir-se de vez” (WISNIK, 2004, p. 252).

Lembrando as teses de Certeau, encare-se esses fazeres e saberes como parte da ideia de uma *arte da memória* – em conformidade com a assimilação de memória para com o *kairos* grego, ou seja, de um tempo voltado para o momento – onde esta se coloca como fator diferencial da vida cotidiana; nela atua a alteridade, a modificação através do contato com o outro (CERTEAU, 1994, p. 163). A memória como alteridade assim é considerada dentro de

relações de espaço que são as experiências. Como posto no capítulo anterior, a experiência é proposta teoricamente por Benjamin como parte da dialética do indivíduo para com a multidão. A produção da memória ocorre então como resultante das experiências que se constituem em jogos de sensibilidade que o indivíduo estabelece em seu cotidiano; desencadeando sensações e sentimentos integrados a condutas socialmente fundamentadas, podendo ser rejeitados ou aceitos conforme o avançar das épocas (MATOS, 2007, p. 35 - 36).

Ora, se o estatuto do tempo atual, a modernidade urbana, se faz consonante a aniquilação do passado material e afetivo, a própria memória surge como algo a ser questionado. Sua condição é a de se configurar como resistência a uma concepção de cotidiano que busca diluir as nuances das relações pessoais.

As produções culturais resultam dessa conjuntura, se organizando sobre as interações originadas da experiência e também respondendo a elas. Seu aparecimento diz respeito a formas de representação desses anseios em sua ligação para com meio. Enxergue-se então o samba em sua inserção na modernidade, suas histórias e suas criações, como parte dessa formação como *arte da memória*. Deveras torne possível ler o samba conforme sua reconfiguração no espaço como transformação deste em memória através do momento; embora os aspectos fortalecidos na produção do registro cotidiano, feito através da conversão do samba em relato, ocorram sobre o preço de alguma perda em relação ao vínculo para com o passado de sua formação.

Se por um lado a lírica do samba muitas vezes é marcada por um discurso memorialístico, focado nas experiências cotidianas, por outro o desenvolvimento do samba como fazer em contato íntimo com a modernidade levou a uma série de trocas e modificações estruturais. Essas mudanças que afetaram os fazeres populares diluíram e recondicionaram o próprio conceito de samba *per si*. Pois na transição brasileira de um ambiente rural para um ambiente urbano, o espectro do samba aparece como paralelo a essa mudança de paradigma; ocasionando do gênero também sofrer revoluções estruturais conforme vai se aprofundando e enraizando nessa modernidade.

3.1. AS METAMORFOSES DO SAMBA

Como a frase de Wisnik acima citada evidencia, um fazer pode colocar a memória como pressuposto de resistência à imposição da amnésia ligada à destruição material que rege a modernidade urbana, porém isso não anula a influência que esses postulados de destruição possam exercer sobre os fazeres, considerando também a possibilidade de que estes mesmos sejam fundados no esquecimento. Então, do trato sobre formação do samba em sua conformidade com os encaminhamentos sócio-históricos, do que conflui em sua integração à modernidade, é importante saber quais foram as características abandonadas e quais permaneceram.

Ter essa compreensão é também identificar os diversos fazeres musicais que se organizaram pela efígie do samba. Leve-se em conta que essas atividades, mais do que estilos musicais, também se constituem em uma forma de relação de identidade para com o território – abarcando um conjunto de música, dança, festas e fantasias. Porém, dessa diversidade de manifestações, uma dentre várias concepções superou as demais no imaginário nacional, sendo considerado o samba *per si*. Trata-se do samba originado nos morros cariocas, que por ter sido concebido e estruturado dentro da modernidade efervescente se espalhou pelo território nacional em consonância com a modernização do país.

Esse samba corresponde ao paradigma criado pelos compositores vinculados ao bairro carioca do Estácio de Sá e ao que lhe sucedeu em vista da influência de suas bases rítmico-musicais. Importante ressaltar que essa modalidade, para se consagrar sobre as outras no Brasil, teve que disputar dentro do Rio de Janeiro o detentor do título de samba; pois a história consagrada do gênero, em sua intercessão com um modo de ser carioca, divide o desenvolvimento do samba em dois momentos: o das reuniões nas casas das tias baianas que se situavam na Praça Onze entre 1900 e 1930 e sua apropriação pelas populações dos morros a partir de 1930 na qual coube pioneirismo aos sambistas do Estácio. Porém, de acordo com pesquisa de Carlos Sandroni, o aparecimento do samba do Estácio tratou-se de uma modificação muito mais profunda, no qual os *bambas* do Estácio alteraram por completo a estrutura do

samba, concebendo assim um gênero propriamente moderno. “O tipo de samba que teria sido criado no Estácio logo se difundiu, influenciando compositores de outras áreas da cidade, generalizando-se e tornando-se um sinônimo de samba moderno, de samba tal qual reconhecemos hoje em dia” (SANDRONI, 2012, p. 133). Trata-se assim de um estilo novo de fazer samba que se diferencia dos paradigmas antigos primeiramente por sua construção rítmico-musical (SANDRONI, 2012, p. 131).

Curiosamente a valorização desse novo samba cria uma relação complicada deste para com os estilos antecessores. Pois se existe sim um respeito dos artistas de samba do Estácio para com os antepassados ligados aos outros sambas, também ocorre a desvalorização destes gêneros como parte do que se considera samba. Ou melhor, são reconhecidos como tal, mas dentro de um discurso que recebe respaldo de uma *intelligentsia* que se envolveu na consolidação do samba do estilo novo como o samba legítimo, os outros sambas que vieram antes passam a serem considerados criações estranhas, formas incompletas ou de transição em relação a esse samba tido como legítimo (SANDRONI, 1994, p. 135). Então, dos vínculos constituídos entre o novo samba e os interesses do Estado e os das elites intelectuais, estabelece-se assim uma relação de censura¹² entre esse tipo de samba urbano e os outros sambas que vieram antes. Algo evidente no trato para como essas manifestações são referidas, sempre com um nome composto que os diferencia do samba urbano: samba de roda, samba de bumbo, samba amaxixado. Mais do que demarcar gêneros, esses termos servem para estabelecer a linha divisória entre os sambas tradicionais e o samba tido como tal.

¹² Por censura deve ser entendida aqui não somente a ideia de impedimento de uma determinada manifestação artística, mas sim uma categoria de poder que concerne ao estabelecimento de formas de controle do sensível; dizendo respeito não só ao conceito proibicionista que remete mais ao imaginário do senso comum como também formas mais sutis de controle, caso da consagração de uma forma de fazer científica ou artística sobre outras de postulado semelhante. Como coloca Alexandre Nodari:

A censura seria – e é isso que tentaremos argumentar ao longo da tese – este poder excepcional (no sentido de estar, ao mesmo tempo, dentro e fora da lei, antes e depois dela) com-formador, que conforma um costume, ou seja, que forma um costume comum, ligando o costume ao corpo político por meio da obediência: a censura criaria uma servidão não só voluntária, mas também “imaginária”, a servidão a uma forma, a uma roupa, a uma imagem (NODARI, 2012, p. 21).

Essa censura serve como aparelho de contraponto do poder para com a possibilidade de movência que o fazer possa operar. Considere-se que é graças ao aspecto da movência que o samba pode se modificar como gênero, estruturando sua força criativa em uma rede constantemente tecida para com outras culturas que modificaram seu funcionamento. Para Heloísa de Araujo Duarte Valente, a movência implica uma posição de nomadismo que

diz respeito à capacidade de memória que, por conseguinte, pressupõe mecanismos de permanência e esquecimento, aceitação e exclusão, orientados segundo o *modus operandi* de cada cultura em particular. Dito de outra maneira, são os critérios de seleção e exclusão dos elementos constituintes de um código cultural que, predominantemente, diferenciam uma cultura de outra (VALENTE, 2001, p. 163)

Ora, o samba é justamente marcado pela fundação de um caráter multicultural que o caracteriza como música propriamente brasileira e não como uma mera extensão musical de uma tradição. O aparecimento dessa diversidade com que motivos musicais se transformaram no continente americano criou um caráter musical próprio desse continente no qual o samba se inscreve (SANDRONI, 2012, p. 24). Música assim que é baseada na própria movência, em um jogo que envolve aspectos de territorialização e desterritorialização constantes.

Atente-se que é justamente no jogo de territorialidades que o samba organiza sua produção de afetos e, conseqüentemente, no trato para com a memória. Pois se a transformação constante é uma característica essencial do samba no qual ele absorve novos elementos e se recria como estilo, ao territorializar-se ele empreende nos atores envolvidos uma construção de identidades (AZEVEDO, 2006, p. 49). Territorializar-se no samba diz respeito tanto à criação e desenvolvimento de um enraizamento cultural de um coletivo quanto à experiência que um indivíduo possa ter nas relações para com o território; afinal é evidente em alguns sambistas a identificação com um território muitas vezes carregada no nome artístico. A territorialização é assim um movimento que o estilo toma, não se opõe ao seu nomadismo, mas sim o complementa e o fortalece.

Considerar o samba como passivo de múltiplas transformações que formam assim miríades de fazeres remete a uma outra maneira de encarar o fenômeno, diferente daquela relativa à inscrição deste em um *Logos* totalizante

e discriminador. Se o samba urbano, a partir do Estácio, empreende uma mudança radical no estilo que o coloca em sincronia com a modernidade ascendente, importa a situação que o leva à ambiguidade para com seu proceder. Afinal, no Brasil, na leitura otimista de Wisnik

(...)a tradição da música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade de captar as transformações da vida urbana-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação da indústria cultural estandardizada, nem à repressão da censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem as outras pressões que se traduzem na exigência de bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estritamente concebido (WISNIK, 2004, p. 176 – 177).

Porém, não há como negar que o samba do estilo novo recebeu algum benefício de sua ligação com os detentores legitimados do poder e do saber. Como colocado no capítulo anterior, essa aliança não significou submissão total do samba urbano. Mas mesmo podendo se configurar como resistência, é de interesse perceber que a expansão do gênero como predominante influencia sua relação para com o passado. Sua estrutura memorialística surge como um equilibrista que fica entre o fortalecimento de afetos relativos à movência e os mecanismos de controle do poder, bem mais sutis do que a mera proibição de certos conteúdos.

Nas disputas sobre a modernidade marcadas pelas imposições de cima e as manobras de baixo, a questão da memória nesse novo samba mostra que, além de um discurso, diz respeito também, como os demais fazeres, a uma estrutura. Da fragilidade que é este aspecto, resta saber no que é mantido e lembrado dos sambas antepassados. Pois estes já tiveram sua penetração anterior no ambiente urbano e, no que é característico desses fazeres, se modificaram conforme se enraizavam nas cidades. Como parte-se do pressuposto que a movência também caracteriza o samba urbano, importa que este tenha uma relação mais profunda em suas estruturas do que a linha censora instituída pelos saberes institucionalizados.

3.1.1. A inserção dos sambas no ambiente urbano – os exemplos do Rio de Janeiro e de São Paulo

Já foi apontado neste trabalho que ao tratar-se da multiplicidade de fazeres que são conhecidos pelo nome de samba, pluraliza-se esse termo para passar uma ideia próxima do eles constituem. Em outras palavras, que se refira aqui a os *sambas*, pois se tratam de variadas atividades musicais e lúdicas que se organizaram sobre diversos territórios e que possuem entre si diferenças e semelhanças.

Dos aspectos em comum, porém, se tratando desses formatos que apareceram anteriores ao novo samba urbano, chama a atenção que a manipulação rítmica que os caracteriza como música popular provenha de uma base comum. Se a síncope faz-se presente em toda a música americana que possui algum tipo de enraizamento africano, uma variante peculiar dessa síncope tem-se feito presente nos sambas tradicionais por todo o Brasil. Trata-se do *tresillo*: identificado primeiramente por musicólogos cubanos em respeito a uma abordagem da música popular feita em seu país que, ao ir além da métrica ocidental, pretende em sua definição ter uma noção mais exata da estrutura do que vem a ser essas músicas.

Trata-se de um ciclo de oito pulsações, ou $3+3+2$ ¹³. (...) Como este ritmo comporta três articulações, os cubanos chamam-no de *tresillo* (...). Mas o *tresillo* aparece nas músicas de muitos outros pontos nas Américas onde houve importação de escravos, inclusive, é claro, no Brasil.

¹³ Sandroni em seu trabalho etnomusicológico também levanta o questionamento de que o samba é diminuído em sua complexidade rítmica pelos padrões métricos ocidentais. Busca então alternativas como a proposta por Simha Arom em seu estudo sobre a música africana, que nessas peculiaridades rítmicas se aproxima da brasileira.

Ele (Simha Arom) percebeu a existência, na música africana, de um importante grupo de fórmulas rítmicas em que a mistura de grupos binários e ternários (as nossas semínimas e semínimas pontuadas) dava sempre origem a períodos rítmicos *pares*: por exemplo: a série $3+3+2$ (ou seja, duas semínimas pontuadas + semínima) configura um período de oito unidades; a série $3+2+3+2+2$ configura um período de 12 unidades, e assim em diante. Mas qualquer tentativa de dividir esses estes períodos pares em dois, respeitando a sua estruturação interna, levava a duas partes necessariamente desiguais, estas *ímpares*. Assim, neste tipo de lógica rítmica, o período de oito não pode ser dividido em $4+4$, mas somente em $3+5$ (ou $3+[3+2]$); ou o período de 12 não pode ser dividido na metade exata ($6+6$), mas apenas em quase metades ($5+6$ ou $[3+2]+[3+2+2]$). Arom chamou esse fenômeno de “imparidade rítmica” (SANDRONI, 2012, p. 26-27)

O padrão rítmico de 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo, nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toque para divindades afro-brasileiras e assim por diante (SANDRONI, 2012, p. 30).

Dentro deste paradigma é importante lembrar que conforme o desenvolvimento de novos estilos são originadas variações que aparecem nos diversos fazeres musicais derivados de uma linha cultural enraizada nas tradições africanas, mais especificamente nos povos bantos da África Central (AZEVEDO, 2006, p.130). Nos sambas tradicionais, talvez a mais influente dessas variações seja a *síncope característica*. Assim considerada por Mario de Andrade, na leitura deste se utilizando da lógica do compasso ocidental, como o conjunto na rítmica dividida em duas articulações, ou seja, a soma de uma colcheia entre semicolcheias - que caracterizam o preenchimento do tempo fraco no lugar do tempo forte - mais duas colcheias. Sandroni, porém, coloca que se trata de uma variante do *tresillo*. Pois em consonância com a assimetria da rítmica africana, a síncope característica seria em verdade feita em três articulações: duas junções de semicolcheia com colcheia, mais uma semínima (SANDRONI, 2012, p. 31).

Assim, ressalte-se aqui que a síncope característica faz-se presente nas diversas encarnações do samba pelo menos até o aparecimento do paradigma do Estácio. É interessante então perceber como este paradigma tem estado presente em manifestações tão diferentes como o samba de bumbo paulista e o samba amaxiado carioca. Ainda mais se considerarmos - como respectivamente os dois gêneros mencionados representam - como os sambas fazem a transição do ambiente rural para a nova realidade da urbanização.

Desse processo, é necessário rememorar como os sambas respondem essencialmente à introdução das estruturas culturais africanas em contato com as outras culturas que se integraram à nação brasileira. As transformações do samba respondem assim a uma alteridade cultural que é deveras característica central do que vem a ser chamada de cultura brasileira. Acerca dessa alteridade na música, Mario de Andrade considera seu germe no catolicismo popular nascido da necessidade da Igreja em catequizar os índios, logo então originando um canto que recebesse forte influência da cultura indígena

(ANDRADE, 1991, p. 17). A partir daí essa alteridade foi originando através da história a miríade de manifestações sonoras que se caracterizaram por serem essencialmente fazeres de baixo, ou seja, desenvolvidos pelos marginalizados em seu contato com a multiplicidade cultural. No caso do samba seu aparecimento é considerado com a vinda dos escravos africanos ao Brasil; desenraizamento forçado que pôs em contato culturas já estruturadas na movência com uma conjuntura internalizada em uma concepção de território, o Brasil, que se formou com a troca constante de experiências culturais.

Para perceber essa África reelaborada tem que se dar destaque ao modo improvisador que os africanos deram à recomposição de suas culturas em um contexto de desequilíbrio cultural vivido nas Américas. Foi essa habilidade de improvisar, marca singular dos africanos, que os permitiu, diante de situações desfavoráveis, elaborarem formas de existir e reter certas estruturas da cultura material e de estruturas ligadas a sensibilidade, sentimentos e emoções. Isso revela uma luta e resistência para manter e ressignificar os modos de ver o mundo sob um sentido histórico específico, não mais africano, mas afro-brasileiro (AZEVEDO, 2006, p.130-131).

A criação dos sambas feita sobre uma base cultural afro-negra no contexto da pluralidade social brasileira é assim entendida dentro da rede de fazeres que se fundamentaram como resultantes da alteridade cultural. Assim, os sambas tendem a estabelecer ligações com diversos outros fazeres que também nasceram do contato entre culturas propiciado pela formação de uma nação mista; onde as culturas não ficam separadas entre si, mas em que o contato entre elas fundamenta tanto a opressão dos poderes, como também a resistência de quem está historicamente excluído. A compreensão dessa curiosa rede permite localizar as relações que os sambas mantêm com outros fazeres que vieram de semelhante estatuto – a base da cultura africana em seu contato com o multiculturalismo brasileiro – e que variam conforme o território que vão ocupando. Assim, do samba de bumbo paulista temos sua relação com o jongo paulistano e com a tiririca; do samba carioca de partido-alto vemos sua intimidade com religiões de matriz africana, Candomblé e Umbanda, com a capoeira e com as pernadas - combinação da capoeira com as umbigadas do partido-alto.

Conclua-se então que os sambas tradicionais não devem ser restringidos à sua característica como estilos musicais. Sua integração a essa rede de fazeres e a forma com que influem ou são influenciados pelas outras partes desse

amalgama lembra que não se deve subestimar a importância do samba como festejo, como dança e como fantasia. Enfim, como celebração da vida, mesmo que a opressão cotidiana procure torná-la insuportável. A música aparece então como centralizadora dessa experiência, cujo todo constitui o funcionamento de uma memória coletiva. Nesse papel centralizador a síncope desempenha o cerne estruturante. Sua importância tem implicação sobre o todo, para além da ideia de estrutura musical tida como prolongamento sonoro de um tempo fraco em um tempo forte. Ela fundamenta o todo indicando como este deve se colocar como manipulação simbólica do tempo.

A insistência da síncope, sua natureza interativa constituem o índice de uma diferença – entre dois modos de significar musicalmente o tempo, entre a constância da divisão rítmica africana e a necessária mobilidade para acolher as variadas influências brancas. Entre o tempo fraco e o forte irrompe a mobilização do corpo, mas também o apelo a uma volta impossível, ao que de essencial se perdeu com a diáspora negra. Fraco e forte: dois tempos em contraste são elementos genitores desse som, também transportado por um terceiro termo, aquela “terceira pessoa” que canta no *blues* ou samba – *Exu Bara*, o dono do corpo (SODRÉ, 1998, p.67 -68).

Sodré se utiliza da figura de Exu – orixá dos lorubás que guarda os caminhos, representante da comunicação entre as deidades – para ilustrar a sua teoria da síncope como um terceiro fator, invisível e que não cabe uma captura exata pelo *logos*. Isso tendo em vista que Sodré encara o pensamento ocidental como medido por dicotomias: bem e mal, vida e morte (SODRÉ, 1998, p.55). Esse terceiro fator seria próprio do pensamento africano, compreendendo para além da mentalidade, o uso do corpo, manifestado na dança, como aparelho produtor de pensar (SODRÉ, 1998, p. 20 – 12). A alegoria de Exu também é ilustrativa de como a síncope media as sínteses recorrentes entre as musicalidades negras em seu contato com os fazeres musicais originados de outras culturas.

A metáfora de Exu também permite enunciar o encaminhamento do samba a integração às modernas cidades. Da vinda forçada de populações africanas para o continente americano até o êxodo das populações rurais para a cidade, a relação do samba para com uma polifonia multicultural é aprofundada. A analogia que Azevedo faz das relações musicais estruturadas na família de Geraldo Filme para com os fluxos musicais é explicativa sobre como ocorre essa reterritorialização no meio urbano:

A relação de seu pai (de Geraldo Filme) com os instrumentos violino, flauta e cavaquinho pode ser entendida a partir de uma perspectiva de experiência dos músicos negros de São Paulo, que preservaram modos de tocar africanos vindos do Brasil no século XIX, com a chegada das últimas levas de escravos da África Central. O exemplo particular do violino deixa vestígios de que havia entre os descendentes de africanos uma prática musical de friccionar instrumentos cordofônicos que migrou e fixou-se nesse instrumento de tradição ibérica. Nesse caso especificamente entende-se que havia, na experiência do músicos negros da cidade dispostos a executar o violino, uma recomposição nos modos de conceber e executar esse instrumento já que se vivia em um outro contexto. Desse modo, um fazer saber era ressignificado a partir de uma recombinação e recomposição cultural que funcionava numa zona de renegociação instável entre instrumentos e modos de tocar de tradições distintas (AZEVEDO, 2006, p. 43)

Dessas ressignificações culturais certamente a mais conhecida e influente foi a operada na cidade de Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Tratando-se especificamente do fluxo de negros baianos para a capital fluminense, assim originaria a gama de estilos que se abrigariam na nomenclatura de samba carioca. A herança do samba baiano se integra à conjuntura de estilos musicais que já estavam estabelecidos nas camadas urbanas. O samba se une então a um cenário representativo de múltiplos fazeres no qual se mistura com estilos europeus ressignificados na vida urbana brasileira – caso das polcas e das valsas – e de criações urbanas que sintetizam a mistura cultural da nação – caso dos lunduns, modinhas e maxixes.

Não somente se tratava de um suceder que foi se desenrolando conforme o enraizamento dos migrantes nesse ambiente urbano, como também o contanto entre culturas no Rio de Janeiro era chancelado como um dos principais aspectos de relação desse indivíduo, o migrante, para com o espaço. Monumento maior da história do samba carioca, a organização da casa de Tia Ciata é demonstrativa de como a simbiose entre fazeres se formava como maneira de mostrar presença em um ambiente marcado pela exclusão. Gozando de respeitabilidade tanto entre brancos devido à ocupação próxima a posições burocráticas, quanto no meio negro por sua presença nas altas hierarquias da religiosidade afro-brasileira – era Iyá Kererê, ou seja, auxiliar do pai de santo – e como vendedora de doces, Tia Ciata fez de sua casa referência em festas da comunidade do bairro da Saúde. Estruturada conforme a arquitetura burguesa predominante nas casas da classe média carioca, a divisão da casa de Tia Ciata influía nos locais determinados para as festas:

bailes com choros, polcas e valsas na sala de visitas, sambas de partido-alto nos fundos da casa. A ideia transmitida superficialmente é de segregação entre os estilos, onde os bailes seriam dançados para serem exibidos aos olhos das classes altas e médias cariocas enquanto os sambas seriam tocados “às escondidas” pela comunidade negra interessada em manter as celebrações de suas estruturas culturais. Porém, a ideia de um biombo a demarcar culturas dentro da mesma casa se mostra muito mais o estabelecimento de uma fronteira entre os fazeres do que propriamente uma segregação; ao contrário, havia trânsito entre os participantes das rodas de samba e dos bailes de fachada europeia. Desses deslocamentos entre os participantes eram trocadas influências entre os representantes dos estilos definidos, ocorrendo de quem era tradicionalmente envolvido com os bailes se debandar para os sambas e vice-versa, quer em um envolvimento como participante da festa, quer em algo mais profundo no que concerne se aventurar nas composições do outro lado (SANDRONI, 2012, p. 104 – 108). Desse estabelecimento entre fronteiras e o fluxo de trocas que são tratados dentro das festas das tias baianas, revela-se que a casa exercia um papel dentro do contexto de um espaço público. Na idealização dessa comunidade como uma *Pequena África*, as festas apareciam como forma desta mostrar para o público sua ideia de cotidiano.

Não era a toa que a casa “matricial” (no sentido de útero, lugar de gestação) de Tia Ciata se situava na Praça Onze, a única que escapou do bota-abaixo reformista do Prefeito Pereira Passos. Naquele território, reaglutinaram-se, à maneira de uma *polis*, forças de ressocialização. (...) De uma maneira mais geral, nas cidades mais infensas às mudanças modernizadoras, a praça é o lugar onde as pessoas se reúnem para passear, namorar e também demonstrar as suas habilidades musicais. É um ponto de concentração para acontecimentos importantes – econômicos, políticos e festivos – especialmente nas cidades fundadas por portugueses, onde a praça era considerada a principal unidade urbana. Entende-se, assim, como ex-escravos puderam usá-la como centro de convergência para seus fluxos de sociabilização. Depois de 1900, a Praça Onze tornou-se ponto de convergência da população pobre do morro da Mangueira, Estácio, Favela, favorecendo a expansão territorial de blocos e cordões carnavalescos, além das rodas de samba (SODRÉ, 1998, p. 17).

A casa de Tia Ciata, a exemplo de outras casas de tias baianas, assim se converte em parte da Praça Onze. A casa então deixa de ser ambiente privado para servir de continuidade à praça, onde tal como esta, a casa também é considerada como espaço acolhedor dos fazeres. Integra-se então como parte desse espaço sintetizando a cordialidade, através do movimento que torna

público o espaço privado, e a antropofagia, pois desse movimento deriva também que no encontro entre diferentes fazeres, estes se misturem ou para acrescentar algo aos seus respectivos estilos, ou para criar algo novo. O samba assim se faz moderno. Não obstante ocupem os espaços de exclusão, a inserção desses fazeres dos excluídos nesses espaços acaba por revertê-los: a subversão é assim criar um espaço de inclusão.

O samba que apareceria como introdutor do termo ao contexto de uma indústria fonográfica ascendente é resultante das criações ocorridas com as trocas presentes na Praça Onze. Ocorre que a produção referente à canção “Pelo Telefone” e demais obras relacionadas a nomes como Donga, Sinhô e João da Baiana, que seriam consideradas como sinônimo de samba até o aparecimento das inovações da escola de samba *Deixa Falar* em 1930, são derivadas das interações entre gêneros da casa de Tia Ciata. São composições referentes em especial a encontros dos elementos do samba de partido-alto e do maxixe, ambos praticados nos festejos da casa. Consideravelmente as marcas do maxixe se fazem tão fortes que, com a ascensão do modelo do samba do Estácio depois de 1930, o assim chamado “samba amaxixado” seria considerado como, mais do que samba, uma derivação do maxixe. Algo que pode ser exemplificado nas observações de Oneyda Alvarenga: “não só ‘Pelo Telefone’, como todas as peças de Sinhô, o primeiro grande criador de Sambas, não se distinguem verdadeiramente do Maxixe cantado” (ALVARENGA, 1960, p. 297). A alusão de que os sambas vindos das casas das tias baianas seria em verdade maxixe é recorrente na crítica sobre o samba (SANDRONI, 2012, p.135). Concerne à fundação do samba urbano, que será posteriormente abordada por este trabalho, no gesto do saber de separar o “samba amaxixado” do que seria um samba legítimo se funda a relação de censura do samba do estilo novo para com os antecessores.

Outro processo de inserção e modificação de uma determinada herança cultural referente ao samba para o cenário urbano, embora menos conhecido, é o que ocorreu em São Paulo. Exemplar de como não se pode falar de apenas uma história sobre o tema samba, mas sim múltiplas histórias recorrentemente difusas, ressalte-se que os movimentos de trocas culturais na capital paulistana

responderam a uma conjuntura muito mais aguda para com seu envolvimento com a modernidade, tendo em vista o processo de urbanização acelerado na primeira metade do século XX. Nessas formações, meios de comunicação como o rádio tiveram protagonismo tão importante como as ruas e as praças. Ao mesmo tempo em São Paulo, esses espaços apresentavam barreiras e obstáculos muito mais consistentes para os grupos marginalizados em comparação com o Rio de Janeiro (MORAES, 2000, p. 21 - 26). Ocorrendo que a transformação de São Paulo em metrópole foi sucedida por uma política cultural que seguia a lógica da modernização pela destruição. De forma mais específica, as elites econômicas que financiaram o desenvolvimento de São Paulo para uma metrópole industrial também se ocuparam de conceber para a cidade monumentos de cultura relacionados a um ideal cultural europeu e burguês.

No início do século 20, o crescimento da cidade e a expansão de várias atividades conviviam com a proliferação do lazer noturno, da vida boêmia, novos teatros e instalação de casas, abrindo espaços de diversão artística. Podiam-se assistir encenações de óperas, operetas e revistas musicais, realizadas por companhias do Rio de Janeiro e estrangeiras, reproduzindo o gosto europeizado da elite e possibilitando novas sonoridades, com apresentações musicais que animavam esses estabelecimentos (MATOS, 2007, p.97).

A construção de uma nova metrópole a partir das ruínas de uma cidade interiorana, ao mesmo tempo que levantava baluartes de uma concepção de cultura elitizada, demolia os monumentos exemplares da cultura dos marginalizados que restavam da antiga cidade. Exemplo notório é o da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que foi construída pelos escravos na cidade de São Paulo em 1771, de início como uma modesta igreja, com o passar do tempo foi se desenvolvendo como centro por excelência de confraternização dos negros da cidade; onde até o início do século XX a religiosidade compartilhava território com atividades comerciais e festividades culturais. Com a modernização da cidade, a administração local desapropriou o conjunto referente à Irmandade conforme o desejo de criar uma feição a cidade de São Paulo (BRITTO, 1986, p. 36).

Porém, a constituição de uma metrópole também envolveu o fluxo massivo da população rural paulista para a capital, deslocamento que incluía negros descendentes de escravos que se vieram a somar com seus semelhantes já

estabelecidos na cidade de São Paulo. Nesse processo é certo que os negros interioranos entraram em contato com outros grupos, como os imigrantes italianos e seus descendentes, no qual mantiveram trocas que frequentemente continuaram depois do estabelecimento na metrópole. Esses contatos se deram em um processo de territorialização e desterritorialização que estruturou a movência das populações através do estado de São Paulo até a chegada à capital deste.

Muitos dos migrantes já tinham vivenciado as etapas intermediárias do processo, ao transferirem-se da zona rural para as cidades mais próximas, ainda no interior. Mais pra traz, situavam-se as andanças de sitio em sitio e de fazenda em fazenda em busca de ocupação, situações semelhantes às que outros grupos vivenciaram, tanto de origem interiorana quanto de origem estrangeira (BRITTO, 1986, p. 37).

Então se no Rio de Janeiro as trocas culturais foram possibilitadas pela própria conjuntura do espaço urbano, São Paulo, em contraste, recebeu com a migração uma conjuntura onde populações diversas já haviam estabelecido trocas entre diferentes fazeres que modificaram a composição destes ou criaram novas práticas. Sua chegada à metrópole aparece como continuidade da constância que já havia sido estabelecida com os fluxos migratórios, com a excepcionalidade que essas atividades se colocariam como resistência aos assédios da modernidade urbana.

Essa tradição do samba paulista, mais conhecida como samba de Pirapora ou samba de bumbo, adentra a metrópole como parte dessas manifestações. Trata-se de um samba que difere em muito daqueles da Bahia e do Rio de Janeiro que são comumente associados ao termo. Essa prática não se baseia na dança de umbigadas que permeou e influenciou as manifestações baianas e cariocas, mas sim num jogo que funciona conforme o entrosamento do coletivo. Nesse todo chama atenção que mesmo a composição parte de um postulado da coletividade.

No grupo em consulta, um solista propõe um texto-melodia. Não há rito especial nesta proposta. O solista canta, canta no geral bastante incerto, improvisando. O seu canto, na infinita maioria das vezes é uma quadra ou um dístico. O coro responde. O solista canta de novo. O coro torna a responder. E assim aos poucos, desta dialogação, vai se fixando um texto-melodia qualquer. O bumbo está bem atento. Quando percebe que a coisa pegou e o grupo, memorizando com facilidade o que lhe propôs o solista, responde unânime e com entusiasmo, dá uma batida forte e entre no ritmo em que estão cantando. Imediatamente à batida mandona do bumbo, os outros instrumentistas começam tocando também, e a dança principia. Quando acaso os sambistas

não conseguem responder ao certo ou memorizar bem, ou por qualquer motivo, não gostam do que lhes propõe o solista, a coisa morre aos poucos. Nunca vi uma recusa coletiva formal. Às vezes é o mesmo solista que, percebendo pouco viável a sua proposta, propõe um novo texto-melodia, interrompendo a indecisão em que está. Às vezes surge outro solista. Desse jeito vão até que uma proposta pegue e toca a sambar (ANDRADE, 1991, p. 116).

Como fica demonstrado no depoimento de Mario de Andrade, no samba paulista o bumbo é dentre os instrumentos a figura principal não somente como base rítmica, como também é nele que se centraliza a festividade. Seu papel é tão preponderante que seu manuseio é dado em especial para o “chefe do samba” que com o instrumento comanda a festa, embora naturalmente não seja o único responsável por seu uso conforme o samba se alonga pela noite (BRITTO, 1980, p.64).

Já no campo ocorria o encontro entre as festas negras, como o samba de bumbo e o jongo paulista, e festividades dos caipiras brancos como o Moçambique e a Dança de Santa Cruz. Dessa aproximação, embora se trate de festividades completamente diferentes, ressoa que todas são de caráter religioso ligado ao catolicismo popular – afinal a denominação do samba de bumbo como samba de Pirapora, mais do que a relação com a cidade em que é realizado o festejo, tem a ver com a realização deste na festa do Bom Senhor de Pirapora. Todavia se existe nas tradições negras maior flexibilidade para não apenas aceitar, como também para incorporar elementos de outros fazeres, em festas como o Moçambique e a Dança de Santa Cruz demonstram certa rigidez em aceitar influências vindas de fora – mesmo que festa seja aberta a diversos grupos (ANDRADE, 1991, pp.112 - 113).

Qualquer resquício de rigidez, porém, é dificultado com a chegada dos migrantes à metrópole. Ao mesmo tempo em que existe a necessidade de manter os fazeres como resistência à diluição da vida cotidiana, com o estreitamento de populações que caracteriza o espaço urbano, os fazeres são obrigados a se flexibilizar para que continuem a se fortalecer em um meio hostil. Certamente as tradições de herança afro-brasileira puderam se adaptar de forma mais consistente como resistência do que em comparação com os festejos dos caipiras brancos.

Os ex-escravos, ao se deslocarem, levaram suas tradições para a cidade de São Paulo. A experiência de deslocamento, migração e transitoriedade de moradias foram fatores importantes para compor novos costumes. Houve um processo de renovar as antigas vivências no contexto da urbanização (AZEVEDO, 2006, p.149).

A consolidação das tradições dos negros que vieram do interior paulista na metrópole se deu através do seu estabelecimento em bairros que serviram de espaços de expressão para esses grupos. A relação que estes tinham com os territórios se modificava conforme a cidade se transformava, ou seja, mesmo estabelecidos no meio urbano, a movência continua mesmo que dentro deste meio. Com o início da modernização os grupos populacionais que vieram do interior, no que concerne sua aproximação com os negros já assentados na cidade,

(...) indicam uma preferência por localidades como Liberdade, Lavapés, Bexiga, o longínquo Jabaquara, o Bosque da Saúde e especialmente a Barra Funda, que surge como bairro aglutinador destes grupos no período que decorre desde o início do século até meados dos anos 30 (BRITTO, 1980, p. 38).

A partir dos anos 30 um novo ciclo de modificações urbanas que teve início com as prefeituras de Fábio Prado (1935 -1938) e Prestes Maia (1938 – 1945) força o processo de deslocamento de grupos negros no interior da cidade, o que os leva à ocupação da região da Casa Verde e do bairro do Limão (AZEVEDO, 2006, p.58). Desses processos foram estabelecidos territórios que - a exemplo da Praça Onze e das casas das tias baianas no Rio de Janeiro – aparecem como espaços por excelência das práticas dos fazeres relacionados à herança afro-negra. No caso a região do Largo da Banana, na Barra Funda, desempenhou importante papel, assim como as casas de Tia Olimpia e de Zé Soldado tiveram para a ressignificação do samba de bumbo na metrópole.

O samba de bumbo aparece na capital paulista como fazer que direciona o espaço a serviço da memória afetiva. Junto com outros fazeres, se coloca como parte de uma rede que se comunica com uma herança cultural que vai se modificando conforme se move. Essa estrutura memorialística faria com que, mesmo assentados na capital, os migrantes e os sambistas paulistanos continuassem a peregrinar à cidade de Pirapora para, num interesse mais profano do que sacro, participar da festa do Nosso Senhor de Pirapora e assim mostrar os sambas que foram desenvolvidos em diversas comunidades. Mesmo depois do samba de bumbo ser enfraquecido como fazer musical dos

marginalizados paulistanos em prol do samba nos moldes do estilo novo a partir da década de 30, a festa de Pirapora ainda serviria como demonstração de composições, no que aparece como consideração dos sambistas da geração posterior como devedores dessa tradição e se comunicando com ela (BRITTO, 1980, p. 62 – 63).

Todavia, a ocupação do espaço urbano pressupõe a modificação constante do fazer para reconfigurar-se como resistência e no caso do samba de bumbo é curioso que sua metamorfose na metrópole tenha se iniciado com um fenômeno que, simétrico com a modernização da urbe paulistana, resultou como a principal característica do samba paulistano em conjunto com o elo com as raízes interioranas: o fluxo de trocas de fazeres entre as classes marginalizadas das cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Pois o samba de bumbo em sua versão urbana se associa de imediato aos cordões carnavalescos da cidade. A criação desses cordões foi inspirada nos festejos dos carnavais cariocas, resultados das estadias que sambistas paulistanos como Dionísio Barbosa, fundador do cordão da Camisa Verde que foi o primeiro na cidade de São Paulo, tiveram no Rio de Janeiro onde puderam absorver as influências dos festejos carnavalescos locais e criar um equivalente paulistano (BRITTO, 1980, p.72 -73). O samba de bumbo, então, entra como estandarte musical dos espetáculos carnavalescos conduzidos pelos cordões. A integração aos cordões modificou as características desse samba tanto musicalmente quanto no festejo, o originou um samba tipicamente paulistano.

Originados nos núcleos urbanos, com forte presença de negros, como a Barra Funda, o Bexiga e o Lavapés/Liberdade, os cordões tinham pelo menos três peculiaridades, que os distinguiam, dando-lhe certa originalidade: 1) A utilização de conjuntos de choros, isto é, pequenos conjuntos de cordas e sopros, que existiam em profusão pela cidade, cuja função era acompanhar as músicas nos cortejos e paradas; 2) O ritmo de marcha-sambada: apesar da dificuldade em defini-lo, para os sambistas do período ele caracterizava o samba paulistano e era composto por uma polirritmia percussiva sobre uma base de marcha. De maneira mais simples, Geraldo Filme diz que era “batuque no ritmo e marcha na boca”; 3) O *bumbão de Pirapora*, um grande surdo de som mais abafado (alguns também o denominavam, de modo confuso, de zabumba). Esse bumbo era o instrumento que determinava e marcava o ritmo nas festas de Bom Jesus de Pirapora e que, mais tarde, foi transportado para o samba urbano da capital (MORAES, 2000, p. 14 -15).

A operação de um samba concebido na cidade que unisse o samba de bumbo com os ritmos de marcha veio junto com outras manifestações mais diluídas. Bailes mensais proliferavam pela cidade tocando os sambas dos cordões paulistanos e as atividades relacionadas a fazeres tradicionais continuavam; quer seja em reuniões, quer seja na vida cotidiana de trabalhadores que reproduziam a sonoridade dos sambas em objetos aleatórios, como a caixa de fósforo (MORAES, 2000, p. 16 -17). Tratavam-se sim de manifestações que ocuparam o espaço urbano e o voltaram para a memória congruente a uma rede, que ia dos aprendizados que estabelecem vínculos da coletividade e do indivíduo para uma herança antepassada, de uma inovação que modifica essa herança sem desvincula-la da memória e, como será visto mais tarde, de um discurso que privilegia as histórias do cotidiano. São aspectos que permaneceram no fazer dos marginalizados paulistanos mesmo depois da chegada do samba do estilo novo diminuir a importância do samba de bumbo e de outras sonoridades paulistas no cotidiano desses grupos. Pois para além de uma segregação intentada por mecanismos de censura, ocorre, ao contrário, a assimilação desse novo samba a essa cadeia de tradições afro-paulistas.

3.1.2. O estilo novo de fazer samba e sua vinculação com a urbanidade

É notório que a consolidação dos sambas em metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro deu origem a diversas manifestações centralizadas em sons ritmados em síncopes. Por ligação a essa base, essas práticas também vieram a compartilhar o título de sambas. Porém o que vem a ser o samba do estilo novo diz respeito aos fazeres praticados no bairro carioca do Estácio, que se espalharam pelos morros cariocas e posteriormente, com a ajuda dos aparelhos de Estado e dos fluxos de trocas culturais, pelo Brasil inteiro. Mais do que o expansionismo, sua novidade se coloca por criar um novo paradigma para o samba, tanto sonoro quanto lúdico.

Através da reorganização rítmica em instrumentos como o tamborim, a cuíca e o surdo, os sambistas do Estácio modificaram a estrutura de fazer samba, formulando então uma construção rítmica mais complexa em comparação aos paradigmas anteriores. Didier coloca que os sambas do Estácio apareceram com a “agregação a mais uma célula rítmica a marcação” (DIDIER apud

SANDRONI, 2012, p. 34). Já como mostra Sandroni, com base nas considerações do etnólogo Kazawa-zi Mukuna:

O ciclo rítmico em questão é subdividido pelo autor em 16 colcheias, segmentadas em dois grupos de 7 e 9. No entanto, indo mais longe, é possível concebê-lo também – num segundo nível de segmentação – como sendo composto de $(2+2+3)+(2+2+2+3)$ colcheias, o que, como vimos, configura um caso de imparidade rítmica (SANDRONI, 2012, p. 35).

Porém, como mostram as poucas pesquisas em torno desses motivos, à inventividade com que cada sambista se aproveitou desse novo paradigma acaba por exibir certa dificuldade em enquadrar o funcionamento dessa estrutura rítmica. Deveras, é notório que o novo paradigma é originado da conjunção de uma polirritmia onde os instrumentos de percussão do samba criam cada qual um diferente seguimento rítmico, formando um todo em que essas diferenças se somam criando uma conjuntura rica. Mais do que servir de base para a sustentação da melodia, o ritmo se faz como parte importante da sonoridade¹⁴.

A criação desse novo paradigma substituiria a base que estruturava os sambas até então, ou seja, o *tresillo*. Mas outra dificuldade que se impõe para além de uma descrição da nova sonoridade é sobre sua procedência. Ou melhor, saber se o paradigma se comunica com um rastro de historicidade através em sua concepção musical, porque dos sambas derivados do *tresillo* é sabida a correspondência com uma herança rítmica de grupos da África Central em junção com outras influências sonoras encontradas em território brasileiro. No caso do novo paradigma, para além de ser considerado uma “invenção” dos sambistas do Estácio, ter em conta se ocorre ligação com um rastro tem levado a formulações de teóricos que não vão muito além de conjecturas. Sandroni, por exemplo, abre a hipótese de que o novo samba pode ter se originado através de uma outra ramificação da herança africana que teria permanecido recalcada do cerne da cultura popular até o aparecimento do samba do estilo novo (SANDRONI, 2012, p. 223). Já Oneyda Alvarenga vê claramente o novo samba urbano como parte da mesma linha a que pertencem os sambas rurais

¹⁴ Que seja lembrado que a polirritmia é característica das músicas que tem raiz na África Central, ocorrendo dos sambas anteriores ao paradigma do Estácio exibirem vasta conjuntura polirrítmica, inclusive como no caso do Partido-Alto onde um dos sustentáculos é a conversão do prato e faca em instrumento. Que fique claro que o que aqui deve ser ressaltado é a importância da polirritmia na formação desse novo paradigma, que aparece então como uma formação mais complexa.

(ALVARENGA, 1960, p. 294). Em comparativa, é importante levar em conta que o trabalho de Sandroni não é somente mais atual, como também mais voltado para as peculiaridades de uma leitura comprometida com a estrutura sonora do samba, pois Alvarenga faz sua análise em conformidade com a teoria musical ocidental, o que pode levar a distorções.

Por outro lado, é interessante perceber que parcela considerável dos sambistas pós-Estácio, em particular os que reivindicam o título de “samba de raiz”¹⁵, partem do pressuposto de que o novo samba urbano é parte da tradição que remonta aos sambas rurais e seus derivados nas camadas citadinas. Processo curioso de territorialização, pois ao mesmo tempo em que esses sambistas estabelecem relação de ressentimento para com modificações futuras ao reivindicar uma tradição que deve-se comunicar para si – caso, por exemplo, da repulsa ao pagode romântico criado na década de 90 – ultrapassa a relação censora estabelecida pelos saberes que, como demais categorias de poder, contribuíram consideravelmente para a consolidação do samba estilo novo como escritura definitiva do que vem a ser o samba como fazer artístico. Alguns desses sambistas, muitos dos quais se incumbindo ao papel de pesquisadores, como Nei Lopes e Candeia, promovem aproximações diversas do novo samba urbano com os sambas anteriores, em particular os rurais. Algo que também se confere na adoção do samba nos moldes do estilo novo pelos sambistas paulistanos, que procuram interligar esta prática aos fazeres passados em território paulista; imaginário que pode ser conferido nesta declaração de Geraldo Filme:

É diferente (o samba paulistano) no andamento, no peso do samba; o nosso vem daqueles batuques, daquelas festas... rurais, festas que eram dadas por escravos quando tinha boas colheitas, de corte de cana, boas colheitas de café; então era dada aquelas festas para os escravos, na qual eles se manifestavam com aquelas danças, com aqueles... era batuque, é umbigada, vários tipos de manifestação que se assemelha muito ao Maranhão. Como se

15 Questionando o apego que os sambistas do morro têm para com um ideal de autenticidade em torno de seu fazer, que se basearia na historicidade do samba fundamentada em uma tradição, Vianna qualifica as relações entre samba e tradição com o seguinte axioma, sucedido por uma importante observação em parênteses para entender o posicionamento adotado por esses sambistas pós-Estácio: “é que o ‘autêntico’ nasce do ‘impuro’, e não o contrário (mas em momento posterior o ‘autêntico’ passa a posar de primeiro e original, ou pelo menos de mais próximo das ‘raízes’)” (VIANNA, 2012, p. 122).

faz em São Paulo, o batuque nosso aqui, lá eu acho que eles chamam de tambor de crioula é a mesma coisa... no tocar e no dançar é igualzinho. O batuque nosso que vira pra umbigada... o samba de lenço (FILME apud AZEVEDO, 2006, p. 128)

Ora, o samba de Geraldo Filme tem como base rítmica uma formulação com forte influência do paradigma da Estácio. Sua descrição indica um samba urbano que procura integrar a novidade dos fazeres modernos às tradições de sambas passados, variando conforme o território em que se mostra presente. Fica então a dúvida se a relação de censura posta pelo poder entre o samba do estilo novo e os sambas anteriores é uma artificialidade criada pelos saberes do poder para estabelecer uma relação de desmemória, não vindo a cooptar com sucesso os sambistas. O problema, porém, se mostra mais complexo. Pois se é importante que considerar a relação entre samba e poder, também condiz com as disputas travadas entre os fazeres que disputaram o termo samba. Nada mais ilustrativo do que a entrevista que Donga e Ismael Silva deram a Sergio Cabral. O primeiro como representante dos sambas das casas das tias baianas e o segundo como um dos fundadores dos sambas do Estácio. Ao se confrontarem defenderam firmemente sua visão do que vem a ser o samba:

Cabral propôs aos dois a mesma questão – o que é samba? Donga responde com o exemplo de “Pelo telefone” e Ismael discordou “- Isso é maxixe.” Para ele, samba de verdade era “Se você jurar” (composto por ele e Nilton Bastos em 1031). Mas Donga também discordou “-isso não é samba, isso é marcha.” (SANDRONI, 2012, p. 135)

Situação exemplar da disputa que se travou entre concepções diferentes de samba. Afinal mais do que formas de ver o samba, também se tratavam de duas construções que além de disputar o mesmo título, o faziam pelo mesmo espaço em que se expunham: o carnaval de rua carioca. Ademais, por louvável que seja a iniciativa memorialística de sambistas pós-Estácio em buscar estabelecer laços entre os sambas, o fato é que nos meados da década de trinta do século XX a diferença era por demais gritante para que ambos os paradigmas fossem considerados uma coisa só. E é justamente na conjuntura do carnaval que se fez necessário por parte dos sambistas demarcar essa diferença; pois como o próprio Ismael Silva coloca, o novo samba se apresentava como uma nova forma de aproveitar o festejo carnavalesco.

[Cabral]: - Vocês do Estácio tinham consciência de que tinham lançado um novo tipo de samba? [Ismael Silva]: - ... O samba era assim: *tan tantan tan tantan*. Não dava. ... Ai a gente começou a fazer um samba assim: *bum bumpaticumbumprugurudum*. (CABRAL apud SANDRONI, 2012, p. 220).

Aparece assim toda uma nova conjuntura de ocupação do espaço que se difere daquela que era encarnada nos sambas das casas das tias baianas; afinal é também dos sambistas do Estácio a criação da primeira escola de samba: a Deixa Falar. Evolução dos velhos cordões e blocos carnavalescos, a figura da escola de samba associou à festividade carnavalesca formas de organização comunitária e de aprendizado do lúdico – aspecto que leva à denominação dessas organizações como escolas. O novo samba é assim admitido como algo a ser ensinado e difundido. Ricardo Cravo Albin ao questionar Ismael Silva sobre o porquê dessas organizações serem chamadas de escolas demonstra essa relação de pedagogia como também de mudança em relação ao trato do carnaval.

A primeira – e a menos importante –, porque a turma do Estácio se reunia quase em frente à Escola Normal, situada na esquina da rua Machado Coelho com a rua Joaquim Palhares. A segunda razão – de importância bem maior –, era o fato de, ao intitular-se escola de samba, defenderem a si mesmos a graduação de bambas, de mestres, de professores na arte de produzir sambas. O terceiro motivo – o mais importante de todos –, era que o termo Escolas de Samba qualificaria uma possível melhoria em relação aos demais blocos carnavalescos, seus concorrentes (ALBIN, 2009, p. 253).

Para além de toda a estética da malandragem que também seria fortalecida por Ismael e os “bambas” do Estácio (SANDRONI, 2012, pp. 163 -164), as escolas de samba desempenharam papel canalizador de fazeres em um corpo organizacional que estrutura desde a exibição carnavalesca até os preparativos cotidianos que remetem a uma divisão de atividades. Assim, a festa do carnaval que extraía sua força da desorganização subversiva do espaço, tradição de um *ethos* caótico onde toda a ordem social seria momentaneamente suspensa em um período de três dias¹⁶, converte-se então

¹⁶ I.M. Britto realça que o carnaval brasileiro já tem por sua fundação na tradição ibérica motivo que o fundamenta como festa subversiva:

Nessa época, 1818, o entrudo originário do velho entrudo português vigorava plenamente, que, à semelhança do entrudo espanhol, foi depositário de antiquíssimas tradições, dentre as quais a que diz respeito ao entendimento do carnaval como tempo do Kaos, expressão grega equivalente ao conceito de mundo ao revés, ou seja, o tempo da deslocação social vigente. Nesse período, elementos marginalizados da sociedade, como os loucos tinham sua vez e grupos sem expressão como as crianças eram revestidos de autoridade (BRITTO, 1980, p. 54 – 55).

em desfile meticulosamente estruturado pelo coletivo. Surge uma nova forma de aproveitar o carnaval que, por seu apreço ao ordenamento – apesar de que, justiça seja feita, é resultante de construções que se formaram a partir das formas anteriores que o carnaval assumiu – destoa conceitualmente dos motivos que permearam o carnaval anterior ao aparecimento das escolas.

Mas que fique claro que esse fenômeno não se trata de submissão do carnaval e das classes populares. Pelo contrário, a organização do carnaval conferiu uma nova forma de empoderamento dos marginalizados, que através das escolas estreitam laços comunitários e solidificam no indivíduo noção de pertencer a uma comunidade agente do acontecimento que se manifesta no carnaval.

Nessas organizações carnavalescas e nos territórios negros que situam geográfica e socialmente as micro-áfricas¹⁷ (...) movidas pelo sentimento de pertencimento cultural e de afetividade, revelando que, além da convivência familiar, essas organizações e salões negros de dança também foram fundamentais para recompor aspectos da cultura africana na cidade¹⁸, formando um amplo leque de amizades (AZEVEDO, 2006, p. 76).

Do empoderamento é possível visualizar que o novo aspecto organizacional do samba não corrompe o ideal de festejo dos oprimidos, mas sim que para estes é toda uma nova conjuntura de inversão da ordem social. Aparece para eles a possibilidade de no carnaval dominarem o espetáculo.

Mas, apesar das mudanças, ficaria mantida, felizmente, a inversão da estrutura social tão cara ao carnaval. E, é claro, tão necessária como descompressão para os sambistas, senhores absolutos da organização de milhares de pessoas e titulares da beleza, da exceção, da originalidade, do comando naquela hora e pouco de desfile, toda uma magia que se afoga um ano de miséria, de humilhação e de sensaboria... (ALBIN, 2009, p. 255).

¹⁷ A tese de Amailton Magno Azevedo é justamente sobre o estabelecimento, através da música e da trajetória do sambista paulista Geraldo Filme, de mapear o estabelecimento de territórios que procuram criar vínculos de memória do presente para com uma herança cultural provinda dos povos Bantos da África Central. A esses territórios, Azevedo denomina de micro-áfricas:

A cultura possibilita a formação de redes de ligação e parentesco que constituem o mundo como forma de teia multifaceada. As micro-áfricas foram pensadas desse modo, isto é, quando tive o campo da cultura e a memória de Geraldo como conceitos norteadores para compreender suas práticas sociais em diálogo, conflito e mistura com outras experiências culturais na cidade (AZEVEDO, 2006, p. 23)

¹⁸ No caso da citação é referida especificamente à cidade de São Paulo

Já se afirmou neste trabalho a importância do poder do Estado como agente que coopta fazeres, considerando que o Estado é ocupado pelas classes que detém o poder. Mas também, ao se tratar da problemática da cooptação do samba no Estado Novo, colocou-se que não se deve ler esse movimento a partir de uma simplificação maniqueísta. É entender por fim do que trata da aceitação por parte das classes populares dessa cooptação, fator que é fundamental para que esta seja bem sucedida. As escolas de samba foram alguns dos monumentos mais significativos entre a relação entre Estado e classes populares, ocorrendo de seu histórico como manifestação cultural estar todo permeado por essa relação de poder, em especial a partir do momento em que é legitimada a competitividade entre as escolas. Histórico que remete ao jogo de poder que se colocava a todo instante, pois se o Estado cooptava, as classes populares coordenavam taticamente para que seus fazeres atendessem assim aos anseios da comunidade e, também importante, fazer da integração uma forma de reconhecimento do que lhes foi historicamente negado.

Observa-se que esse emaranhamento entre samba e Estado se deveu em muito a toda a nova conjuntura relacional do samba para com os detentores dos saberes institucionalizados. Fator que em verdade antecede o aparecimento do novo samba urbano, mas que viria a beneficiar posteriormente este. Ironicamente, pois além do fato de que a organização das casas das tias baianas respondia a uma relação com o espaço público que favorecia essas trocas de saberes, importa também que, justamente por essas trocas, o samba dito amaxixado seria herdeiro de toda uma formação que condizia com a aproximação da intelectualidade e dos fazeres musicais da população urbana. Sobre um encontro de Gilberto Freyre, Sergio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes Neto com Pixinguinha, Donga, Sebastião Cirino e Patrício Teixeira, Hermano Vianna pondera sobre a excepcionalidade do encontro tendo em vista o contexto da época.

(...) não foi um fato extraordinário, único ou inédito na história da música popular no Brasil. Era apenas uma reunião de intelectuais e músicos das camadas populares, dentro da longa tradição de relações entre vários segmentos da elite brasileira (fazendeiros, políticos, aristocratas, escritores, etc.) com as várias manifestações da musicalidade afro-brasileira (VIANNA, 2012, p. 37)

Vianna considera que esses encontros entre intelectualidade e artistas populares respondem a uma estrutura maior que é justamente a ideia de Brasil como país mestiço, ou seja, fruto da formação ocasionada do contato entre diversas culturas. A partir desse pressuposto, com o aparecimento das grandes cidades, é aprofundada a interação entre um saber dominante com os fazeres populares. O samba em sua conjuntura urbana seria o produto definitivo dessa interação. Essa problemática Vianna intitula de *mistério do samba*:

Este livro não pretende desvendar o mistério do samba. Meu objetivo seria mais bem descrito como um deslocamento desse mistério. Pretendo mostrar como a transformação do samba em música nacional não foi um acontecimento repentino, indo da repressão à louvação em menos de uma década, mas sim o coroamento de uma tradição secular de contatos (o encontro descrito acima é apenas um exemplo) entre vários grupos sociais na tentativa de inventar a identidade e a cultura popular brasileira. (VIANNA, 2012, p. 34).

A pesquisa de Vianna identifica o problema, que por se tratar de uma formação social, não referencia no samba um “mistério” que se vise encontrar uma “solução”. Porém, o foco de seu livro é mais centrado nas relações entre os sambistas associados às tias baianas em seu contato com a intelectualidade. Se existe sim um traçado da importância da Era Vargas na expansão do samba sobre o território nacional, não há preocupação suficiente por parte de Vianna – que pressupõe a constante movência do samba – entre o relacionamento dos saberes institucionalizados, que no período buscavam apreço pelas “coisas de nossa terra”, ao estabelecimento do samba do estilo novo representado pelo Estácio e demais morros. Reconhece sim sua existência, mas credita a consagração do estilo novo mais à preocupação interna dos sambistas com a pureza de uma tradição (VIANNA, 2012, p. 123). Da transferência do interesse do saber institucionalizado devem-se levar em conta vários fatores que envolvem o novo samba urbano na ligação com a ideologia oficial. Das mais importantes certamente é a nova relação com o espaço que o fundamenta como fazer. Para além da figura organizadora e comunitária das escolas de samba, o fato é que o novo samba se construía através das ruas, em locais mais voltados ao espaço urbano em comparação com os festejos nas casas da Praça Onze.

Blocos e botequins possuem uma característica em comum: são mais públicos, mais abertos socialmente, que a sala de jantar de Tia Ciata. Nesta última, como vimos, os brancos eram “gente escolhida”, que tinha por uma razão ou

outra o privilégio de ser admitida na intimidade das baianas. Naqueles, ao contrário, a admissão era praticamente livre. Em ambos, podiam conviver pessoas que a vida separava de todo o resto: profissão, riqueza, religião, cultura, cor da pele. A capacidade de circulação do samba nos seus novos lugares sociais aumenta pois prodigiosamente (SANDRONI, 2012, p. 146).

A nova relação com o espaço é tão profunda que influencia estruturalmente na composição dos sambas, feitos em movimentos de bricolagem considerados nos encontros proporcionados nesses territórios. Essa nova forma de compor músicas e toda uma imbricação que esta tem com o cotidiano, se tornando em uma atividade tão corriqueira quanto as demais do dia a dia, origina assim nova forma de conexão entre saber e fazer. Se antes existia uma aproximação entre o saber erudito e o popular, com o samba do estilo novo é notório o aparecimento de compositores que se propõem à síntese entre os saberes, ou como coloca Lucia Lippi de Oliveira, passam a ser “intelectuais que mantêm uma sintonia fina com seu tempo. Sintonia muito mais rápida e aguda do que a dos cientistas sociais. Os cancioneiros estão mais próximos às transformações em curso na sociedade brasileira (OLIVEIRA, 2004, p.102)”.

Um dos principais operadores dessa síntese foi certamente Noel Rosa. Rapaz de classe média branco, estudante de medicina que abandonaria posteriormente o curso, Noel Rosa se colocaria como figura intermediária entre os espaços do morro e do asfalto. Considerando a carga real e simbólica que esses respectivos espaços tem em uma estrutura de exclusão social, Noel faz assim de sua entrada no samba o encontro entre dois mundos que, dividindo o mesmo país, são estabelecidos para que não se encontrem.

Noel Rosa é sempre citado como um mediador entre os compositores dos morros e os músicos cariocas das classes média e alta. Noel teria sido um dos primeiros compositores desse segmento branco e de classe média a subir os morros, como o da Mangueira e do Estácio, e conviver com os sambistas desse reduto (NAVES, 2011, p. 72).

Respeitado pelos sambistas dos morros, Noel em suas composições se preocupou em consolidar um discurso lírico autoconsciente de sua inclusão no mundo do samba, onde o lirismo se aliaria a um discurso metalinguístico – encarnado na constância em suas letras da presença simbólica dos instrumentos de percussão basilares do samba urbano: o surdo, o tamborim e a cuíca – que afirmaria o pertencimento como sambista; e mais importante, do

que é concluído da polêmica com Wilson Batista¹⁹, busca de identificação da figura do sambista como compositor que merece ser respeitado como tal (SANDRONI, 2012, pp. 179 -181). Como o próprio Noel afirmou em entrevista, o novo samba poderia assim integrar o erudito e o popular no mesmo discurso.

O samba evoluiu. A rudimentar voz dos morros transformou-se, aos poucos, numa autêntica expressão artística... A poesia espontânea do nosso povo levou a melhor na luta contra o feitiço do academismo a que intelectuais do Brasil viveram muitos anos ingloriamente escravizados. Poetas autênticos, anquilosados no manejo do soneto, depauperados pela torturante lapidação de decassílabos e alexandrinos sonoros, sentiram em tempo a verdade. E o samba tomou conta de alguns deles. ... O gosto do público foi-se aprimorando. Outros poetas vieram dizer, em linguagem limpa e bonita, coisas maravilhosas. ...É preciso, porém, acentuar que esses poetas tiveram, também, que se modificar, abandonando uma porção de preconceitos literários. Influíram sobre o público, mas foram, também, por ele influenciados. Da ação recíproca dessas duas tendências, resultou a elevação do samba, como expressão de arte, e resultou na humanização dos poetas condenados a estacionar por sortilégio do academismo (NOEL ROSA, apud SANDRONI, 2012, p. 177).

Noel assim reconhece o movimento duplo que o novo samba urbano opera no fazer/saber cultural das classes: o erudito veria no samba a sua forma de se aproximar do popular, enquanto as classes populares têm enfim a oportunidade de fazer sua arte ser reconhecida pelos saberes institucionalizados, compondo-a muitas vezes de forma mais esteticamente rebuscada e com maiores cuidados poéticos sobre as rimas e a métrica do texto. Ora, uma arte que funcionasse como denominador comum de camadas historicamente afastadas e representativa de um sentimento de brasilidade que fizesse o discurso erudito e o popular trabalharem em conjunto é por demais atrativo a uma ideologia de

¹⁹ A polêmica entre Noel Rosa e Wilson Batista decorre da composição deste de nome “Lenço no Pescoço” que se trata de uma ode à vida de malandro. Essa exaltação seria respondida por Noel na canção “Rapaz Folgado” que satiriza o malandro caracterizado na composição de Wilson Batista. Desencadeou-se então uma série de canções em que ambos os compositores procuravam responder as provocações apresentadas. Sobre o que motivaria Noel Rosa a ascender à polêmica, que lhe rendeu canções clássicas como “Feitiço Decente” e o “Xis do problema”, Sandroni considera a preocupação para com a reputação dos sambistas.

O que Noel faz é pois mostrar um caminho que, evidentemente, não foi ele quem inventou: um caminho que apenas se abria diante de gente que gostava de samba e não tinha muitas opções de sobrevivência além da precária vida na orgia. O caminho, enfim, que ia do malandro ao sambista (SANDRONI, 2012, p. 179).

A polêmica se encerrou com duas composições de Batista, “Frankenstein da Vila” e “Terra de Cego” que zombavam de Noel Rosa. Contudo, a desavença se sucederia a uma amizade entre os dois compositores, que compuseram juntos o samba “Deixa de ser convencida”. As canções advindas da tensão entre Noel e Wilson seriam em 1956 no disco *Polêmica: Wilson Batista e Noel Rosa*, interpretadas por Roberto Paiva e Francisco Egydio.

Estado como o varguismo, que busca a união nacional através da criação de uma identidade como pátria e pacto entre classes.

A ligação entre Estado e o novo samba urbano que viria a permear a política cultural da Era Vargas seria ainda protagonizada por um terceiro elemento que não apenas foi fator crucial para a expansão do samba como música nacional, como também contribuiu lógica e financeiramente para seu fortalecimento como festejo popular: a indústria do entretenimento. Pois se o samba teria protagonizado a partir da década de 30 o cerne das produções radiofônicas, as empresas do ramo do entretenimento e da informação também demonstraram interesse direto na brincadeira coordenada das escolas de samba, sendo as financiadoras dos primeiros desfiles. A primeira competição, em 1932, foi financiada pelo jornal Mundo Esportivo, com a Mangueira como vencedora. Mas o evento ganhou força no ano seguinte, com o desfile patrocinado pelo jornal O Globo, novamente com a Mangueira vencendo o campeonato (ALBIN, 2009, p. 254). Interessante a vitória da Mangueira nas primeiras competições, pois ao mesmo tempo em que é a escola que simbolizou o samba como produção poética artesanal – pressuposto muito bem encarnado em um dos fundadores da escola: Cartola –, tem mostrado em ao longo de sua história, nos períodos dos carnavais, temáticas propagandistas do ideal do Estado; como no caso do governo democrático de Vargas, nos anos 50, onde a escola colocava como enredo nos desfiles temáticas ligadas a programas governamentais.

Os enredos dos carnavais das escolas de samba, que a partir de 1946 evoluíram para uma canção única que abarca todo o desfile chamada samba de enredo – criação da Escola de Samba Império Serrano comandada por Silas de Oliveira e Mano Décio da Viola –, mostram temáticas que variam entre a história oficial e as narrativa de origem popular; ou uma curiosa mistura de ambas. Grandes representantes do samba como manifestação artística, as escolas são exemplares do jogo de estratégias e táticas que é colocado entre o Estado e a população. Pois mesmo sob o guarda-chuva do Estado e da indústria, as escolas conseguem manter compromisso com os fazeres e saberes das pessoas que as coordenam.

As escolas de samba, em seu movimento duplo entre a cooptação do Estado e o empoderamento dos marginalizados, também é representativa de como os fluxos culturais entre territórios também foram importantes para a expansão do samba para fora do Rio de Janeiro e principalmente para a sua solidificação como fazer artístico em outros lugares. São Paulo, por exemplo, é um caso notório, onde a figura de Madrinha Eunice protagonizaria história semelhante à de Dionísio Barbosa

Em 1936, M. Eunice esteve no Rio de Janeiro, para participar das festas carnavalescas, e trouxe a idéia de organizar uma escola de samba em São Paulo. No ano seguinte, ela já desfilava com a *Escola de Samba Lavapés*, originando, de fato, a primeira escola de samba paulistana, organizada e com atividades permanentes, diferente daquele primeiro e efêmero agrupamento de Elpídio Faria. Nesses primeiros anos, aparentemente as duas primeiras escolas de samba paulistanas ainda mantinham os choros, as balizas e os estandartes. Apesar de inicialmente manter elementos dos cordões, a *Lavapés* já tentava organizar-se como uma escola de samba nos moldes das cariocas.³⁵ A própria fundadora, M. Eunice, diz que foi sua escola a primeira a usar as referências cariocas e que, para trazer as novidades, sempre viajava ao Rio de Janeiro. Não há como negar, portanto, que seus critérios e modelos para a organização e a participação da *Escola Lavapés* nos concursos e nos desfiles paulistanos geralmente vinham da capital da República (MORAES, 2000, p. 20).

Na metrópole paulistana o bem sucedido empreendimento de Madrinha Eunice estabeleceria a expansão e tradição das escolas de samba na cidade e também levaria à decadência dos cordões carnavalescos. Gradualmente a construção do carnaval paulistano cedeu lugar aos festejos nos moldes cariocas. O samba de bumbo, as marchas-sambadas e os choros carnavalescos “se esvaíam, tendendo a se tornar uma cultura regional, perdida na memória da cidade, que, mais uma vez, rapidamente, ‘sem poder parar’, passava por cima de sua história.” (MORAES, 2000, p. 21). Mesmo com a reverência que sambistas como Geraldo Filme e a própria Madrinha Eunice fariam à memória do samba de bumbo, o fato é que cada vez mais elementos do carnaval carioca suplantavam a tradição carnavalesca paulistana; inclusive os elementos desta tradição que ainda estavam dentro das escolas de samba locais (BRITTO, 1980, p. 25). Logo, a história da chegada do novo samba urbano em São Paulo é também parte da história do samba como música nacional. Ocorrendo de ao mesmo tempo seus praticantes buscarem de alguma forma estabelecer para si um lugar para sua arte em uma rede de memória que compreende os sambas anteriores, também se veem

emaranhados nos mecanismos legitimadores de desmemória, ocorrendo desta resultar tanto da disputa entre fazeres quanto do favorecimento de um destes fazeres por uma força maior.

3.2. O CANTO E AS LÍRICAS DO SAMBA

Como são múltiplos os sambas, são também múltiplas as formas com que o canto assume. O canto aparece no samba como sua característica mais importante depois da síncope, sendo portador do discurso memorialístico e ressignificador de mitos. Também se apresenta como o elo mais forte para com o rastro dos fazeres da África Central, onde a relação com o *religare*²⁰ é fundamentada na oralidade passada de geração em geração. O canto aparece como portador de histórias múltiplas e fragmentadas, estabelecem um novo elo em relação ao passado diferente do linear editado e legitimado pelo saber dominante.

As “outras histórias” convergem como tendência da historiografia contemporânea que questionam a concepção de história como evolução linear e progressista e a do tempo vinculado a leis de mudança e prognósticos do futuro. Procurando acabar com a sedimentação entre passado e presente (...), levando a descobertas de temporalidades heterogêneas, ritmos desconexos, tempos fragmentados e descontinuidades, descortinando o tempo imutável e repetitivo ligado aos hábitos, mas também o tempo criador e dinâmico das inovações, os tempos das memórias (MATOS, 2007, p. 21).

A força do canto no samba reside então nessa concepção de tempo em que futuro, presente e passado se conectam formando um todo, não sendo tratados separadamente. A experiência para o sambista se converte em discurso, que se volta em ler o presente a partir de sua relação com o passado,

²⁰ Reginaldo Prandi em coletânea por ele organizada que busca converter para o escrito diversos mitos relativos aos Orixás cultuados pelos povos Iorubás e que se diversificam em variados cantos - que combinados a movimentos de desterritorialização e reterritorialização originaram as diversas religiões afro-americanas -, comenta em prólogo a importância da oralidade para a construção dessas mitologias.

Os mitos dos orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos Iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os Iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos Iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba (PRANDI, 2001, p. 24).

estabelecendo um elo entre o cotidiano em que os indivíduos estão inseridos e uma herança cultural que dá a ele noção de pertencimento. Mostra assim que o discurso memorialístico é vinculado a um aspecto comunicacional, pois em conformidade com os discursos da oralidade, o que é transmitido é em razão de uma experiência que deve ser veiculada como forma de estabelecer laços com a comunidade em que os indivíduos se integram.

Essas características semióticas fazem da letra do samba tradicional um discurso *transitivo direto*. Em outras palavras, o texto verbal da canção não se limita a *falar sobre*. (discurso *intransitivo*) a existência social. Ao contrário, *fala* a existência, na medida em que a linguagem aparece como meio de trabalho direto, de transformação imediata ou utópica (a utopia é também uma linguagem de transformação) do mundo – em seu plano de relações sociais (SODRÉ, 1998, pp. 44 -45).

Da importância de uma correspondência da lírica para com a sociedade, Sodré também lembra que ela cumpre uma função pedagógica, no que concerne uma educação que compreenda o *ethos* pertencente à base dos fazeres do qual o samba se encaixa.

E é também negra a característica aforismática ou proverbialista da letra do samba. Realmente, nas sociedades tradicionais (onde se incluem as culturas africanas), o provérbio consiste num discurso pedagógico, um meio permanente de iniciação à sabedoria dos ancestrais e da sociabilidade em grupo. Esse instrumento educativo se forja na experiência, forjada na vida real. Seu objeto de conhecimento é a própria relação social – o relacionamento do homem com seus e com a natureza (SODRÉ, 1998, p. 44).

Ao longo das diversas formações assumidas pelo samba, é lícito afirmar que o rastro de temporalidade que o canto procura comunicar e a relação estabelecida com o cotidiano é parte da tática de reinventar a vida, ou melhor, de dar voz a um falar historicamente reprimido. Afinal, os poderes estabelecidos impõem uma condição subalterna ao oprimido, obrigando-o a aceitar a narrativa cristalizadora da ordem das coisas; discurso linear designador do trunfo dos vencedores. Dessa imposição combinada à repressão aos fazeres dos oprimidos – que, como colocado anteriormente, também passa pela deslegitimação da sensibilidade relativa a estes -, praticar seu próprio discurso aparece na conjuntura de resistência formada pelas práticas como divulgação de um pensar diferenciado, o pensar do Outro. Afirmar o saber contido em discurso, outra forma de conceber o *fone* para além daquela que se sagrou no pensamento ocidental, é se afirmar politicamente também na ágora

impositiva do discurso como forma definitiva de veiculação do pensamento. Ágora essa que também se constitui como espaço de exclusão.

Afirmar-se nessa ágora é buscar a um objetivo maior do que estabelecer rituais de iniciação a fazeres dos marginalizados em que pese uma transmissão do pensar do Outro através do pedagógico. Trata-se sim de se fazer ouvir pelo geral, pelas demais pessoas que não integram essa conjuntura de fazeres. Se o som do samba pode oferecer o choque, a lírica seria um convite a considerar esse fazer. Conforme o discurso prescreve o lugar político do indivíduo, o canto estabelece os meios da integração do samba nesse meio político, se comunicando inclusive com os demais discursos veiculados na ágora. Wisnik dá exemplo desse diálogo através da composição “Com que roupa?” de Noel Rosa que procura conversar com o Hino Nacional em uma interessante brincadeira onde a melodia deste se converteria em samba através dos aspectos musicais da canção de Noel. A lírica noeliana apresentaria então a transformação da ironia em um discurso para que todo o motivo que levou aquele samba fosse compreendido.

Não é mais a fala individual ou irônica do “cidadão precário”, o sujeito do samba, que afirma entre negaceios sincopados a sua disposição irrisória de se afirmar na vida, mas uma espécie de voz coletiva que brada com acentos épicos uma vontade de autotransformação. Vontade de transformação que tem por objeto e cenário de sua operação energética o próprio corpo submetido ao ritmo reticulado, em que os tempos métricos convergem sobre os tempos fortes do compasso de maneira inequívoca, como golpes de martelo que disciplinam o seu movimento regular de subida e descida “de maneira extrair dele o seu maior rendimento” (WISNIK, 2004, p. 202 – 203).

A lírica não apenas traduz, mas se integra ao corpo musical, denunciando que dele faz parte e que sua apreciação não será completa caso expurgada do samba. Se posicionar como canto e afirmar-se como componente da música é elaborar uma política de vitalidade. Deveras, da correspondência do samba para com a formação musical brasileira, o canto se volta mais para expressão lírica do que para uso instrumental, ocorrendo então que lírica e canto sejam indissociáveis (WISNIK, 2004, p. 223). O samba assim se faz como canção. Uma música voltada para a fala e uma fala que só existe em torno da música, o samba como canção envolve em sua relação com a linguagem toda uma dependência para com a dicção que vem a ser o fator primordial na composição do cancioneiro (TATIT, 2002, pp. 11-12). Sua característica como

canção leva o samba a ser meio permissivo a diversas manipulações do uso da língua, ocorrendo de sua integração ao corpo musical se dar ao luxo de brincar com a movência de uma língua que foi forjada – assim como o próprio cancionista – através do encontro de civilizações sob a constituição de um mesmo território.

A movência da língua em conjunto com as formas estéticas assumidas pelo samba a partir de sua condição como canção faz da lírica do samba fator em constante mudança. Ao se configurar como canto, a lírica sofre com variados deslocamentos que modificam frequentemente o seu ideal como mensagem, afetando assim a construção sobre o significante – pois o samba, ao mover-se, se emaranha em uma diversidade de diferentes estilos, que conseqüentemente leva a diversas formas que a lírica pode assumir – e sobre o significado – considerando que, além da mensagem estruturada subjetivamente através do canto de cada sambista, essa mesma mensagem recebeu influências diversas conforme se desenrolam as histórias do samba.

3.2.1. As transformações da lírica do samba

Se o samba, de seu início no ambiente rural até sua entrada na modernidade urbana brasileira, se estruturou territorialmente em correspondência às noções de fazer coletivo e de resistência a um meio opressivo, o canto surge justamente como representativo da integração do indivíduo no coletivo. Mas como a referência ao samba rural em verdade se trata de uma variedade de fazeres, pode-se afirmar que a estrutura em que se desenvolve o canto difere de um samba para outro.

A tradição dos sambas baianos, que ao mover-se para o Rio de Janeiro leva à criação dos sambas cariocas, circunscrita em torno da figura da roda – em que os participantes formavam um círculo onde ao centro dois indivíduos do sexo oposto dançavam até serem substituídos por outro par –, o canto também se integrava nessa noção do coletivo como círculo, ou seja, o indivíduo tem por obrigação estabelecer comunicação com a roda. Dependendo da forma de como o samba é veiculado, o canto poderia ser apenas solo, sendo um solista incumbido de cantar os versos para estimular a roda, ou em uma troca do solista com o coletivo em um jogo de verso-refrão. Como postula João da

Baiana, entrevistado por José Ramos Tinhorão, a lírica desses sambas, conhecidas popularmente de *chulas*, se estruturava da seguinte maneira.

Antes de falá samba, a gente falava chula. Chula era qualquer verso cantado. (...) Agora, tinha a antiga chula raiada, que era o samba de partido alto. Podia chamá chula raiada ou samba raiado. Era a mesma coisa. Tudo era samba de partido-alto. (...) O partido-alto era o rei dos sambas. Podia dançar uma vez só de cada vez. O acompanhamento era com palmas, cavaquinho, pandeiro e violão, e não cantava todo mundo. No samba corrido todo mundo samba e todo mundo canta. Por exemplo: no samba de partido alto eu canto...

Minha senhora
 Bela dona chegou na canoa.
 Minha senhora,
 Bela dona chegou na canoa.
 Ô remá
 Ô sou de lá
 Ô remá
 Taparica é beira do mar
 Doná. (JOÃO DA BAIANA apud TINHORÃO, 1998, p. 267 - 268).

Tomando a palavra, Tinhorão complementa as considerações de João da Baiana sobre as *chulas*:

João da Baiana completava a sua informação mostrando que, ao contrário desse canto a solo do partido alto, no samba corrido “cantava todo mundo” no estilo estrofe-refrão, com a resposta do coro (solo: “Pelo amor da mulata/ quase que nego me mata”. Coro: “Pelo amor da mulata/ quase que o nego me mata”. Solo: “Foi ela quem me pediu/ um segredo por favor/ quero um vestido de seda/ um sapato e um mantô [*manteaux*]”. Coro: “Pelo amor da mulata/ quase que nego me mata), mas o próprio exemplo por ele escolhido esclarecia algo mais: a procedência baiana dos versos (TINHORÃO, 1991, p. 268).

De fato, Tinhorão aparenta acertar quanto às características baianas dessas duas maneiras de praticar o samba. Pois para além do fato de que João da Baiana – como o nome artístico afirma – ser filho de baianos migrados para o Rio de Janeiro, sua descrição coaduna com uma visão tradicional onde a memória de um samba baiano reverberava ainda em sua transferência para a capital do país. Dando crédito a sua descrição da tradição como baiana, é importante frisar que o contato desses fazeres afro-brasileiros provindos da Bahia com a miríade cultural apresentada no Rio de Janeiro e, mais importante, o estabelecimento das casas das tias baianas como centralizadoras dessa diversidade de práticas, acabou por criar um partido alto modernamente carioca. Se na roda tradicional o samba podia ser chulado ora somente pelo solista, ora em troca entre o solo e o coro, Nei Lopes caracteriza o partido alto carioca como um desafio a se desenrolar na roda.

Espécie de samba cantado em forma de desafio por dois ou mais contendores e que se compõe uma parte coral ...e uma parte solada com versos improvisados ou de repertório tradicional, os quais podem ou não se referir ao assunto do refrão (LOPES apud SANDRONI, 2012, p. 106)

Mesmo considerando eventuais mudanças ocasionadas pela movência, os esquemas de estribilho mais solo obedecem a uma lógica sólida nessa tradição. Ambos correspondem a estrofes curtas que podem ser monósticos, dísticos e quadras, com raras tercetas, podendo estar em sincronia ou não no que diz respeito à conjuntura de versificação. No exemplo dado por João da Baiana, assim como em variadas gravações de sambas inspirados no partido alto, o estribilho, geralmente um dístico, seria seguido de uma quadra improvisada. Oneyda Alvarenga, porém, argumenta que o samba baiano tem seu motivo principal nessa formação do estribilho, estando à improvisação como mero acréscimo.

Diz Edson Carneiro, um dos autores que mais detalhadamente descreveram o Samba da Bahia, que nas cantigas dele frequentemente se intrometem quadras; em consequência dêste encherto (sic), o texto real do Samba, dístico ou monóstico em verso-refrão, passa a desempenhar o papel de estribilho (ALVARENGA, 1960,p. 133 -134).

Seja como for, a relação entre solo e estribilho no samba é bastante forte como manifestação e pode variar conforme a peça cantada. Alvarenga cita dois versos diferentes onde um divide tanto estribilho quanto improvisado em dois dísticos, enquanto o outro, porém, resume texto e estribilho em apenas um dístico (ALVARENGA, 1960, p. 134 – 135). Outra forma muito presente nesses sambas – assim como, pela pesquisa de Mario de Andrade, no samba de bumbo – é a de resposta imediata do estribilho ao solo, ou vice-versa; em que é normal que um deles – em geral o estribilho – ou ambos correspondam a um monóstico cada.

O estribilho também se faz como motivo principal em que se centra a lírica, de maneira mais explícita até, no samba de bumbo paulista. Contudo, se o samba de bumbo difere em muito das características dos sambas baiano-cariocas, com a fórmula de versificação não é diferente. Se como afirma Mario de Andrade, o samba de bumbo é uma criação coletiva, a lírica é elemento que aparece a ser jogado através da ideia do texto-melodia: uma proposta de estribilho que é oferecida aos participantes do festejo e que pode ser democraticamente aceita ou recusada pelo coletivo.

Por trás do texto-melodia, entretanto, existe um prelúdio por parte do solista. Poemas improvisados, geralmente redondilhas maiores, chamados pelos participantes de “carreiras”, que tem por objetivo antecipar e preparar o público para o texto-melodia em que se centrará o festejo. Se o texto-melodia assume a forma fechada que corresponde geralmente a um verso curto que há de ser repetido pelo coro da festividade até que seja elaborada nova proposta, a “carreira” surge como improvisação livre por parte do solista. Ocorrendo no início da festividade e entre um samba e outro, esses improvisos se prolongarem até que o solista se sinta seguro para propor o texto-melodia ao coletivo.

Entretanto, para que o samba se faça como tal, no entendimento dos participantes, é necessário que o conteúdo da lírica versifique, da “carreira” até o “ponto” (como os participantes chamam os textos-melodia), sobre acontecimentos da vida cotidiana. Isidoro, que serviu de fonte para a equipe de Mario de Andrade sobre os costumes e jargões do samba de bumbo, é quem alerta para essa importância dada ao conteúdo. “O negro (Isidoro) se irritava afirmando que o samba que não tivesse carreira historiando algum fato que sucedeu, não era samba. Podia ser “corrimá”, jongo, batuque; samba é que não” (ANDRADE, 1991, p. 122).

Essas formas líricas que os sambas rurais criaram são importantes, pois além de solidificarem, em seus respectivos territórios e épocas, formas variadas de expressão através do canto, são formulações que apresentam poderosa influência sobre os aspectos de composição dos sambas futuros. Mesmo que esses se apresentem sobre outro estatuto musical, é visível entre diversos compositores de sambas as influências que essas formas de cantar e de construção da lírica se apresentam sobre suas canções.

No encontro dos caracteres do samba rural com a ambientação urbana, certamente a contribuição significativa do sincretismo modernizante ao samba foi na introdução das temáticas tipicamente urbanas. Dessa influência frisa-se que da formação de um cancionário urbano através do aparecimento das modinhas e dos lunduns, assim como da nacionalização de gêneros de canção estrangeiros, como a valsa, arremeteram em cidades como o Rio de Janeiro

uma diversidade musical peculiar à cidade. O samba uma vez introduzido na vida urbana se embebedaria dessas influências. Talvez das mais notórias seja a correspondência entre o samba e o lundum, onde este também se estrutura a partir de uma herança afro-brasileira, mas sua característica como canção urbana levaria a certa adoção do estilo pelas camadas altas. As temáticas dos lunduns são caracterizadas principalmente pela carga erótica das líricas, onde estas estariam relacionadas a toda uma semiótica que associa símbolos a situações de sensualidade; em especial de simbologias ligadas ao personagem do afro-brasileiro, como erotização da mulata e da *yaiá*, a jovem ama branca (SANDRONI, 2002, p. 47), e também de figuras da culinária (SANDRONI, 2002, p. 54). A correspondência entre os estilos e a herança cultural em comum faria que o samba incorporasse a simbologia erótico-urbana do lundum em muito relacionada aos temas afro, que remeteriam posteriormente a algumas de suas figurações mais lembradas.

Se existe certa afinidade entre o samba e o lundum devido à base afro-negra em comum, é errôneo supor que das modinhas e outras canções enraizadas no cancioneiro europeu, em particular o ibérico, teria contribuído pouco para a formação do samba nas cidades. Frise-se que é de herança da modinha que o samba extrai um dos símbolos mais fortes sobre a relação para com o passado: a figura da saudade. Baseada na raiz portuguesa da “moda”, a modinha é portadora de um discurso caracterizado pela melancolia e pelo bucolismo árcade (SANDRONI, 2012, p. 48), aspectos que dão o tom nostálgico da lírica. A saudade e nostalgia surgem então como heranças propriamente portuguesas (SODRÉ, 1998, p.43) que remetem a essa melancolia voltada para o passado. No samba a incorporação da saudade – e consequentemente da melancolia – reside justamente em sua adaptação para modernidade. Como postulado anteriormente, a modernidade urbana faz da degradação material e afetiva sua principal característica. Com a tentativa do samba de estabelecer laços memorialísticos, o samba adota a saudade como forma de criar relações de memória com os signos destruídos pela vivência moderna.

Sobre as influências na estrutura, a aproximação do samba com a sociedade urbana que se formava resultou que, ao misturar seu canto ao discurso do

cancioneiro urbano, também se fizesse presente nas apresentações diversas dos teatros de revista que permeavam esse cancionário no início do século XX. Considerando que essas apresentações e posteriormente a gravação de “Pelo Telefone” que diziam respeito aos objetivos de Donga e outros sambistas de levar o samba a ser apresentado à grande massa urbana, o gênero sofreria influência do estilo majoritário nas apresentações públicas que correspondia à moda da canção francesa: as *chansonnettes*. Eram canções de grande apelo à classe média baixa e que se voltavam à linguagem coloquial urbana. O cantor passava a se encontrar como algo entre o ator e o humorista interpretando uma canção. Voltada às temáticas da atualidade, essas cançonetes eram veiculadas “apenas para uma temporada, como seria norma na da música popular depois produzida para o mercado da era dos discos e do rádio” (TINHORÃO, 1998, p.212).

O samba ao ser adequado como música para as massas, adapta a forma de veicular sua lírica. Mas o surgimento do samba do estilo novo levaria a toda uma recriação do processo de composição da canção, onde a lírica, que antes era parte da conjuntura musical, passa então a ser – pelo menos no início do paradigma do Estácio – o motivo principal da composição. Também no que diz respeito à relação que cria com o espaço urbano, o samba do paradigma do Estácio cria através da lírica toda uma forma de composição pela bricolagem. Assim do espaço urbano é atirado um estribilho aos ouvidos do coletivo, geralmente uma ou duas quadras. Podendo ser de autoria conhecida ou não, é desse estribilho que se baseia a composição e se fundamenta a melodia. O verso então seria completado por outro sambista que ficaria a cargo da chamada segunda, ou seja, dos versos que por consequência do registro do samba, aparecem como diálogo poético ao estribilho.

Ela cumpre em relação aos estribilhos a mesma função de oposição que era ocupada pelos improvisos: é cantada por um solista e não pelo coro, com uma letra que varia enquanto a do estribilho é por definição constante (razão pela qual se fala frequentemente em “segundas partes”, no plural); além disso, cada segunda parte é cantada uma vez, enquanto o estribilho é sempre repetido (SANDRONI, 2002, p. 115).

Desse jogo entre estribilhos e segundas existe certo acréscimo em relação ao paradigma anterior no que diz respeito ao tamanho das estrofes. Tal como nos sambas pré-Estácio o estribilho pode variar no tamanho conforme a canção,

mas pode ser constituído tanto de estrofes simples ou de compostas; neste caso duas ou mais estrofes simples que se compõem para formar uma única estrofe. Já as segundas em geral estão bem solidificadas nas quadras, quer de forma simples, ou na composição com duas quadras.

Assim como as carreiras do samba paulista, as segundas do samba do estilo novo são estruturadas com certo manejo da técnica de metrificação poética. São formas de criação que têm em comum a preferência pela redondilha maior. Mas diferente das carreiras, que consistem de poemas que apenas traçam um projeto da melodia que há de ser adotada no samba, a metrificação dos versos nas segundas responde à métrica musical em sua conjuntura rítmico-melódica, se encaixando no ciclo rítmico 2/4 e ajudando a coordenar a complexidade da polirritmia do samba (SANDRONI, 2012, p. 205). Os estribilhos, porém, têm sua métrica determinada pela melodia a que estão associados e, conseqüentemente, aos aspectos relacionados à dicção, correspondendo geralmente à redondilha menor como é tradicionalmente no cantar dos sambas.

A temática do malandro, já mencionada no capítulo anterior, ganha força com os sambistas do Estácio. Estes colocaram a malandragem como centro de toda uma relação do cotidiano que seria abordada nos sambas. Sua figura como tema lírico remete então ao principal aspecto poético do samba e a relação deste com a modernidade: a ideia de cotidiano como memória.

3.2.2. A caracterização da crônica no Brasil e a incorporação de seu discurso no samba

Como dito anteriormente, a relação entre a lírica do samba e a memória se estrutura numa interposição onde o canto atrela heranças passadas com enunciados referentes ao cotidiano que seus praticantes implicam à poética cantada. Logo, pode-se afirmar que no samba tradicionalmente existe toda uma importância dada ao momento e sua relação com a realidade social vigente que caracteriza o discurso da lírica. Considerando esses aspectos, Sodré é categórico em afirmar que a lírica do samba existe como uma espécie de crônica.

Nos versos das composições de Sinhô, já estava fixada uma das principais características do samba carioca: a letra como crônica do Rio de Janeiro e da vida nacional. As mudanças no modo de vida urbano, acentuadas a partir dos anos 20, encontrariam na letra do samba um modo de expressão adequada. Sátiras, comentários políticos, exaltações de feitos gloriosos ou de valentias, incidentes do cotidiano, notícias de grande repercussão – todos esses motivos temáticos se faziam nas músicas de Sinhô. Havia também os temas polêmicos ou de provocação, assim como os românticos, de excelente qualidade lírica (SODRÉ, 1998, p. 43).

Este comentário de Sodré é importante, mas duas observações devem ser feitas. A primeira é que para além do samba carioca, o samba paulista também estrutura sua poética em torno de uma relação com o fato passado. Vide a acima citada afirmação de Isidoro, registrada no ensaio de Mario de Andrade, de que o samba de bumbo só existe quando há carreira que versifique sobre ocorridos. Considere-se também de como samba urbano praticado em São Paulo viria a incorporar essa afirmativa em suas líricas: de Geraldo Filme até – no que motiva a realização deste trabalho – Adoniran Barbosa.

A segunda e mais importante observação é sobre o que vem a caracterizar o samba como crônica. Afinal, mais do que dizer respeito a uma narrativa referente ao momento, falar sobre crônica identifica certa modalidade discursiva. Assim considerando, se Sodré coloca que a lírica de samba se apresenta como *transitivo direto* por falar diretamente como comunicação com o meio social, Afrânio Coutinho caracteriza a crônica de maneira semelhante:

De acordo com a concepção do fenômeno literário adotada como princípio diretor desta obra, os gêneros literários dividem-se em dois grupos: aqueles em que os autores usam um método todo direto de se dirigir ao leitor, e aqueles em que os autores o fazem indiretamente, usando artifícios intermediários. Ao primeiro grupo, em que há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte, pertencem: o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo, as memórias (COUTINHO, 1986, p. 117).

Essa identificação como discurso que se dirige de forma direta ao leitor, entretanto, é uma colocação demasiadamente aberta e insuficiente para detalhar o que vem a ser a crônica como gênero discursivo. O problema ganha maior peso quando se percebe que o conceito varia de significado no que depende seu posicionamento na história e o lugar em que é adotado. Considerando à etimologia do termo, derivado do grego *Chronos* – nome dado na mitologia grega ao rei dos titãs, senhor do tempo, pai dos deuses Zeus, Hades e Poseidon –, a palavra crônica serve globalmente como referência a

diversidade de discursos relativos a considerações sobre a relação do ser humano com o tempo.

De início contempla-se que a atribuição mais antiga do termo crônica, datando na Europa entre Idade Média e o Renascimento, diz respeito à narrativa historiográfica que era escrita periodicamente, como algo próximo dos anais (COUTINHO, 1986, p. 121). Contudo, com o advento do jornalismo, a palavra crônica foi se associando cada vez mais nos países de língua latina a práticas específicas desse meio. Variando entre esses países, pode significar no que tange as semelhanças com o jornalismo brasileiro recente gêneros próximos ou da reportagem, como ocorre na Itália e na França, ou do artigo jornalístico, caso da Espanha (MELO, 1988, p. 112).

No Brasil existe sim essa correspondência da crônica com o jornalismo como foi veiculada nos países de língua latina. Porém, sua aparição diz respeito especificamente a um gênero bem peculiar na imprensa nacional: o de um texto curto, de caráter autoral, que envolve certa experiência do autor com o cotidiano, sendo escrita sempre com linguagem leve, coloquial e de teor fortemente subjetivo. Sua apresentação contrasta com a escrita padrão do jornalismo, cujos textos geralmente são encaixados como frívolos, de supressão da subjetividade no que diz respeito a notícia e, dependendo da natureza do fato, pesados²¹.

²¹ Tratam-se de características que envolveriam o jornalismo ocidental a partir do século XIX, influenciado pela dinâmica da revolução industrial e na filosofia do positivismo (TRAQUINA, 2005, pp. 51–53). São fatores que fundamentaram o entendimento atual sobre jornalismo em sua concepção da informação que preza pela objetividade e pela velocidade.

A obsessão pelos fatos acompanhou uma crescente obsessão pelo tempo e uma maior orientação por parte da imprensa para os acontecimentos. O impacto tecnológico marcou o jornalismo do século XIX como iria marcar toda a história do jornalismo ao longo do século XX até o presente, apertando cada vez mais a pressão das horas-de-fechamento, permitindo a realização de um valor central na cultura jornalística – o imediatismo (TRAQUINA, 2005, p. 53).

Da chegada dessa concepção de jornalismo no Brasil a partir do início do século XX (BULHÕES, 2007, p. 102), a crônica também seria influenciada pelo imediatismo, possuindo “as três condições essenciais de qualquer manifestação jornalística: atualidade, oportunidade e difusão coletiva” (MELO, 1998, p. 118). Entretanto, do que condiz com suas características partilhadas para com a literatura, sua função no jornal funciona como “recanto destinado a arejar o peso da folha diária, tão carregada de tensões e preocupações da vida contingente” (BULHÕES, 2007, p.102).

A ligação da crônica com o jornalismo tem suscitado discussões por parte da crítica sobre seu caráter como texto literário. Massaud Moisés pontua que a crônica se localiza como algo ambíguo que oscila entre a literatura e o jornalismo, tendo em vista os disparates entre esses tipos de textualidade (MOISÉS, 1982, p. 285). Já Marcelo Bulhões coloca a crônica como um gênero “ao mesmo tempo jornalístico e literário. Uma forma híbrida, portanto, vivendo em condição ambivalente.” (BULHÕES, 2007, P. 47). Antônio Candido classifica a crônica como literatura menor. Uma conceitualização curiosa, pois se por um lado afirma que não “se imagina uma literatura feita por grandes cronistas, que lhe desse o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas” (CANDIDO, 1993, p. 23), acredita que é justamente desse caráter menor que a crônica retira sua força, uma espécie de devir minoritário.

Na sua despreensão humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorradeira, recuperar com a outra mão certa profundidade de significado e certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata a perfeição (CANDIDO, 1993, p. 23).

Já Afrânio Coutinho é firme em colocar a importância da crônica como gênero literário, encontrando nela o equivalente brasileiro ao ensaio em seu sentido tradicional, ou seja, naquele “sem acabamento sobre assuntos variados em tom íntimo, coloquial, familiar” (COUTINHO, 1986, p. 118). Entretanto, ao apontar essa continuidade do ensaio na crônica, Coutinho relativiza o caráter jornalístico desse gênero.

Se sua caracterização como discurso é polêmica, por outro lado sua evolução como gênero no Brasil tem uma trajetória conhecida, se confundindo com o desenvolvimento da imprensa e da literatura nacional. Sua raiz está nos folhetins franceses, formato que seria incorporado à imprensa brasileira a partir dos anos 50 do século XIX. O folhetim então passou a contar entre seus adeptos os grandes nomes da literatura nacional da época.

Os historiadores literários explicam que os escritores da época, não tendo condições de viver da literatura, recorriam à imprensa como fonte de sustentação. A imprensa pagava mal, mas pagava em dia. E era também uma oportunidade para que os homens de letras conquistassem um público permanente (MELO, 1998, p. 114).

Logo a crônica – como eram chamados os comentários dos folhetinistas – passou a ser exercida por nomes como José de Alencar, Machado de Assis e Olavo Bilac, que a exemplo de sua importância para a literatura nacional, cada um desses escritores deu a sua contribuição na formação desse gênero. Já no começo do século XX, figuras como João do Rio e Sylvio Floreal aproximariam a crônica da reportagem. Porém, segundo Antônio Candido, seria na década de 30, com o aparecimento de cronistas como Ruben Braga – cuja obra se volta exclusivamente para a crônica -, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade e Manuel Bandeira que a crônica ganharia seu formato definitivo como gênero textual (CÂNDIDO, 1993, p. 26). Tendo esse ponto em vista, Melo considera sobre os aspectos sociais que levaram nesse período à consolidação das características que compõe a crônica.

Esse marco indicado por Antônio Cândido reflete dois episódios que mudariam sensivelmente o panorama cultural brasileiro e que, por sua vez, decorrem do processo de industrialização e urbanização que alterou a fisionomia econômica do país. Eles são: a) A Semana de Arte Moderna de 1922, que inicia um movimento de brasilidade, levando a nossa literatura, seja na temática, seja na linguagem, a se aproximar da realidade nacional. É sobretudo no plano da linguagem, que esse movimento influencia a imprensa brasileira, fazendo-a abandonar o velho estilo discursivo dos bacharéis para descobrir a simplicidade e a clareza da linguagem coloquial. Se a crônica já havia, no final de século passado, esboçado reação no terreno linguístico, ela não consegue impregnar o jornalismo como um todo. Depois de 22, não. Observaremos uma mudança nos padrões do estilo jornalístico. b) O desenvolvimento da imprensa, pois nesse período os jornais diários das grandes cidades assumem feições empresariais, tornando-se mais dinâmicos, ampliando seu público leitor, incorporando a agilidade da moderna imprensa europeia e norte-americana. Essa revolução da imprensa conduz a uma diversificação do conteúdo e à ampliação das seções permanentes para atender a um público leitor mais exigente (a emergente classe média). Nesse quadro, a crônica adquire um lugar especial. E o cronista como interprete das mutações que dão nova fisionomia a sociedade brasileira (MELO, 1998, p.115)

No ganho de seu formato definitivo e na sua afinidade com o moderno, a crônica se consagra como gênero que liga o jornalismo à literatura, ocorrendo de seu atual formato ser resultante da entrada na modernidade dessas duas práticas textuais. E, afinal, é de sua posição entre essas práticas que surgem as principais características da crônica como gênero.

A começar pela sua relação com a temporalidade. Questão problemática, pois trata-se de algo que considera a crônica como gênero em sua totalidade. Por estar envolvida em um meio de consumo volátil como o jornal impresso, a crônica tem sua relação com o cotidiano suscitada como algo entre os desejos

do cronista e a fugacidade do jornal. Melo, por exemplo, é direto ao dizer que a crônica não deve se deixar levar por saudosismos por parte do autor, pois deve servir como “mediador literário entre os muitos fatos que estão acontecendo e a psicologia coletiva” (MELO, 1998, p. 116). Parece ignorar que o cotidiano como forma de ação no presente está por demais ligado ao passado, principalmente o passado sentimental da saudade, ocorrendo de muitas vezes essa proposta de mediador ser possível apenas quando se olha para o passado para assim explanar sobre o presente. Inclusive o estabelecimento de ligações entre presente e passado foi uma das principais temáticas de Ruben Braga através daquilo que talvez seja o seu maior diferencial estilístico: a melancolia. Davi Arrigucci Jr. ressalta, inclusive, que a melancolia serviria como forma de afirmação da experiência, mostrando como a crônica pode desempenhar no jornal uma quebra bem mais profunda do que a suposição de um lugar de leveza no meio de um veículo frio.

É que esse mundo da experiência pessoal, rica e complexa, tal como se revela no símbolo que o olhar melancólico do cronista colhe da fugacidade, aparece no jornal ou na revista, isto é, num veículo que não se presta a exprimir experiência, mas, sim, liquidá-las, substituindo-as pela pura informação. Paradoxalmente, Braga é um cronista que discrepa no espaço dos periódicos. De certo modo, é arcaico ali, onde exatamente surgiu para não mais sair. Grande parte do encanto do das coisas que escreveu se deve ao fato assinalado do que ele narra histórias do que já não tem história, do que se perde irremediavelmente. Mas grande parte desse encanto deriva também do fato de o próprio cronista ser alguém que se desfaz em meio às tropelias brutalmente informativas do jornal (ARRIGUCCI JR, 1979, p. 164).

Logo de sua relação com a temporalidade e as implicações geradas nesta pela posição do gênero como algo entre o jornalismo e a literatura configura como se dá a linguagem na crônica. Ela responderia a ligações entre a semiótica regente do gênero e o seu epistolado como espaço referente à reprodução da experiência. Assim a criação da crônica exerceria a função de transformar o momento em símbolo, que aparece como síntese da totalidade (ARRIGUCCI JR, 1979, p. 164).

Esse movimento faz com que a linguagem da crônica seja permeada não apenas pela captura e escritura, mas que também objetive o paradoxo de uma aura fugaz, ou seja, de que o cotidiano seja transmitido em toda a sua essência. Nisso surge o aspecto da crônica como um gênero textual que se

rege pelas leis da oralidade, mais especificamente de todo o peso coloquial que a palavra falada possui. A crônica se mostra então como monodíálogo.

A subjetividade da crônica, análoga ao do poeta lírico, explica que o diálogo com o leitor seja o seu processo natural. Fletido ao mesmo tempo que o cotidiano e para suas ressonâncias nas arcas do “eu”, o cronista está em diálogo virtual com um interlocutor mudo, mas sem o qual a sua (ex)incursão se torna impossível. Na verdade, trata-se de procedimento dicotômico, uma vez que o diálogo somente o é pelo leitor implícito: monólogo enquanto auto-reflexão, diálogo enquanto projeção, a crônica seria, estendendo o vocábulo que Carlos Drummond de Andrade utiliza na designação do processo de relação verbal com um interlocutor, para o texto em sua totalidade – um *monodíálogo*. Simultaneamente monólogo ou diálogo, a crônica seria uma peça teatral em um ato superligeiro, tendo como protagonista sempre o mesmo figurante, ainda quando outras personagens intervissem. O cronista, em monodíálogo, se oferece em diálogo ao leitor, dotado que este é de uma afinidade eletiva, graças à sua sensibilidade rica e apetente de comunhão (MOÍSES, 1982, p. 257).

Do monodíálogo reside o papel intelectual do cronista que é o de desgarrar o pensamento da figura da torre de marfim e jogá-la ao rés do chão, partindo do pressuposto de que são esses pequenos momentos que a crônica procura representar que permitem realizar reflexões aprofundadas sobre as nuances da vida dentro de um texto leve e desprezioso. Em outras palavras: pensa sobre o viver cotidianamente (CÂNDIDO, 1993, p. 28). A crônica pratica o pensamento sobre o cotidiano, mas sempre tendo em conta de que está integrado a ele. São aspectos que levam a crônica a radicalizar a ideia de Coutinho de um gênero que se apresenta de forma direta, sem intermediários linguísticos, para o leitor.

Essa ideia de crônica como um texto que propõe a reflexão através de seu estabelecimento na própria vida, ao invés de buscar distanciamento dela, a coloca como discurso capaz de absorver influências de outros gêneros literários e jornalísticos, tornando-se assim um texto flexível quanto à forma. Dos críticos que se dispuseram a classificar os tipos de crônica, comumente há categorias que remetem a um encontro da crônica com algum outro gênero textual. Massaud Moises é o mais explícito, pois qualifica a crônica como *crônica-poema* – nome que pode servir tanto à exploração por parte da crônica da temática da introspecção quanto de experimentos que o cronista pode fazer combinando os gêneros, ora como a introdução de versos na crônica, ora como a criação de uma crônica totalmente em verso – e *crônica-conto* – mais voltada aos aspectos exteriores ao cronista, se aproximando assim da narrativa

(MOISES, 1982, p. 252 – 255). Coutinho também propõe classificações de significado semelhante com termos como *crônica narrativa* e *crônica poema-em-prosa*, assim como apresenta termos que a aproximam do jornalismo como *crônica-informação*: que objetiva “divulgar os fatos, tecendo sobre eles comentários ligeiros” (COUTINHO, 1986, p. 133).

Voltando à afirmativa de Sodré e tendo em vista as considerações sobre a crônica aqui levantadas, pode-se dizer que as líricas de Sinhô e demais sambistas que se encaixem na descrição acima citada apresentam sim características que dizem respeito à tradição da crônica como foi se formando no Brasil – assim como os cantos nos sambas rurais podem remeter ao termo crônica em sua atribuição mais antiga e ampla. Porém, no que pese às características em comum e coincidências relativas à historicidade dos gêneros – tanto o samba quanto a crônica sofreram modificações decisivas na década de trinta –, ainda é duvidoso afirmar que o discurso do samba pode se estabelecer como crônica. Afinal, se é evidente que a crônica pode se deixar ajustar para outros discursos literários ou jornalísticos, trata-se de caso diferente a incorporação da crônica como gênero em sua totalidade em um discurso que difere de sua base entre o literário e o jornalístico, como é o da lírica do samba.

Sobre essa dificuldade, embora tenha em vista o conceito mais amplo de canção, Marcelo Pessoa propõe que esta seja considerada como uma das diversas ramificações derivadas pela literatura brasileira ao longo de sua história. História essa que teria na crônica – no sentido primeiro de texto historiográfico – sua fundadora a partir da Carta de Pero Vaz de Caminha (PESSOA, 2013, p. 24 - 25). Levantando esse argumento, considerando as afinidades entre a crônica moderna e a lírica de certos cancioneiros e também discussões sobre literatura comparada sobre a relação da crônica a outros gêneros, Pessoa inaugura um novo termo para identificar às canções cujas líricas incorporam o discurso da crônica: *crônica-canção*.

Contudo, para se conhecer de forma exata o alcance do discurso da crônica dentro do cancionero em geral, é necessário ter em consideração as relações estabelecidas entre esses fazeres e os meios de reprodução com que se

associaram. Mas essa abordagem vai além das comparações entre samba e crônica, pois a inserção de um fazer em um meio de reprodução massivo em geral leva a uma total modificação no estatuto desse fazer.

3.3. A MODIFICAÇÃO DAS RELAÇÕES DE MEMÓRIA DO SAMBA URBANO

Naquele que talvez seja seu ensaio mais conhecido, Walter Benjamin se ocupou de estudar o papel dos meios de reprodutibilidade técnica na evolução da arte, mostrando assim como sua aparição levou a subtrair na arte toda uma cadeia de relações sociais entre a pessoa humana e o fazer artístico. São modificações que dizem respeito à posição da arte no mundo moderno, em que ela passa a estar integrada às relações de propriedade inerentes à economia capitalista.

Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intata a continuação da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. Embora esse fenômeno não seja exclusivo da obra de arte, podendo ocorrer, por exemplo, numa paisagem, que aparece num filme aos olhos do espectador, ele afeta a obra de arte num núcleo especialmente sensível que não existe *de tal modo* num objeto da natureza: sua autenticidade. A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvidas, só esse testemunho se perde, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 2012, p. 182).

Tendo em vista essas considerações, pode-se afirmar que a história oficial do samba como gênero musical reside então na sua história como canção passiva de ser reproduzida tecnicamente. Afinal, a gravação de “Pelo Telefone”, mais do que um “marco zero” do samba, representa que sua veiculação não depende mais do atrelamento do gênero para com o espaço urbano. Mais do que isso, condicionado a uma padronização pelos meios de reprodutibilidade técnica, o samba modifica sua estrutura para assim se adaptar a essas tecnologias. Ainda sobre “Pelo Telefone”, é notório que não se trate da reprodução pura e simples de uma das canções veiculadas na casa de Tia Ciata, mas sim uma reunião de diversos temas que eram cantados ali. São pequenas composições que como o próprio Donga admite: “não pertencia a ninguém e o desenvolvi... (DONGA apud SANDRONI, 2012, p. 121)”. Por desenvolver, Donga quer dizer que esses motivos líricos e melódicos seriam

incorporados a uma só canção feita para ser veiculada pelos novos meios de reprodutibilidade.

No empreendimento que Donga se propõe, no entanto, esse repertório folclórico deverá passar por diversas mediações. Um carnaval dificilmente seria suficiente para “introduzir na sociedade” o que o samba efetivamente era até então – isto é, uma modalidade de divertimento, que incluía coreografia, códigos de conduta, improvisação poética etc. Era preciso, destes comportamentos e relações entre pessoas, destacar resíduos, objetos capazes de transitar entre os biombos da sociedade (criando na sua passagem sem dúvida novas relações). E moldar estes objetos em formas capazes de adequarem-se aos meios de divulgação de que se dispunha na época: a partitura para piano a ser comercializada; o arranjo para banda; a letra impressa, cuja rigidez transforma todas as improvisações posteriores em meras paródias; a gravação em disco. (...) A consequência de toda essa atividade de Donga foi transformar algo que até então se restringia a uma pequena comunidade em um gênero de canção popular no sentido moderno, com autor, gravação, acesso à imprensa e sucesso no conjunto da sociedade (SANDRONI, 2012, p. 122).

Da história oficial traçada em conjunto com a tecnicidade do gênero é evidente que o aparecimento do samba urbano nos moldes do paradigma do Estácio aprofunda ainda mais a ideia de concepção do samba para que seja reproduzido e veiculado mercadologicamente. Pois ainda existe em “Pelo Telefone” resquícios de toda uma rede sobre a composição do cancionário que é direcionado para o espaço urbano e somente para este meio, o que apresentaria dificuldades na adaptação dessas temáticas em sua transposição para os aparelhos de reprodutibilidade técnica, obrigando a fazer modificações diversas para criar assim uma composição própria de ser reproduzida. Já o samba do estilo novo inaugura uma estrutura de compor canções que torna estas direcionadas para que sua reprodução. Como visto anteriormente, a relação entre a prática e o espaço não é enfraquecida, pelo contrário, ela se alia a sua captura pelos meios de reprodutibilidade, fazendo que a concepção do samba em determinado território sinalize para seu encaminhamento como objeto de consumo. Não se trata, pois, de mera casualidade que as segundas surjam como acréscimo dos compositores tendo em vista a veiculação do samba a sua massificação.

Se essas modificações e rupturas afetam a relação entre samba e espaço, logo a forma encarar o tempo também se altera. Emerge assim a questão do samba como relato, onde se ocasionando a modificação de uma cultura tradicional baseada na oralidade como forma de restauração memorialística, além do

aparecimento de novos paradigmas musicais, surgem novas relações para com a memória e a durabilidade que são desencadeadas com o advento dos formatos de reprodutibilidade técnica. Como evidencia Certeau, o desenvolvimento tecnológico quebra formidavelmente a ligação entre saber e fazer.

E agora o saber-fazer se acha lentamente privado daquilo que o articulava objetivamente num *fazer*. Aos poucos essas técnicas lhe são tiradas para serem transformadas em máquinas, e então o saber-fazer parece retirar-se para um *saber* subjetivo, separado da linguagem de seus procedimentos (que agora lhe são devolvidos e transformados em máquinas produzidas por uma tecnologia). Toma as feições de uma capacidade “intuitiva” ou “reflexiva” quase secreta. A otimização técnica do século XIX, indo inspirar-se nos tesouros das “artes” e dos “ofícios” para criar os modelos, pretextos ou regras obrigatórias para suas invenções mecânicas, deixa às práticas cotidianas apenas um solo privado de meios ou de produtos próprios. Ela o constitui em região folclórica ou em uma terra duplamente silenciosa, sem discurso verbal como outrora e agora sem linguagem manual. (CERTEAU, 1994, p. 141)

Concerne as considerações sobre a privação do saber de seus fazeres tradicionais, Certeau, porém, detecta que a relação desses saberes com os formatos originados da tecnização cria novas formas de percepção – e de captura – do cotidiano. Dessa síntese entre fazer popular e modernidade técnica, o relato se reconfigura, ganhando novo peso.

(...) há “histórias” que fornecem as práticas cotidianas o escrínio de uma *narratividade*. Certamente, só descrevem alguns de seus fragmentos. São apenas metáforas delas. Mas, a despeito das rupturas entre configurações sucessivas do saber, representam uma nova variante na série contínua de documentos narrativos que, a partir de contos populares, panólias de esquemas de ação, até as *Descrições das Artes* da era clássica, expõem as maneiras de fazer sob a forma de *relatos*. (CERTEAU, 1994, p. 142)

Assim, se codifica a principal modificação no samba. Se antes o discurso era parte da prática, agora o samba é o discurso. A reprodutibilidade técnica consolida o samba como composição, subtraindo-lhe de todo o aspecto lúdico que também o caracterizava anteriormente. Embora ainda exista conforme pode-se deduzir dos carnavais organizados pelas escolas de samba, o lúdico e o musical não são mais inseparáveis um do outro, contendo então o samba gravado uma canção que se volta para si mesma.

O samba como relato, como um saber limado de seu fazer, é então um registro. A canção passa a ocupar o mesmo território que já existia anteriormente para o livro, ou seja, o de estar totalizada em um meio que o prende. Se antes não se podia falar de um samba que se solidificasse como

uma composição pronta, estando sempre movente, sempre se metamorfoseando nas reuniões da qual fazia parte, agora existe como uma forma definitiva nos aparelhos de reprodutibilidade técnica; se comunicando as massas a partir da consolidação de um signo que permanece solidificado desde momento em que é gravado. Dessa ruptura tão forte que se dá no samba decorre inclusive toda a dificuldade de se adaptar à imposição da figura do autor, o que resulta na frequência com que as primeiras tentativas de fazer essa adaptação resultaram em anomalias: a atribuição de Donga a si mesmo como autor de canções do coletivo, os constantes plágios de Sinhô e a compra de composições que caracterizou os primeiros anos do samba urbano.

Isso não remete ao fim da movência no samba. O que ocorre é que, assim como as demais conjunturas que o formam, a movência também sofre uma mudança profunda com a adequação do samba aos meios de reprodutibilidade técnica. Assim, com a consolidação da figura do autor, a movência se associa ao intérprete. Pois se agora é obrigatório que o samba esteja vinculado a uma *persona* autoral, pode, por outro lado, ser moldado por outros indivíduos que se dispõem a interpretar aquela composição específica. Em verdade, o intérprete se mostra como figura separada do autor, ocorrendo deste poder ou não interpretar sua própria música. A importância do intérprete e como ele mantém a movência é o fato de que, mesmo com o texto da canção consolidado, a interpretação varia conforme a ação performática, nunca existindo, portanto, duas versões iguais da mesma canção. Mais do que isso, o intérprete pode muitas vezes possuir liberdade para jogar com a canção, podendo acrescentar trejeitos linguísticos e gírias nas letras ou até mesmo modificar o andamento rítmico-melódico, associando a canção a um gênero totalmente diferente do que havia sido concebida primordialmente. Dessa forma o intérprete mantém a possibilidade de uma canção continuar a se mover e a se modificar como tal. Isso faz do intérprete figura tão importante para o processo de composição, que continua a ser escrito, quanto o próprio autor que concebeu a música primordialmente (CARMO, 2001, p. 260).

E é a partir da veiculação do samba aos meios de reprodutibilidade técnica que se torna possível compreender como sua lírica pode se colocar como crônica-canção. Afinal a crônica é ela mesma fruto do meio em que está vinculado: o

jornal impresso. Associação tão forte que parte da crítica vê na separação da crônica do jornal sua completa descaracterização. Seu destino seria a efemeridade tal qual o jornal que a veicula. Fugir disso e se vincular a meios de maior durabilidade, como o livro, resultaria na perda do frescor que lhe é tão característico em sua associação com o momentâneo (MOISES, 1982, p. 249 – 250). Candido, porém, considera o desenvolvimento da temporalidade da crônica em sua relação ao meio um fenômeno mais complexo:

Ela [a crônica] não foi feita originalmente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou ferrar o chão da cozinha. Por se abrigar nesse veículo transitório, o seu intuito não é o dos escritores que pensam em “ficar”, isto é, permanecer na lembrança e na admiração da posteridade; e a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo de cada um; e, quando passa do jornal ao livro, nós verificamos meio espantados que a sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava. (...) No caso d crônica, talvez como prêmio por ser tão desprezível, insinuante e reveladora. E também porque ensina a conviver intimamente com a palavra, fazendo que ela não se dissolva de todo ou depressa demais no contexto, mas ganha relevo, permitindo que o leitor a sinta na força dos seus valores próprios (CANDIDO, 1993, p. 24).

Considerar a crônica na canção é assim postular sobre essa possibilidade que a crônica pode assumir como de guardiã do momento. Assim como o livro, se vincular a canção e a seus meios de reprodutibilidade possibilita à crônica ganhar força não mais na fugacidade, mas sim, opositivamente, na durabilidade; se colocar como algo que transforma o cotidiano em memória.

Gênero em reedificação contínua, a crônica se apoiaria na canção como suporte de manifestação, o faria assim para tentar prolongar sua existência e se renovar indefinidamente nos versos de cada poeta, na voz de vários cantores e locutores (PESSOA, 2013, p. 26).

Reciprocamente a canção integraria a crônica a seu discurso como forma de se renovar como memória, devolver o canto para com sua temporalidade de maneira que esteja em conformidade com os ditames dos aparelhos de reprodutibilidade técnica e de toda a modernidade que lhe é, conseqüentemente, cada vez mais atrelada. Nisso decorre a interiorização da crônica a lírica do samba, que ao se configurar como crônica-canção pode assim ressignificar a ideia de uma lírica onde a memória é temporalidade integradora: que faz com que passado, presente e futuro convirjam no momento.

4. ADONIRAN BARBOSA E O SAMBA COMO CRÔNICA DA MODERNIDADE URBANA

4.1 SOBRE ADONIRAN BARBOSA

Das considerações do capítulo anterior, percebeu-se que a expansão do novo samba urbano ocasionou na supressão ou reordenamento de diversos fazeres territorializados que se estruturam em torno de uma base rítmica, principalmente aqueles que também eram conhecidos pelo nome de samba. Vê-se que a adoção desse novo samba por parte do Estado e a sua difusão através do rádio e dos meios de reprodutibilidade foram determinantes para sua consagração. Mas esse fenômeno só foi possível efetivamente devido à adoção desse fazer por parte das camadas baixas urbanas, que assim o desenvolveram em diferentes cidades. Em São Paulo, exemplo notório, os grupos marginalizados protagonizaram episódios de trocas culturais que resultaram na aparição e consolidação da estrutura do samba urbano do estilo novo como fazer na capital paulista, tendo responsabilidade tão grande sobre o aparecimento e divulgação desse cancionário em território paulistano quanto o Estado e os meios de comunicação de massas.

Das batucadas improvisadas em diversos objetos do cotidiano até o empreendimento de organizar as escolas de samba na cidade de São Paulo, já é notória a desonestidade da afirmação de que a metrópole paulistana seria o túmulo do samba. Da mesma forma, é também errônea a percepção de que o samba urbano paulistano seria inexpressivo até o aparecimento de Adoniran Barbosa. Certamente não se trata do “pai do samba paulistano”, mas também não se deve negar sua importância no desenvolvimento do gênero na cidade de São Paulo, em especial na ocorrência de aprofundar a conexão do samba para com a modernidade que se desenrolava nesse espaço. Sua produção de sambas remete precisamente a como sua *persona* sintetizou elementos referentes à cidade em sua apresentação como condição *per se* do moderno e do samba como crônica memorialística. Existe em Adoniran uma intimidade para com o urbano remetendo a uma significação que, no que diz respeito a sua produção musical, abarca sua opção pelo samba com base musical no estilo novo e cujas líricas representam o desenrolar da modernidade em São

Paulo como também a concepção desse personagem: o radioator e sambista denominado Adoniran Barbosa que nada mais é do que o alter-ego do caipira descendente de italianos João Rubinato em sua tentativa não somente de se adaptar como também de compreender o desencadeamento da modernidade urbana.

Importante perceber que, em Adoniran, a busca por essa compreensão é encaminhada conforme um olhar, uma maneira de encarar a vida que é incorporada pelo compositor. Essa perspectiva é desenvolvida conforme se desenrola a experiência dentro do contexto urbano. Experiência que se dá por baixo, condicionada pelo caminhante em sua condição como indivíduo inserido na metrópole. Seu posicionamento é de quem, uma vez integrado nesse espaço, testemunha em seu torno o modificar constante que a paisagem urbana sofre.

Forma elementar dessa experiência, eles são caminhanes, pedestres, *Wandersmäner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses praticantes jogam com espaços que não se veem; tem dele um conhecimento tão cego quanto um corpo-a-corpo amoroso. Os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessas escrituras avançando e inter cruzando compõe uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidiana, indefinidamente outra (CERTEAU, 1994, p. 171).

O olhar do caminhante é o inverso do olhar panorâmico (CERTEAU, 1994, pp. 169-170), panóptico, exemplar da forma Estado de ler e intervir no espaço. Não existe a possibilidade do caminhante de totalizar o espaço urbano para que este seja passivo de modificações estratégicas. Sua existência é tática, é a de modificar o espaço ciente de que está inserido neste. É justamente desse olhar e de seu intuito em expressá-lo que Adoniran enuncia a modernidade que assume participar: a modernidade construída pelos de baixo.

Se o olhar essencialmente é contrário ao panorama totalizante, sua correspondência para com o indivíduo que lhe origina aparece conforme o posicionamento deste como pessoa atuante. No ponto de vista se encontram o momento, o lugar e a condição social em que o indivíduo se apresenta. O olhar como tática diz respeito então a uma tentativa daqueles que estão à réis do

chão de interpretar o que vem a ser a urbanidade e a modernidade que a rege. No fazer artístico existe a possibilidade da transformação desse olhar em narrativa adequada ao cenário moderno. Ocorre então que o jogo das experiências tem por obstáculo a ultrapassar a mera vivência. A narrativa existe como manifestação da experiência, mais precisamente como resistência em um meio onde o relato é cauterizado como informação. Como coloca Francisco Rocha acerca das considerações de Benjamin sobre a narrativa:

Se por um lado o filósofo observa que o surgimento do romance indica o declínio da narrativa, por outro, ele assinala que, com a consolidação da burguesia, a imprensa assume um papel fundamental e, nesse contexto, destaca-se uma nova forma de comunicação a *informação*. Esta, por fim, imprime a ameaça definitiva de desterro da narrativa em nossa sociedade. Assim, conclui que a difusão da informação é hoje responsável por esse declínio. Todos os dias, diz Benjamin, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. Cada vez mais se torna rara a arte de narrar. Hoje, o narrador parece expulso do nosso convívio (ROCHA, 2002, p. 145)

Se o artista se propõe a utilizar a narrativa como operante de resistência através do signo, em um mundo cujo relato é idealizado como informação a ser veiculada de forma fugaz e frívola, existe a necessidade do fazer artístico também se configurar como relato. Através dos meios de reprodutibilidade técnica, deve alcançar não mais um agrupamento delimitado, mas sim um público massivo.

4.1.1. A experiência como radioator e sua correspondência com o sambista

A possibilidade dessa nova narrativa existe na captura de um momento – situação movênte que geralmente diz respeito a lugares e a pessoas específicas – através da técnica para veiculá-lo a um discurso cuja função é a de atingir o maior número de pessoas possível. A composição de sambas em Adoniran remete à consolidação dessa realidade. A formação de sua *persona* ocorre no contexto de figura intermediária entre as diversas histórias que acontecem na cidade protagonizadas por pessoas pertencentes às classes baixas e os novos meios de comunicação e reprodução que circundavam o espaço urbano. Itinerário que também cruza com sua experiência como radioator.

E foi sendo ator, intermediário entre a rua e o rádio, criando e inspirando tipos radiofônicos, imprimindo às ondas sonoras as falas e as entonações de certos bairros característicos das cidades. Por esse caminho, foi cultivando todo um modo de falar e sentir, fundamento de sua linguagem de sambista. Ser ator acabou se revelando um componente de ser músico. Adoniran não aprendeu simplesmente com o rádio, mas com o encontro que ele mesmo promoveu entre o rádio e a grande “aldeia” (KRAUSCHE apud ROCHA, 2002, p. 119).

Esse ponto é basilar para a afirmativa que em Adoniran Barbosa, do radioator ao sambista, existe a formação de uma personalidade que se coloca como figura aglutinadora da multiplicidade humana que povoa o cotidiano paulistano. Em sua faceta como ator radiofônico – que embora não seja o foco deste trabalho, influenciou, como visto na citação de Krausche, o sambista de forma que não pode ser ignorada. Do trabalho no rádio com Osvaldo Moles²², do início da década de 40 até 1968, quando este cometeu suicídio, a experiência como radioator foi fundamental para consolidar o seu estilo como sambista representativo de tipos ligados às camadas baixas da população. Condição que se desenrola na polifonia de falares que o “milionário criador de tipos”, como Adoniran era conhecido pela imprensa, utilizou para se configurar artisticamente: personagens que remetem ao estrangeiro que habita São Paulo (o francês Jean Rubinet, o professor de inglês Richard Morris e o chofer italiano), estudantes (Barbosinha Mal-Educado da Silva) e até paródias dos cantores de rádio (o cantor de tango Perna Fina). Mas certamente existe maior identificação de Adoniran para com personagens representativos do cotidiano dos excluídos. Encaminhamento já inaugurado no primeiro personagem que Osvaldo Moles lhe incumbiu a interpretação: Zé Conversa. Com roupagem malandra, tratava-se de personagem representativo dos negros do bairro da Barra Funda. Vê-se que já existe nesse personagem uma idéia de alteridade

²² Com carreira anterior no jornalismo, Osvaldo Moles foi um dos principais autores para o rádio em São Paulo no século XX. Roteirista, alcançou notoriedade com os programas humorísticos que enveredavam pela sátira social que retrava vários tipos encontrados na população paulistana, recebendo especial destaque para os personagens que retratavam os excluídos. Adoniran Barbosa foi o intérprete com o qual Moles estabeleceu parceria.

Tal qual existe forte influência de Adoniran na obra de Moles, das interpretações que ganhavam sua dicção peculiar até o caso do programa “História das Malocas”, inspirado na canção de Adoniran “Saudosa Maloca”, Moles também influenciou em muito nos sambas de Adoniran. Se a partir da década de 50 é que Adoniran consolidou o seu estilo próprio de composição de sambas, estes devem muito à simbologia dos excluídos imprimida por Moles no rádio. Em especial na criação de textos que se formam “a partir de elementos contrastantes a tudo aquilo que fundamenta a legitimidade da moderna sociedade de consumo, cujos valores predominantes tomam a metrópole como palco de sua encenação” (ROCHA, 2002, p. 99).

que envolve os tipos encarnados por Adoniran, onde o caipira descendente de italianos se encontrava no desafio de representar não apenas o cotidiano, mas também proporcionar ao ouvinte a perspectiva de alguém pertencente a um grupo socialmente excluído.

Se com Zé Conversa a dupla Moles e Adoniran partia do pressuposto da alteridade para compor um personagem que ligasse o mundo dos excluídos aos meios de comunicação, em *Histórias das Malocas* a idéia de uma estética do excluído seria aprofundada sobre a possibilidade de um múltiplo que envolve o cotidiano dos marginalizados. Criado em 1956, tendo como influência singular em sua criação o samba “Saudosa Maloca” de Adoniran, *História das Malocas* foi o maior sucesso no rádio que a parceria entre Adoniran e Moles obteve; sendo um dos programas radiofônicos mais ouvidos entre os anos 50 e 60. Sobre o personagem Charutinho interpretado por Adoniran existe uma composição curiosa de sua figura. “Esse morador do Morro do Piolho era negro, mas adotava uma fala, meio caipira, meio italiana, engolindo as sílabas, cheia de neologismos, inseridos em meio a toda uma exposição de dramas sociais (MATOS, 2007, p. 122)”. Reside nas características desse personagem um aspecto sintético que unifica a complexidade cultural que circunda o cotidiano, servindo como encarnação de uma pluralidade que caracteriza a composição dos excluídos nas grandes cidades.

História das Malocas também exemplifica outro aspecto basilar da produção de Adoniran Barbosa que viria a ser exercitado no rádio: o contradiscurso. Em verdade, é assumir um contradiscurso que impede que as caracterizações satíricas de Adoniran e Moles enveredassem para o mero estereótipo que estigmatiza o excluído como um ser essencialmente cômico; discurso que ao invés de propor uma experiência de humanização, apenas acentuaria estigmas excludentes relegados a essas camadas da população.

Como visto anteriormente, com a modernização das nações e a prevalência do paradigma urbano, ganha força por meio dos poderes institucionais a apologia do desenvolvimento constante feita a partir do progresso como ideologia. Em São Paulo, além do fato que esse discurso apareceu com força considerável na idealização de uma “cidade que nunca dorme”, acrescenta-se a essa carga

ideológica a consolidação de uma identidade paulistana que associava à metrópole e a seus cidadãos a um espírito de vanguarda da modernidade. Numa atualização da missão dos bandeirantes – que também seriam símbolo desse compromisso para além da imagem heroica cultivada historicamente – a retórica que passou a se chamar de “paulistanismo” colocava em São Paulo o destino de conduzir o restante do Brasil à modernidade, assim como os valores do progresso e do trabalho. Nesse discurso que visa influenciar a população, São Paulo é destacada do resto do país, ocorrendo daquela personificar o desenvolvimento em comparação a este que amargaria um atraso.

São Paulo, que se insere no passado brasileiro menos pela experiência de cidade do que pela experiência nômade totalizante do bandeirantismo, sabe que está meio deslocado dos nichos urbanos do Brasil colonial profundo, e quer uma vez mais, movido pela força da moderna indústria, incluí-los, ou engoli-los, através da totalização interpretante, numa espécie de neobandeirantismo hermenêutico-pragmático. Variações dessa ambição antipopulista, solidamente armada para corrigir os traços gerais da formação brasileira que ela mesma se encarrega de identificar (atraso, patrimonialismo e violência cordial) pode ser sentidas em Caio Prado Jr., em Sergio /Buarque de Holanda (com a ambigüidade que corresponde a sua finura interpretativa), na sociologia da USP, na poesia concreta, no PSDB, no PT (WISNIK, 2004, p. 305).

Essa leitura de Wisnik tem o mérito de mostrar o alcance do paulistanismo, que como discurso de poder é influente de forma a atingir tanto a direita como a esquerda política, ocorrendo de influenciar ideologicamente esta tanto nos seus intelectuais como nas formações partidárias. Porém, remete a um ponto problemático que seria um determinado antipopulismo inerente ao paulistanismo. Embora seja presente no que se refere à intelectualidade²³, sua concepção mostra presença como discurso explicitamente populista em sua apresentação às massas. Da retórica de personalidades públicas até os

²³ Ainda sobre a questão da intelectualidade, esquerda política e antipopulismo, é notável que no Brasil e na América Latina a intelectualidade pós-Segunda Guerra se ocupou de proporcionar leituras do subdesenvolvimento no continente e formas de superá-lo. Marcos Virgilio da Silva, ao considerar que era consensual entre essa intelectualidade que a superação do que se via como atraso passava necessariamente pela etapa de uma modernização, coloca que mesmo entre os intelectuais ligados à esquerda política a ação de setores das camadas baixas das sociedades latino-americanas é desconsiderada em prol de um protagonismo do Estado e das elites.

As tendências expostas atribuem aos trabalhadores (quando tratam da questão) uma posição secundária e reflexiva: “determinados” processos externos e superiores, ou portadores de determinado “papel” em um sistema social preestabelecido e autorregulável, mesmo quando os resultados são postos em questão - muitas vezes até com a situação dos trabalhadores tomada como evidência (SILVA, 2011, p. 23).

anúncios publicitários, essa construção, que abrange desde o estabelecimento de uma história oficial para a cidade – remetendo a figuras como José de Anchieta e os bandeirantes e a eventos mais recentes como a revolta constitucionalista e o IV centenário – até o ufanismo em torno do progresso e do trabalho, existe como parâmetro mobilizador da população que é tão característico da comunicação populista. Mais curioso, entretanto, é que muito da apologia ao trabalho como estopim do desenvolvimento se trata de influência dos preceitos populistas do varguismo, forma ideológica que, tendo em vista a exaltação da “revolução” de 32, o paulistanismo seria supostamente opositor. Ao analisar o samba exaltação “História Paulista”, composto pelo paulista Lauro Miller, mas interpretado pelo carioca Silvio Caldas, Rocha considera que o paulistanismo é mais devoto do que opositor do varguismo.

O paulistanismo expresso no samba de Lauro Miller filia-se a essa imagem positiva do país, de sua gente e de sua história incentivada pela visão cívico-patriótica que se articulou sob a égide do projeto estado-novista. Assim, paulistanismo e brasilidade conjugam-se em *História Paulistana*, revelando os traços de uma forma de representação e significação da identidade da metrópole paulista, amplamente exaltada nas comemorações do IV centenário (ROCHA, 2002, p. 59 – 60).

Em verdade, o paulistanismo é amplo o suficiente para que possa se estruturar como retórica do poder. Quer seja remetendo ao antipopulismo intelectual, quer pendulando para o populismo descarado com o intuito de mobilizar as massas, ele existe como formação ideológica local que apresenta um projeto de sociedade formulado por cima. E por se tratar de construção legitimadora do poder instituído, a leitura de sociedade empreendida pelo paulistanismo é excludente; em especial sobre a parte da população que não só não é compreendida pelo parâmetro de progresso e trabalho, como também recusa a estabelecer vivência conforme esses pressupostos. Articular, então, um contradiscurso se trata assim de representar os anseios que essas camadas de excluídos mantêm a despeito da apresentação de um cidadão ideal para os poderes.

A preocupação de Adoniran e Moles com História das Malocas foi articular um programa que fosse representativo do cotidiano dessa população esquecida. No lugar dos arranha-céus simbólicos da verticalização que era imprimida em São Paulo como o símbolo do desenvolvimento, entram as malocas erigidas de

improviso²⁴; ao invés do bom trabalhador que impulsiona o progresso, ganham destaque os vagabundos que cultivam o ócio; a imposição da ortoépia padronizada cede lugar ao “falar errado”, a polifonia de falares que caracteriza um povo complexo. Totalidade enunciada através de um formato humorístico, que não aparece aqui como forma de zombaria para com esses marginalizados, mas ao contrário, como mecanismo denunciante da estrutura excludente.

Através do humor abordava temas que denunciavam preconceito racial, desigualdades, fome, desemprego criminalidade, corrupção policial e a esperança reprimida de ascensão social. Estas temáticas atraíram o público; eram personagens com grande popularidade, principalmente por conta do linguajar (MATOS, 2007, p. 123).

Muito da importância que pode ser atribuída à formulação desse contradiscurso contido na produção de Moles e Adoniran remete justamente à identificação com que os segmentos representados espelhavam sua experiência nos programas; sendo um dos principais motivos de História das Malocas, ser na época de sua veiculação, o programa mais ouvido da Rádio Record²⁵.

²⁴ Em um belo, embora excessivamente romântico, texto escrito na contracapa do LP *História das malocas*, de Esterzinha de Souza, Osvaldo Moles dá um exemplo do que vem a ser a maloca conforme o imaginário que procurava estimular no público junto com Adoniran.

A maloca é o maior esforço que o nada já conseguiu fazer para chegar a ser casa. Um nadinha de chão batido coberto por quase nada... e um nome popular: “hotel das estrelas”. É a “maquina de morar” estável e móvel. Porque pode ser que a enchente, o dono do terreno, a prefeitura ou por qualquer outra intervenção, o maloqueiro tenha de procurar outro pouso, E isso é feito. Porque a maloca mais confortável consta de quatro caibros, uma trave, algumas latas de banha em que bateu até voltarem ao seu estado natural de folha. E tudo tão reduzido que quando alguém entra... a cama sai. Cama? É somente uma esteira ou uma folha de jornal. Cômodo único em que se faz cozinha, dormitório, refeitório, banheiro, vida social, vida insocial etc. E se entra alguém mais para dormir aqui “dentro”... mas tem que ir “puxá o ronco” lá fora senão não dá, velhinho...(MOLES apud ROCHA, 2002, p. 99 – 100).

²⁵ Não pode ser ignorado, entretanto, que o rádio como veículo massivo não transmite tendo em vista apenas um público segmentado, ocorrendo de História das Malocas ser ouvido tanto pelas elites quanto pelas camadas baixas. Essa amplitude quanto ao público serviu para que o programa fosse alvo de críticas sobre a exposição de uma realidade recalcada. Pois se por um lado existe a possibilidade de curiosidade das elites quanto à apresentação midiática de uma realidade por elas desconhecida, por outro existia a subversão dos pressupostos que cercavam as ideologias do poder, em particular o paulistanismo, tão caras para esses segmentos. Como relata o primeiro biógrafo de Adoniran, Bruno Gomes:

Os paulistas gostavam de rir do programa, mas não aceitavam ver naquilo algo que merecesse ser perpetuado ou parecesse com eles. Muitos até julgavam que aqueles

Certamente existe mais realidade nas figuras anti-heroicas de Charutinho e Pafunça – a esposa de Charutinho – do que no trabalhador de face genérica que simbolizava o desejo de progresso paulista. Mais ainda se em comparação com a personagem dos bandeirantes, cujo alçamento à condição de heróis feita pelo paulistanismo oculta ou diminui o papel que essas personalidades tiveram no massacre de indígenas de sua época. Narrar a história dos excluídos se mostra também uma forma de despir a metrópole de toda a ilusão ufanista e apresentar sua conjuntura humana no que concerne sua complexidade. Essa formação discursiva repercute no ouvinte que se identifica com o ambiente representado, levando o ato de identificação também a ser uma forma de afetividade.

A veiculação desse contradiscurso por um veículo de comunicação de massas como o rádio e a forma com que proporciona a identificação para com um público correspondente levanta o questionamento sobre a consideração das classes baixas como consumidoras. Mais importante, levanta a possibilidade de que os segmentos excluídos sejam considerados possíveis consumidores, tendo em vista o seu reconhecimento por um veículo de comunicação de massas. Sobre essa possibilidade, é necessário primeiramente considerar que o consumidor se trata de um ator complexo. Tendo isso em vista, Certeau alerta que não se trata apenas de indivíduos limitados ao papel de receptores da produção capitalista, mostrando que existe um papel mais ativo do que o programado pela economia.

A “fabricação” que se quer detectar é uma produção, uma poética – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de “produção” (televisiva, urbanística, comercial etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam marcar o que *fazem* com os produtos. A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas

tipos eram uma péssima propaganda negativa do linguajar do povo paulista, que estava desta forma mal representado (GOMES apud ROCHA, 2002, p. 96).

Após essa citação, Rocha lembra a imprudência da generalização de Gomes lembrando que quem desaprovava o programa não se trata “da maior parte da audiência da radiopeça (ROCHA, 2002, p.96 - 97)”.

nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 1994, p. 39).

Embora remeta a como esses meios aparecem como uma produção imposta de cima para a população, argumenta, porém, que o fazer com que os consumidores manipulam essa produção foge do esperado pelo poder, criando assim uma miríade de práticas que contornam a imposição. Desse mecanismo de consumo, Certeau tem especial consideração pelos *mass media*, em especial a televisão. Das relações de poder que lhes são inerentes, é categórico em qualificá-los como *maquinas celibatárias*²⁶, ou seja, como mecanismos fechados, cuja estrutura refrata qualquer possibilidade de uso expressivo do consumidor por parte desses meios. Mas o jogo imaginativo que é operado na relação entre os *mass media* e o consumidor remete à possibilidade de transcendência deste para com o cerramento daqueles.

Os conhecimentos e as simbólicas impostos são objetos de manipulações pelos praticantes que não seus fabricantes. A linguagem produzida por uma categoria social dispõe do poder de estender suas conquistas às vastas regiões do seu meio ambiente, “desertos” onde não parece haver nada de tão articulado, mas se vê prisioneira nas armadilhas de sua própria assimilação por um *maquis* de procedimentos que suas próprias vitórias fazem ao ocupante. Por espetacular que seja, o seu privilégio corre o risco de ser apenas aparente, caso sirva apenas de quadro para as práticas teimosas, astuciosas, cotidianas que o utilizam. Aquilo que se chama de “vulgarização” ou de “degradação” de uma cultura seria então um aspecto, caricaturado e parcial, da revanche que as táticas utilizadas tomam o poder dominador da produção (CERTEAU, 1994, p. 95).

Aplicadas à experiência radiofônica de Adoniran e Moles e sua ressonância no cotidiano dos paulistanos, essas teorias sobre o consumidor ajudam na compreensão do abarcamento dos excluídos como público ouvinte, porém podem levar, em uma leitura superficial, a considerações problemáticas.

²⁶ Sobre o conceito de máquina celibatária, Certeau o aprofunda posteriormente, remetendo assim ao que seria antiferça erótica que emanaria do seu enclausuramento estrutural:

Ela se inscreve numa língua sem terra e sem corpo, com todo o repertório de um exílio fatal ou de um êxodo impossível. A máquina solitária faz funcionar o Eros do morto, mas esse ritual de luto (não há outro) é uma comédia no túmulo do(a) ausente. Não existe morte no campo das operações gráficas e linguísticas. O “suplício” da separação ou assassinio do corpo continua sendo literário. Ferindo, torturando, matando, desenrola-se no interior da página. O celibato é escriturístico. (...) Tragicomédia da linguagem: ser uma mistura de efeitos óticos, pois esses elementos não são coerentes nem unidos. O olhar casual do espectador os associa, mas não os articula. “*Desnudada*” por uma defecção mecanicamente organizada, *a casada* jamais se casa com um real ou com um sentido (CERTEAU, 1994, p. 243 -244).

Programas como História das Malocas só seriam possíveis devido a integração de Adoniran e Moles à indústria radiofônica; estando a identificação dos espectadores limitada à formulação imaginativa individual das histórias veiculadas. A ideia de Adoniran como mediador além de clara seria bastante limitada. Entretanto, os meios de comunicação são espaços cuja disputa é mais fragmentada mesmo se em comparação com a leitura destes como máquina celibatária.

Rocha, por exemplo, considera os programas de Moles e Adoniran a partir de uma reversão do papel ideológico que é comumente atribuído ao rádio e outros meios de comunicação. No lugar de uma elite que impõe um conteúdo ao público, sua leitura propõe que o rádio moldaria seu conteúdo a partir dos anseios do público, como um espelho. “Muito mais do orquestrar o comportamento do seu público, o rádio volta a sua antena para captar o gosto desses públicos, mantendo-se como um canal de identificação no território que eles habitam” (ROCHA, 2002, p.39). A Teoria do Espelho²⁷ lança uma possibilidade interessante, mas tal como as teorias que lhe são opostas, diminui a complexidade que é a disputa do espaço midiático como continuação das tensões sociais.

É esse aspecto conflituoso que determina os *mass media* em sua relação com a sociedade. Considerar isso não exclui idéias como a da “maquina celibatária” ou da “teoria do espelho”, mas estas devem ser lidas em ciência das disputas

²⁷ No jornalismo a teoria do espelho é oficializada como legitimadora do formato que a imprensa assume na sociedade industrializada. O jornal passa assim a ser encarado como o espelho da realidade. Mesmo negando certas nuances na fabricação da notícia – ou talvez justamente por proporcionar essa negação -, essa ideologia serviria de base ética para a relação do ofício de jornalismo no produzir da informação para consumo.

A ideologia jornalística defende uma relação epistemológica com a realidade que impede quaisquer transgressões de uma fronteira indubitável entre realidade e ficção, havendo sanções graves impostas a qualquer membro que viole essa fronteira. O *ethos* dominante, os valores e as normas identificadas com um papel de árbitro, os procedimentos identificados com que dificilmente os membros da comunidade jornalística aceitem qualquer ataque à teoria do *espelho* porque a legitimidade e a credibilidade dos jornalistas estão assentes na crença social de que as notícias refletem a realidade, que os jornalistas são imparciais devido ao respeito às normas profissionais e asseguram o trabalho de recolher a informação e de relatar os fatos, sendo simples mediadores que “reproduzem” o acontecimento da notícia. (TRAQUINA, 2005, p. 149)

sociais que reverberam nos espaços midiáticos, e não o contrário. No caso do rádio paulistano, em consonância com a história da metrópole, essas disputas ocorreram de forma bem acentuada. Vinci de Moraes, ao contar a história do rádio paulistano nos anos 30, mostra como músicos e outros artistas negros ainda eram privados da participação no rádio.

Apesar da crescente profissionalização de músicos populares nas rádios de São Paulo, até o final da década de 1930 os negros e negras paulistanos foram mantidos afastados do ambiente radiofônico. A brutal discriminação²⁸ começava com as dificuldades na participação dos programas de calouros e de auditório e crescia na limitação a eventuais possibilidades de ingressar no universo artístico. (...) O músico negro, nesse período, na esmagadora maioria das vezes, era encarado no ambiente profissional apenas como um percussionista, em virtude de suas origens culturais ligadas às várias formas de “bataque”. Gradativamente o estereótipo do “negro batuqueiro” foi sendo construído e consagrado pelo universo musical paulistano. (...) Com o tempo, no entanto, sua situação em São Paulo melhorou um pouco, principalmente em razão da ascensão de músicos e compositores negros cariocas, que se tornavam referência nos meios de comunicação. O avanço obtido pela música carioca, fundada na cultura negra nos meios de comunicação, especialmente o samba, foi um dado relevante, que também repercutiu em São Paulo, ampliando, ainda que de forma precária, os espaços profissionais e, sobretudo, sociais. O negro paulistano alcançou mais espaço apesar das resistências, e o rádio tornou-se um bom campo de trabalho para ele a partir da década de 1940 e 50. No entanto, os estereótipos se mantiveram em destaque em São Paulo: o bom músico negro continuou sendo o percussionista (MORAES, 2000, 92 – 94).

Em paralelo à dificuldade do negro de adentrar na indústria radiofônica, a dita profissionalização dos artistas de rádio, em particular os músicos, restringia-se à constituição quadros fixos e ao aperfeiçoamento técnico destes; ocorrendo do artista de rádio continuar ganhando um salário baixo e procurar por fora outras fontes de renda (MORAES, 2000, pp. 102 – 103). Vê-se que os bastidores do rádio não se tratavam de um mundo aparte da moderna e desigual sociedade urbana que se formava em São Paulo, assim continuando as disputas por espaço e as condições de vida que caracterizam a modernidade local. Logo, por trás das construções imagéticas que fundamentam a idéia do rádio como meio de comunicação, existe em verdade algo resultante do desenrolar dessa estrutura social.

²⁸ Moraes dá vários exemplos de discriminação de músicos negros nas rádios paulistanas em diversas instâncias. Tais como a citação de um radialista que relata como um anunciante italiano se recusou a financiar programas com cantores negros (MORAES, 2000, p. 60) e do sambista Zezinho da Casa Verde, um dos raros negros com penetração nas rádios nos anos 30 – embora também restrito nesse meio ao papel de percussionista – cujo grupo, Águias da Meia Noite, mesmo ganhando um concurso de calouros na Record, foi impedido de futuras apresentações por ser composto por negros (MORAES, 2000, p. 114).

A figura de Adoniran Barbosa surge no rádio como representativa de certos momentos fundamentais de sua história social. Certamente não havia em João Rubinato nada que fugisse do artista padrão do veículo. Sua ascendência italiana não era barreira para participar das atividades radiofônicas. Por outro lado, além de compartilhar com outros artistas radiofônicos a fraca renda que a atividade no meio lhe atribuía, sua experiência na cidade – onde, até sua entrada definitiva no rádio, se constituía entre períodos de desemprego a uma nova atividade instável – lhe aproximava das pessoas cuja vida era despojada de privilégios, interagindo assim com o trabalhador braçal até os *lumpems* da cidade. Da relação estabelecida com essas pessoas é que Adoniran pode, através dos textos de Moles, criar personagens que remetessem à realidade diária e que proporcionasse entretenimento com uma paródia desta. Através disso, aparecem no rádio diversos fatores que antes eram recalcados: da representação dos marginalizados até a formação de um contradiscurso. São experiências que Adoniran teve no veículo que foram cruciais em sua formação como sambista; quer seja influenciando este, quer em uma conjuntura que o sambista e o radioator compartilharam.

4.1.2. O sambista Adoniran Barbosa e a memória no samba

Embora já compusesse sambas desde os anos 30, seu efetivo sucesso como compositor e, mais importante, seu “estilo característico” de criar sambas ligados intimamente ao cotidiano das camadas baixas das grandes metrópoles se manifesta a partir dos primeiros anos da década de 50, ou seja, depois de farta experiência e sucesso como radioator. A gravação de “Saudosa Maloca”, em 1951, já evidencia um compositor que se voltava a tematizar a metrópole paulistana e, principalmente, a história das pessoas que a habitam. Antes desse período, as tentativas de Adoniran no samba podem ser facilmente qualificadas como emulações do estilo dos sambistas cariocas, tanto da dicção quanto das temáticas²⁹.

²⁹ Maria Izilda Santos de Matos chama atenção para aquela que seria a primeira canção de Adoniran, “Minha vida se consome”, composta em parceria com Pedro Romano e Verídico, algumas das temáticas pelo qual seria conhecido já estariam presentes, em especial a miséria urbana, manifestada na figura da fome.

Contudo, se o rádio foi fundamental para a construção da *persona* do sambista, o samba como fazer em Adoniran é resultante de uma relação mais complexa sobre a experiência, onde a trajetória individual se confunde com a memória de fazeres relacionados à cidade. Nesse sentido pode se colocar que se utilizando do samba nos moldes do estilo novo Adoniran proporcionou o encontro de diversos fatores que contribuíram ao longo da história da metrópole paulistana para a formação de uma cultura peculiar dessa cidade. Suas composições apontam para o uso da memória que abarca a captura do passado recente, memória afetiva que caracteriza as líricas como narrativas, e os rastros de

Minha vida se consome
 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 minha vida
 Me chamam de vagalino
 Porque já batia linha
 O batente eu procuro
 Sou capaz de dar duro
 Mas ninguém me dá trabalho
 E dizem que nada valho

Passo a pasteis 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 (ADONIRAN BARBOSA, PEDRO ROMANO E VERÍDICO apud MATOS, 2007, pp. 129 – 130).

Porém, Adoniran reconhecera a marchinha “Dona Boa”, vencedora do concurso da Prefeitura de São Paulo no quesito de melhor música de carnaval de 1935, como sua primeira composição (MATOS, 2007, p. 130).

fazeres referentes à manifestação popular que marcam a estrutura dos sambas.

Para este cronista [nota do autor: Adoniran Barbosa], observar a cidade implicava um exercício de caminhar a pé (de dia e de noite), aproximar-se, conversar, ouvir, atentar para as entonações, sintaxes, sonoridades e também distanciar, buscando a inspiração-reprodução concretizada nas composições. Produzir esta matéria modelar para as canções subentendia integrar-se com as experiências através do seu falar, não só presente no sotaque ítalo-paulistano-caipira, mas também nas paisagens sonoras, nas melodias e no modo de cantar específicos da cultura urbana paulista (MATOS, 2007, p. 142).

Reestruturar esses rastros em torno do samba importa como resistência à diluição da memória que caracteriza modernidade quando esta se fundamenta na destruição e reconstrução constantes de seus alicerces materiais e afetivos. Considerando que os fazeres, mesmo resistindo a esse paradigma, podem ser afetados por este, levando então ao abandono ou ao enfraquecimento de práticas, os sambas de Adoniran existem como representativos da modificação e ressignificação de determinadas tradições musicais em uma nova fase da modernidade que a metrópole adentrava. Pois se nas líricas de Adoniran Barbosa existe o antagonismo do elemento destruidor e diluidor que acompanha a modernidade, se fundamenta para si a necessidade de que se contrapor a essa estrutura tendo como referencial as relações de memória que, ao resistirem, devem ter em conta que sempre há a ameaça de desaparecer. Memória cuja maior força provém da metamemória, ou seja, a força que existe no discurso e na estrutura dos sambas de Adoniran Barbosa aparece justamente como continuadora de uma tradição que concerne à valorização da memória no cancionário paulista. Em particular, as tradições provindas de duas manifestações são significativas sobre o valor da memória nos fazeres populares locais: as do samba paulista e as referentes às modinhas paulistanas.

Sobre o samba de paulista, no capítulo anterior viu-se que, a partir das considerações feitas por Mario de Andrade, os participantes do samba de bumbo davam grande importância para a lírica improvisada e consideravam essencial que a poética arregimentada versasse sobre aspectos da memória. Caso essa associação não ocorresse, o jogo proposto não poderia ser caracterizado como samba. Na capital paulista, a estrutura do samba de bumbo se desenrolou para práticas como a marcha sambada dos cordões,

perdendo força, contudo, com a chegada e expansão do samba do estilo novo. Porém, a tradição memorialística continuou, fomentando entre os praticantes de samba em São Paulo a necessidade de construção da lírica em cima da memória, mais especificamente desta atrelada a acontecimentos relacionados ao lugar. Como os grupos excluídos eram geralmente os mais drasticamente atingidos pelas transformações da cidade, a associação da memória ao lugar passa a constituir forte manifestação de resistência. O trinômio que associa o momento, o território e a identidade – sendo que este se emaranha com os dois primeiros a partir da consciência do sambista de pertencer a uma determinada tradição cultural –, resulta de que o samba paulista possa ser considerado como crônica de territorialidades.

Em Adoniran deve ser considerada essa tradição memorialística residindo em uma conjuntura referente à sua experiência. Tanto no que diz respeito à memória de lugares quanto à fundamentação da identidade, Adoniran se volta ao peso da alteridade, da narrativa referente ao Outro. Os lugares que são revisitados em seus sambas remetem tanto à sua história dentro da urbe, como no caso do Brás, assim como também lugares por ele desconhecidos, mas idealizados no que refere ao tocante do cotidiano das pessoas, caso de Jaçanã. Da mesma forma, a identidade em Adoniran referencia a multiplicidade cultural que se formou em São Paulo. Logo existe no falar os trejeitos de um caipira de ascendência italiana a estrutura do samba que é devedora das práticas que os afro-brasileiros desenvolveram no território paulista; inclusive em certas letras de Adoniran, como será visto posteriormente, se assemelham mais ao corpo poético dos sambas de bumbo do que a bricolagem do samba do estilo novo.

Se o samba leva Adoniran a estabelecer relações de memória conforme a modificação de uma tradição, a influência das chamadas modinhas paulistanas é representativa de uma memória que se desenvolveu em resposta à modernização de São Paulo. Aparecendo logo na primeira fase de desenvolvimento urbano da capital paulistana no século XX, essas modinhas constituíram um fenômeno cultural curioso.

Compositores anônimos partiam de fatos diários que comoviam e chocavam o cidadão mais comum, criavam sobre a melodia conhecida uma nova letra,

“recriando” assim a canção. Por isso, segundo Antônio de Alcântara Machado, a modinha urbana paulista tem “letra de assunto em regra policial posta a martelo dentro do ritmo de uma música em voga, feita para explorar a sensação produzida por um fato, impressa em papel volante e vendida a tostão o exemplar (...) Assim é a modinha urbana impressa” Desta afirmação é possível retirar duas importantes características da canção popular: a impressão da suas letras e folhetos e a utilização de melodias já conhecidas e reconhecidas por boa parte da população, com texto diferente do original e comentando fato momentâneo e corriqueiro (MORAES, 2000, pp. 148 – 149).

Exercício explícito de bricolagem³⁰, as modinhas paulistanas aparecem como fazeres empreendidos pela população pobre em sua própria tentativa de compreender o fenômeno da urbanização e também de disputá-lo. Tanto a canção como a memória são vinculadas a fazeres que se desenvolviam nesse meio e encontravam apelo entre as camadas populares: a canção urbana e a notícia sensacionalista. Remete assim ao tipo de sensibilidade que começava a ser moldada no cotidiano da cidade, pois a bricolagem demonstra o apelo que o cancionista urbano, veiculado primeiro em partituras e depois de forma mais perspicaz no rádio, tinha no cotidiano das pessoas e como elas internalizavam essas canções ao ponto de modificá-las conforme seus próprios anseios criativos. Ao mesmo tempo, o noticiário apelativo, cuja característica se voltava ao trato da notícia para uma roupagem tida como popular, influenciava na população a forma como o cotidiano passaria a ser encarado.

Trata-se de atrelar práticas diferentes, mas que compartilham em seus motivos o fato de que são manifestações cuja lógica funciona intimamente com a fugacidade moderna que estrutura metrópoles como São Paulo; ocorrendo a

³⁰ Sobre o encaixe, na maioria das vezes forçado, de novas letras em cima de melodias já conhecidas que marca as modinhas paulistas, Moraes afirma não se tratar de algo novo. Pelo contrário, trata-se sim de prática ocasional na história da música no Brasil.

Em primeiro lugar, é uma prática muito semelhante às adotadas no folclore. Uma mesma melodia, às vezes com pequenas alterações que não redefinem totalmente sua estrutura sonora e harmônica, serve de base a diversas letras, sejam elas parcial ou completamente alteradas. É por isso que encontramos nas diferentes regiões do país a mesma melodia com texto transformado em parte ou na íntegra. O inverso também é verdadeiro: ou seja, a letra torna-se modelo para a variação total ou parcial da melodia. Trata-se, portanto, de variações sobre a mesma base. Improvisar sobre um modelo estabelecido (musical ou poético) pela tradição e reconhecimento dos autores e instrumentistas é uma prática recorrente nas tradições culturais regionais, locais e folclóricas. O que hoje se denomina música popular brasileira, por exemplo, sempre soube utilizar muito bem essa base modelar, partindo dela para a criatividade e a improvisação (MORAES, 2000, p. 153).

canção urbana ser regida pelo fenômeno do modismo, assim como é sabido que o noticiário enfraquece a narrativa ao associar o acontecimento a um formato passivo de ser consumido de maneira veloz e saturada. Contudo, se a manipulação realizada marginalmente em cima das canções está sim ligada ao modismo destas, a relação das modinhas paulistanas com o noticiário sensacionalista subverte os estatutos de impessoalidade deste; remetendo assim a uma síntese interessante entre apelo e as temporalidades produzidas no jornalismo, mas com um retorno da narrativa que liga a informação a certo sentido afetivo, que embora possa existir nos pressupostos de noticiabilidade da imprensa, é recalcado por esta.

Logo, se na tradição dos sambas paulistanos é correto remeter ao termo crônica para referenciar a instrumentalização da memória como patrimônio que conecta tradições culturais a uma modernidade volátil, as modinhas paulistanas já apresentam o que seria uma das primeiras tentativas de adequação na canção de um discurso próximo da crônica como esta é entendida no Brasil. Ao misturar a narrativa a informação, importando desta o sensacionalismo que caracteriza a imprensa popular, a modinha paulistana fundamentou-se como discurso através da tragicomédia que permeia a vida em uma metrópole em ascensão.

As canções recolhidas por Alcântara Machado no final dos anos 20 demonstram e sintetizam essas características que, de modo contrastante, assumem na cidade de São Paulo, um tom narrativo, trágico e violento em seus temas, caracterizando uma paródia no sentido diverso e inventivo daquele utilizado mais normalmente, ou seja, a humorística. Apesar da variedade de sentidos, um dos traços mais conhecidos e usuais da paródia é o da farsa que objetiva realizar uma imitação ou adaptação cômica e burlesca de qualquer tipo de texto (peça literária, teatral ou musical). Porém, nessas modinhas paulistanas dos anos 20/30, a imitação e a farsa assumem um tom trágico e lúgubre. Por vezes, as tragédias e desgraças ganharam proporções tão gigantescas que resvalavam num tom profundamente irônico e humorístico próximo ao da tragicomédia (MORAES, 2000, p. 156).

Deve-se enfatizar nesse fator tragicômico que os casos narrados nas modinhas paulistanas têm como foco o retrato da vida dos excluídos no cotidiano da cidade. Geralmente figuras anônimas relegadas ao esquecimento, nas modinhas paulistanas essas pessoas são reatribuídas de identidade, sendo identificadas por seus nomes, endereços e, principalmente, as histórias de suas experiências na cidade – ou do fim delas, tendo em vista que o

aspecto trágico dessas modinhas casualmente culmina morte de algum dos personagens retratados (MORAES, 2000, pp.179 -180).

Antecedendo a crônica-canção, a narrativa iniciada pelas modinhas paulistanas e na conjuntura que estas apresentaram, dos aspectos tragicômicos e da identidade dos excluídos, teve no novo samba urbano em São Paulo a continuação de seus estatutos. Afinal, por se tratar de fazer concebido como forma de compreensão e, ao mesmo tempo, de reinvenção do cotidiano urbano, o samba local encontrou no discurso das modinhas paulistanas base para fundamentar sua própria poética referente à cidade. São pressupostos que na *persona* catalisadora de multiplicidades de Adoniran Barbosa encontram um artesão capaz de manuseá-los em um novo ciclo de desenvolvimento que já havia despedaçado a cidade deixada pelos criadores das modinhas paulistanas.

A obra de Adoniran evidencia forte presença da narração no dia-dia do paulistano, mesclando referências universais e particulares. Assim, as semelhanças temáticas e de tratamento da estrutura de suas canções são muito próximas às das modinhas da década de 1930. Elas podem ser vistas como um exercício de continuidade transformada; de uma tradição iniciada nos anos 20/30 que se consolidou na cultura popular paulistana, tornando-se parte indissociável e característica desta (MORAES, 2000, p. 194).

Continuadores de tradição memorialística fundada pelos oprimidos em uma metrópole hostil à memória, os sambas de Adoniran Barbosa devem ser entendidos como referentes a essa conjuntura conflituosa. Neles as metamemórias que emergiram das idealizações dos sambas em São Paulo e das modinhas paulistanas, cujas peculiaridades são sintetizadas em um único produto, são inseridas para que, ao jogar com a modernidade, as novidades que esta apresenta sejam subvertidas de forma que possibilitem aos fazeres o fortalecimento de suas bases memorialísticas. Assim, a captação dos pequenos momentos do cotidiano, que revelam identidades suprimidas, situações conflituosas, afetos invisíveis e tradições fragmentadas, encontra nos meios de comunicação e nos aparelhos de reprodutibilidade técnica a possibilidade de se transmutarem em relatos transcendentais, registros de temporalidades que se tornam atemporais.

Nesse ponto é que o fazer dos sambas difere do fazer radiofônico. Este, apesar da possibilidade de representação dos excluídos feita pelos textos de Moles e

pela interpretação de Adoniran, estrutura seus programas de forma que dificilmente estes perdurem como memória. Caso de *Histórias das Malocas*, que apesar das tentativas de registro – como as feitas no Lp homônimo ao programa, onde os poucos registros do programa mantidos compartilham a gravação com canções de Moles e do maestro Hervé Cordovil com interpretação de Estherzinha de Souza -, cairia no esquecimento do imaginário paulistano tal qual a prevalência do rádio como meio de comunicação de massas dominante. Já ao compor sambas, Adoniran Barbosa arregimentou uma arte que transforma os momentos do cotidiano em memória. Assim, a comunicação dos sambas para com o imaginário popular, ao mesmo tempo que utiliza dos meios de reprodutibilidade técnica para se sustentar como registro, diz respeito à maneira como o samba pode conceber a si mesmo como uma forma de memória que objetiva perdurar; ocorrendo dos dois fatores citados como motivo dessa construção não se sobrepõem um ao outro, mas sim se complementam de forma equilibrada.

A ideia do samba de Adoniran Barbosa como crônica-canção é então resultante de tais fatores que permitiram se estruturar como receptáculo que capta a aventura moderna protagonizada por aqueles que são geralmente excluídos pelo discurso dos poderes, que ufana a destruição material e afetiva causada pelo desenvolvimento constante da cidade. Dizendo respeito ao cotidiano e a seus desmembramentos, as histórias protagonizadas por essas pessoas são reveladoras do que vem a ser a identidade da metrópole paulistana e da relação conflituosa que esta tem com suas gentes. Sendo parte das táticas arregimentadas por esses excluídos como forma de antagonizar o esquecimento estrutural da modernidade, os sambas de Adoniran revelam o valor dos momentos e da importância de como estes demonstram o que vem a ser a conjuntura urbana; pois ao se transfigurarem em memória, mostram que muitas das situações arregimentadas pelo ambiente urbano de outrora podem ainda reverberar no cotidiano de muitas pessoas presentemente.

4.1.3. A composição de canções em Adoniran Barbosa e as diferentes performances

O processo de composição em Adoniran Barbosa, assim como na canção brasileira em geral, existe num movimento de manipulação da melodia em conformidade com o gesto de um cantar que trabalha ao limite da fala coloquial. Algo que pressupõe uma ligação do compositor para com sua própria experiência como artista.

E o texto vem da vida. Mais precisamente, vem dos estados da vida: estados de enunciação, estados de paixão, estados de decantação; Num, o cancionista fala; noutro, fala de si e, no último, fala de alguém ou algo. Cada estado retratado no texto tem implicações melódicas, tem uma compatibilidade em nível de modalização. Daí as melodias irregulares, as melodias com durações prolongadas e as melodias reiterativas. Cada melodia contempla o seu texto (TATIT, 2002, pp. 17-18).

Considerar a dependência do desenho melódico com a linguagem da fala permite constatar alguns aspectos peculiares do cancionista de Adoniran. Particularmente, interessa a percepção de que esse jogo entre canto e fala é bem marcado pelo seu conhecido “falar errado”. Essa manipulação artesanal e livre da língua é bem retratada em declaração presente no disco *Documento Inédito*.

Eu sempre gostei de samba. Eu sou sambista nato. Gosto de samba... não foi fácil para mim entrar como compositor. Foi difícil porque ninguém queria nada co'as minhas letras, co'as minhas letras que falavam de “nóis vai”, “nóis qué”, “nóis fumos”, “nóis peguemos”. Agora, precisa saber falar errado. Se não souber falar errado, melhor... não falar errado. Melhor ficá quieto... ganha mais, sabe? (ADONIRAN BARBOSA apud FLORES JR, p. 120)

Fator que lhe conferiu certo destaque como sambista, o uso “errático” do léxico das palavras determina o entendimento de como o corpo lírico é parte do cantar na tentativa do compositor de remeter ao que ocorre propriamente no momento narrado na canção. É expressivo de uma poética cujo alinhamento com a música faz-se necessário por construir certas tensões no signo. Essas tensividades podem ser qualificadas conforme o trato do canto para com os aspectos da linguagem. Assim, quando a dicção se volta a privilegiar a frequência e a duração das vogais, desacelera a melodia para um exercício de passionalização, ou seja, de expressão dos anseios e emoções que emergem da psique do compositor. A contrapartida da passionalização ocorre quando o cancionista investe na segmentação consonantal que se estrutura em

conformidade com ritmo da canção, permitindo que esta comunique ao ouvinte uma construção temática na formulação de personagens, ambientações e ideias (TATIT, 2002, pp.22-23). Consideradas essas formas de tensividade na dicção das canções de Adoniran, percebe-se que a manipulação do léxico das palavras existe primeiramente como parte da composição musical, acontecendo da supressão de consoantes em prol da extensão vocal fortalecer um ideal de passionalidade no canto, assim como a troca ou acréscimo de consoantes no interior das palavras potencializarem a formação de construções temáticas. Fatores que dizem no conceber do todo da canção como forma de narratividade.

E se essas tensões fundamentam a canção como narrativa, entende-se que elas não devem ser desvinculadas do suscitado pelo “falar errado” como parte do alinhamento de Adoniran Barbosa as camadas baixas da metrópole paulistana. Ao introduzir essa fala que condensa a multiplicidade vocal presente dos oprimidos, liberada das particularidades que ferem a concepção padrão da ortoépia, despe o samba de pretensões semi-eruditas que caracterizavam muitas canções do gênero, em especial o samba oriundo das escolas de samba cariocas.

Em um país em que a padronização do léxico é utilizada como afirmação de saber, Adoniran Barbosa não escapou de críticas quanto aos seus sambas e programas radiofônicos cujas manipulações nos falares escapavam a concepção de uma gramática inerte em uma concepção padrão da língua. Mais drástico, contudo, foi o apaziguamento desse falar característico na gravação de seu primeiro álbum, de 1974, por imposição da censura da época. Perda considerável tendo em vista que o “falar errado” é importante na própria concepção de samba feita por Adoniran.

Percebe-se que o canto e as líricas de Adoniran, ao fugir da formalização convencional, importam especialmente como poética na captação das vozes das ruas que na sua territorialidade e transformação como relato formam lugares da palavra, sendo estes articulados como resultantes das falas que habitam as ruas (ROCHA, 2002, pp. 115-117). Demonstrativos de como a canção pode ser criada a partir da captura de experiências, embora, essas

formulações não se limitam à função de representatividade, sendo encontrados em Adoniran também como articuladores de sátiras e, de forma mais indireta, em jogos de metalinguagem.

Do resultado dessas composições como movimentos na dicção própria de um cantar, frise-se a importância do tratamento que elas recebem pelas performances dadas por diferentes intérpretes. Fator que, como visto anteriormente, possibilita a metamorfose do samba para além de sua captura pela gravação. Tal qual um texto que lido por diferentes pessoas pode levar a sentidos diversos, uma canção quando interpretada por outros artistas apresenta atribuições diversas para além das intentadas pelo autor original, “disso resultando entendimentos diversos e significativos, que acompanham as mudanças de legitimação da canção, do seu autor e do que eles representavam” (CARMO, 2002, p. 258).

O que marca a forma com que Adoniran apresenta as próprias canções, além da mecânica por ele desenvolvida na composição, é certamente sua voz rouca. Essa voz de barítono de rouquidão característica pode ter sido um entrave sobre suas tentativas de se consagrar como intérprete, ainda mais em um período onde mesmo a música popular sofria forte influência do *bel canto*. Por causa desse aspecto fora barrado constantemente dos programas de calouros na década de 30. Contudo, e talvez até por fugir do padrão exigido, a voz característica de Adoniran se tornou simbólica da identidade que lhe é atribuída e da conexão desta em seus sambas; sendo caracterizada por Antônio Cândido como “antivoz rouca” (CANDIDO, 2002, p. 143). Ela é essencializada no cantar uma performance característica responsável por associar Adoniran a uma representação informal das classes baixas³¹ e da tentativa destas de se

³¹ Em artigo sobre a influência da voz na política nacional recente, tomando como objeto a voz do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, Tales Ab’Saber argumenta sobre a potência da voz rouca na identificação do popular, carregando energia simbólica que a conecta com diversas representações referentes à população humilde em sua condição histórico-social.

De fato, o gutural e áspero, ao mesmo tempo belamente grave, de seu timbre, de sua inteligência pela voz, evoca algo das grandes figuras populares com suas vozes marcadas pela natureza, atravessadas pelas coisas mesmas que resistem ao humano, as coisas como matéria concreta, como vozes que carregam pedras, que cortaram cana, que lavaram roupa, que viram a violência muito de perto, e no entanto cantaram, vozes que expressam o espírito que resiste no material embranhado nele

integrar a modernidade, pois há na voz rouca a identificação para com os pobres e excluídos nas agruras que estes têm de enfrentar no cotidiano da cidade grande; sendo a voz rouca, como a própria trajetória de Adoniran demonstra, desconsiderada, excluída de qualquer idealização dominante do que se atribui como belo.

Já da reapropriação performática feita por outros intérpretes às canções de Adoniran, destaca-se notoriamente os Demônios da Garoa. Em parte responsáveis pelo sucesso do compositor ao regravar de forma bem sucedida canções como “Saudosa Maloca”, “Samba do Arnesto” e “Trem das Onze”, potencializaram alguns dos enunciados presentes nas canções de Adoniran.

Estas interpretações consagrariam o estilo do grupo, que caricaturava a batucada dos engraxates que trabalhavam no trecho entre as praças da Sé e Clóvis Bevilacqua, no centro da cidade. Além disso, o conjunto enfatizava determinados traços da linguagem utilizada por Adoniran, como por exemplo, expressões de fala acaipirada misturada a certos italianismos, presentes nas letras de suas canções. A interpretação dos *Demônios*, nitidamente, articula-se à ideia de focalizar nas composições de Adoniran o traço cômico, aproveitando os breques para jogar com humor gaiato e caricatural (ROCHA, 2002, pp. 138-139).

As interpretações dos Demônios da Garoa convergiam em maneios próprios. Por se tratar de interpretações que remetiam a um cantar bem humorado, que consolidaria na performance manipulações sobre a canção como os *staccattos* “din-din-donde”, que seriam adotados posteriormente pelo próprio compositor. Radicalizando ainda mais o “falar errado” apresentado por Adoniran (CARMO, 2002, pp. 259 -260), as interpretações dos Demônios da Garoa levariam a diferentes reações quando comparadas com as gravações do próprio compositor; ocorrendo de, por enfatizarem o humor, serem abordadas por alguns como esvaziadoras do aspecto de denúncia contido em alguns causos, assim como também há quem considere que o humor contido nas interpretações dos Demônios mantém a possível denúncia implícita na composição (FLORES JR., 2011, p.132).

próprio, e que, por isso mesmo, eram, em si, especialmente sublimes, o próprio movimento do sublime, do encontro do baixo e do concreto com o altíssimo: a voz de Clementina de Jesus, a voz de Nelson Cavaquinho (AB’SABER, 2012).

O sucesso das interpretações dos Demônios da Garoa abriu caminho para o reconhecimento de Adoniran como compositor. Considerando a gravação de seu primeiro álbum em 1974, Adoniran já experimentara a consagração de suas composições pelos detentores do saber – aspecto, aliás, muito visível no texto de Antônio Candido contido na contracapa deste disco - e distorções por parte de aparelhos da ordem do significado de suas canções para que fossem encaixadas no tradicional discurso de ordem e progresso³². Porém, com a consagração levando a resultados irregulares em sua vida material, acontecendo de mesmo que uma composição de sucesso proporcionasse algum ganho financeiro, se tratava de situação passageira. Em meio a essa condição conflituosa que o envolveu até o fim da vida, as composições de Adoniran chamaram a atenção de artistas diversos, alguns com carreira já consagrada no cenário musical do país.

As interpretações isoladas feitas por esses diferentes artistas não serão focadas neste trabalho. Contudo, alguns desses músicos viriam a estabelecer interpretação conjunta com Adoniran, tomando parte inclusive em canções originais do compositor. Certamente é muito interessante perceber como essas parcerias afetaram a forma de interpretação de Adoniran para com suas próprias músicas, mostrando que mesmo na sua faceta como cantor existe possibilidade de movência; ainda mais quando a interpretação é encarnada em um diálogo entre diferentes modos de ler a canção.

4.2. CRÔNICA-CANÇÃO EM ADONIRAN E O CORPUS

Ao considerar que os sambas de Adoniran Barbosa se constituem como crônica-canção por estabelecer na lírica relatos referentes ao cotidiano das classes baixas na metrópole paulistana, o que se seguirá neste capítulo é a leitura de líricas selecionadas do compositor com o intuito de compreender

³² Dentre as diversas propagandas utilizadas para demonstrar a relação da publicidade para com o paulistanismo que permeava a ideologia dos poderes na metrópole, Rocha considera especial atenção para um anúncio da Ultragás publicado na Folha de São Paulo em 1968. Nesse anúncio é feita uma associação curiosa entre o aniversário do prefeito Faria Lima – cuja gestão, como bem lembra Rocha, foi marcada pela intervenção urbana segundo os moldes orquestrados pela ditadura militar – e as canções “Saudosa Maloca”, “Trem das Onze” e “Samba do Arnesto”, resultando na completa distorção das figurações destas canções para que exaltassem “as vantagens do progresso, cujos benefícios se tornariam visíveis na proporção em que provocassem determinadas intervenções no mapa da cidade” (ROCHA, 2002, p. 89 – 90).

como esse discurso se manifesta particularmente em suas canções. Se até agora foi abordado como Adoniran forjou a si mesmo como artista identificado com a memória dos excluídos, é através de suas canções que se pode identificar como se deu essa associação.

Para tanto foi selecionado um corpus de canções que corresponderiam a critérios que as caracterizariam como crônicas-canções. Ao considerar esse cancionero como possíveis crônicas, a adoção deste termo será encarada em proximidade com o caráter que ganhou no Brasil, ou seja, a de um texto que aproxima a função informativa do jornalismo com a subjetividade inerente à literatura. Porém, com a devida relativização que a incorporação desse gênero textual à canção solicita, remetendo assim a uma temporalidade muito mais duradoura do que a estruturada no meio impresso. Logo, as canções escolhidas se caracterizariam como crônicas-canções por apresentarem temporalidades que referenciam uma informação – que pode ser localizada através das perguntas: Quem? Quando? Onde? Por quê? e Como? -, por converterem essas temporalidades em momento simbólico, pela intimidade com que esse momento tem para com o cotidiano e pela carga subjetiva com que esses fatores são estruturados na lírica.

Da seleção dessas canções em sua caracterização como crônicas no que concerne a ligação para com o cotidiano, percebe-se que em Adoniran Barbosa a preferência por certas temáticas que aparecem em mais de uma canção. Essa conceitualização das canções possibilita que o corpus escolhido seja organizado em diferentes eixos temáticos, ou seja, os subcapítulos que se sucederão dirão respeito à temática abordada por um conjunto de canções que serão interpretadas conforme a abordagem que cada uma delas dá ao tema abordado.

A importância dada a essas temáticas compartilhadas na construção do cancionero, porém, não excluem a particularidade de cada das canções. Considerando inclusive que algumas canções servem de continuação à narrativa abordada em outra, mas nem sempre remetendo a mesma temática. Ademais, em consideração a crônica como texto literário, deve-se ter em conta sua capacidade de produzir múltiplos significados, através da ideia de captura

e lapidamento dos detalhes que envolvem sua característica como relato cotidiano.

Se por um lado a crônica em suas características literárias possibilita a formatação de diversos significados, essa característica é fortalecida no que concerne à ligação da canção para com o intérprete. Assim da mesma que será abordada a interpretação do próprio Adoniran, também receberão especial atenção as gravações do cancionista deste feitas pelo grupo Demônios da Garoa. Também serão abordadas algumas das canções de autoria de Adoniran que este interpretou em diálogo com outros artistas.

Tendo em vista as anteriores considerações sobre a seleção do corpus, este foi retirado de quatro álbuns: os dois primeiros discos de Adoniran Barbosa, ambos tendo como título apenas o nome do artista, gravados respectivamente em 1974 e 1975; o álbum *Demônios da Garoa interpretam Adoniran Barbosa*, de 1974³³; e a recente coletânea *Adoniran Barbosa – Saudosa Maloca*, de 2010, utilizada para suprir parcialmente a ausência do disco *Adoniran Barbosa e Convidados*, de 1980.

Os eixos temáticos são sete. Tendo em vista questões de tempo e sobre a possibilidade de aprofundar a análise em cada uma dessas canções, cada eixo abrigará no máximo três canções. Os eixos são divididos em canções de despejo, canções de desastres, canções sobre eventos musicais, canções sobre causos, canções de amor perdido e canções sobre a vivência urbana. Antes das análises propostas de cada canção individualmente, será feito um comentário geral sobre as temáticas e como elas se manifestam na lírica de Adoniran. Importante acrescentar que em uma mesma canção pode ser abordada em mais de uma interpretação, considerando as diferenças que essas possuem entre si e no que elas acrescentam na leitura dos sambas.

³³ Esses são discos que tiveram relançamento no mercado em versão CD nos primeiros anos do século XXI. Logo, por serem utilizados esses relançamentos mais recentes, ao citar as canções contidas nestes álbuns, será referenciada a data do relançamento: 2003 para os discos de Adoniran Barbosa de 1974 e 1975, e 2002 para *Demônios da Garoa interpretam Adoniran Barbosa* lançado primeiramente em 1974.

4.3. CANÇÕES DE DESPEJO

A temática do despejo não é novidade introduzida por Adoniran Barbosa no samba urbano. Trata-se de temática que já se mostrara presente entre os sambistas das casas das tias baianas, como “A Favela vai abaixo”, de Sinhô, e “Foram-se os Malandros”, de Donga. Com a mudança de paradigmas musicais no samba, a temática encontra o estilo novo em músicas como “Praça Onze” de Herivelto Martins e Grande Otelo. Para além de Adoniran, no samba urbano paulista a temática aparece em “Vou Sambar N’Outro Lugar” de Geraldo Filme. Trata-se de temática que se inscreve na tradição do samba por versar sobre a perda de lugares que exerciam sobre os compositores, ou sobre a comunidade no qual se viam associados, algum tipo de afeto. O samba encontra no despejo a conexão com um tema caro ao gênero, a saudade, que existe conectada à modernidade. Importante perceber que dessa ligação afetiva para com o lugar nem sempre se tratava de habitação, mas sim como o impedimento ou destruição de um lugar outrora ocupado pelo sambista e pelos personagens retratados no samba.

A associação feita ao cancionário de Adoniran Barbosa para com a temática do despejo é resultante dos fatores que dizem respeito à construção de sua identidade como sambista; fazendo com que essa temática, mesmo não sendo das mais abordadas pelo compositor, sirva como base às associações que são feitas sobre a relação de Adoniran para com a cidade de São Paulo. Começando pela importância já comentada da gravação de “Saudosa Maloca” pelo compositor e da regravação desta música feita pelos Demônios da Garoa, cujo sucesso para com o público leva à fase em que o compositor se define artisticamente como representativo de um samba urbano que seria tipicamente paulista. Pois a atribuição “pai do samba paulistano” remete mais à idealização do compositor pós-“Saudosa Maloca” do que a um ato de vanguarda pressuposto. Considerando que nessa canção de despejo - que é fundamental em sua consolidação como compositor - são apresentados os aspectos gerais mais chamativos de sua lírica, como o protagonismo e identificação dos excluídos, a ênfase na narrativa e o fator tragicômico.

Esses fatores gerais que dizem respeito ao seu estilo de compor sambas, por serem apresentados ao público em uma canção como “Saudosa Maloca”, se misturam na influência para com o imaginário popular através dos significados temáticos apresentados nesta canção, contribuindo para formar a mitologia que cerca Adoniran sobre um compositor representativo daqueles excluídos pelo desenvolvimento material da urbanização. Não à toa, tendo em vista que é inerente a temática do despejo a abordagem de diversas questões referentes à modernidade e à urbanização, ainda mais quando se trata de metrópoles como São Paulo que se estouram em torno de uma mutação degradante em si mesma.

Considerar o despejo como temática em uma metrópole como São Paulo significa trazer à tona no discurso todas as agruras humanas que são ocultadas no crescimento vertiginoso e constante dessa metrópole; onde a demolição abrupta de um lugar é simbólica de toda a movimentação que caracteriza a urbe paulistana em sua condição de crescimento infinito, ganhando um peso ainda maior quando este lugar era referencial de uma dimensão afetiva. Consecutivamente, a representação desse desenvolvimento febril no que ele tem de devastador se caracteriza como antagonizante do peso simbólico que existe na figura do progresso e dos signos por ele codificados como legitimadores da ordem regente.

Mais complexa, entretanto, é a figuração dos personagens, que nas narrativas apresentadas são forçados a enfrentar a violência dos poderes que atuam na ação do despejo. Nas canções que versam sobre essa temática, o contraponto feito por Adoniran para o cidadão romantizado em traje de trabalhador tão caro ao discurso progressista não é uma resposta que corresponde à outra idealização, no que seria caracterizar as classes oprimidas como batalhadoras incansáveis contrárias às forças que mantêm sua condição. Os excluídos em Adoniran, o que inclui o próprio eu lírico do narrador, são figuras restituídas da humanidade que lhes é negada. Não são potenciais revolucionários, mas seres cuja reação à agressão vinda de cima corresponde a sensações e expressionismos referentes ao sofrimento ocasionado pela violência contra o afeto ao lugar. Gestos que remetem a algo de patético, mas que também são sublimes.

A complexidade e fragilidade desses personagens sobre como eles interagem com um ambiente no qual estão prestes a ser expurgados suscita também leituras conflitantes quanto à condição apresentada. Pode-se recorrer à dialética do reconhecimento, enunciada por Berman em suas análises da literatura russa pré-revolucionária. Trata-se de leitura que tem o mérito de considerar a inserção do indivíduo dentro da modernidade e as tensões que o desenrolar desta acarreta. Entretanto, a adoção de semelhante dialética pode ser reducionista para com os personagens em sua relação com a desventura do momento representado. Se tomarmos as leituras de Berman sobre a literatura russa como parâmetro, os personagens de Adoniran presentes em músicas como “Saudosa Maloca” e “Despejo na Favela” não seriam muito diferentes do funcionário impotente e reprimido que protagoniza o poema “Cavaleiro de Bronze”, de Alexandre Pushkin.

A política peculiar contida nos personagens de Adoniran, contudo, acenam para certa potência que, embora recalçada pela condição social, é demonstrada nos movimentos e emoções expressos. E tendo em vista que a exclusão dos poderes, em especial do Estado, corresponde também à imposição de um silenciamento dos anseios, a mera capacidade de fazer-se ouvir expressada nesses gestos já configura um incômodo. Sobre a atuação desses personagens, Rocha credits que neles opera a resignação perante as adversidades que os atingem. Podendo ser confundida com impotência, “no entanto, essa resignação não é aqui sinônimo de passividade, mas uma tática para resistir ao curso inexorável dos acontecimentos” (ROCHA, 2002, p. 152).

Finalmente, a temática do despejo, ao ser configurada como narrativa em Adoniran Barbosa, emana como memória simbólica de momentos cuja sina em geral remete ao esquecimento. Considerando que a figura do despejo, em toda a carga que carrega em sua significação sócio-histórica e no agir que tem sobre as modificações urbanas, é representativa da desmemória inerente às relações materiais e afetivas que envolvem o espaço metropolitano, representar esses momentos por via do fazer artístico do samba é demonstrativo da potencialidade subvertedora da memória quando o esquecimento é estrutural. E ao mesmo tempo se trata de memória pedagógica e informativa, fatores que combinados ao tom de denúncia, a linguagem

coloquial e, principalmente, a devolução da experiência à narrativa, caracterizam os três sambas a seguir tratados como crônicas para a posteridade.

4.3.1. Saudosa Maloca

Da importância que “Saudosa Maloca” teve na formação do imaginário que envolve a Adoniran Barbosa, enfatize-se o fato que essa composição também é reveladora de uma formação imaginária referente tanto do ato criador de Adoniran como de sua reapropriação pelo grupo Demônios da Garoa; sendo esta versão a responsável por levar o compositor ao grande público. Assim sendo, serão analisadas as apresentações da lírica em três interpretações dessa canção: a de Adoniran Barbosa para o disco de 1973, a primeira gravação do compositor, de 1951, presente no disco *Os Demônios da Garoa interpretam Adoniran Barbosa* (onde as informações contidas na contracapa levam erroneamente a considerar esta gravação uma parceria de performances entre o grupo e o compositor) e a dos Demônios da Garoa neste mesmo disco, de 1974. Percebe-se que as diferenças contidas na dicção das interpretações, assim como as condições em que foram concebidas, afetam a forma com que a lírica se apresenta, ocorrendo desta mostrar diferenças importantes em cada uma das gravações. Considerando essas diferenças, optou-se por analisar primeiro a gravação de 1974 em vez de iniciar com a de 1951, pois além de ser a mais conhecida interpretação do compositor, algumas influências presentes na composição de Adoniran referentes à concepção da lírica são mais transparentes nessa versão.

Iniciando as leituras com a interpretação feita pelo compositor em 1974, observa-se que a canção é introduzida por instrumento de sopro metálico com melodia de contorno descendente, contando com rápida intervenção de um solo de cavaquinho anterior ao ritornelo que leva à repetição do instrumental de introdução. Momento que já anuncia se tratar de um samba estruturado conforme os pressupostos do paradigma do Estácio, o que é reforçado pela polirritmia que acompanha em paralelo a melodia. Porém, quando o fraseado termina e é enunciado o canto, percebe-se que a lírica que compreende esse canto é diferente da apresentada normalmente no samba de estilo novo. Ponto

importante, tendo em vista que no samba do estilo novo o cancionero é formado conforme um desenho próprio que já fora abordado neste trabalho. Já a lírica apresentada por Adoniran em “Saudosa Maloca” remete a outra forma, estranha a esse samba.

Se o senhor não está lembrado
 Dá licença de contar
 Que aqui onde agora está
 Esse adifício alto
 Era uma casa velha,
 Um palacete abandonado
 Foi aqui seu moço
 Que eu, Matogrosso e o Joca
 Construimos nossa maloca
 Mas um dia nem quero me lembrar
 Veio os homens com as ferramentas
 O dono mando derrubá
 Peguemo todas nossas coisas
 E fomos pro meio da rua
 Apreciar a demolição
 Que tristeza que eu sentia
 Cada táuba que caia
 Doía no coração
 Matogrosso quis gritar
 Mas em cima eu falei:
 Os homis ta com a razão
 Nós arranja outro lugar
 Só se conformemos quando o Joca falou
 “Deus da o frio conforme o cobertor”
 E hoje nós pega a paia
 Nas grama do jardim
 E pra esquecer nós cantemos assim:
 Saudosa maloca,
 Maloca querida
 Dim dim donde nós passemos
 Dias feliz de nossa vida (ADONIRAN BARBOSA, 2003)

Ora, das formas líricas abordadas em relação à diversidade de fazeres que receberam a nomenclatura de samba, a mais próxima da apresentada em “Saudosa Maloca” é certamente a do samba de bumbo paulista. Pois ao longo da canção o compositor emite um corpo poético sólido, metrificado em redondilha maior, que versa sobre um acontecimento ocorrido no passado. Para aumentar a semelhança, o estribilho é uma quadra que é anunciada para encerrar o corpo poético, sendo repetido por um coro até o fim da canção.

Junção interessante entre a estrutura rítmico-melódica do samba do estilo novo com uma dicção que remete aos cantos do samba de bumbo. Transparecendo na totalidade da canção, nessa síntese esses elementos balizam um ao outro, fator que deve ser acrescentado à influência das limitações impostas pelo

formato para gravação. Afinal, se o corpo poético herdado do samba de bumbo subverte o entendimento comum do que seria o novo samba urbano, as características deste e seu código que opera utilizando a gravação como significante influencia a lírica de forma que origine as diferenças desta para com a tradição que aponta. Em verdade, se no samba de bumbo o foco é no estribilho - cantado constantemente por um longo período e cuja importância reflete na sua atribuição por Mario de Andrade como texto-melodia -, estando o poema que lhe origina ocupando posição introdutória cujo enunciado apenas rascunha a melodia através da dicção, em “Saudosa Maloca” – assim como em outros sambas de Adoniran – o que seria chamado de “carreira” é mais importante na composição da música do que o estribilho; estando este repetido por poucos segundos depois de sua primeira veiculação.

O desenvolvimento de um corpo poético baseado na estrutura lírica do samba de bumbo paulista em relação ao significado narrativo apresentado em “Saudosa Maloca” demonstra referência à tradição memorialística que o samba tem na história de São Paulo. Percebe-se assim que a lírica como signo existe em sua totalidade como memória, tanto do significante que remete à prática poética antepassada na história paulista quanto do significado que origina uma narrativa sobre um momento na moderna metrópole.

Da composição da lírica de Adoniran Barbosa como narrativa é notório que em uma peça curta, inserida num samba de 2 minutos e 20 segundos, emane uma rica composição no que diz respeito a informações e construções narrativas contidas. Começando pela divisão da lírica em duas partes: uma temporalizada no presente, onde o narrador trava um diálogo com um interlocutor desconhecido, possivelmente uma referência ao ouvinte; e outra representando o passado do narrador, ocupando este a posição de eu lírico que co-protagoniza o evento narrado. Essa divisão entre temporalidades não é linear, estando à caracterização do presente precedendo e depois sucedendo a narrativa passada. Ainda sobre esse jogo de temporalidades, Tatit em uma leitura semiótica de “Saudosa Maloca” considera somente ao tempo passado a qualidade de narrativa, atribuindo a atuação do narrador no presente ao cumprimento de uma função comunicativa, enunciando o momento narrado.

Nos primeiros versos, porém, ao dirigir-se diretamente a um interlocutor fictício (que ocupa a posição do *tu*), “Se o senhor não está lembrado/Dá licença de [eu] contar”, o narrador (*eu*) simula estar deflagrando, *aqui e agora*, um processo de comunicação no interior do enunciado. Procede, portanto, a uma *debreagem enunciativa*, já que reconstrói a relação *eu-tu*, própria da enunciação, no campo de atuação do *ele*. Decorre disso um efeito direto de presentificação da cena, reforçado, nos versos seguintes, pela manifestação do *agora* (“É que onde agora está”) e do *aqui* (“Foi aqui seu moço”). Trata-se de uma ação conjunta de debreagens enunciativas, envolvendo pessoa, tempo e espaço, (...) separa o plano de narração em si do plano narrado (TATIT, 2001, p. 41).

O tempo presente na lírica existe então como representação do ato de contar a narrativa, mostrando forte emissão de metalinguagem. É através dessa representação que é introduzido o jogo de dualismos simbólicos que permeiam essa lírica. Pois o olhar do presente de Adoniran é demonstrativo do moderno como destruidor de instâncias passadas que entrelaçavam o material e o afetivo. Antes de atribuir ao “adifício alto”, resultante dos acontecimentos que compõem a narrativa posterior, oposição a maloca, a “casa velha, palacete assombrantado”, Adoniran enuncia que nessa modernidade presentificada o que está sendo disputado são as relações de memória; atribuição onde os versos iniciais “se o senhor não tá lembrado/ dá licença de contar” remetem ao cotidiano moderno como contribuinte do esquecimento inerente à ideia de uma metrópole voltada para o futuro, deslegitimizadora de qualquer tipo de passado memorial.

Em meio à agitação da vida na cidade e à mistura de falta de tempo, correria, cansaço e ausência de pontos de referência urbanos relativamente estáveis para a fixação da memória, o homem sequer percebe a paisagem ao seu redor, a despeito (ou pelo fato mesmo) de ela ser transformada rápida, constante e violentamente. O excesso de estímulo e o fato de que nada dura o suficiente para tornar-se referência parecem explicar o comportamento desatento e *blasé*. A canção começa interrompendo esse fluxo violento e aparentemente inexorável, chamando a atenção do passante para um detalhe quase insignificante das transformações urbanas de São Paulo: o edifício alto, símbolo de modernização e riqueza, mas índice também da especulação imobiliária e do acúmulo selvagem de capital, torna-se algo vivo, deixando de ser apenas uma construção, um valor monetário, um dado, uma estatística. Ocupa o lugar que um dia foi habitado por pessoas que ali começaram a construir uma vida; foi referência de esperança de uma vida mais digna e melhor para três “desclassificados” (FLORES JR, 2011, p.125).

Como a alegoria “adifício alto” em contraponto a “maloca” é uma extensão ao plano simbólico do embate entre esquecimento e memória apresentado na cidade grande, percebe-se que será este aspecto que permeará a narrativa e o conflito que a estrutura. O início da narrativa passada é direto já nos primeiros

versos sobre a oposição apresentada, contudo, justamente por já tratar desse fator, mostra considerável carga informativa.

O narrador, cuja atribuição em primeira pessoa se revela como personagem e co-protagonista da história narrada, Matogrosso e Joca são figuras representativas de uma população esquecida: um lumpezinato cuja condição de vida e o agir são discrepantes aos ritos e ideais do progresso. Demonstrativo disso é a própria construção da maloca. Como lembra Tatit, a relação desses sujeitos para com a maloca exprime um querer, o desejo de construir e moldar a maloca, que leva a um fazer, a construção da maloca (TATIT, 2001, pp. 30 -31). O surgimento desta é denunciante de certa potência por parte desses personagens excluídos em sua ação sobre a transformação do espaço. O peso desse fator aumenta quando são levadas em consideração as relações de poder que envolvem o espaço, em especial considerando sua divisão feita pelos poderes, que conforme a narrativa se apresenta, atribui ao espaço ocupado pelos três vagabundos um status de propriedade privada. O fazer desses personagens desconsidera a influência dessas forças sobre o urbano, estabelecendo para além delas a transformação necessária do espaço para suprir suas necessidades.

É precisamente por atuarem por fora, desconsiderando o poder soberano do Estado e a divisão espacial que atribui ao território ocupado a qualidade de propriedade privada, que leva esses poderes a agir em contrariedade aos interesses do trio protagonista. Se em uma cidade onde mesmo os prédios, moradias e monumentos autenticados conforme o aval soberano do Estado e dos demais poderes estão sob ameaça constante de desaparecer vitimados por uma modernidade destruidora, o aparecimento de uma maloca clandestina é um ultraje intolerável. A ação do antagonista é propriamente a de dismantelar a maloca e expulsar os vagabundos do local, conforme legitimidade que lhe é atribuída pela soberania do Estado. Curiosamente, as forças antagonistas são simbolizadas tanto pela figura do “dono”, o proprietário do local, quanto dos “homens”, os trabalhadores incumbidos da tarefa. Não existe tensão entre esses dois elementos, estando os trabalhadores meramente como continuadores do intuito do proprietário, que por sua vez é

representante de um poder soberano. A oposição aqui é entre atores que operam conforme um estatuto paralelo aos pressupostos pelo poder, e agentes invocados para a manutenção de um poder soberano que fora ferido³⁴.

A partir da entrada do antagonismo de um poder soberano contra o empreendimento da maloca, a narrativa, que até então fora curta e direta sobre os pressupostos em jogo, desacelera. Os maloqueiros decidem não confrontar aos agentes opositores para proteger sua criação. Os versos “E fomos pro meio da rua/ Apreciar a demolição” mostram a preferência do trio pelo não confronto. A perspectiva de espectadores da ação agressora provoca reações diversas, e principalmente confusas, para os protagonistas. O que se segue na narrativa então é a exploração por parte do autor desses sentimentos através da passionalidade.

Dessa conjuntura de sentires que são expressos na canção, a ideia de resignação para com o acontecimento serve de denominador comum às irrupções internas dos personagens. O ato de retirar-se do local da maloca para que esta fosse demolida leva facilmente a encarar que os protagonistas foram submissos e impotentes para com o poder do antagonista. De fato existe o reconhecimento do direito legal do proprietário de executar a destruição, o que seria consagrado na fala do narrador ao interromper a expressão do amigo Matogrosso: “Os homis ta com a razão/ Nós arranja outro lugar”. Mas o que passa no interior dessas pessoas é o sofrimento e a indignação para com a destruição arbitrária do lugar associado a boas lembranças; denunciando assim uma relação afetiva dos protagonistas para com o lugar por eles construído. Há

³⁴ Sobre a formação do Estado como emanante de poder soberano e as forças que ou não são compreendidas, agem em paralelo e também se chocam contra esse poder, o filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, em seu ensaio “Tratado de Nomadologia”, propõem que se trata de uma dicotomia entre o dentro e o fora.

A lei do Estado não é a do Tudo ou Nada (sociedades com o Estado *ou* sociedades contra o Estado), mas a do interior e do exterior. O Estado é a soberania. No entanto, a soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente. Não apenas não há Estado universal, mas o fora dos Estados não se deixa reduzir a “política externa”, isto é, a um conjunto de relações entre Estados. O fora aparece simultaneamente em duas direções: grandes máquinas mundiais, ramificadas sobre o todo *o ecúmeno* num momento dado, e que gozam de uma ampla autonomia em relação aos Estados (...); mas também mecanismos locais de bandos, margens, minorias, que continuam a afirmar os direitos de sociedades segmentadas contra os órgãos de poder do Estado (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 23)

dois momentos significativos na lírica desse estado de sentir. O primeiro nos versos “Cada táuba que caia/ doía no coração”. Devido à forte ênfase dada nas vogais em sua conjuntura com a melodia – em especial nos encontros de vogais presentes nas palavras “táuba”, “caia” e “doía” – e na oscilação do timbre vocal para o agudo, Tatit considera esse trecho como “especialmente importante para mostrar que o universo do sujeito alimenta-se de duração” (TATIT, 2001, p. 35). Aponta assim o alinhamento da inflexão passional do narrador com o tempo relacionado à destruição do objeto, ocorrendo de tanto a lírica quanto o desenho melódico afirmarem isso.

Ainda sobre esse verso, Marcio Coelho, também propondo uma análise semiótica sobre essa canção, argumenta que ela inicia o estado de langor que caracterizaria a figuração da saudade. O sujeito, com a cadência das tábuas afetando seu estado emocional, passa a se definir conforme o evento prossegue; passando do estado conjuntivo que marcara a construção da maloca para o disjuntivo que emerge com a destruição desse objeto.

A letra da canção narra exatamente o momento em que o sujeito diante da adversidade iminente, que resultaria na <parada da continuação>, ou seja, na irrupção do fluxo fórico (neste caso, entendida como disfórica), toma consciência da sua disjunção como objeto-valor, ou seja, o momento em que o sujeito exercendo o fazer cognitivo passa de um estado de crença a um estado de consciência – resumo de sua fase meta-cognitiva (COELHO, 2003, p. 134).

A percepção do fim do objeto merecedor de afeto e a apatia desencadeada por esse fato é o que leva o narrador a parar o que seria o outro grande ato de passionalidade contido na canção: o grito do amigo Matogrosso. Na verdade o desejo deste que, interrompido na história por ação do narrador, é reproduzido na gravação por ação deste devido à ênfase nas vogais do verbo “gritar” contido na frase “Matogrosso quis gritar”. A interrupção desse ato é mais marcante de uma aceitação do momento da destruição do que de uma submissão por parte do narrador aos poderes que demoliram o lugar querido. Ademais, a emulação do grito do amigo demonstra que mesmo calando este, o narrador é empático a sua dor. A resignação é legitimada com a fala de Joca: “Deus dá o frio conforme o cobertor”, que na invocação um destinador transcendente que há de justificar o evento transcorrido, assim como as novas possibilidades futuras (TATIT, 2001, pp. 36 – 37), é encerrado o momento de aflição dos personagens e também a narrativa passada.

O retorno do narrador à fala presente, contudo, informa o destino dos personagens depois do ocorrido, “e hoje nós pega à paia/ nas grama do jardim”. Atividade que é ligada ao passado de forma irônica com a seguinte sentença que antecede o refrão: “E pra esquecer nós cantemos assim”. A ironia está não somente no fato de que a canção, do dialogo do presente e da narrativa passada, apresentarem uma memória que poderia ter sido esquecida como exemplar de que não fora abandonada, como também o verbo esquecer enuncia um gesto memorialístico que define a quadra do refrão: “Saudosa Maloca/ Maloca Querida/ Dim dim donde nós passemos/ dias feliz de nossa vida”. Contudo, ao remeter ao seu oposto, o verbo esquecer também não abandona seu significado primordial, representando assim uma tentativa de por fim às agruras representadas pelo momento passado. A este elemento que agrupa contrários, Tatit considera como um complexo.

No plano *discursivo*, aquele que a semiótica reserva aos investimentos semânticos, às construções de figuras que parecem fazer parte do nosso universo antropológico ou mesmo de figuras retóricas, a noção de “esquecer”, no contexto que surge, traduz um pensamento complexo: os atores contam para esquecer e, ao mesmo tempo, para recordar: esquecer o que houve de mau (a perda do objeto, seguida da expulsão) e recordar o que houve de bom (o período de conjunção com o objeto). (...) O princípio da participação está, como já vimos, na origem da função complexa que, de uso recorrente na semiótica, abrange um termo e o seu contrário (TATIT, 2002, p. 38).

O refrão que existe em conexão à complexidade do termo “esquecer” também culmina na função memorialística referente à metalinguagem que rege o tempo presente na lírica. Como visto, esta é estruturada conforme influência do rastro poético do samba de bumbo, cujo estribilho é repetido constantemente pelos participantes até nova proposta de texto-melodia. Nessa gravação de “Saudosa Maloca” feita por Adoniran, o estribilho em quadra é cantado por um coral feminino. Aspecto que é representativo de como essa canção remete, nesse refrão, à atividade operada pelos protagonistas. Um canto que é realizado durante esses fazeres e que cumpre uma função memorialística para com a narrativa passada, demonstrando como os fazeres populares exercem a resistência cotidiana e se configuram assim a valorizar a memória em um ambiente cuja violência passa necessariamente pela construção de um cotidiano amnésico.

E é das relações de memória no cotidiano e a forma como são concebidas nas grandes metrópoles que remete a totalidade da lírica de “Saudosa Maloca”. Da metalinguagem que compõe o tempo presente e a narração passada, essa é uma canção sobre como a construção memorialística na modernidade urbana é inserida nas tensões cotidianas que a caracterizam. Também importante, tendo em vista o caráter desintegrador do espaço urbano, a memória acaba remetendo a um aspecto tão marginal quanto os três protagonistas vagabundos e a maloca por eles construída. Tal qual um Proust dos excluídos, o “adifício alto” apontado pelo narrador serve como motivo rememorador. Contudo, a narrativa passada não se trata de toda uma vida deixada para trás, mas sim um momento específico, cuja causalidade recorrente na cidade de São Paulo e a inferioridade social e material que oprime os protagonistas e destrói o objeto por eles concebido levaria normalmente ao momento contido na narrativa a cair no esquecimento; sendo provável que não recebesse nem uma nota curta na seção de “Cidades” de algum jornal. Sua sobrevivência como memória só é possível devido à narrativa na canção. Também se diferencia da empreitada do autor da *Recherche* ao colocar que o passado não é alvo de uma busca idílica, caracteristicamente burguesa, por afetos deixados para trás no decorrer do tempo, mas sim o seu oposto: o objetivo é a cisão para com um passado representativo das agruras enfrentadas pelos excluídos na modernidade urbana. Não obstante, a figuração do “adifício alto” como evocadora da memória é precisamente por representar a adversidade contida na narrativa, sendo simbólica da opressão sofrida por esses marginalizados.

Da tentativa de representar o universo simbólico dos excluídos surge a construção léxica de Adoniran. Vê-se que nessa versão já existem alguns exemplos do “falar errado” que lhe é tão característico, tais como em termos como “adifício”, “táuba” e “homis”. A prosódia persiste como recurso de figurativização, em que encaixa com os momentos de tensão passional propostos pelo compositor.

Esse processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o seu texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação

lingüística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio (TATIT, 2002, p. 21).

Nessa versão a figurativização inerente às palavras alteradas persiste como algo que “aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto” (TATIT, 2002, p.20). Contudo, se em comparação as primeiras gravações desse samba em 1951, a versão gravada em 1974 para LP, tendo em vista a censura oficializada na ditadura, moderou as manipulações léxicas, tornando isto na lírica algo ocasional onde antes era recorrente.

Saudosa maloca
Maloca querida
Onde nos passemos
Dias feliz de nossa vida

Se o senhor não ta lembrado
Da licença de conta
Que aqui onde agora está
Esse edifício arto
Era uma casa veia
Um palacete assombrado
Foi aqui, seu moço
Que eu, Matogrosso e o Joca
Construímo nossa maloca
Mas um dia nem quero me lembrar
Chegou os homis com as ferramenta
O dono mando derrubá
Peguemo tuda nossas coisas
E fumus pro meio da rua
Espia a demolição
Que tristeza que eu sentia
Cada taúba que caia
Doía no coração
Matogrosso quis gritar
Mas encima eu falei
O homis ta com a razão
Nos 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 nois cantemos assim:
Saudosa maloca
Maloca querida
Onde nos passemos
Dias feliz de nossa vida (ADONIRAN BARBOSA, 2002)

Adoniran na gravação original coloca o “falar errado” como parte integrante da lírica, referencial sintático que complementa a ambientação manifestada na semântica. A presença maior dessas manipulações linguísticas no constructo

poético, encarregadas de representar um falar referente à condição social do narrador e dos outros protagonistas, não dilui sua função no que na versão de 1974 seria o espaço em que estiveram reservadas: a de remeter a frases carregadas de expressividade passional. Ao contrário, é afirmativo que Adoniran da maior importância a essas expressões, frisando a todo tempo as palavras alteradas em seu léxico através do movimento da dicção.

Existe um ponto problemático na gravação de 1951 que é a introdução, devendo o fator confuso nela é gerado e que deve receber certa atenção ser o responsável em muito pela escolha da versão de 1974 para primeira leitura neste trabalho. A canção é introduzida com um arranjo mais comum ao cancionário da época, estando uma clarineta encarregada de tocar o fraseado melódico. Com o fim desse fraseado a lírica é introduzida com uma mudança importante, pois aqui a música já é iniciada pelo estribilho. Tratando-se desta ser a gravação original, a presença do refrão já no início da lírica levantaria a possibilidade do mote lírico ser conforme o desenho do samba do estilo novo, levando a abandonar a herança poética do samba de bumbo. Contudo, não se trata de algo tão simplório. A presença do refrão no início pouco afeta o corpo lírico apresentado, pois seu entendimento só é possível ao final da canção, depois de perpassada a narrativa. A lírica em seu conjunto é o mote da canção, não se caracterizando como uma “segunda”, ou seja, um complemento ao estribilho realizado em um espaço intermediário na poética, como é característico do samba a partir dos fazeres do Estácio. Ainda assim, mesmo que a antecipação do refrão seja insuficiente para caracterizar a lírica como exemplar do padrão do samba do estilo novo, pode-se apontar influência deste no que concerne esse fator, levantando-se a possibilidade de uma tentativa de maior aproximação da composição de Adoniran para com os sambas da época.

Percebe-se também que muitos meneios presentes na gravação de 1973 não se mostram presentes na original de 1951. Por exemplo: em vez do famoso “din din donde” há o termo “onde”. Se tratam de contribuições que o grupo Demônios da Garoa legaram ao próprio compositor, em um interessante processo onde este fora influenciado pelos seus intérpretes.

As mudanças mais visíveis – ou audíveis – em relação à interpretação de Adoniran se pautavam pelo distanciamento humorístico – o *staccatto* “din-din-donde” no lugar do trivial e anódino “onde” leva em conta o prazer lúdico do signifiante, a brincadeira quase infantil que coaduna com a matriz italianado do sotaque paulistano. Outra modificação expressiva passa por uma única seleção vocabular, a troca de “espiar a demolição” tal como se escuta na gravação de Adoniran, por “apreciar a demolição” que marca um razoável distanciamento em relação à cena dramática. Trata-se, ironicamente, de um processo caro às composições do autor, daí uma “socialização”, em termos de direitos autorais, de “Saudosa Maloca”, já que um registro vocal mostrou-se apto a modificar substancialmente a apreciação da música junto ao público (CARMO, 2001, p. 260).

Na gravação dos Demônios da Garoa, registrada em disco do ano posterior ao primeiro feito por Adoniran Barbosa devolve a importância do “falar errado” na composição lírica e melódica de “Saudosa Maloca”. Mais que isso, o grupo opera diversas mudanças no desenho da canção. A começar pela introdução melódica. Os metais que caracterizavam a gravação feita pelo compositor cedem lugar aos maneios vocais, *staccattos* bem adaptados a uma dicção sambística, que caracterizam o estilo do grupo; assim como o lugar que outrora cabia a um modesto solo é atribuído a uma emulação de latidos caninos. O cavaquinho, porém, nessa introdução, é ressaltado em sua posição harmônico-melódica, estando esses jogos vocais correndo com base nesse instrumento. O canto é enunciado numa curta parada da base instrumental que logo é retomada.

Se o senhor não ta lembrado
 Dá licença de contar
 Que ali onde agora está
 Esse adifício arto
 Era uma casa veia, um palacete assombrantado
 Foi aqui, seu moço
 Que eu, Mato Grosso e o Joca
 Construímos nossa maloca
 Mas um dia nós nem pode se alembra
 Veio os ôme com as ferramenta
 O dono mando derrubá
 Peguemos todas nossas coisas
 E fumos pro meio da rua
 Apreciá a demolição
 Que tristeza que nós sentia
 Cada táuba que caía
 Doía no coração
 Matogrosso quis gritar
 Mas em cima eu falei:
 Os omê ta com a razão
 Nós arranja outro lugar
 Só se conformemo quando o Joca falou
 Deus da o frio conforme o coberto
 E hoje nós pega a paia
 Nas grama do jardim

E prá esquecer nós cantemos assim
Saudosa maloca , maloca querida
Dindindonde nós passemos dias feliz de nossa vida (ADONIRN BARBOSA apud DEMÔNIOS DA GAROA, 2002)

Muito se tem defendido que os Demônios da Garoa fizeram de sua interpretação de “Saudosa Maloca” – assim como de outras músicas de Adoniran Barbosa - um outro texto, uma tradução própria, no que concerne à dicção bem humorada. Presente principalmente nos artifícios que o grupo adicionou à canção, o aspecto cômico legaria à interpretação o mérito de ter tornado um tema indigesto como o das remoções em algo palatável para o grande público (CARMO, 2001, p. 259). Essa leitura não é só defendida pela maior parte da crítica como também por integrantes do grupo, como Arnaldo Rosas, que afirmou: “Adoniran preferia cantar sério, nós brincávamos com palavras, com o som da música. Em ‘Saudosa Maloca’ deixamos de imitar os conjuntos famosos da época para criar um estilo próprio” (ARNALDO ROSAS apud CARMO, 2001, p. 259). Porém, o bom humor não é algo tão estranho a Adoniran Barbosa em suas próprias interpretações de “Saudosa Maloca”. Apesar da tragédia inerente ao tema, a dicção vista nas interpretações de Adoniran Barbosa dessa canção denotam algo de cômico, ainda mais se for considerada a experiência como radioator como influente no cantar do sambista, ponto que marcaria o diferencial de “Saudosa Maloca” para o cancionista do compositor. São fatores que estão implícitos no momento em que o compositor enuncia a lírica, cuja possibilidade de diálogo do narrador para com o ouvinte remete aos aspectos comunicacionais do rádio. A presença do Adoniran humorista em “Saudosa Maloca” realça seu aspecto como crônica-canção, mostrando como os problemas relativos ao cotidiano nas grandes cidades podem ser tratados com certa leveza que também é referencial desse cotidiano.

Assim como o humor é presente nas interpretações de Adoniran sobre sua própria composição, a leitura da apropriação feita pelos Demônios da Garoa para “Saudosa Maloca” como algo necessariamente humorístico diminui ou oculta à importância da tragicidade na interpretação do grupo. Mesmo com as brincadeiras vocais contidas no início e no fim da versão do grupo, o cantar da lírica remete à passionalidade imprimida pelo compositor à sua canção e no

que ela tem de trágico. Detalhe onde todo o sentir de apatia e desespero que aparece na narrativa ganha potência no cantar coletivo do grupo, emitindo a impressão de que o trio protagonista é quem toma voz na tragédia, fazendo do canto um relato coletivo do acontecimento – apesar da permanência do pronome “eu” referente ao narrador.

Evidencia-se no que é impresso pelas interpretações de “Saudosa Maloca” tanto do compositor quanto do grupo Demônios da Garoa, que num relato marcado por oposições simbólicas, isso não é feito opondo o trágico e o cômico. Pelo contrário, nesse samba tratam-se de conceitos complementares e inseparáveis. O tragicômico em “Saudosa Maloca” existe como manifestação da experiência em sua conexão com o viver. Pois na modernidade e na violência que ela pode exprimir, a possibilidade de manifestar-se através da memória passa pelos sentires de sofrer, não excluindo, contudo, que mesmo nas desgraças existe possibilidade de riso.

4.3.2. Abrigo de vagabundos

Esse samba de Adoniran, incluído no álbum de 1973, apresenta uma continuação da narrativa de “Saudosa Maloca”, prosseguindo de onde a história desta canção parou.

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 fundos
Construí minha maloca.
Me disseram que sem planta não se pode
Construir, mas quem trabalha
Tudo pode conseguir.
João Saracura
Que é fiscal da prefeitura
Foi um grande amigo
Arranjou tudo pra mim.
Por onde andará
Joca e Matogrosso?
Os meus dois amigos
Que não quis me acompanhar.
Andarão jogados
Na avenida São João?
Ou vendo o sol quadrado
Na detenção?
Minha maloca a mais linda que eu já vi

Hoje está legalizada, ninguém pode demolir.
Minha maloca, a mais linda deste mundo
Ofereço aos vagabundos que não tem onde dormir (ADONIRAN BARBOSA, 2003).

O esquema lírico segue a mesma fórmula encontrada na canção antecessora, com a apresentação de um corpo poético que deságua em um estribilho em forma de quadra. A semelhança para com o samba de bumbo é reforçada com o próprio intérprete cantando o refrão para depois levá-lo ao coro.

As diferenças para com “Saudosa Maloca” são mais evidentes quando se trata da mensagem contida na lírica. Em “Abrigo de Vagabundos” não há a proposta metalinguística enunciada na representação do ato dialogal no tempo presente. A lírica da canção existe somente como a narrativa de pequenos eventos cotidianos que conectam os momentos representados em “Saudosa Maloca” para com um novo, e vitorioso, resultado final: a construção de uma nova maloca. O máximo de interferência sobre o andamento da narrativa é quando o narrador conjectura sobre o paradeiro dos antigos parceiros.

Se agora o narrador está sozinho em suas empreitadas, “Abrigo de Vagabundos” apresenta uma situação complexa que pode ser enganosa. Se em “Saudosa Maloca” o foco era na experiência marginal – inclusive o próprio ato memorialístico – dos vagabundos para com a sua maloca e de como um poder legitimado se opõe aos interesses dos protagonistas, “Abrigo de Vagabundos” mostra o narrador em acordo para com o Estado e a ordem que ele representa. As situações que levam ao resultado final da nova maloca são pressupostos de uma vivência regrada conforme ditames do poder. O narrador adentra o mundo do trabalho para atingir o seu objetivo em um ofício modesto (“eu arranjei o meu dinheiro/ trabalhando o ano inteiro/ numa cerâmica/ fabricando pote”) para assim economizar e realizar a compra de uma propriedade (“E lá no alto da Mooca/ eu comprei um lindo lote/ dez de frente, dez de fundos/ construí minha maloca) com ajuda de um funcionário do Estado (“João Saracura/que é fiscal da prefeitura/ foi um grande amigo/ arranjou tudo pra mim”).

O modo menor presente ao longo do arranjo harmônico-melódico, que é permeado pelas inflexões de passionalidade presente ao longo da canção, passa a impressão ao ouvinte de que a submissão para com esses estatutos

da ordem vigente não inspiram boas sensações ao narrador. Aparenta “que expressa uma conquista (a tão sonhada maloca) como quem lamenta algo. Não há humor, mas uma profunda consternação” (FLORES JR, p. 127).

Dentro do plano narrativo qualquer possibilidade de exaltação para com o modelo de vida propagado pelo poder é cessada com o aparecimento de João Saracura. A relação que é mantida por este, o fiscal da prefeitura, e o narrador mostra que a ilusão burguesa da ascensão pelo trabalho não tem o mesmo peso para a obtenção da propriedade caso não ocorra promiscuidade entre os interesses do indivíduo para com contatos particulares no Estado. A nomeação da personagem do funcionário público, assim como sua adjetivação como “grande amigo”, é reveladora da cordialidade inerente a essa relação. Em outras palavras, é a partir do pressuposto da amizade do funcionário público que o narrador consegue expandir os seus interesses particulares para o âmbito público, legitimando-os.

É certo que o Estado ocupa posição moderadamente adversa em relação à narrativa antecessora. Antes aparecendo, indiretamente, como mote legitimador da desgraça do narrador e de seus companheiros, agora ele concede ao narrador a posse do tão sonhado território. Percebe-se que a situação diferenciada entre as duas canções demonstra um ponto em comum que é o aval do Estado para interesses particulares: o do proprietário do terreno ocupado em “Saudosa Maloca” e a legalidade da maloca do narrador em “Abrigo de Vagabundos”.

Mas é a preocupação com os velhos companheiros Joca e Matogrosso que marca o distanciamento psicológico entre o narrador e a legitimidade estatal. A suposição sobre o paradeiro desses personagens e a preocupação para com estes, que se recusaram a trilhar o mesmo caminho que o narrador, é motivo de consternação memorialística; pois o mesmo Estado que agora lhe garante a maloca, também é responsável pela continuação da miséria dos ex-parceiros, considerando também a possibilidade de que as forças repressivas os tenham encarcerado. A tristeza que emana então desse samba é decorrente da memória que envolve esses laços afetivos, a origem marginal que neles

provém e a cisão presente que pesa na mentalidade de um eu lírico solitário em sua integração ao domínio do Estado.

Se no início da música, quando é revelado o novo ofício do narrador, a compra do terreno para construir a maloca e a sentença de que “me disseram que sem planta/ não se pode construir,/ mas quem trabalha/tudo pode conseguir”, aparenta levar Adoniran Barbosa ao rol dos sambistas antes rebeldes e agora cooptados pela ideologia do poder, o sambista logo desmancha esse discurso ao demonstrar a realidade ocultada pela ideologia – no caso o conluio com o funcionário público – e retoma o aspecto memorialístico que havia cultivado anteriormente. Devolver a narrativa a sua importância como memória é que marca efetivamente o distanciamento da canção a qualquer tipo de agregação oficialista. Como demonstra a história dos sambas-exaltações³⁵, a cooptação do samba pelo Estado geralmente expurga do gênero sua qualidade como narrativa conectada à experiência cotidiana. O narrador como personagem protagonista pode ter sido integrado a certos pressupostos do poder, mas a canção, seu lamento, é algo que escapa e se estabelece como recuperação de uma experiência que não pode ser cooptada.

A memória é que o deixa triste, que o afasta da mentalidade propagada pelo poder e, finalmente, é aquilo que o leva à solidariedade para com os vagabundos; esquecidos e anônimos que ficam largados a própria sorte no desenrolar da modernidade urbana em seu desenvolvimento. Se “a maloca também era representação de refúgio e solidariedade” (MATOS, 2007, p. 144) significando em “Saudosa Maloca” a camaradagem do trio protagonista em “Abrigo de Vagabundos”, como o próprio título da canção revela, existe o débito do narrador para com o mundo dos desvalidos que ele outrora pertencera.

³⁵ Sobre o samba-exaltação, o próprio Ari Barroso demonstra como essa modalidade esvazia o gênero de sua tradição discursiva voltada à experiência.

Senti, então, iluminar-me uma ideia: a de libertar o samba das tragédias da vida, do sensualismo das paixões incompreendidas, do cenário sensual já tão explorado. Fui sentindo toda a opulência da nossa terra, gigante pela própria natureza. (...) De dentro de minh'alma, extravasava um samba que eu há muito desejava, um samba que, em sonoridades brilhantes e fortes, desenhasse a grandeza, a exuberância da terra promissora de gente boa, laboriosa e pacífica, povo que ama a terra em que nasceu. Esse samba divinizava, em uma apoteose sonora, esse Brasil glorioso (ARI BARROSO apud ROCHA, 2002, p. 53).

A preocupação com os amigos Joca e Mato Grosso e o oferecimento da maloca aos “vagabundos que não tem onde dormir”, demonstra solidariedade, certa ingenuidade e mesmo certa concessão ao discurso oficial, mas, em sua ambivalência dolorida, revela também a particularidade e a exceção da conquista, uma vez que a maloca não será conseguida por todos os que dela necessitam, nem por todos os que trabalham por ela, pois os critérios para compra e legalização não estão postos no campo do direito, da garantia comum, imparcial e universal, mas, sim, no campo das relações pessoais, do compadrio, do favorecimento, da corrupção, e, portanto, do particular, do arbitrário, do instável, do precário e do imponderável (FLORES JR., 2011, pp. 128 -129).

O desfecho de “Abrigo de vagabundos”, representado pelo refrão, é exemplar de como se configura um saber tático e das manipulações que ele implica, pois tira proveito da legalidade que o novo território goza para compartilhá-lo com os excluídos que habitam a metrópole de forma invisível. A solidariedade é assim uma forma de tática. Fechamento apropriado. Afinal, se na canção antecessora o cotidiano era ligado ao viver a margem, o que se passa em sua continuação é a aquisição dessa experiência anterior para gerar desdobramentos favoráveis em uma vivência regrada por uma modernidade cunhada por cima.

4.3.3. Despejo na favela

Esta canção de 1969 retoma a questão do despejo em uma narrativa nova, sem relação alguma com os relatos iniciados em “Saudosa Maloca”. Como o título enuncia, não se trata mais do despejo de um lugar referente a um número limitado de pessoas, mas sim de um espaço social mais complexo, uma favela. Abordar a expulsão arbitrária de uma comunidade inteira é demonstrativo da evolução de Adoniran como artista e mostra sincronia com as mudanças que a cidade atravessava. “Nestes anos, as desapropriações eram constantes, com o despejo de centenas de residentes, a cidade em obras descaracterizava sua urbe” (MATOS, 2007, p. 145). Trata-se de período correspondente ao desenvolvimentismo desenfreado defendido pela Ditadura Militar, que em São Paulo seria representado pela figura do prefeito Faria Lima (1965 – 1969).

A versão que será analisada, contudo, é a de 1975, gravada no disco “Adoniran Barbosa e convidados”, realizada em parceria com Gonzaguinha. Logo, essa versão não interessa somente porque foi a que resistiu ao tempo, considerando que não foi possível uma audição da original, mas principalmente pela natureza

da parceria que resulta no encontro de Adoniran com um dos expoentes da MPB politicamente engajada da década de 70.

Quando o oficial de justiça chegô
 Lá na favela
 E contra seu desejo
 Intregó pra Seu Narciso
 Um aviso, uma ordem de despejo
 Assinada “Seu Dotô”
 Assim dizia a petição
 “Dentro de dez dias
 Quero a favela vazia
 Os barracos todos no chão.”
 É uma ordem superior
 Óoooo,,,Meu Senhor
 É uma ordem superior
 Não tem nada não Seu Doutor,
 não tem nada não.
 Amanhã mesmo
 vou deixá 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,
 Em qualquer jeito me ajeto.
 Depois, o que eu tenho é tão pouco,
 Minha mudança é tão pequena
 que cabe no bolso de trás.
 Mas essa gente ai, hein?
 Como é que faz? (ADONIRAN BARBOSA, 2010).

O surdo que inicia a música e anuncia o ritmo que caracteriza esse samba cujo desenho instrumental lembra o samba dos morros do Rio de Janeiro – sendo talvez o samba de Adoniran pós-1951 que mais se aproxima da matriz carioca -, embalando uma rítmica lenta já mostra que se trata de um samba triste. Se em “Saudosa Maloca” havia algo de tragicômico na forma com que a narrativa era transmitida, em “Despejo na Favela” a dicção aponta para a simples melancolia, não cabendo espaço para a alegria ou qualquer tipo de sentimento eufórico. Significativo que da polirritmia apresentada, o canto é pontuado pelo som da cuíca, cuja sonoridade aparenta chorar em resposta ao evento transcorrido.

Outra diferença que se interpõe nessa canção para com a adversidade representada é sobre o papel do Estado. Anteriormente ele transparecia como figura legitimadora, cujo estatuto soberano conferia legalidade, o que faz com que seu aparecimento em “Saudosa Maloca” seja de forma indireta,

fantasmática, ao lado do proprietário no qual os interesses também eram os do Estado; e em “Abrigo de Vagabundos” ele dá aval para o narrador, integrado em seus ditames, conseguir sua moradia, ao mesmo tempo que perpetua injustiças para com os excluídos. Já em “Despejo na Favela” é o Estado, representado pelo oficial de justiça, que é o agente primário responsável pela expropriação do território ocupado pela comunidade retratada.

A presença do estado como antagonista para com uma comunidade marginalizada compõe um quadro humano rico no que se refere à narrativa. Da questão das nomeações, cara ao compositor, somente um personagem é propriamente nomeado: o “Seu Narciso” que recebe a ordem emitida. Possivelmente uma liderança para aquela comunidade, a menção de seu nome serve como representante do todo comunitário, perpassando a ideia de organização num corpo social complexo. Sinal de mudança dos tempos, pois se a maloca de outrora era um lugar de solidariedade, mas sua existência era demonstrativa de um fazer aleatório, fragmentado no espaço urbano e desorganizado como estrutura social, a favela aqui remete não só a uma maior complexidade espacial, como também a certa noção organizadora de uma multiplicidade social com o território. O aparecimento dessas organizações locais é sincrônico à ascensão de formações referentes aos interesses das camadas subalternas que, diversificadas, reúnem diferentes pessoas em torno de interesses em comum (SILVA, 2011, p. 33). Dentre esses agrupamentos surgem os movimentos locais, ou de bairro, que apareceram “da aglutinação de moradores principalmente O que se segue às áreas pobres e na periferia da cidade” (SILVA, 2011, p. 35).

Contudo, se Narciso é o único personagem que se mostra merecedor de um nome próprio considerando a sua identidade como fator aglutinador, é reveladora a denominação de “Seu Dotô” para o mandante da ordem de despejo. “Dotô” é corruptela de Doutor. Embora seu sentido remeta primeiramente à titulação do saber acadêmico, no Brasil, apontando para a formação histórica em que a conquista do bacharelado é sinal de integração para com uma cultura elitista, o sentido de Doutor foi aberto para remeter a

peças que se encontram em um cargo privilegiado na sociedade, em especial médicos e profissionais de direito. Então, esse “Dotô” é representativo de alguém que ocupa um cargo de poder dentro do Estado, pertencendo assim a uma elite social; no caso pertencente ao Poder Judiciário.

É significativo que o meio no qual o “Dotô” pertence é distanciado da realidade que envolve os habitantes da favela, sendo a grande ironia, e perversidade, do poder que o destino dos favelados seja tomado arbitrariamente por alguém estranho a sua realidade. Na composição de dicotomias que caracterizam as líricas de Adoniran, “Despejo na Favela” apresenta essa novidade que é oposição entre distância e proximidade. Pois a relutância emitida pelo oficial de justiça em entregar a ordem mostra que esta só é possível devido ao distanciamento gozado pelo “Dotô” para com a sociedade da favela. A impessoalidade da ordem “Dentro de dez dias/ Quero a favela vazia/ Os barracos todos no chão” se faz possível por causa da letra fria da escritura e da disponibilidade do oficial de justiça. Este é demonstrativo de que quanto mais próximo se está do local da favela, maior a consciência sobre a natureza violenta da desocupação. Depois de anunciar a ordem, a fala do oficial é seguida por um canto lamentoso, cuja extensão da vocal “o” mostra uma passionalidade quase chorosa, potencializada pela emissão do canto conjunto dos dois intérpretes, onde se explica de forma respeitosa para o representante da comunidade que se trata de “uma ordem superior”. Ao mesmo tempo em que é uma tentativa do oficial de justiça de justificar sua ação, ao mostrar que se trata de algo ordenado por cima, é significativo que a distância é principalmente um abismo entre as classes e de falta de contato entre elas.

Gonzaguinha então assume o canto servindo de interlocutor ao oficial, possivelmente assumindo a *persona* do líder comunitário. Seu canto enuncia o sinal de resignação. Primeiramente aliviando ao oficial da culpa para com o futuro acontecimento ao dizer que “não tem nada não, seu Dotô”; frase que ao mesmo tempo em que livra a culpa do oficial, também faz questão de mostrar que este também pertence ao mesmo meio que seu superior, partilhando assim o poder inerente aos quadros do Estado. Já os versos “amanhã mesmo/ vou deixar meu barracão” e “Vou sair daqui/ pra não ouvir o ronco do trator”

mostram que para este personagem o desapego é a melhor forma de preservar o afeto para com o lugar, prevendo assim a dor futura.

A palavra é passada para a voz de Adoniran Barbosa no que é indefinido se continua na personagem encarnada por Gonzaguinha, ou se representa outro indivíduo que também há de abandonar o território. Seu canto é mais detalhado quanto à resignação para com a decisão sofrida, colocando que a pobreza com que se apresenta (“o que eu tenho é tão pouco/minha mudança é tão pequena/que cabe no bolso de trás”) também lhe confere um caráter de nômade (“Em qualquer canto me arrumo/em qualquer jeito me ajeito”). A possibilidade de se tratar de diferentes personagens é realçada pelo cantar diferenciado dos intérpretes. É contrastante a dicção universitária de Gonzaguinha – que fala primeiramente “Doutor” ao invés da corruptela “doto” – para com as particularidades do “falar errado” de Adoniran; aparenta um encarnar mesmo um o papel de liderança e o outro o de espectador. Porém, da confusão entre as vozes e da incapacidade que dela decorre de saber se se tratam de duas personagens que se sucedem ou se um continua o canto do outro, é significativo que esses cantares, tão diferentes entre si, enveredam por uma solução que os alinha: a resignação é o caminho encontrado para responder a arbitrariedade do poder.

E é através do realinhamento dessas vozes que é demonstrada a preocupação para com o restante da comunidade. Refrão primeiramente lançado pelo canto de Adoniran que, contrastante com sua situação de possibilidade de deslocamento, questiona “Mas essa gente aí, hein?! Como é que faz?”. Consciência de que muitas das pessoas viventes da favela estabeleceram no território laços mais aprofundados, podendo inclusive depender dele para sobreviver, o refrão é então seguido pelo canto de Gonzaguinha. O canto conjunto do questionamento, que também é lamento, demonstra uma dúvida solitária sobre o destino de uma comunidade que, encarada pelo poder apenas como um entrave, é determinante para a vida de muitas pessoas diferentes. O coro entra no refrão como se o questionamento agora fosse cantado pelo todo coletivo, curioso por saber o que será de seu destino depois da violência futura.

São vozes que, apesar das diferenças, têm no território uma experiência em comum. A narrativa que delas decorre é determinada por sua presença no cotidiano dessa comunidade, ocasionado de a violência antagonista se caracterizar precisamente como distanciamento que é estranho as relações sociais costuradas naquele território. A característica como crônica-canção remete a presença que é acompanhar e adentrar nesse cotidiano, situação que torna possível perceber o peso que é a impessoalidade do árbitro estatal ao interferir na continuidade da favela. O relato em seu caráter de crônica só se torna possível, então, devido ao olhar integrado à convivência social; sendo que um ponto de vista panorâmico, por cima, não poderia transmitir a narrativa do despejo em suas nuances cheias de sentido humano.

4.4. CANÇÕES DE DESASTRES.

Ainda comentando o caráter promíscuo e irregular em “Abrigo de Vagabundos”, onde o narrador trava diálogo com o fiscal da prefeitura, Wilson Flores Jr. não deixa de abrir hipóteses sobre o resultado da nova maloca que resulta desse contato. Relacionando assim essa construção com o que ocorre constantemente as moradias irregulares nas grandes cidades, acredita na possibilidade de resultados catastróficos que possam atingir o novo abrigo.

A única menção ao poder público surge sob o suspeitíssimo “arranjou tudo pra mim”, que “legaliza” uma construção que, talvez, não devesse ser legalizada (fato que as tragédias anuais em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outros lugares do país só fazem acentuar, pois, de forma geral, as mortes ligam-se a ocupações irregulares, muitas vezes “legalizadas” de modo torto: continuam irregulares, mas o poder público, além de fazer vista grossa, instala serviços, escolas, postos de saúde). Ou seja, indiretamente, os versos apontam também para a precariedade da construção, realizada sem planta e absolutamente entregue aos esforços e possibilidades do sujeito, o que demonstra, conseqüentemente, a ausência de planejamento e de políticas públicas voltadas à habitação e à cidade como espaço de convivência coletivo; longe disso, o que se vê é um “salve-se quem puder”, uma terrível “terra de ninguém” (FLORES JR., 2011, 128).

Não pretender-se seguir aqui a leitura sociológica de Flores Jr acerca da legitimidade do Estado para avaliar se um local é digno de ser habitado ou não. Mais importante é a percepção de que muitas dessas moradias, construídas aleatoriamente de forma precária e em territórios inapropriados para construção podem sofrer sua destruição devido a sua própria fragilidade estrutural. Esse ponto fraco característico das práticas de ocupação do

território urbano pelos excluídos é ponto de partida para adentrar em outra temática presente nos sambas de Adoniran, que são os desastres esparsos que assolam a relação do excluído para com sua moradia.

A temática do desastre compartilha com a temática do despejo o caráter de tratar de uma força adversa aos interesses do excluído em sua relação com o território, os frustrando. Contudo, se na temática do despejo os personagens eram vítimas de relações de poder que dividiam o espaço urbano, tendo o Estado como mote legitimador, na temática do desastre o flagelo é referente a um elemento aleatório, vago, que desencadeia algo de catastrófico na vida do personagem. Pode ser um elemento externo, como nos casos dos desastres naturais, ou interno, como incêndios causados por irregularidades presentes no interior de uma moradia.

Isso não significa que as relações de poder sobre o espaço estejam ausentes, no que também é pertinente o comentário de Wilson Flores Jr; não pelo legalismo que envolve seu argumento, mas sim ao mostrar que esses desastres só são possíveis devido à exclusão social. Fator que é balizado no espaço urbano devido à cristalização de territórios específicos para abrigar a população pobre; muitas vezes caracterizados por degradação ou irregularidade no terreno que inviabiliza uma moradia digna. Em paralelo, os serviços ofertados pelo Estado ou por outros elementos provedores de recursos necessários para a vivência nas comunidades pobres o fazem de forma precária e indecente. Relembrando Certeau, essa precariedade faz parte dos mecanismos de controle operados pelo Estado, consagrando a exclusão social. Logo é sintoma dessa exclusão que, dentre a fraqueza de outros serviços, leva à ausência de uma política de escoamento que evite enchentes, ou a um serviço elétrico cujos curtos não se desenrolem em incêndios.

Evidencia-se então que por mais que difira da temática do despejo devido à incerteza futura que trará o elemento destruidor para a vida do personagem, a temática do desastre continua – e ao acrescentar a presença do incerto, torna mais complexos – os pressupostos que envolvem o despejo. Essa temática evidencia ainda mais o cotidiano como espaço de tensão, onde os desastres decorridos são motivos de choque do indivíduo para com o meio.

A cidade de Adoniran encontra-se atravessada pelos pressupostos da disciplina e da cidadania, passando a ser reconhecida com espaço de tensões, de um cotidiano da população carente que enfrenta as adversidades da expulsão, exclusão, também falta de luz, os incêndios e as perdas (MATOS, 2007, p. 146).

Do aspecto que ocasiona o desastre como extensão das tensões sociais no espaço, Adoniran aproveita para continuar nas composições que tratam desse tema o exercício de resignação e solidariedade que marca seus personagens em vista à adversidade sofrida. Em verdade, quando trata de temática do desastre, o flagelo em si recebe menor destaque do que a reação que dele provém. É o pressuposto que leva o compositor a tratar de acidentes não graves como mote de festejos para a comunidade. Caso de “Luz da Light” – que como o evento retratado não envolve prejuízos graves para os personagens, não será comentada neste tópico. Mas a abordagem para com eventos de caráter mais degradantes também remete à forma com que os personagens respondem à desgraça aleatória que lhes atinge. Assim, as caracterizações dos personagens em sua resignação e solidariedade são aprofundadas, beirando por vezes o otimismo.

O aperfeiçoamento em cima desses sentires também leva Adoniran a jogar com a prática da parábola, forma tradicional no samba no que considera sua conexão com a crônica urbana (SODRÉ, 1998, p. 43). Como nas músicas dessa temática Adoniran foca no pós-trágico, quando o dano já transcorrer na vida do personagem, existe então na mensagem da lírica um conselho, a transmissão de um aprendizado para que o personagem atingido prossiga em seu viver. São ensinamentos que geralmente atendem a uma moral internalizada no âmbito social vivido pelos personagens.

4.4.1. **Aguenta a mão, João**

Samba de 1965 composto por Adoniran em parceria com Hervê Cordovil, maestro muito ativo no meio radiofônico, responsável por composições de diversos expoentes da canção de rádio, trabalhou com Adoniran em sua produção radiofônica e também foi seu parceiro em diversas canções. A versão aqui considerada será a de 1975, cuja interpretação foi realizada em parceria com Djavan. A música é introduzida por um assobio, que dá um tom alegre e descontraído antes de apresentar a lírica.

Não reclama contra o temporal
 Que derrubou seu barracão.
 Não reclama
 Guenta mão, João
 Com o Cibide
 Aconteceu coisa pior
 Não reclama
 Pois a chuva só levou a sua cama
 Não reclama
 Guenta a mão João
 Que amanhã tu levanta
 um barracão muito melhor
 O Cibide coitado
 Não te contei?
 Tinha muita coisa a mais no barracão
 A enxurrada levou seus tamancos e um lampião
 E um par de meia que era de muita estimação.
 O Cibide tá que tá dando dó na gente
 Anda por aí
 Com uma mão atrás e outra na frente (ADONIRAN BARBOSA & HERVE CORDOVIL, 2010).

A lírica mostra que este samba, em contraste com aqueles vistos na temática do despejo, foi estruturado conforme os preceitos do samba do estilo novo. Ou seja, o motivo principal da lírica é um estribilho, composto de seis dísticos, que é enunciado pelo compositor em sua interpretação e logo repetido por um coro. Ao estribilho é posteriormente acrescida uma segunda poética, que dá continuidade a narrativa.

O motivo principal do estribilho é um aconselhamento para com o personagem do título, que acabara de perder a morada em uma enchente. Trata-se de um imperativo negativo voltado ao personagem, “não reclama”, que no segundo dístico ganha o complemento “guenta a mão, João”. A presença do imperativo como forma de aconselhamento perpassa na característica desse recurso em vista do uso diário no vocábulo popular; onde é frequente que o conselho se confunda ou se misture com uma ordem dada a alguém. Figuração que ganha força devido à situação apresentada. Tendo em vista da possibilidade de desespero do personagem título com as perdas materiais que angariou, o locutor lança mão do imperativo para primeiramente interditar a expressão de João e posteriormente para recomendar que este suporte o infortúnio; sinal de que a resignação seria a melhor medida para lidar com a gravidade da situação.

Com o imperativo dado para resignar-se, se segue o convite para que o personagem reavalie a situação e que considere um porvir. A reconsideração

sobre a perda material é carregada de ironia, o que aumenta o apelo bem humorado da canção. Pois o consolo ofertado a João é que, além de ter destruído a sua morada, a chuva também teria levado sua cama, tratada como apenas um detalhe. Sem teto e sem conforto, a moral cultivada é desassociação da vida para com a materialidade. A esta é oferecida a esperança do porvir. A sentença “Amanhã tu levanta/ um barracão muito melhor” aponta para um otimismo que enfatiza força do fazer de João em construir uma nova morada. A importância da materialidade em suprir necessidades cotidianas é diminuída tendo em vista que não se tratam de bens insubstituíveis; estabelecendo confiança na figura do barracão como habitação que pode ser levantada aleatoriamente.

Ainda no estribilho é apresentada a figura de Cibide, que antagoniza com o personagem título em sua representação. Sua situação é enunciada primeiramente para consolar João, diminuindo suas desgraças em comparação às de Cibide, pois com este “aconteceu coisa pior”. Contudo, quando na segunda é apresentado o que aconteceu com Cibide, o ouvinte fica sabendo que sua situação difere conceitualmente da de João. Ao lamentar o que aconteceu com Cibide, estabelece primeiro uma comparação quantitativa, “tinha muita coisa a mais no barracão”, para assim apresentar os pertences perdidos: “seus tamancos e um lampião/ e um par de meias que era de muita estimação”.

Maria Izilda Santos Matos salienta que, quando o cantar recai sobre os pertences de Cibide, “com humor, o autor retratou o vínculo de Cibide com seus pertences, apesar de nada valerem” (MATOS, 2007, p.148). Mas é do vínculo desse personagem para com seus pertences é que se pressupõe que eles valem sim alguma coisa. Pois a ligação de Cibide para com os pertences perdidos configura valor afetivo, bem representado no adjetivo “estimação”, que é importante para o personagem. Esse valor afetivo provavelmente é oriundo de um rastro, uma trajetória que o personagem tivera em que sua experiência se entrecruza nesses objetos singelos. Valor que também é importante para os locutores, que encaram essa afetividade embutida em objetos simples como algo mais considerável do que a perda material de João.

Merece atenção que em “Aguenta a mão, João” a narrativa é inconventional em sua apresentação, onde o apelo ao falar cotidiano corresponde ao burburinho de vozes pertencentes ao círculo social no qual estão inseridos João e Cibide. Do burburinho, pressupõe-se o estabelecimento de uma narrativa fragmentada, colocada como um plano dialógico, ou seja, de um apelo múltiplo que se dirige a João para cantar o conselho. Suas pistas estão dadas na interpretação de Djavan, que canta como se abordasse o personagem título, de forma informal e coloquial como em uma conversa, e no retorno da voz de Adoniran, que ao utilizar a sentença “ta dando dó na gente”, mostra que a situação de Cibide é preocupação de um coletivo. São informações que são atiradas na canção de forma quebrada, como numa bricolagem de falares. Trata-se de confusão referente à multiplicidade polifônica inerente ao viver cotidiano. O personagem título, sua desgraça e a moral internalizada nessas vozes para interpretar o acontecimento serve de ponto de encontro que referencia o burburinho, concentrando-o no assunto apresentado e nas formas com que o corpo social encara esse tema.

4.4.2. Quem bate sou eu!

Composto por Adoniran Barbosa em parceria com Artur Bernardo, em 1956, “Quem bate sou eu!” é conhecida pela interpretação dos Demônios da Garoa em um período onde estes se consagraram tocando as canções de Adoniran. Samba que versa sobre a temática da destruição, é exemplo de onde a concepção lírico-musical dada pelo compositor propicia a base para que os experimentalismos do intérprete se reapropriem da canção.

Ô de Casa, quem bate?
 Quem bate, sou eu.
 Sou eu amigo que
 vem pedir-te abrigo
 Cheguei embriago no barraco,
 o seguinte aconteceu:
 Fui acende o fugão
 De querosene explodiu.
 Incendiô, queimô tudo que era meu (ADONIRAN BARBOSA & ARTUR BERNARDO, 2002)

Esse samba também é estruturado conforme o esquema padrão do estilo novo, correspondendo assim a um estribilho que embala a canção que é acrescido de uma segunda que complementa narrativamente a poética apresentada. O

estribilho é composto de apenas uma quadra simples, assim como a narrativa da segunda apresenta a situação de forma rápida, quase jornalística. Depreende-se então da lírica crua uma canção simplória.

Contudo, como já visto composições como “Saudosa Maloca”, um dos talentos de Adoniran Barbosa como letrista é de colocar em poucas palavras uma narrativa rica em informação conotativa, como também demonstrar capacidade de brincar com os signos do cancionero nessas poucas palavras; compartilhando também o fato da lírica estar dividida em dois tempos, um presente enunciativo e um passado narrativo. Acrescente-se a importância da interpretação humorística dos Demônios da Garoa, que não apenas ressaltam o aspecto tragicômico inerente a uma narrativa embebida de realismo sobre o cotidiano, como também atravessam a canção com períodos de canto falado que aprofundam na intimidade para com a fala coloquial e diária.

A começar pelo fato de não haver uma introdução instrumental nessa canção, mas sim a enunciação do estribilho através da fala, onde o primeiro verso denuncia a reconstituição de um diálogo singelo; ocorrendo deste (“ô de casa/ quem bate?”), considerado em conjunto com as três batidas que antecipam a canção, trata-se de uma encenação do ritual típico que compreende a chegada do visitante a uma morada. Eis que a naturalidade com que esse falar leva ao canto, já presente a partir do segundo verso, reverbera a tese de Tatit sobre como a canção brasileira se origina na fala, onde aquela continuaria as tensões e multiplicidades inerentes a esta. “Por viver a voz da voz em seu duplo sentido, o cancionista não pode deixar de ser também malabarista. Como se ele sentisse a necessidade de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia a própria identidade” (TATIT, 2002, p. 16). Desse gesto originário é que compositor e intérpretes pegam uma frase cristalizada no falar popular e o transformam em mote para a canção.

O canto do estribilho enuncia a voz do narrador, respondendo à pergunta do interlocutor com um singelo “quem bate sou eu?”, o que pressupõe não apenas que ambos os personagens se conhecem, mas também tem intimidade suficiente para que a voz anunciada seja o suficiente para o reconhecimento. O que é confirmado com os versos seguintes: “sou eu amigo/ que vem pedir-te

abrigo”. O narrador não apenas confirma que é amigo do interlocutor, como também recorre à amizade para que esse outro, possuidor de um teto, lhe seja solidário com sua situação e que partilhe a morada. A solidariedade assim marca presença novamente no cancionero, mas diferentemente do que normalmente ocorre nas canções de Adoniran, não se trata algo cedido para um personagem que sofre, porém sim é este quem solicita a solidariedade, procurando sensibilizar o interlocutor.

Como o apelo não é suficiente, apresenta-se enfim a narrativa contida na segunda que explica o que ocorreu com o narrador para agora encontrar-se sem moradia. Narrativa cuja honestidade é tanto o seu maior mérito como também é seu ponto mais problemático. Afinal, o narrador já mostra logo de início que tudo começou quando este se encontrava embriagado, caracterização que pode presumir sua responsabilidade sobre o ocorrido, podendo frustrar a possibilidade de receber apoio. Noção fortalecida com o que se segue do relato, onde o motivo do desabrigo do narrador foi devido a um acidente interno ocasionado pela irregularidade com que o fogão respondeu a aplicação da querosene; componente inflamável utilizado para ligar o aparelho.

O fator humano é assim importante, ainda mais sobre o estado em que se encontrava o narrador para ocasionar o acidente. Entretanto, os elementos domésticos que o proporcionaram também são reveladores da condição social enfrentada pelos personagens, intimamente ligada ao problema da moradia no espaço urbanizado, sempre tão presente nas canções de Adoniran. Se no período em que foi composta a canção já havia sido consolidado no âmbito doméstico o fogão a gás como ideal para a padronização da cozinha, resultante da síntese de interesses higienistas do poder público com os capitalistas colocados pelo monopólio da empresa Light sobre o gás³⁶, o

³⁶ Em artigo sobre a chegada do fogão a gás no âmbito doméstico paulistano, João Luiz Máximo da Silva comenta como essa empresa se utilizou do desejo estatal de padronização das moradias conforme critérios médicos-sanitários de higiene, para fortalecer seu produto no mercado e assim ganhar a preferência dos consumidores.

Nesse contexto em que a cozinha passava a estar no centro das preocupações de autoridades sanitárias, o equipamento doméstico teria um papel decisivo nas transformações exigidas. Dentre esses equipamentos, o fogão, como pudemos observar, destacava-se como centro de preparação dos alimentos na nova cozinha. O grupo *Light* centrou seus esforços na promoção do uso doméstico dos novos

manuseio do fogaréu de querosene revela a presença do arcaico como componente da vida doméstica dos excluídos. Fator cujas precariedades somadas à insalubridade e insustentabilidade – quando não ausência – da cozinha no espaço doméstico podem ter contribuído para o acidente que vitimaria a casa do narrador.

Enfim, o gesto de malabarista que é anunciado por Tatit como referencial no equilíbrio entre canto e fala é assim bem representado no movimento do interprete ao voltar, depois do cantar da lírica, à palavra falada. A canção é finalizada então com um diálogo entre dois membros do grupo, que encarnam os dois personagens presentes na canção. Essas emulações de conversas são por vezes utilizadas em algumas das canções de Adoniran Barbosa, aumentando a intimidade para com a vida cotidiana, e são potencializadas nas interpretações dos Demônios da Garoa, cuja dicção remete ainda mais ao falar diário, de forma bem humorada e salientando a manipulação gramatical contida no “falar errado”. Aqui o diálogo não apenas retoma o que já fora cantado na lírica como também dá à sentença sobre o pedido de solidariedade solicitado.

- Eita negão! O que é houve?
- Negão, vou te contá! Vinha tomando umas e outras, cheguei de zonzera no mio barraco, fui acende o fogão de querosene e ele... scatabrum!... expludiu, expludiu!
- Tá vendo negão. Você agora tá sempre de fogo, e eu agora te guento mais, vai vê que isso e amanhã você dá o pira daqui. Hoje vai dormir, amanhã vai embora... Amanhã dá o pira!...Dá o pira! Dá o pira!... Hoje fica, amanhã dá o pira!
- Foi o laço, sô! O laço... (ADONIRAN BARBOSA & ARTUR BERNARDO, 2002).

No fim das contas o dono do teto aceita partilhar deste com seu amigo desabrigado, mas só por uma noite. Como resultado da narrativa oferecida, amizade não é suficiente para livrar o narrador de um julgamento moralista. Em

combustíveis, elegendo o fogão a gás como seu principal produto. Há, então, um considerável avanço na tecnologia doméstica (gás, eletricidade, água encanada, esgoto) colocada à disposição para o consumo (ao menos para as classes mais abastadas). (SILVA, 2007, pp.198 - 199)

Interessante também que junto ao apelo à higiene e à padronização, a Light se utilizava para vender seu produto a tentativa de associa-lo ao progresso, aumentando sensação de intimidade do apelo publicitário para com o discurso do poder.

verdade fortalecido pelo aspecto amistoso dos dois personagens, pois ao falar que o personagem do narrador “agora tá sempre de fogo” o dono da morada demonstra conhecimento dos excessos que aquele tem feito ultimamente. Assim, se limita para apenas uma noite o abrigo ao amigo como lição para que este reflita sobre sua parte no acidente.

O resultado final desta canção é uma interessante captura do momento em suas minúcias. Se em “Saudosa Maloca” certamente o mais importante é a narrativa, em “Quem bate” esta é submissa ao momento presente, do diálogo entre os dois personagens e no que ele resultará. Do minimalismo presente na lírica dessa canção, é notório como a captura do momento recria detalhadamente as formas assumidas numa conversa cotidiana, estando o malabarismo proposto entre fala e canto a serviço deste aspecto.

4.5. CANÇÕES SOBRE EVENTOS MUSICAIS

É curioso que os motivos deflagradores de desgraças materiais que deixam os pobres na metrópole à própria sorte também o sejam, em algumas canções de Adoniran Barbosa, motivação para festejo; mais especificamente eventos musicais centrados no samba e na dança. É o que geralmente acontece no cancioneiro quando não é ocasionada perda material significativa, mas sim quando acidentes da mesma natureza geram apenas pequenos contratempos, facilmente contornáveis. Pois se os eventos mais graves serviam como subterfúgio para falar de solidariedade e de resignação, interrupções modestas que “dão o samba” cuja motivação é versar sobre sua própria essência, exercendo de certo função metalinguística. É o que acontece em canções como “Luz da Light”, onde o blecaute é comemorado como motivo para sambar.

Mas Adoniran Barbosa nem sempre precisa da desculpa proporcionada pela interrupção de um serviço externo para cantar sobre o samba, tratando-se de uma das temáticas mais abordadas em seu cancioneiro. Em verdade, abordando essa temática, Adoniran se alinha à tradição discursiva do samba que é o cantar sobre o próprio fazer. Das improvisações do partido-alto até as gravações do samba no estilo novo, tudo aquilo que “dá samba” é visto como

motivo para desenvolvimento lírico do tema. E por tudo considere-se o entrelaçamento com outros assuntos muito abordados no gênero. As canções de amor, as alusões a mitos e, principalmente, a malandragem frequentemente coincidem com a operação de criar sambas; por vezes levando a reflexões sobre a natureza do gênero. É o que acontece, por exemplo, na polêmica entre Wilson Batista e Noel Rosa, onde este buscara fortalecer o valor do sambista como compositor, afastando-o do estigma do malandro, o que o levou a investir em sua lírica que “o resultado do trabalho do sambista (em cujo peito bate também um coração) é, em última análise, ‘música’: algo a que finalmente a cultura contemporânea dá um estatuto de *sinfonia*” (SANDRONI, 2012, p. 176). Contudo, por mais que a ênfase no samba como música seja importante por significar seu fortalecimento como tal, deve-se considerar que o espectro lúdico que envolve o gênero também.

É a faceta lúdica do samba que chama mais a atenção de Adoniran ao compor suas canções voltadas ao próprio samba. Como seu olhar é dirigido aos acontecimentos do cotidiano, sua relação discursiva para com o samba é precisamente a da captura do momento em que é cantado, tocado e dançado por uma comunidade que se volta em torno desse gênero musical. O samba encarna o lúdico assim como um evento, ou mais precisamente uma reunião. Nesse sentido, os elementos que estão envolvidos na reunião ou que são fundamentais para a sua ocorrência são tão importantes quanto o samba em si.

Representar esses arredores que orbitam em torno do fazer, manifestado como uma reunião, é valorizar os rastros que emergem da relação entre o fazer e o cotidiano em que está inserido. Assim, retratar o samba como uma reunião é identificar como o fazer age no cotidiano e como ele se caracteriza como um fazer coletivo. Apesar da individualização que é proporcionada pela captura feita pelos meios de reprodutibilidade e do discurso valorativo da figura do autor, a ideia do samba como reunião remete primeiramente a uma contribuição múltipla, bricolagem que torna o evento – e conseqüentemente a composição – possível. Processo interessante e irônico: Adoniran lança mão de sua qualidade como autor de sambas para assim retratar este como criação socializada.

E dos rastros que enunciam o samba socializado na reunião, nesta estão investidas diversas experiências que se inserem no evento, adicionando-se ao samba em que se centra ou agindo em paralelo a este. É um traço curioso da constituição dessas experiências dentro da reunião é que elas relacionam o samba ao território. Por mais que a ideia do samba de Adoniran como crônica é caracterizada pela relação entre o cotidiano e o território – sendo este aspecto bem evidente nas temáticas anteriormente abordadas – é ao adentrar na temática dos eventos musicais que Adoniran esmiúça a ligação do samba para com o território. Fator importante na investida de colocar o samba como memória da cidade, ocorrendo não apenas de remeter à captura do momento como também à construção da história do próprio samba em São Paulo, onde os territórios citados nessas canções se confundem com seu papel na história local do gênero.

O que esses aspectos evidenciam e no que eles também têm em comum com a tradição do samba é a forma com que o evento musical se envolve com certos signos, que conotam uma idealidade do samba em torno de imagens revestidas com significado. Semiótica que encontra sua base nos próprios instrumentos musicais, que se tornam simbólicos do tipo de samba que está sendo tocado. Considera-se assim que uma das inovações que o samba do estilo novo trouxe no plano discursivo foi a valorização simbólica não só dos seus instrumentos característicos, mas também de diversos outros elementos que serviriam para estabelecer uma mitologia em torno do gênero e que organizam as temáticas abordadas; jogo de signos que não é, contudo, estático, se movendo conforme o gênero se modifica. É o caso da valorização simbólica dos instrumentos de percussão cuíca, surdo e tamborim, que formam a base rítmica do samba oriundo dos morros.

Assim, penso ser legítimo atribuir a estes três instrumentos o papel de signos identitários, dando a cuíca, surdo e tamborim o lugar de equivalentes sintáticos da farofa, vela e vintém e de chapéu, tamanco e lenço. Ao mesmo tempo é preciso ter em conta que eles não são escolhidos como tais por seus vínculos práticos com o feitiço, como no primeiro caso, nem com a indumentária do malandro, como no segundo, mas por serem objetos musicais. Isso determina um outro plano, no qual eles substituem, como vimos, pandeiro, prato-e-faca e ganzá (SANDRONI, 2012, p. 183).

Sandroni assim identifica dois planos simbólicos em que o discurso do samba atua, que embora possam se entrecruzar, não suprimem a presença um do outro. Trata-se assim de um plano externo, que envolve os elementos de forma que se liguem direta ou indiretamente na constituição do samba, e um plano interno, sobre os elementos que são *per se* inerentes à criação do samba. São instância que Adoniran ajudaria a configurar no que concerne o deslocamento do novo samba urbano para a cidade de São Paulo, estabelecendo símbolos que foram precisos na identificação do gênero para com a cidade. A maloca de Adoniran surge nesse contexto acerca do simbólico, numa tentativa de levar o samba a proporcionar uma leitura do cotidiano instável da cidade de São Paulo. Nesse entender, Adoniran desempenha um papel semelhante ao encarnado por Noel Rosa e Wilson Batista no estabelecimento dentro do discurso do samba de símbolos que se comunicariam com a cidade.

Canções diferentes e de épocas diferentes, encontram um ponto de convergência ao retratarem o mesmo processo vivido pelas duas cidades, ressaltando as peculiaridades da forma como os acontecimentos foram registrados pelos artistas. Como forma peculiar de expressão popular estas obras permanecem até hoje no repertório das canções populares brasileiras como marcas de identidade de um Brasil que, longe de abrigar as formas de expressão popular, as coloca à margem. Contudo, é neste processo que elas ganham voz, retratando, denunciando e fixando paradigmas, como é o caso da figura do malandro carioca e do “maloqueiro” paulista (MARQUES, 2007, p. 7).

Da mesma forma que os acontecimentos narrados outrora, é interessante perceber que a maloca reaparece no discurso tematizador das reuniões de samba. Seu aparecimento simbólico é para dar suporte à conjuntura entre o cotidiano da cidade e o fazer artístico do samba. Eis que ao considerar essa possibilidade, Adoniran também retoma a simbologia interna ao fazer do samba, remetendo a tríade de instrumentos de percussão constituintes do samba do estilo novo como também a instrumentos referentes à herança africana, como o agogô, ou abordados de forma genérica, como o tambor. A reunião aparece assim como ponto de encontro entre esses elementos externos e internos da simbologia do samba, mostrando assim que sua retratação cumpre uma função metalinguística.

O que leva então nessa temática a algumas experimentações na conjuntura musical para com o discurso lírico que caracteriza a canção. Esse jogo metalinguístico é presente ao longo do cancionário de Adoniran sendo utilizado

em diferentes temáticas, contudo quando aparece na temática dos eventos musicais, proporciona a sensação de diálogo dentro da canção entre os elementos discursivos e musicais, como se um atendesse ao chamado do outro para proporcionar ao ouvinte as minúcias relacionadas à criação do fazer do samba.

4.5.1. **Acende o Candieiro**

Das canções que abordam a ligação entre a ausência de um recurso cotidiano e o festejo centrado no samba “Acende o Candieiro” proporciona a leitura mais interessante devido às peculiaridades da lírica e às releituras já feitas dessa canção. Tal qual “Luz da light”, o motivo da canção é a quebra de um recurso energético, embora enverede pelo caminho oposto ao mostrar o uso da energia, e não sua ausência, como fundamental para o evento captado. A isso acrescenta-se a narrativa contida na segunda que versa sobre a trajetória singela de uma personagem que deve ir em busca dos recursos necessários.

Composta em 1972 e incorporada ao LP de 1974, Adoniran viria a gravar novamente a faixa em 1980, para o LP Adoniran Barbosa e Convidados, em parceria com o grupo carioca Nosso Samba. Da versão de 1974 à de 1980 Adoniran opera mudanças significativas na composição cuja interferência na lírica e no canto merece ser abordada.

A versão de 1974 é um samba bem tradicional, introduzido por um fraseado de saxofone que corre em paralelo à base ritmo-harmônica tradicional do samba, com o uso conhecido do cavaquinho, do tamborim e do surdo pontuando a música. Já nessa versão vê-se uma construção lírica bem tradicional seguindo o modelo de estribilho e segunda típico dos sambas que seguem o estilo novo.

Acende o candieiro, ô nega!
Alumeia o terreiro, ô nega!
Vai avisar o pessoal
Que hoje vai ter ensaio geral.
(Vai nega, vai!)

Vai depressa Maria
Antes que fique tarde
Daqui a pouco escurece
Não dá pra avisar ninguém.
Na volta não esquece
De falar com Dona Irene

E passar pelo armazém.
 Trazendo 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 paro porque falta combustível. (ADONIRAN BARBOSA, 2003).

Assim como outras canções de Adoniran Barbosa, a lírica se divide em dois tempos, contudo existe o diferencial de que a narrativa contida na segunda esteja ambientada num tempo futuro; com uma ligeira, porém importante, inflexão ao passado. Exercitando sua estética íntima ao cotidiano, essa canção se trata de um evento musical futuro, um ensaio, onde tanto o presente cantado no estribilho quanto a narrativa da segunda se fundamentam para o preparativo desse ensaio.

Já no estribilho é enunciada uma personagem feminina em que recai a responsabilidade de preparar o evento. Este tem como base para sua consumação a figura do candeeiro, um pequeno e modesto instrumento de iluminação movido a gás. Também no estribilho percebe-se que essa personagem é subordinada ao narrador, que a instrui a iluminar o lugar em que será realizada a reunião, categorizado como terreiro, e a chamar, de forma genérica, os demais para que o evento ocorra.

Da poética contida no estribilho, essa *persona* feminina é categorizada de forma leviana como “nega”. De um autor cujo cancionero é notório em personagens femininas que são portadoras de experiência própria, a caracterização de uma delas como “nega” é problemática, embora paradigmática em sua inserção no gênero musical do samba. O termo “nega” faz parte da estirpe com que historicamente o papel da mulher esteve presente no discurso dos sambista. Mais aberto do que o termo mulata, que aparece no samba como figura simbolicamente erótica, existe ao mesmo tempo na figura da “nega” a subjugação violentamente sexista herdada dessa simbologia³⁷

³⁷ André Rocha Leite Haudenschild, em análise sobre as simbologias que o compositor Dorival Caymmi coloca sobre o papel da mulher em seu cancionero, coloca que a “nega” aparece conforme o mesmo estatuto que a tradicional “mulata”, sendo personagem mais considerável por seus atributos do que como sujeito.

Segundo o dicionário Aurélio, o adjetivo “dengoso” é sinônimo de faceiro, jovial, manhoso e astuto, ou seja, o vocábulo “dengo” pode ser entendido polissemicamente:

como também, em contraste, um papel de interlocução cotidiana para com eu lírico³⁸; no que considera a situação de pobreza em que ambos personagens estão inseridos. São caracterizações que estão mais ou menos envoltas nessa personagem cantada por Adoniran Barbosa, em cuja canção cumpre um papel de interlocução para com o eu lírico ao mesmo tempo em que cumpre as ordens deste, expressa em tom de apelo sensual pela interjeição “vai nega, vai!”, cantada com uma dicção que exprime malícia. Detalhe que ajuda a exprimir uma força erótica presente nesse estribilho, onde a figura do candieiro também acabaria envolta, aparecendo metaforicamente como conotativa de sensualidade, onde o ato de acender o objeto referido remeteria também a uma libido ascendente.

Contudo, na segunda a “nega” é nomeada, se chama Maria. E desse enunciado se presume um papel social mais profundo do que receptáculo de desejos e ordens masculinas. A proposta narrativa que se segue é a instrução de uma trajetória que essa personagem deve seguir para que o ensaio proposto seja realizado com sucesso. Essa instrução leva em conta uma temporalidade a considerar (“Vá depressa Maria/ Antes que fique tarde/ daqui a pouco escurece/ não dá pra avisar ninguém”). Também é contemplado o

possui a ambivalência de ser uma característica positiva (significando algo como “charme” e “bossa”) e negativa (podendo ser entendido como “manha” ou “preguiça”). Aqui podemos entendê-lo em sua positividade no sentido de que ecoa na canção uma clara exaltação ao corpo e aos gestos dessa “nega” tão desejável, retratada não tanto pelo que ela “é”, mas pelo jeito como ela “faz”: no “falar”, no “andar”, no “sorrir”, no “sambar”, no “quebrar”, no “bulir”, no “cantar” e no “olhar” (HAUDENSCHILD, 2011, p. 10).

³⁸ Ao propor leitura da canção “Coisas do mundo, minha nega” de Paulinho da Viola, Roberto Bozzetti coloca que ao longo da lírica, a figura da “nega” é a quem o narrador se dirige para contar sobre sua trajetória cotidiana.

Chegando agora um pouco mais perto do texto da canção, vemos que ela se estrutura como uma narrativa do cotidiano: o narrador chega aonde sua “nêga” o espera, e chega desculpendo-se, como de hábito: “na boca as mesmas palavras”. Serão estas, ou melhor, sua reincidência, a razão do “mesmo remorso”, atenuando o “venho quando posso”. E a viola (no Brasil, uma forma carinhosa de se tratar a guitarra, a que chamamos “violão”) com o nome da amada gravado quer servir de álibi, num expediente que acena muito sutilmente a um expediente habitual da malandragem: o agrado à companhia pelo retorno fora de hora do boêmio (BOZZETTI, 2011, p. 171).

caminho cujo objetivo já fora admitido no estribilho (“vai avisar o pessoal”) e que dá conta de um trajeto complexo quanto às relações sociais que pressupõe. Estando a ida considerada conforme a interação para com a sociedade em que convive, cuja totalidade só pode ser percebida através do anonimato coletivo, e a volta considerada nas minúcias do diálogo entre dois indivíduos, Dona Irene e Maria, para posteriormente adentrar no armazém e pegar os instrumentos (um pacote de vela/ e um litro de querosene). Interações que devem ser feitas para tornar os atos enunciados nas possibilidades presumidas no estribilho.

É da inflexão da narrativa ao passado que se percebe o porquê de tanto cuidado nas instruções que devem ser seguidas por Maria. Além do óbvio aspecto de que se deve convidar um coletivo para que o evento seja realizado, a necessidade de velas e de querosene existe devido à lição aprendida em outro evento de mesma natureza, onde “o ensaio parou porque faltou combustível”. Percebe-se que a ventura porvir de Maria é consonante ao caos destrutivo que ocasionou a narrativa contida “Quem bate sou eu”. Mas se nesta canção o senso moral de um dos personagens se coloca a proporcionar uma lição ao personagem atingido em sua responsabilidade pelo acidente, “Acende o Candieiro” já é uma narrativa da lição aprendida devido à memória cotidiana.

É da experiência partilhada entre o eu lírico e Maria onde existe o papel contraditório desta como sujeito. Na segunda sua nomeação da conta de uma pessoa participativa na comunidade no qual recai a responsabilidade de auxílio nos preparativos de um evento musical local. Compartilham-se experiências entre os personagens para mostrar que, como sujeitos, eles têm interesses em comum entre si e também para com a comunidade a que pertencem. Contudo, no estribilho, o que se vê é uma mulher cuja referência como “nega” mostra o significado duplo de um não sujeito, receptáculo das ordens do eu lírico e erotizada como parte do embalo estético do samba. Posição que fica ainda mais realçada na versão de 1980 deste samba, que se não apresenta grandes modificações referentes à lírica, demonstra nesta interjeições que desconsideram mais a personagem como sujeito em encontro com seus próprios interesses. Elas pontuam o texto de forma que infantilizam a

personagem em sua relação com o locutor, que canta a todo momento sentenças como “Vai nega, faz lá o que o pai mandou!” – onde esta inclusive introduz a canção junto com o instrumental - ou “Vai fia”, demonstrando paternalismo ao dirigir-se à personagem feminina. Inclusive, a essas interrupções feitas por cima da lírica, Adoniran complementa a informação da narrativa com o seguinte discurso que ainda infantiliza a outra a quem encaminha sua mensagem.

Vai fia! Fala o que o pai mandou, viu? Vai busca... não vai trazer combustível de avião, viu nega? Fala o que o pai mando. Vai traze daquele mel... daquele mel bom que matou o vigia, viu? Só pra nois... mas não demora viu fia! Faz o que o pai mandou, pai mandou! (ADONIRAN BARBOSA, 2010).

Esse discurso posto em meio à canção é estruturado como uma conversa de onde um adulto se dirige a uma criança considerando as limitações desta; revestindo a dicção de maneios que só podem ser levados em conta devido a um receptor infantilizado. Infelizmente, esse recurso faz com que prevaleça no canto do compositor a ideia de que Maria seria só mais uma Amélia, atuando apenas em resposta ao locutor masculino, destituída de um agir próprio.

Tornando ao estribilho, percebe-se nessa canção a atribuição do território como um terreiro, figura que relaciona o samba em seus fazeres a persistência de certas raízes do passado da cidade em se manter de pé. Afinal, é conhecido que o terreiro aparece historicamente como local de reunião afro-negra, desempenhando função de espaço lúdico e religioso; o que é notório quando se considera sua influência na história do samba. Contudo, existe na figura do terreiro em toda a força simbólica que reveste de resistência cultural algo que aponta para o meio rural de onde provenha. Tal como pedaço de terra que ainda não fora preenchido pelo concreto totalizante que caracteriza a vida urbana.

Assim a escolha do terreiro como palco da reunião premeditada remete ao rastro de uma São Paulo primordial, daquela “São Paulo estudantil e provinciana” (CANDIDO, 2002, p. 142). Cidade pacata de outrora em que os negros contavam com espaço para praticar mais livremente seus fazeres e que fora esmagada pela metrópole que Adoniran Barbosa conheceria; aquela que

foi a dos mestres-de-obras italianos e portugueses, dos arquitetos de inspiração neoclássica, floral e colonial, em camadas sucessivas. São Paulo dos palacetes franco-libaneses do Ipiranga, das vilas uniformes do Brás, das casas meio francesas de Higienópolis, da salada da Avenida Paulista. São Paulo da 25 de Março dos sírios, da Caetano Pinto dos espanhóis, da Rapaziada do Brás (CÂNDIDO, 2002, p. 142).

Ao mesmo tempo em que essa fora a cidade que conheceu, também foi a cidade que viu ao longo de sua vida desaparecer, sendo sua obra pontuada pela melancolia decorrente da desintegração urbana. Logo, não deixa de ser curioso que em “Acende o Candieiro” Adoniran remeta à figura do terreiro, remanescente de uma São Paulo que não é a sua. Uma São Paulo negra, tão bem simbolizada pela Irmandade da Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, cujo monumento foi destruído para dar lugar à nova cidade. Faz-se representativo que o ensaio proposto também seja convertido em simbólico da resistência cultural enraizada em uma herança em defensiva para com o anseio destrutivo e desagregador da modernidade urbana.

4.5.2. No morro da casa verde

Som e silêncio são considerados em “No morro da casa verde” conforme o jogo de dualidades presente em parte do cancionário do compositor, servindo de base ao diálogo entre a música e a lírica, característico do desenvolvimento da metalinguagem na canção. A canção, gravada para o disco de 1975, começa por um fraseado de violão sutil, que quebra o silêncio que precede a canção. Se sucedendo assim ao ritmo suave do pandeiro e a um fraseado de metais, tão lento quanto o do violão anterior. Assim é dado espaço ao canto de Adoniran, que incrementa a voz rouca um cantar arrastado, sussurrante.

Silêncio, é madrugada
 No Morro da Casa Verde
 A raça dorme em paz.
 E lá em baixo,
 Meus colegas de maloca
 Quando começa a sambá
 Não para mais.
 (Silêncio!)

Valdir, vai buscar o tambor.
 Laercio, traz o agogô.
 Que o samba na Casa Verde infezou.
 (Silêncio!) (ADONIRAN BARBOSA, 2003).

Antes de abordar a dualidade já abordada, considere-se primeiramente o território mencionado como palco do evento retratado: o Morro da Casa Verde. Se em “Acende o Candieiro” alude ao terreiro como ponto de resistência de uma relação entre fazer e território em vias de extinguir-se, a região do Morro da Casa Verde se constitui durante o processo de urbanização da década de 30 como território de povoamento negro e local por excelência de suas práticas, com especial destaque para o samba. Sendo associado a importantes sambistas de São Paulo, como Zeca da Casa Verde, sua relevância no samba local foi inclusive tema de sambas de enredo, como “História da Casa Verde” de Geraldo Filme, além de também originar importantes escolas de samba de São Paulo. É então emblemático que Adoniran escolha o território do Morro da Casa Verde para ambientar um samba que se volta para o próprio ato criativo.

Considerando então o ato criativo que origina o samba, o compositor então demonstra a relevância que a dualidade entre som e silêncio tem na procedência da canção. E da consideração para com sua influência sobre o samba, o território é envolvido nessa dualidade basilar, que fomenta assim na lírica o aparecimento de outras oposições menores.

É o que acontece quando Adoniran enuncia “silêncio, é madrugada” que relaciona o espectro do silêncio a uma temporalidade que lhe é peculiar. É da combinação dos signos do silêncio e da madrugada em que a lírica prossegue na construção semântica, ocorrendo da situação retratada derivar dessa combinação enunciada em seu casamento para com o território. Pois o que acontece no Morro da Casa Verde é a fundamentação do momento como permeado por figuras simbólicas envolvidas no signo do silêncio, se alinhando a ele ou o antagonizando. Assim tem-se o verso “no morro da casa verde/ a raça dorme em paz”, onde a palavra morro significa tanto o nome próprio do bairro quanto a indicação de um lugar alto. A ele estão associadas as pessoas que dormem sob influência silêncio da madrugada. São figurações antagonizadas pelo paralelo enunciado ao cantar “e lá embaixo” que apresenta um grupo que se diverte ao produzir um samba, cujo festejo que “não para mais” contrasta com o silêncio característico do momento. Contudo, a

interjeição posterior “silêncio!” lembra que este desempenha papel fundamental na criação do samba, cuja tensão com os sons fundamenta o fazer musical.

Com a introdução da figura do evento musical dentro da lírica, Adoniran apresenta um caractere curioso no que diz respeito à questão de territorialidades, trazendo de volta o emblema da maloca; símbolo caro à mitologia que se formou em torno de sua *persona*. Dessa vez a maloca está solidificada no momento, sendo o lugar por excelência em que transcorre o samba. Sentido que faz o verso “não para mais” ganhar um sentido de infinitude e atemporalidade que concede à maloca uma condição cuja fragilidade de outrora lhe negara. É como se o samba, momento que acontece entre a criação do lugar e sua destruição, concedesse à maloca a ilusão da imortalidade tanto para esta quanto para os habitantes que nela festejam.

A sensação de imortalidade insone que ocorre no samba é fruto da tensão entre som e silêncio. Passando a lírica para a segunda, o compositor começa a esmiuçar o rastro do samba referente a essa dualidade. Apresenta assim os personagens que se ocupariam de produzir o samba, onde designados por seu nome próprio, repetem o ato de sair do silêncio para assim levar a sonoridade. Regra que ocorre na menção dos versos que anunciam a relação dos nomes com os instrumentos seja seguida das respostas dos instrumentos mencionados. Logo, quando é cantado “Valdir, vai buscar o tambor” o som deste, mais especificamente o de um surdo, se sobreponha aos demais instrumentos, sendo realçado na canção; mesmo movimento que faz com que no verso seguinte, “Laercio, traz o agogô” a sonoridade percussiva deste também se sobressaia em resposta. Esse diálogo é que possibilita ao cantor declamar que “o samba na Casa Verde infezou”, mostrando que este já se encontra estabelecido no evento.

Ainda sobre os instrumentos aludidos na lírica percebe-se que sua simbologia traz algo interessante sobre a própria natureza da composição. Afinal a canção faz referência ao agogô, cuja presença é mais associativa as sonoridades tradicionais afro-negras do que ao recente samba do estilo novo. Este é referenciado pelo surdo que responde ao chamado por um tambor. Porém, ao

ser classificado de forma tão generalizante e aberta para um instrumento de percussão, aponta para tradições anteriores à formação desse fazer moderno.

São pontos que se tornam mais curiosos quando se observa a forma assumida pelo canto em relação à lírica. Pois a partir de uma primeira impressão, percebe-se o uso da construção clássica de um samba do estilo novo, onde o estribilho e a segunda estão bem colocados, ocorrendo de um *segno*, que compreende como pontos de referência o começo do cantar do estribilho e o fim da segunda, leva a repetir a estrutura lírica mais de uma vez. Contudo, ao ser repetida, a segunda é encerrada com seu verso final sendo repetido constantemente para com alternância com a interjeição “silêncio!”. Proposta que assim retoma o jogo dos textos-melodia do samba de bumbo. Indica-se assim a possibilidade do samba representado apontar para o apego à tradição caro aos sambistas paulistanos, que investem em seus sambas referências aos fazeres passados.

Mas a presença da repetição do monóstico final referenciando ao samba paulista de tradição rural também aponta para um significado mais coerente as referências simbólicas investidas no texto. Se o samba é enunciado pelo silêncio, a reverberação do som na quietude cria o eco que vibra a música. Assim ao dizer que o samba “infezou” é porque ele ecoa no território citado, que como visto é envolvido pelo silêncio. E é esse eco que traz a promessa de eternidade que sugere o festejo – promessa que, aliás, fundamenta os textos-melodia do samba de bumbo. É na consideração da música como fazer infinito, seja pelo seu ressoar e mais ainda pela memória a que a se atribui, que se estruturam as referências metalinguísticas emergentes nessa canção.

4.5.3. Samba do Arnesto

Compartilhando o compacto de 1955 dos Demônios da Garoa que continha “Saudosa Maloca” e que obteve “um feito raro, dois sucessos ao mesmo tempo e repercussão em todo o país” (MATOS, 2007, p. 133), “Samba do Arnesto” é corresponsável pela revelação do Adoniran compositor ao grande público. Composta em 1953, em parceria com Alocin, sua influência no imaginário popular paulistano ressoou de maneira que estigmatizasse a pessoa que serviu

de inspiração para esse samba, Ernesto Paulelli, associado ao longo da vida ao personagem representado no samba de Adoniran e a situação nele narrada. Concomitantemente também o transformou em ícone da cidade. Contudo, a inspiração que Ernesto dera ao compositor era bem diferente do ocorrido na canção.

Ernesto era violonista contratado da Rádio Bandeirantes e acompanhava a cantora sertaneja Nhá Zefa em programas da Rádio Record. Um dia, nos corredores da emissora, Adoniran teria lhe dito: “Vou fazer um samba com o seu nome, Arnesto”. Não adiantou corrigir a pronúncia. Mais de quinze anos depois, quando o samba foi enfim gravado, Ernesto percebeu que seria Arnesto pra vida toda (MOURA & NIGRI, 2002, p. 96).

Apesar da dissonância entre a real pessoa inspiradora do samba e a situação cantada, não significa que não tenha ocorrido um momento semelhante no cotidiano de Adoniran para constituir a canção. O samba então representaria o que foi “uma ida à casa do colega Nicola Caporrino” (MOURA & NIGRI, 2002, p. 96), nome real de Alocin.

Das composições de Adoniran, poucas dão tanta importância à arte do “falar errado” quanto “Samba do Arnesto”, onde qualquer tentativa de correção do cantar conforme critérios padronizadores levaria a uma descaracterização considerável do samba. Considerando esse aspecto, assim como o sucesso inicial, propõe-se primeiramente a audição da versão dos Demônios da Garoa, contida no disco de 1974, que capta com perfeição não só o bom humor intentado pelo compositor ao propor a manipulação da língua como também remete ao aspecto coletivo que o evento retratado reclama. Depois de esmiuçada essa versão, se sucederá a gravação do compositor em seu disco 1975, para que sejam analisadas as semelhanças e diferenças entre as duas versões.

Na interpretação dos Demônios da Garoa, o violão enuncia o campo harmônico em fá maior dos instrumentos de cordas que, assim como a percussão que emula o som do bater de uma caixa de fósforos, acompanha o *staccatto* “quaisquaisquais”, uma das mais conhecidas introduções feitas pelo grupo. A lírica é enunciada depois de uma pequena pausa.

O Arnesto nos convidó
 Prum samba, ele mora no Brás.
 Nois fumos não encontremos ninguém.
 Nois voltemos cuma baita duma reiva.
 Dá outra vez, nois não vai mais.
 (Nois trocemos tatu)

Notro dia encontremos com Arnesto
 Que pediu desculpa,
 mas nois não aceitemos.
 Isso não se faz Arnesto,
 Nois não se importa.
 Mas você devia ter ponhado
 Um recado na porta. (ADONIRAN BARBOSA apud DEMÔNIOS DA GAROA, 2002).

Do convite para o samba apresentado a Arnesto aos amigos, repare-se primeiramente no território em que o evento é ambientado, no bairro paulistano do Brás. Um dos mais notórios territórios industriais da metrópole, foi no início do processo de modernização da cidade um dos principais redutos de população negra. Posteriormente, com o fluxo de imigrantes que se dirigiram para a cidade de São Paulo, também se estabeleceu no Brás uma forte comunidade de italianos. Compartilhando de seus inspiradores Ernesto Paullelli e Nicola Caporrino a ascendência italiana, a figura de Arnesto, assim como sua localização no bairro do Brás, representam o fenômeno de trocas culturais que foram estabelecidas entre os agrupamentos de negros e italianos que compartilhavam de um território em comum na urbe.

O samba dos afro-descendentes e a comida dos italianos , ao que parece, eram signos pelos quais se estabelecia uma política de coexistência cultural. Coexistência motivada, sobretudo, pela festa e pela alegria. A festa da música e da comida, a alegria da tolerância e do respeito, que se manifestavam pela repetição das ações – questões fundamentais para tornar algo possível um pouco mais confortável. O papel dos imigrantes italianos foi marcante na organização do samba e do carnaval de São Paulo, pois quase nunca se recusavam a participar do samba, seja cantando, dançando, contribuindo financeiramente com os cordões carnavalescos e até mesmo ajudando a arrecadar fundos (AZEVEDO, 2006, p. 74).

A presença italiana no samba estimulada pelo compartilhamento cultural através do território é referente a um estatuto que se aprofundava conforme o gênero avançava ao longo do século XX: o de evento aberto, plural, multicultural, simétrico à idealização de um Brasil mestiço que se oficializou a partir da década de 30. De um samba que não se limita a ser signatário como produto étnico afro-negro, mas sim como constituição em que coloca “outros grupos, de outras classes e outras raças e outras nações, participaram desse processo, pelo menos como ‘ativos’ espectadores e incentivadores das

performances musicais” (VIANNA, 2012, p. 35). Realidade que possibilita a entrada de um descendente de italianos como Arnesto no samba, assim como do grupo Demônios da Garoa e do compositor Adoniran Barbosa; estando a *persona* deste apontando para a polifonia multicultural que estruturou o gênero.

Se o convite de Arnesto e sua relação para com o território mencionado contextualizam a realidade característica de um samba criado a partir de trocas culturais, a dicção coletiva dos Demônios da Garoa emerge na canção como representante do agrupamento a que o anfitrião se dirige. Coloca-se um aspecto interessante quanto à narrativa. Se comumente nas narrativas de Adoniran temos a voz de um indivíduo que relata seu pertencimento a uma coletividade, em “Samba do Arnesto” o olhar apresentado é o inverso, do grupo se dirigindo ao indivíduo. Esse conjunto de diferentes pessoas, que haveria de se reunir no evento proposto por Arnesto, tem um interesse compartilhado que se faz valer na narrativa.

E é também a eminência dessa narrativa como manifestação do interesse coletivo que coloca também um problema. Afinal, o que deveria servir de motivo para união desse conjunto de pessoas deveria ser o samba ofertado como reunião. Contudo, a importância da narrativa como canalizadora do interesse comum já coloca que algo saiu errado, que um conflito se manifesta na relação do grupo para com a reunião a que se dirigiam. Ou melhor, da promessa desta, pois o que leva ao conflito é precisamente o fato de que o evento proposto não ocorreu.

Chama a atenção a natureza do conflito, e conseqüentemente da narrativa, como algo típico do cotidiano. A ausência sentida em relação ao encontro prometido e os desdobramentos que dela decorrem retratam a aventura de pessoas comuns no que concerne ao envolvimento por elas estabelecido com meio, no caso a cidade moderna, e das interações entre seres humanos possibilitadas por esse meio. Assim a situação apresentada não é só possível no cotidiano moderno, como também é comum a ele – deveras, momentos similares à falta cometida por Arnesto são classificados pela expressividade popular como “bolo” –, sendo provável que o ouvinte que escute “Samba do Arnesto” tenha passado por algo semelhante alguma vez na vida.

Dessa intimidade para com o cotidiano, a trajetória narrada se divide em dois momentos, ambos transcorridos em um passado próximo, respectivos à cisão da estrutura lírica em estribilho e segunda. Esses dois elementos se colocam no samba precisamente como um momento de desencontro e um momento de reencontro, ambos centrados na relação das vozes narradoras para com Ernesto. São momentos cuja narrativa coletiva é permeada pelo estilo prosódico formulado por Adoniran e potencializado pelos Demônios da Garoa. Considere-se que o canto do grupo faz mais do que remeter à pluralidade de falares mista em uma única entonação sincrética que sintetiza a voz de um grupo composto por pessoas de diferentes procedências, mas também como recurso expressivo do sentir destes. Dessa forma, o “falar errado” aponta também para o estado de passionalidade exprimido pelo grupo em sua integração ao momento narrado.

Então, do desencontro colocado no estribilho, emitido no verso “nos fumos e não encontremos ninguém”, é enfático da frustração sentida pelo grupo ao se chocar com a não realização do evento prometido; pior, com a completa ausência de pessoas para além do grupo narrador. Nesse verso já se propõe a união entre o estado de passionalidade e a prosódia articulada na dicção, estando a vogal cuja extensão enfatiza o sentir localizada no “e” paroxítono da palavra “encontremos”; palavra ajustada segundo as manipulações linguísticas operadas pela conjuntura entre composição e interprete. Curioso desenho da dicção na melodia em que a letra “e” em sua extensão vocal é utilizada para elevá-la ao agudo em consonância com tonalidade ocasionada pela pronúncia dessa vogal; proporcionando uma figurativização que seria impossível caso o verso fosse ajustado conforme a regra padrão de concordância verbal. Mesmo recurso utilizado no verso seguinte, “nois voltemos cuma baita duma reiva”, onde a sucessão para o sentimento de raiva proposto só se faz exprimir devido à substituição nesta palavra do ditongo paroxítono pelo “ei” colocado, o que novamente eleva ao agudo a tonalidade melódica proporcionando o sentimento contido no significado.

A essa sequência de sentires que acompanha a trajetória dos personagens na volta do não samba de Ernesto cede a um momento de reflexão que emite um

aprendizado, o que se expressa na promessa “da outra vez, nois não vai mais”. A relação causa e efeito que leva ao aprendizado diz respeito não somente aos sentires expressos nos versos anteriores, como também ao senso ético internalizado no grupo que é o que dá o peso ao desencontro como momento não só desencadeador de sentimentos como também a resposta de reciprocidade em não corresponder em caso de nova proposta por parte de Arnesto.

Esse senso ético é confirmado na segunda, que corresponde ao momento de reencontro do grupo para com o personagem de Arnesto. Este oferta desculpas para com a ausência de que é responsável, mas o grupo é inflexível quanto à posição tomada, recusando esse benefício para o personagem. Trata-se de estender o aprendizado também ao pretense anfitrião – incluindo este indivíduo como parte do grupo – onde a posição ética é estendida também a uma questão de moralidade; a falta cometida por Arnesto não deve ser dada ao esquecimento, no que significa o ato de desculpar-se, para que o personagem tenha ciência do quanto o convite significou para os amigos.

Questão que fica mais complexa nos versos “nois não se importa/mas você devia ter pnhado/ um recado na porta”. A lição que é aplicada ao personagem reclama também um falso recuo por parte do grupo, no qual este até consideraria o benefício do abono a Arnesto, desde que este, ao cometer a falta já passada, se desse ao agrado de justificar sua ausência. O que agora é posto como problema ético e moral é a comunicação. A comunicação é prezada como demonstração de amizade, onde o bilhete possibilitaria uma consideração recíproca entre o indivíduo e o grupo, em que os amigos se importariam com o problema de Arnesto, assim como este faria o mesmo para com a importância que os convidados dariam ao evento. Segue-se a segunda um breque que concede voz a Arnesto em uma simulação de diálogo deste para com os amigos. É confirmado assim o problema de comunicação entre indivíduo e grupo através da vagueza e opacidade com que Arnesto coloca sua situação e a inflexibilidade do grupo para repreender a atitude do amigo.

Assim: - ói turma. Não deu pra isperá. Não faz mal, aduvido que isso e não tem importância.

- A, mas da outra vez que nois fica com essa cara, você vai vê como é que você vai entra bem aqui com nois. (ADONIRAN BARBOSA apud DEMÔNIOS DA GAROA, 2002).

Um agir ético e uma imposição moral sintetizados como um problema na comunicação é que marca “Samba do Arnesto” como canção que se utiliza da ausência de um evento musical proposto para tematizar as tensões entre o indivíduo e o coletivo no qual se insere. Um dos pilares da experiência cotidiana, o choque proposto não se dá sobre a expressão da individualidade em contraponto a uma massa amorfa ou da atuação do indivíduo antagonizando o interesse do Estado – cujo estatuto se propõe portador do interesse público -, mas de tensão criada a partir da desavença do indivíduo para com os pressupostos ideológicos de um círculo social no qual mantém relações ao compartilhar afetos e experiências. Pela proposta de contrato do indivíduo para com seu círculo social e por quebrá-lo, este se manifesta como entidade social autônoma, capaz de comunicar desagrado ao interesse comum ferido, o que é expressado pelo cantar coletivo do grupo Demônios da Garoa.

A interpretação feita pelo próprio compositor em seu disco de 1975, contudo, aplica mudanças no que concerne ao falar coletivo apresentado na canção. Excetuando o breque, não existem alterações recaindo sobre a lírica se comparada a versão do compositor com a versão do grupo. Entretanto, a interpretação proporciona um diferencial no cantar que vem a modificar sua condição de signo. Tal como nos sambas tradicionais, o estribilho da canção é primeiro proposto por um falar individualizado para assim ser cantado por um coro. Assim, na versão de Adoniran, em contraste com a do Demônios da Garoa, é dada primazia ao indivíduo alinhado ao interesse coletivo, que tem por missão enunciar a palavra do agrupamento. Já na segunda, essa voz individual não é mais a de um enunciador, mas sim revestida como porta-voz; um cantar individualizado que responde pelos anseios do grupo.

A importância maior dada à figura individual nessa interpretação também se faz presente no breque colocado por Adoniran. Não se trata mais de um diálogo sugestivo do momento de choque entre Arnesto e seus amigos, mas uma conjectura do que seria a carta do anfitrião ao justificar-se pela ausência do

evento prometido. “Um recado assim, ó: ‘Ói, turma! Não deu pra esperar. Aduvido que isso não faz mal, não tem importância. Assinado em cruz porque não sei escrevê’ Arnesto”.

Eis que da carta fantasiosa de Arnesto se expõe um abismo comunicativo ainda maior entre o indivíduo e o grupo, pois num gesto de grande ironia do compositor, se imagina uma carta escrita por um analfabeto. Ou seja, dada a condição do saber de Arnesto, a sugestão do grupo para que o anfitrião apresentasse seus impedimentos se mostra impossível. Com o soprar alegre da flauta, tornando ao mesmo fraseado que introduz essa versão, se fecha esse samba que é uma grande troça sobre as relações sociais.

4.6. CANÇÕES SOBRE CAUSOS

É notório que no cancionário de Adoniran Barbosa o aspecto bem humorado possível no cotidiano moderno é uma característica quase sempre presente, sendo raros os sambas de aspecto exclusivamente melancólico, mesmo naqueles que tratem de assuntos fortemente trágicos. Desse corpo de canções, existem aquelas que se voltam para criar uma narrativa precisa na exploração dos aspectos cômicos do cotidiano. São histórias cujo humor se embebe não somente dos pressupostos históricos que conectam canção e narrativa, mas também das tradições de oralidade que cunharam narrativas moventes através da memória popular. Da referência do humor como originário dessas tradições, considerem-se as canções analisadas neste tópico como causos.

É preciso primeiramente abordar esse enfoque no humor como algo que se deve ter sobre as relações fluentes entre a cultura e o território. Variando pelos territórios, os causos se voltam ao cotidiano, mas não necessariamente reverenciando o humor, sendo este aspecto fruto das interpretações desenvolvidas no jogo de culturas e territorialidades.

A constante busca de superação desses conflitos previstos pela cultura local (conflitos com os pais, na infância; com o companheiro ou a companheira, no casamento; com os animais, no trabalho; com o próprio corpo, em situações de doença: ou peleas e brigas diversas), da origem a narrativas pessoais através das quais os contadores exercem uma forma de se diferenciarem e se constituírem como sujeitos (HARTMANN, 2011, p.216).

A presença do humor no cancionário de Adoniran e no que este torna possível localizar certas canções como causos é por causa da formação do cômico na tradição oral paulista, assim como nas suas reverberações para outros meios expressivos. Viu-se como existe nas narrativas de Adoniran a influência comunicativa do rastro das modinhas paulistanas no ato de capturar momentos singelos do cotidiano moderno como motivos narrativos e da fundamentação destas em torno da identificação e nomeação de pessoas comuns. Contudo, o paradigma abarcado pelas modinhas paulistanas para com os causos que formula é na construção de colocações “sempre infelizes e muitas vezes trágicas” (MATOS, 2007, p. 130). O que explica a presença no cancionário de temas desoladores acerca do encaminhar da vivência moderna, contrasta com a essência cômica que influencia nos sambas de Adoniran. Deve-se então recorrer que os causos como manifestação humorística em suas composições existem devido a sua correspondência com outra tradição oral local que atravessou os espaços que contribuíram para sua experiência. Trata-se do humor caipira, referenciado em apresentações orais. Por mais que Adoniran Barbosa passe longe de ser considerado um artista alinhado à estética caipira que fascinava a população paulista do começo do século e que dominou a cultura de massa nesse mesmo período, não é difícil perceber como os espetáculos humorísticos circunscritos nessa estética, do circo à massificação, influenciaram Adoniran no cunhar do aspecto cômico de sua *persona*.

Da transição paradigmática do rural para o urbano no começo do século XX, a saudade da vivência no campo estimulou o aparecimento de artistas que remetessem em seu fazer a aspectos da cultura rural, promovendo a espetacularização desta. Destacando-se o literato semi-erudito Juó Bananére³⁹

³⁹ Alter-ego do engenheiro e jornalista Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, Juó Bananére tem um constructo artístico surpreendentemente parecido com de Adoniran Barbosa, sendo considerado antecessor de muitos aspectos desenvolvidos por este. Interessado nas culturas imigrantes que passaram a habitar São Paulo, principalmente a italiana, flexionava o português em sua escrita para fundi-lo aos falares desses povos.

Desde o período da Primeira Guerra, ele já trilhava um caminho que o afastava da cultura letrada, aproximando-se de formas mais próximas de oralidade e da cultura popular. Bananére escreveu peças para teatro de revista, compôs poemas em linguagem extremamente coloquial e da música popular. (...) De maneira intrigante, em 1933, no *Diário d'O Abax'ó Piques*, Bananére começou a criar diversos personagens, todos eles com língua própria, produto da mistura do português com o

– que mesmo que se utilizava majoritariamente do significante da escrita, tinha em sua obra identificação e proximidade para com a “linguagem oral e da cultura regional” (MORAES, 2000, p. 85) – e o contador de histórias Cornélio Pires⁴⁰, a presença artística de uma estética do rural bucólica e populista se destacava pelo aspecto cômico que cercava a composição de causos referentes a diversos personagens; estes sempre demonstrativos da multiplicidade cultural e étnica que habitava o meio rural e que agora migrava para a cidade. Da pluralidade representativa nos personagens inventados por esses artistas, destacava-se a figura do caipira, cujo estereótipo que se comunicava “com linguajar característico do caboclo” (MORAES, 2000, p. 82), era apresentado como o autêntico homem do campo paulista. A popularidade dessa estética e das temáticas vinculadas a ela, estimuladas na cidade principalmente pela saudade da vivência no campo, reverberaria no aparecimento e expansão do rádio comercial em São Paulo.

Os programas sertanejos⁴¹ também começaram a proliferar pelas rádios paulistanas nos anos 30 e muitas vezes confundiam-se com os humorísticos, pois boa parte deles misturava *sketches* com a narração de “causos” e histórias, sempre acompanhados por muita música regional paulistana. Na verdade, esse gênero radiofônico reproduzia as apresentações de Cornélio Pires realizadas nas primeiras décadas do século, na capital e interior, em circos e teatros, que entremeavam peças teatrais com “causos”, piadas e música caipira (MORAES, 2000, p. 82).

idioma original do imigrante, a protagonizar diversos tipos de histórias. Desse modo, surgiram nas páginas do tabloide personagens comuns do cotidiano paulistano e que ressurgiram nos programas radiofônicos a partir da segunda metade da década de 30. (...) Todos eles tinham língua própria. Somadas ao ítalo-caipira de Banenére, essas “linguas” davam contornos escritos àquilo que se escuta no dia-dia das ruas de São Paulo (MORAES, 2000, p. 85).

⁴⁰ Dos mais influentes representantes da estética caipira em São Paulo, obtendo muito sucesso com suas encenações que envolviam a apresentação de narrativas características como causos e apresentações musicais de duplas de violeiros, Cornélio Pires também expandiu suas atividades para os meios como a imprensa. Foi também pioneiro na gravação da música caipira, financiando com o próprio dinheiro o estúdio para gravação de diversos discos da Turma Caipira de Cornélio Pires e vendendo-os em suas apresentações (MORAES, 2000, p. 242). Tal como Banenére, Cornélio Pires imprimia em sua produção a polifonia de sotaques que caracterizava São Paulo no início do século XX, parodiando-os através de estereótipos dos imigrantes; ocorrendo da figura do caipira se apresentar como representante nacional (MORAES, 2000, p. 86).

⁴¹ Por “Sertanejo” se tome a concepção *lato senso* em que compreende uma pluralidade de tipos e fazeres diversificados ao longo do território brasileiro cuja característica unificadora é a ligação correspondente a concepções culturais do meio rural – o que não significa propriamente que seja oposta ou incompatível com o urbano. O sertanejo em São Paulo, então, aparece como equivalente ao caipira.

Sobre o que era propagado nesses programas e da base sócio-histórica com estiveram associados “seguia-se ou reforçava-se certa tendência do humor em São Paulo, existente desde o início do século” (MORAES, 2000, p. 82 – 83) sendo considerado como “estilização caricatural do caipira e a busca de uma tradição popular” (SALIBA apud MORAES, 2000, p. 83). Percebe-se sobre o discurso tradicional do caipira que não somente ocorreu seu aliciamento pela mídia do rádio, como foi através deste encontro que foi possível formular um discurso humorístico típico da metrópole a ser veiculado pelos meios de comunicação de massas⁴²; assim como também por meios mais informais e fragmentados de expressão. Grande estrela do auge dos programas humorísticos, através do rádio Adoniran absorveu a influência da comédia de causos fomentada pelo símbolo do caipira para assim formular seu próprio discurso no que diz respeito a um humor que se comunique com o urbano. Síntese que, aliás, se encontrava na sua própria invenção como compositor urbano, pois na *persona* urbana Adoniran Barbosa reside o homem rural João Rubinato.

O que baseia esses causos como paródias do cotidiano é a naturalidade com que a narrativa implode as delimitações entre público e privado. A comédia que caracteriza essas canções germina através de conflitos que envolvem circunstâncias propriamente privadas e cuja problemática narrativa aparece devido à sua expansão para o espaço público. Trata-se de uma abordagem que vai além dos aspectos da formação brasileira que coloca o âmbito público como mera continuação dos pressupostos do privado. O que se põe em questionamento nessas canções é o próprio constructo regente da separação entre público e privado, ocorrendo das líricas tratarem a separação entre esses âmbitos como algo que parece não existir.

Os conceitos, os sentidos e as práticas do público e do privado, seja quanto a espaço, ação ou propriedade, não são universais nem estáveis. O processo de construção e de segmentação do público/privado carrega na sua trajetória inter-relações desenvolvidas através de um discurso legitimador que vem atrelado desde a origem ao ocultamento de toda uma tensão e indefinição entre esses aspectos (MATOS, 2007, p. 28).

⁴² Apesar de fazer a comparação entre programas humorísticos e caipiras na década de 30, o humorístico citado por Moraes como característico desse período, o de Nhô Totico, é considerado pelo pesquisador como “caipira/humorístico” (MORAES, 2000, p. 83) que também seguia conforme os pressupostos de estereótipo do sertanejo.

Um aspecto interessante apresentado por essa diluição do limite entre os respectivos espaços e como isso é colocado nos causos é possibilidade eminente de inversão no estatuto narrativo, ou seja, um evento público que é confrontado com a exposição de um problema privado. Considera-se que a canção como instrumento narrativo, ao conter a problemática inerente aos causos e apresentá-los a um público diversificado, já é em si parte da quebra entre esses limites. Ocorre então que só se faz possível falar em oposição entre público e privado devido à tensão que a ideia oferta à narrativa.

4.6.1. Véspera de Natal

O modo menor caracteriza o tom melancólico em uma canção que se coloca como causo cômico. É motivo que serve para traçar a correspondência dessa canção de Adoniran Barbosa com a paródia tradicional que o samba faz do Natal. Nessas tematizações, os mitos e símbolos referentes ao Natal moderno como festa materialista são tratados através do olhar do excluído. Tendo “Boas Festas” de Assis Valente como maior expoente⁴³, a idealização do Natal como festa de alegria democrática é posta em cheque pela não correspondência com os desejos do personagem pobre, que esperava na data usufruir dos benefícios propagados no Natal, em especial algum tipo de compensação material. Infelizmente, a desilusão para com período natalino se confirma pela não interrupção que este proporciona da situação de pobreza, problema que é agravado quando ocorre do eu lírico ser uma criança.

Ao satirizar os pressupostos simbólicos da festa natalina, Adoniran optou por uma caracterização diferenciada daquela consolidada no samba urbano. No lugar de um personagem que relata as agruras de não ser compreendido pela idealização do Natal como festa de alegria e compaixão universal, o compositor traça uma narrativa em torno de uma família que tenta construir seu Natal conforme o discurso majoritário que envolve o festejo. A figura paterna é a que serve de narrador e também de protagonista da situação apresentada.

⁴³ Outros exemplos: “A benção Papai Noel” de Bide e Alberto Ribeiro, “Meu Natal” Ary Barroso, “Amargo Presente” de Cartola, “Meu Natal” de Lupicínio Rodrigues, “Noel e Natalina” de Nei Lopes e “Recadinho de Natal” também de Assis Valente.

Eu me lembro muito bem
 Foi numa véspera de Natal
 Cheguei em casa encontrei
 Minha nega zangada
 A criança chorando
 Mesa vazia, não tinha nada
 Sai fui comprar bala mistura
 Comprei também um pãozinho de mel
 E cumprindo a minha jura
 Me fantasiei de Papai Noel
 Falei com minha nega de lado
 Eu vou subir no telhado,
 Vou descer na chaminé
 Enquanto isso você pega a criança
 Ensaia o “Jingle Bell”
 Ai meu deus que sacrifício
 O orifício da chaminé era pequeno
 Pra me tirar de lá
 Foi preciso chamar os bombeiros
 (Jingle Bell, Jingle Bell) (ADONIRAN BARBOSA, 2003)

O dístico que abre a canção já coloca a natureza da narrativa como fundamentalmente um momento memorialístico. Nele é enunciado que se trata de um momento cujas peculiaridades constituem uma lembrança que vale a pena ser reconstituída na palavra. O que é colocado no verso “foi numa véspera de Natal” é que o período serve como ponto referencial do acontecimento; não tendo, contudo, o peso da data a mesma importância no constituir da narrativa do que o caráter memorialístico que coloca a lembrança como centro.

É sabido que o discurso dominante no período natalino é que sua simbologia apresenta a data como momento de alegria e união familiar e solidariedade para com o próximo em torno da materialidade capitalista, manifestada em comida farta e presentes para todos. Em “Véspera de Natal” a família do narrador é colocada como o oposto dessa imagem. Conforme o cantado, o narrador chega em casa e encontra “minha nega zangada/a criança chorando/ mesa vazia/ não tinha nada”. Entretanto, essa representação não nega que a contrariedade da família é propriamente por não ter o natal correspondido àquela figuração dominante sobre a comemoração do feriado.

Aqui é interessante ver como Adoniran retoma a personagem da “nega” como correspondente doméstico do narrador. Essa qualidade também é ligada a outro estereótipo muito presente no samba que recai sobre a pessoa da mulher que é o de fator de pressão do discurso dominante dentro das relações de

afeto cultivadas pelo narrador. Tal associação geralmente personifica a mulher como lembrete da importância do trabalho, fazendo-se presente no samba carioca em canções como “Cocorocó”, de Paulo da Portela, sendo também recorrente no cancioneiro de Adoniran Barbosa, estando a canção “Conselho de Mulher” como demonstração plena da ligação entre mulher e trabalho. Já em “Véspera de Natal” a mulher encarna a pressão no âmbito doméstico para que se fizesse valer outra ideologia dominante que é a do momento do Natal propagado de forma massiva como festa de alegria, união e, principalmente, fartura. A ela se somam a pressão às crianças, chorando pela ausência de um bom Natal.

Segue-se a missão do patriarca de providenciar o Natal desejado por sua família. Eis que sua personagem programa uma representação bem peculiar dos mitos e símbolos do Natal moderno. Para tanto primordialmente encarna a figura do Papai Noel⁴⁴. Ora, é sabido que por este entende-se não a personificação do turco São Nicolau, mas sim o famoso bom velhinho cuja invenção operada pela publicidade de início do século XX culminou na cristalização no imaginário popular de uma representação do período natalino em sua relação com o capitalismo. Assim é notória a desproporção simbólica existente entre Papai Noel como referente a grandiloquência consumista que envolve o Natal e a encenação do pai de família. É criado um Papai Noel cuja

⁴⁴ Da crença em Papai Noel alimentada no imaginário das crianças pelos adultos, bem representada na tentativa do pai de família de “Véspera de Natal”, Levi-Strauss identifica em seu ensaio “O Suplício do Papai Noel” a formação propriamente moderna de um rito de caracterizado pelo mistério ligado à questão do etário.

Papai Noel, portando, é em primeiro lugar a expressão de um *status* diferenciado entre as crianças de um lado, e os adolescentes e adultos, de outro. Desse ponto de vista, ele se liga a um vasto conjunto de crenças e práticas que os etnólogos estudam na maioria das sociedades, a saber, os ritos de passagem e de iniciação. De fato, são raros os agrupamentos humanos em que as crianças (às vezes também as mulheres) não estão, de uma maneira ou de outra, excluídas da sociedade dos homens pela ignorância de certos mistérios ou pela crença – cuidadosamente alimentada – em alguma ilusão que os adultos se reservam o direito de desvendar em um instante oportuno, sacramentando assim o momento em que as gerações jovens que integram o mundo deles. (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 23 -24)

Mesmo no que existe de moderno no mito de Papai Noel, Levi-Strauss é categórico em identificar seus desígnios materialistas e a simbologia implicada nestes como resultado de trocas e sucessões culturais que se alastraram por séculos e que culminariam no Santa Claus caracterizado como personagem simbolicamente sincrético (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 31 – 32).

condição financeira só pode ofertar a simplicidade de bala mistura e pãezinhos de mel, muito longe do ideal de comida em demasiado sobre a mesa e ainda sem a possibilidade de presentear os filhos com maravilhas industrializadas.

Outro símbolo adotado pela família referente a uma idealização majoritária do Natal é a canção “Jingle Bell”, cujo canto é incumbido à esposa e os filhos para que ilustrem a descida da chaminé empreendida pelo marido encarnando o Papai Noel. Tão invernal quanto a figura do bom velhinho, o “Jingle Bell” é representativo de um Natal universalizado em uma simbologia própria, majoritária no imaginário coletivo por ser divulgada de forma massiva. Concepção que é ainda fortalecida pelo da proposta de canto feita à família não corresponde à versão em português do “Bate o Sino”⁴⁵, mas sim o original em inglês.

Dos preparativos da família para tentar não somente apresentar um Natal conforme os pressupostos dominantes, mas também representá-lo em suas atribuições simbólicas dentro dos limites que sua condição social permite, tudo isso fracassa com a tentativa do patriarca de descer pela chaminé tal qual Papai Noel. A desproporção entre ele e a chaminé da própria casa mostra que quando não é a realidade social, é a realidade empírica como um todo que interrompe os planos de um Natal contemplado conforme a ideologia dominante. O pai fica preso na chaminé e se consuma o caso que coloca um drama da vida privada como motivo cômico ao transbordar para o público.

A música toda tem algo de piada, tanto que o resultado do final desajeitado e frustrante não é a comoção ou o choro, mas o riso, a despeito da história contada ser, do início ao fim, marcada pela penúria e pelo fracasso. Por isso, analisando o humor expresso nessa canção, percebe-se que ele opera um movimento paradoxal próximo àqueles discutidos anteriormente. Por um lado, o humor diminui a intensidade da denúncia, tornando a “desgraça” descrita, digamos, mais palatável, como que sugerindo algo desprezível que quer

⁴⁵ Sobre a influência internacional na difusão massificada de uma cultura sobre o Natal, em especial devido à associação desta para com a hegemonia dos Estados Unidos, Levi-Strauss aponta que não se trata de um movimento espontâneo, já existindo certa base em determinadas sociedades para que esses aspectos majoritários do Natal fossem adotados de forma precisa.

Assim, em vez de uma difusão simples, cabe invocar aquele processo tão importante que Kroeber, o primeiro a identificá-lo, chamou de “difusão por estímulo” (*stimulus diffusion*): o costume importado não é assimilado, mas funciona como um catalisador, ou seja, provoca com a sua presença o surgimento de um uso semelhante que já estava potencialmente presente no meio secundário (LEVI-STRAUSS, 2008, p. 15 – 16).

apenas descontrair e divertir. Por outro lado, o ridículo da cena do pobre Papai Noel bem intencionado, que queria dar um Natal um pouco mais animado e menos miserável para seus familiares, decreta a impossibilidade de superação, ainda que simbólica, da miséria. Deu tudo errado: o desejo e o empenho em transformar a situação de penúria acabam ridicularizados. O “orifício” da improvável chaminé era pequeno demais e frustrou os sonhos do pobre Papai Noel por absoluta falta de espaço para sua “manifestação”, de forma que a penúria da véspera de Natal da família é consumada pela chaminé estreita (FLORES JR., 2011, p. 130-131).

É penúria que marca o escoamento da situação particular da família para os olhos do público através de uma dupla sucessão. Pois, ao mesmo tempo em que a desgraça paterna fica visível a todos, revelando através da humilhante situação aquilo que deveria ser reservado somente ao círculo familiar, a única possibilidade do pai escapar da chaminé é através do socorro dos bombeiros. Ironicamente a revelação ao público de uma conjuntura privada, que além de constranger pela exposição do fracasso dos planos, também depende dessa exposição para que o personagem atolado seja resgatado.

Observe-se um aspecto importante quanto à composição da lírica. O desfecho que coloca o problema em que se mete o pai ao tentar descer da chaminé é posto em uma quadra que passa a ser repetida no canto. Utiliza-se assim o desenho lírico herdado da poética do samba de bumbo. Mas diferentemente do geral no cancionário de Adoniran, onde a finalização pelo estribilho coloca este apenas como um detalhe complementar do motivo narrativo, “Véspera de Natal” tem seu principal momento firmado na quadra final, compreendendo tanto a tensão principal quanto o encerramento da história. É um uso mais fiel àquele correspondido ao fazer do samba de bumbo, podendo merecer a atribuição de “texto-melodia” legado por Mario de Andrade para demonstrar a importância que o estribilho no samba rural paulista ao se fazer confundir com o próprio festejo. Contudo, Adoniran acrescenta ao final outro ponto que leva a certo afastamento para com a tradição. Para além da barreira da gravação impedir a idéia de constância que cerca a repetição do estribilho, Adoniran interrompe este para finalizar a canção com um sugestivo cantar de “Jingle Bell”; coroando assim a ironia com que retratou a tentativa da família de produzir um Natal em sincronia com o padrão universalizado do festejo.

4.6.2. Joga a Chave

Dos causos formulados por Adoniran em seu cancionário “Joga a Chave” é aquele que trata da construção das instâncias do público e do privado de forma mais nítida. Baseia sua narrativa no choque entre um casal onde se exprime a situação típica em que um marido boêmio é privado de entrar em sua casa por ação da mulher, que possui a guarda das chaves. O canto que marca a canção corresponde à súplica desse marido para que a mulher lhe permita a adentrar ao abrigo. Ao construir a lírica, Adoniran determina de forma bem delimitada e clara a territorialidade dos espaços privados e públicos, ao mesmo tempo contesta o potencial expresso nessa divisão.

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

Faço um furo na porta
Amarro um cordão no trinco
Pra abrir pro lado de fora
Não perturbo mais teu sono
Chego à meia noite e cinco
Ou então a qualquer hora. (ADONIRAN BARBOSA & OSWALDO FRANÇA, 2003)

O canto desesperado do intérprete já localiza duas instâncias simbólicas que relacionam a tensão entre o casal com a presença onde cada um deles ocupa respectivos territórios. O homem então aparece exposto em um ambiente aberto que se caracteriza como âmbito público, suas expressões são visíveis para todos. Em contrapartida, a mulher está inacessível dentro da casa, preservada em lugar privado como se estivesse em uma fortaleza impenetrável. Paradigma que é consagrado na própria formação da lírica. Como se a canção fosse uma metáfora do espaço público, somente se faz visível os atos do personagem exposto, o que já se confere pelo monopólio do cantar nesse samba. Em referência à mulher só existe silêncio, a canção não situa qualquer atitude de sua parte no que considera o lugar privado como um obstáculo que consagra sua falta de expressividade; o máximo que lhe é apontado na canção é a suposição feita pelo locutor masculino de que suas súplicas teriam a atrapalhado de dormir.

Mas se à mulher não é permitido nenhum contato na canção pelo seu enclausuramento na casa, isso não significa que ela esteja protegida de toda forma de exposição. Somente o fato manter relações com o homem que se exhibe no lado de fora, cujos atos se voltam para chamar sua atenção, é o suficiente para colocar a mulher como parte de um problema que está sendo veiculado aos olhos de todos. Ao restringir o espaço do homem ao exterior no que tange a tensão entre os personagens, ela mesma acaba exposta de forma indireta, configurando assim um ponto fraco sobre o lugar da morada como território privado.

Não à toa o verbo mais utilizado nos suplícios do locutor é a palavra “perturbar”. Mesmo que seja utilizada para conjecturar a interrupção do sono da mulher pelos seus atos, o homem tem ciência de que estes por si só interrompem algum tipo de paz que a moça esperava obter dentro do âmbito doméstico. O sono, figura representativa dessa paz esperada por quem goza da privacidade, não se faz possível devido à permanência do outro personagem que expande para o conhecimento das demais pessoas uma tensão que deveria se limitar ao casal. Por colocar-se no papel de perturbador, o marido coloca que seu intento é precisamente o de expor a situação para que a esposa ceda e permita sua entrada.

Se no estribilho o marido fura a privacidade da esposa ao cantar a tensão sugerida pelo momento para que os demais o ouvissem, na segunda a abordagem ganha novo contorno, dividindo um momento de radicalização em seu desespero para penetrar na casa e a sugestão de resignação para com sua condição. Em uma postura mais agressiva, o marido investe contra o portão da casa através de peripécias estranhas: “amarro um cordão na porta/amarro um cordão no trinco/pra abrir do lado de fora”. O fracasso coloca que fisicamente a casa é impenetrável. A única forma de penetrar nela é através da concessão da esposa para lhe permitir adentrar novamente na casa. Sai resignado, cansado da confusão por ele arrumada, mas promete voltar mais tarde confiante no afeto que a mulher lhe tem.

É por conta dos afetos que o caso coloca uma situação corriqueira de tensão entre marido e esposa como demonstrativa da complexidade que coloca a

divisão entre público e privado. Se forem considerados os espaços atribuídos a essa dicotomia, a lírica não apenas os delimita de forma clara, como também permanecem invioláveis durante todo o percurso narrativo, considerados exclusivamente em seus estatutos como territórios. Entretanto, a constituição do público e do privado diz respeito à constituição de formas relacionais entre seres humanos que lhes são respectivamente atribuídas, estando a concepção espacial dessas instâncias fundamentada nas atribuições que cada uma delas tem ao organizar as relações humanas. O cômico surge na música como resultado do patético utilizado pelo locutor como abordagem para pressionar a mulher a abrir-lhe a porta. E é a ocorrência desse patético na canção que mostra a fragilidade da divisão entre público e privado, pois se propõe a revelar problemas relacionais que estariam restritos a este, mas cuja força com que se impõe no âmbito público não irá proteger a moça mesmo se esta se vale da fortificação do espaço privado para tanto.

4.6.3. Casamento do Moacir

Dos casos formulados por Adoniran, “Casamento do Moacir”, composta em parceria com Oswaldo Moles, é certamente uma das canções que apresenta mais detalhadamente os elementos narrativos contidos na lírica. Ao buscar a representação do momento matrimonial, o compositor é minucioso ao caracterizar as ambientações em que flui a história, assim como dos personagens, que são representados como sujeitos cujo psicológico é contemplado na forma com que lidam com os acontecimentos e também como detentores de identidade própria, sendo-lhes concedidos pelo compositor nomes ou títulos que os revestem de peculiaridades sobre o papel que lhes é outorgado na narrativa. Tamanha precisão com as informações, elaborada de forma quase jornalística na composição da lírica, a aproxima da herança das modinhas paulistas, onde as tramas eram compostas por personagens e localidades apresentados em seus pormenores. Proximidade que, contudo, não impede “Casamento do Moacir” de caracterizar o conflito narrativo como caso cômico, exibindo também a influência das histórias caipiras no que concerne o relacionamento da figura do casamento com uma situação humorística.

Do que qualifica essa canção como causo, também é interessante perceber que a existência do conflito narrativo reverte a conjuntura que indicava essa temática como parte do cancionero de Adoniran. Portanto, ao colocar como motivo da narrativa um evento público, o casamento, o samba estabelece como momento de tensão a ocasião com que as formalidades matrimoniais são quebradas pela exposição ao público de um assunto privado. Se antes eram os problemas particulares que eram focados e que ganhavam nova complicação com seu escapamento para a esfera pública, a irrupção em “Casamento do Moacir” de uma questão privada em um evento público pode levar a um desvio formidável no encaminhamento deste. Que fique observado, entretanto, que a relevância desse fator privado para as partes envolvidas na narrativa, mesmo que não lhes diga respeito de forma direta, estabelece novamente que o causo trabalha os âmbitos públicos e privados como construções artificiais e cujo escoamento dos problemas de um para o outro revela que também são fatores ilusórios quanto às suas atribuições.

A turma da favela convidaram-nos
 Para irmos assistir
 O casamento da Gabriela com Moacir
 Arranjamos uma beca preta
 E um sapato branco
 bem apertado no pé
 E se preparemos para ir
 Na catedral lá da Vila Ré

Quando os noivos estava no artar
 O padre começou a perguntar
 Umas coisas assim em latim:
 (Breque) – “Qualquer um de vodis aqui presenti
 Tem alguma coisa de falar contra esses bodis?”

-“Seu padre, apara o casamento!
 O noivo é casado,
 pai de cinco rebento
 Fora o que está por vir.
 O pai é esse ai, o Moacir!”

(Canto) Que vexame!
 A noiva começou a soluçar
 Porque o noivo não passou
 no exame nupciar
 Já acabou-se a festa
 Porque nois descobriu
 O Moacir era casado
 Cinco vez, lá no estado do Rio. (ADONIRAN BARBOSA & OSWALDO MOLES apud
 DEMÔNIOS DA GAROA, 2002)

Novamente a abordagem da canção através do canto coletivo do grupo Demônios da Garoa denuncia uma particularidade referente à narrativa, o eu lírico coletivo. A situação é apresentada através do ponto de vista de um agrupamento, que tem como ponto unificador o testemunho do evento e dos acontecimentos que nele transcorreram. O cantar conjunto do grupo possibilita a realização do ideal lírico de voz plural pressuposta por esse olhar coletivo, não havendo hierarquia em que uma das vozes ganha destaque sobre as outras.

Porém, um diferencial que constitui esse narrador plural nessa canção em relação às demais narrativas projetadas por Adoniran é que o olhar narrativo não corresponde a um tipo de protagonismo que caracteriza o emissor como personagem. É verdade que existe na qualidade do estribilho como momento enunciativo a apresentação do grupo responsável pela narrativa como sujeitos atuantes na história. Pois ao considerar o ponto narrativo pela primeira pessoa embutido na figura do grupo, a este é que corresponde a trajetória que encaminha ao evento, permitindo a seus elementos demonstrarem não somente como tomaram conhecimento sobre o casamento como também da forma com que se prepararam para este. Tratam-se, entretanto, de ilustrações de qualidade enunciativa, estando a narração incumbida ao grupo voltada aos personagens dos noivos, devidamente nomeados como Gabriela e Moacir, que não somente motivam a existência do evento matrimonial como neles também se centra a tensão da história.

Já no primeiro parágrafo é apontado um detalhe influente quanto à realidade social que envolve o casamento. Por mais que seja insuficiente para qualificar tanto o grupo narrador quanto os noivos como pertencentes ao meio social da favela, é por ambos travarem relações com as pessoas provenientes deste povoamento que existe a possibilidade da narrativa. Afinal, é através do convite feito pela “turma da favela” que é estabelecida a conexão entre o grupo e o casamento retratado pela lírica. Existe, portanto, uma relação entre as partes que constituem a narrativa com referente os excluídos. Detalhe explícito no primeiro verso que emana de forma espectral ao longo da narrativa.

O que não nega o caráter propriamente burguês inerente ao casamento. Voltando aos preparativos, percebe-se que logo após o convite feito pelo pessoal da favela, o grupo põe-se a se vestir conforme as exigências formais demandadas pelo evento. Da pompa das vestes – que, aliás, força um dos elementos do grupo a utilizar roupas que lhe são inviáveis, como um sapato apertado – até a grandiosidade da realização do casamento na catedral, aponta-se o casamento como evento que se caracteriza como burguês devido aos seus excessos; regra que faz com que o despojamento e a simplicidade por parte de qualquer um dos presentes sejam encarados como desvios.

É curioso, portanto, que a figura da catedral sirva de símbolo aglutinador de coisas tão díspares como as formalidades matrimoniais burguesas e os pressupostos ilustrativos que cercam fazeres como o samba naquilo que eles têm de fundamentação social. Afinal, a presença da catedral é relacionada ao território da Vila Ré, bairro paulistano característico como aglomeração do samba local, historicamente relacionado à ligação entre este fazer e as modificações no urbano.

As antigas chácaras foram absorvidas pelo urbano sendo parceladas e loteadas. Destes loteamentos aparecem os novos bairros que viriam a abrigar novos “espaços de samba” e que posteriormente receberiam uma influência do samba urbano carioca, reproduzindo principalmente o esquema “industrial” das escolas de samba do Rio de Janeiro que sofreram um grande processo de profissionalização.

Na música, cuja letra acabamos de ver, é mencionada a catedral da Vila Ré, bairro paulistano onde muitos moradores desfilam na escola de samba Leandro de Itaquera. Escola surgida na década de 1970 já como resultado do espraiamento da própria cidade e a influência das escolas de samba cariocas (MARCELINO, 2007, p.111-112).

A qualidade do novo samba urbano e de suas manifestações como resultante da matriz carioca é o que possibilita presumir que a força simbólica da catedral reúna elementos que não são tão incompatíveis, apesar de socialmente contrastantes. Pois no luxo é que o casamento e o samba encontram um ponto em que possam comungar, estando a história deste último como manifestação urbana sobressalente da busca por uma estética luxuriosa própria: dos ternos bem arrumados dos sambistas do Estácio até o exibicionismo espalhafatoso das escolas de samba. A grandiloquência do luxo assim permite a convivência entre os ideais da favela e os da burguesia. Porém, isso só existe como possibilidade desde que uma das partes ceda naquilo que tem de incompatível.

No caso, a apologia cristã da fidelidade e da castidade que ganha força simbólica no casamento em contrapartida às figuras de malandragem, boemia e orgia que servem de base social à mitologia do samba urbano.

É a incompatibilidade desses pressupostos que representa o momento de tensão central à narrativa. Esta, que se forma na segunda da lírica, articula o canto para ilustrar o que caracteriza os elementos tensionais. Faz-se isso, por exemplo, no breque que cede voz ao padre casamenteiro. A manipulação linguística própria do compositor aliada ao jogo diccional atribui a esse personagem um falar paródico adequado às formalidades católicas; um português em que estão diluídos elementos do latim, onde a presença marcante do fonema “is” ao finalizar algumas palavras serve para idealizar um estereótipo cômico da língua primordial.

E é com o trocadilho “bodis” que o padre encerra a primeira parte da oratória que versa sobre os votos e questiona se alguém é contrário ao matrimônio. Eis que surge um protesto em meio ao público, cuja entonação aguda emitida pelos intérpretes transmite a ideia de um locutor feminino, põe em cheque a legitimidade do sacramento ao revelar o segredo do noivo. Em um Brasil que ainda não oficializara o divórcio, Moacir tinha outro casamento em que originara cinco filhos e esperava mais um.

O casamento rui. Todos estão impressionados com a revelação, o público, que exclama “que vexame!”, e a noiva, que entra em colapso não somente devido à informação de que o marido mantinha uma vida paralela de relacionamentos amorosos, como também a humilhação que foi a revelação desse fator em meio a um evento público. Trata-se de reserva privada cuja exposição torna insuportável a concepção e continuação de um evento regido pela moralidade cristã.

No que concerne ao rasgo na solenidade pública feito pela revelação de um fator privado e como isso caracteriza o caso da narrativa – como um cômico sendo produzido pela desgraça alheia –, não existe nada sólido, contudo, que justifique a vida paralela de Moacir como influência do espectro social referente à simbologia do samba urbano. Ademais, do visto até agora, a infidelidade

poderia ser correspondência para com a tradição de narratividade oral paulista. Infidelidade, fuga para com obrigações conjugais e poligamia são temas frequentes na produção local que abarca das modinhas paulistanas até o samba típico da metrópole⁴⁶.

Sem negar a conexão para com esses elementos, o desfecho da narrativa desenha esta como um arco onde em uma das extremidades residisse o formalismo sacramental e do outro o samba revestido do mundano; estando este último na semântica da lírica sempre invisível, sempre representado por símbolos que lhe dizem respeito. E poucas associações convêm tanto ao samba em sua estética e simbologias como ser confundido com a cidade Rio de Janeiro. Investida naquela imagem que a associação com o samba idealizou, um lugar praieiro de malandros, boêmios e, claro, orgias, se confirma a ruína do casamento sob a existência da outra vida levada por Moacir que tinha como ambiente o Rio de Janeiro; onde mantivera não um, mas sim cinco casamentos paralelos.

A “vitória” com que o *ethos* libertino do samba prevalece sobre o casamento, caracterizado como produto da moral cristã em sua encarnação burguesa, é também sugestivo que a outra modernidade, a dos fazeres ordinários dentre os quais o samba é parte, também tem de potencial destrutivo. A firmeza com que os excluídos se propõem a regimentar a vida conforme pressupostos próprios - retomando-a de qualquer parâmetro ideológico totalitário - que existem como modernos ao demonstrar que mesmo as concepções de mundo dominantes

⁴⁶ Moraes, ao traçar a genealogia do cancionista paulistano, coloca como objetos de estudo duas canções que dizem respeito a casamentos fracassados: a reescritura de “Perdão Emilia”, onde tanto esta quanto o texto original têm autoria desconhecida, e o samba “Alberto” de Paulo Vanzolini. A primeira, modelo típico das modinhas paulistanas exibe uma história onde de paixão de uma moça trabalhadora, amor que também exibe um desafio “já que a jovem apaixonada tem de fugir com o jovem soldado – querem obrigá-la a um casamento sem amor com o jovem oficial” (MORAES, 2000, p. 159). Já longe da realidade dos casamentos forçados do começo do século XX, Vanzolini exibe em “Alberto” uma narrativa mais próxima daquela considerada por Adoniran em “Casamento do Moacir”. O personagem título é um noivo caracterizado pelo próprio compositor como homem de grande bondade, que ironicamente por conta desta qualidade encadeia seguidamente conflitos com diferentes mulheres. A confusão ganha tamanha gravidade que leva a polícia ao encalço do protagonista, que desaparece. “De forma surpreendente, quando encontrado, está em casa, cuidando de mulher e filhos; ou seja, o moço de bom coração já estava casado e, apesar disso, torna-se noivo de outra” (MORAES, 2000, p. 196). Final irônico em que Vanzolini deixa subentendido que a situação dupla de Alberto era resultante de sua bondade e de como esta o colocava em situações estranhas com mulheres, contrastando assim com a malícia do Moacir criado por Adoniran Barbosa.

também correm risco de se esvaecer no ar ao se chocar onde a reinvenção da vivência dos excluídos mostra força. Colocando em cheque resoluções há muito tempo consagradas e, talvez até por isso, fracas perante a novidade do moderno. Nesse sentido, o samba e todo o abrigo simbólico que guarda como encarnação de uma nova vivência mostra a fragilidade em que atravessam na modernidade construções antes incontestes, como a moral cristã e os limites entre público e privado.

4.7. CANÇÕES DE AMOR PERDIDO

Mais até do que a legitimação do público e do privado, as feições do amor dizem respeito a construções sociais cuja caracterização como tal é ocultada devido à força da atribuição totalizante desse sentimento como ideal a ser alcançado.

A existência de dispositivos renovadores de subjetividades leva a novos experimentos, como exemplo o longo processo de introjeção do amor-paixão-romântico que passou a ser apresentado como simples, natural e praticamente acessível a todos. Esse amor tem uma dimensão coerciva, diferentemente do sexo que tem uma “codificação moral”, o amor sempre foi um aspecto da relação intersubjetiva passível de “trabalho ético”, o que reforça noções de único, verdadeiro, inconfundível, universal e intrínseco à natureza humana, num amor que, na verdade, é culturalmente oferecido (MATOS, 2007, p. 38).

Na naturalização com que essa forma de amor se apoderou no imaginário, houve a participação das artes no tratamento desse tema, ajudando a consolidar essa construção ao mesmo tempo em que eram afetadas por ela. Não foi diferente no cancionero ocidental, onde ao longo de sua história o amor foi um dos temas dominantes nas manifestações de sua poética, das trovas medievais⁴⁷ até a canção moderna. Da influência portuguesa no

⁴⁷ Forma tradicional de cancionero da Europa, colocando em cena na Idade Média as procedências tão típicas do que caracteriza esse fazer como combinação de musicalidade oral, poética e ocupação de espaços públicos, a trova também foi crucial no que concerne a construção do amor como ideal. Apresentando assim em suas temáticas uma encarnação particular deste sentimento chamado de Amor Cortês.

O Amor Cortês pode ser apontado como um momento inovador na complexa história humana dos modos de sentir e de suas formas de expressão. Sua emergência através da poesia trovadoresca deixou tão indelévels marcas no repertório ocidental de possibilidades estéticas de expressar e vivenciar o amor, e na própria imaginação do homem ocidental concernente à temática amorosa, que freqüentemente se aponta o despontar dos trovadores medievais no século XII como o instante mesmo da invenção do amor romântico no Ocidente (BARROS, 2008, p. 5).

cancioneiro nacional, o amor também se fez constante nas líricas de diversos gêneros; em particular no samba que absorveu o ideal de saudade ilustrado primeiramente pela canção portuguesa.

Fator que não é indiferente nas composições de Adoniran Barbosa. Muito pelo contrário, em levantamento sobre o cancionário do compositor, Lúcia Oliveira de Silveira Santos e Ada de Freitas Maneti Dencker identificaram os relatos amorosos como o tema mais abordado por Adoniran, aparecendo em 40 canções (SANTOS & DENCKER, 2008, p. 18). Porém, a caracterização da temática do amor como relacionamentos amorosos pressupõe uma problemática. Afinal, é propriamente diferente entre cantar a plenitude do amor como sentimento e abordar as particularidades advindas da experiência de um relacionamento amoroso.

Certamente, em coerência com sua personificação como narrador do cotidiano paulistano, Adoniran coloca seus sambas a serviço das peculiaridades que envolvem os diferentes personagens envolvidos em uma relação amorosa, dando mais valor à história que esta carrega do que ao sentimento em si. Contudo, ao colocar no relato a forma com que o amor aparece nas relações cotidianas, pressupõe sua identificação como da própria experiência resultante, tendo por consequência o desenvolvimento no cancionário de determinada concepção de amor também como sentimento.

Se ao abordar a cidade, Adoniran faz da modernidade o paradigma envolvente em suas líricas, demonstrando sua presença como potencialmente devastadora tanto no espaço como nos afetos, o amor - em contraste com a força totalizante com que é geralmente representado nas artes - é mostrado como um sentimento frágil e peremptório. O que marca o amor em seus sambas é geralmente o momento do seu desfecho, resultando que a concepção de amor de Adoniran ser marcada por certo pessimismo sobre sua potencialidade como laço de união entre esses dois sujeitos. A separação é colocada como sintoma da modernidade sobre os afetos, que ao prevalecer como força desintegradora revela-se superior ao amor e a qualquer idealização deste como sentimento invencível.

A dessacralização do amor na modernidade é reveladora de características do sentimento ofuscadas pelas formulações idealizadoras deste, em particular no amor romântico. Enfocar no momento do desmanche diz respeito à exposição no amor como também momento de tensão entre duas subjetividades. Logo, isso implica que não são somente as razões do eu lírico que são apresentadas, mas sim o confronto destas com os anseios do outro que foi amado anteriormente; pois agora, em processo de separação, há de contemplar esses motivos. Isso acarreta no cancionário de Adoniran um tratamento diferenciado dado à mulher para além do machismo habitual. A elas é finalmente dado o estatuto de sujeitos plenos não somente quanto à subjetividade que contribui para o desenho do relacionamento, como também portadoras de histórias e experiências próprias. É ao falar dos amores perdidos que o cancionário corresponde mais do que nunca a esta leitura:

As mulheres cantadas por Adoniran conferem um encanto especial a sua obra. O sambista deu vida a personagens femininas donas de histórias curiosas. Ele falou de mulheres comuns que viviam em São Paulo e em notas musicais revelou seus romances, descontentamentos, e outras situações cotidianas. As musas de Adoniran são mulheres simples, e geralmente de personalidades marcantes, diferentes da afamada Amélia de Mário Lago e Ataulfo Alves, não apresentam um caráter submisso, são mulheres que vivem conforme suas próprias vontades e podem ser consideradas bastante independentes (MEDEIROS, 2011, p. 142).

A emergência da mulher como sujeito pressupõe que a narrativa apresentada emenda um aspecto importante sobre o desvirtuamento do amor: somente através dessa condição é que o sentimento pode ser abordado fielmente em sua ligação para com o cotidiano. Como as relações amorosas existem como negociações entre as partes envolvidas que permitem um encaminhamento particular, a perda desse amor é também ocasião sublinhada por uma conjuntura própria, fruto sintético e tensional não somente sobre como os personagens concebem as experiências internas ao relacionamento, como também os rastros exteriores referentes à concepção do sujeito inserido em um cotidiano moderno podem se somar ou interromper ao que se concebeu no relacionamento. Tratar de amores perdidos leva então a possibilidades para muito além do clichê da “briga de marido e mulher”, pois revelam-se diversos os motivos para o fim do relacionamento, desde o abandono até a morte de um dos personagens; fatores que desvendam o amor como algo ocorrido no cotidiano.

Dessas considerações, a metrópole surge não apenas como ambientação, mas também como um personagem situado como terceiro elemento no relacionamento amoroso, interposto entre as duas partes deste. Como símbolo da modernização que a fundamenta como espaço de volatilidade, é a metrópole que muitas vezes constitui as bases que levam à possibilidade de amor entre os personagens, tal como também irrompe na vida dos enamorados cortando o laço relacional. O amor abordado nessas canções surge em resposta tanto à urbe quanto às pessoas que o constituíram em torno do convívio um com o outro.

Que fique claro que a presença do amor perdido no cancionário de Adoniran Barbosa, não é, todavia, o fim absoluto do sentimento amoroso. O fim contemplado nessas canções é em verdade o da atribuição do amor como projeto possível de convivência. Não obstante, nessas canções existe sempre a possibilidade de que o amor perdure como lembrança, preservado em memória como demais coisas dilaceradas no entretempo da modernidade.

4.7.1. Apaga o fogo, Mané

Composta em 1956, incluída no disco de 1974 e também no de 1980, ambos com interpretações diferentes feitas pelo compositor, a história de amor entre Inês e Mané é junto com “Iracema” a abordagem mais emblemática formulada por Adoniran sobre esse sentimento e de sua fragilidade perante os obstáculos postos pela modernidade urbana à prevalência das relações afetivas. Harmonizada em Ré Menor, com lírica estruturada em versos alexandrinos, algo raro em seu cancionário, Adoniran propõe ao ouvinte um jogo permeado por ironia. A narrativa referente ao acordo entre os dois personagens corresponde a um convite para descobrir como a experiência do casal atirado labirinticamente na metrópole leva à quebra do acordo e também ao fim do amor.

Inês saiu dizendo que ia comprar um pavio pro lampião
 “Pode me esperar Mané, que eu já volta já”
 Ascendi o fogão, Botei água pra esquentá
 E fui pro portão só pra vê Inês chegá
 Anoiteceu e ela não voltou
 Fui pra rua feito um louco só pra vê o que aconteceu.
 Procurei na central, procurei no hospital e no xadrez
 Andei a cidade inteira e não encontrei Inês

Voltei pra casa triste demais
 O que Inês me fez, não se faz
 E no chão bem perto do fogão
 Encontrei um bilhete escrito assim:
 “Pode apagar o fogo Mané, que eu não volto mais” (ADONIRAN BARBOSA, 2003)

Antes de se deter em uma análise mais detalhada dos elementos da lírica na canção, é justo antecipar um entendimento muito comum entre os acadêmicos que consideram essa canção. Trata-se de uma leitura onde Inês, ao abandonar Mané, apontaria para outro lugar referente à mulher na tradição do samba, contrastante com as demais atribuições do feminino no gênero musical, colocando-a como sujeito em plenitude com seus desejos e ações: a da mulher que envereda pela boemia, largando a vida conjugal naquilo que ela tem de opressivo. Temática muito recorrente nas composições de Wilson Batista, tais como “Oh! Seu Oscar”, apresentando na mulher um antagonismo libertário em relação ao homem integrado ao trabalhismo getulista; reversão do discurso que atribui ao homem o papel do malandro, enquanto a mulher faria pressão para que o marido admitisse viver conforme os ditames dominantes.

No universo da malandragem, estritamente masculino, era o homem que deixava e explorava a mulher. Aqui a situação é invertida: é a mulher quem vive na malandragem – “a orgia” – e nem por isso torna menos interessante e pejorativa a condição feminina, que também quer, e sobretudo, vai usufruir a boemia e o Carnaval. Dessa forma a canção também destoa do oficialismo trabalhista do Estado Novo, pois nela o homem e trabalhador, a mulher é boêmia e “malandra”, o que, convenhamos, para as regras morais e políticas autoritárias e machistas da época era muito mais difícil de compreender (MORAES, 2000, p. 176).

Adoniran conceberia Inês como emblema dessa mulher que escapa para a boemia respondendo as peculiaridades da vivência em São Paulo, metrópole cujo estatuto de vanguarda no desenvolvimento moderno no Brasil atribui um peso muito maior ao oficialismo trabalhista; estando “a cidade que nunca dorme” estereotipando sua população fortemente como gente trabalhadora, antagonizando o carioca em sua atribuição de boêmio. Assim, se é difícil ser mulher e boemia em períodos marcados pelo autoritarismo, também é peculiarmente conflitante corresponder a semelhante encaminhamento em uma cidade marcada por pressupostos como trabalho, progresso e desenvolvimento. Da mesma forma que a esposa do Seu Oscar, Inês deixa uma carta para informar a Mané sobre o abandono. Contudo, estando a

boemia um lugar a ser encontrado em uma cidade enigmática, sua mensagem é marcada pelo não dito.

Adoniran Barbosa utilizou-se em 1956 a mesma temática da mulher que quer viver a boemia no samba “Apaga o fogo Mané”. Ela abandona o lar (não se sabem ao certo as razões), comunicando sua decisão ao marido por carta. Mais especificadamente, Inês sai de casa com uma justificativa razoável – comprar um pavio para o lampião – e nunca mais volta, deixando apenas o tal bilhete para Mané. O tom da narrativa é bem peculiar, como quase toda a obra do compositor paulistano, já que mistura sensações de tristeza e amargura com bom humor – trata-se até certo ponto de uma história singela e ingênuas (MORAES, 2000, p. 177).

O principal problema dessa canção é justamente, como a qualifica Moraes, se tratar de uma narrativa singela e ingênuas. Pois mesmo no que ela contém de forma superficial nesses aspectos, existe algo paradoxalmente perverso e irônico. A lírica toda é permeada pela “duplicidade de sentidos, tanto mais maliciosa quanto discreta, dessa expressão tão ‘natural’ na pequena tragédia doméstica pelos versos” (PAES, 2002, p. 150). É nesse jogo entre o dizer simples e o não dito que Adoniran fornece as pistas que apontam para a separação de Inês e Mané como referente a um acordo entre eles que é estendido à metrópole. Jogo que é acentuado pelo erótico oculto na alusão de coisas singelas do cotidiano. Ao se comparar esse samba com as canções sobre casos do compositor, onde se buscava questionar os limites entre público e privado, a carga erótica contida em “Apaga o fogo Mané” faz com que esses limites não existam, como se a canção fosse uma promessa de *managé à trois* entre Inês, Mané e a Metrópole.

Perceba-se então os versos enunciativos da narrativa, “Inês saiu dizendo que ia comprar um pavio pro lampião/ ‘pode me esperar Mané, que já volto já’”. Ao sair para conseguir os utensílios, faz um pedido de paciência para Mané, um acordo entre ambos que, caso seja cumprido, consolidará o intento do casal. Objetivo onde a saída de Inês para obter o pavio é complementar ao que é feito por Mané nos versos seguinte: “ascendi o fogão, botei água pra esquentá⁴⁸”.

⁴⁸ A alusão desses elementos domésticos que, dentre outros afazeres, se relacionam com a atividade caseira do ato de cozinhar. Unidas à metáfora do fogo, essas figuras conotam sensualidade que aparenta corresponder a certa mudança de uma abordagem tradicional feita na história da canção brasileira sobre uma alusão frequente que é atribuída aos alimentos: o de metáfora erótica. Temática situada por Sandroni ao considerar o lundu “Esta Noite”.

Uma sugestiva simbologia onde essas coisas singelas associadas ao fogo e ao calor conotam certo erotismo na situação. E tal como algo que necessita de tempo para esquentar de forma definitiva, a espera de Mané pelo regresso de Inês é condição essencial para que o momento por eles intentado seja consolidado. Tudo isso em uma curiosa reversão do que se construiu entre os gêneros do papel doméstico⁴⁹.

Mas Mané não espera e aí que surge o acontecimento conflitante, pois sua saída não apenas quebra o acordado entre ele e Inês, como também o leva até a cidade. Ao considerar que “anoiteceu e ela não voltou” Mané conclui que sua amada tenha se perdido, mas ao apontar sua trajetória, “procurei na central, procurei no hospital e no xadrez/ andei a cidade inteira e não encontrei Inês”, desesperado é ele quem se perde na multiplicidade de lugares que pressupõe a supressão espacial da urbe.

E das particularidades de Mané por ser o eu lírico masculino é ele quem se sente decepcionado com o comportamento da mulher. Não deixa de ser irônico

Este lundu é o mais antigo exemplo que conheço de uma imagem muitíssimo recorrente na música popular brasileira (e provavelmente não só aí) que consiste em utilizar a comida como metáfora do sexo. Uma lista sumária de lundus e sambas onde essa imagem aparece inclui o “Moqueca Sinhá” (1889), “O mugunzá” (1892), “Canjiquinha Quente” (Sinhô, 1930), “Vatapá” (Dorival Caymmi, 1942), e “Os quindins de laiá” (Ari Barroso, 1942). (SANDRONI, 2012, p. 54).

⁴⁹ Considerar essa reversão nos papéis de gênero é um dos principais pontos abordados pela análise feminista de Tânia Maria Gomes da Silva sobre essa canção, onde contrapõe a personagem de Inês, ilustrativa de uma nova etapa histórica em que envolveria a mulher como sujeito, em diferencial à personagem Amélia, de “Ai que Saudades da Amélia” de Ataulfo Alves e Mário Lago, que ficaria imortalizada no imaginário popular como exemplo de mulher submissa.

Rastreando as histórias sobre o comportamento feminino da metade do século vinte, surpreende-nos na letra de Adoniram a apresentação de um comportamento masculino que foge muito ao padrão tradicional das relações entre homens e mulheres. Desde o ficar no portão esperando pela companheira, atitude normalmente atribuída à mulher, até sair procurando-a pelas delegacias e hospitais. Uma procura que, naquela época, certamente o desmoralizava. Pois podia um homem, naqueles tempos, não saber onde estava a sua mulher? E sejamos sinceros: pode ainda hoje? Esta não é uma atitude que se aceite facilmente. Pelo menos não para um homem que se preze. E homem que é homem, sempre se preza. Ou não? Em sua representação ficcional, Adoniran desconstrói esta ‘verdade’(SILVA, 2014, p. 11).

que declare que “o que Inês me fez não se faz”, ocorrendo de ter sido ele, Mané, quem quebrou o prometido e, impaciente, foi à procura de Inês.

Por mais enigmáticas que sejam as razões de Inês para deixar Mané, entretanto, elas não devem ser dissociadas do momento narrado, algo que fica evidente no desfecho da canção. Mané quebrou o acordo de esperar Inês até seu regresso – metáfora das negociações e exigências entre as partes que permeiam a construção dos relacionamentos amorosos e no quanto se tratam de aspectos tensivos – e se perdeu na cidade em busca de Inês. Levando em conta a inserção do indivíduo em um espaço complexo como a metrópole, tal fator não apenas faz com que Mané se perca como também, em seu retorno à morada, se desencontre com a amada, que tinha retornado a casa em algum momento em que Mané se aventurava em sua busca. Inês então vai embora deixando um bilhete no mesmo lugar em que se iniciaram os preparativos. A mensagem deixada por Inês é curta, mas diz tudo assim como não diz nada: “pode apagar o fogo Mané, que eu não volto mais”. Pode apagar o fogo Mané, porque este quebrou a promessa e decepcionou Inês. Pode apagar o fogo Mané, porque na cidade Inês pode ter encontrado coisa mais interessante do que essa vida pacata. E finalmente, pode apagar o fogo Mané, porque tudo que foi constituído até então, da longevidade do relacionamento amoroso até os preparativos sublimemente eróticos desse momento, se desmancharam no ar de forma tão rápida quanto uma chama que apaga. A cada vez que se repete esse estribilho, Adoniran parece aludir a esses significados possíveis.

São contornos que entre as duas interpretações feitas pelo compositor parecem se modificar pelo que é sugerido do canto acrescentado dos arranjos instrumentais, que são de todo diferentes nas duas versões. A de 1974 constituindo um samba bem tradicional, marcado pela polirritmia cométrica ao andamento 2/4 típico, devidamente acompanhado harmônica e melodicamente pelos costumeiros instrumentos da flauta e do cavaquinho. Assim, o canto acelerado em sincronia com o instrumental salienta o caráter sincopado do samba, ocorrendo da canção a percorrer a lírica como se estivesse sublinhando a tensão erótica da narrativa; como se no cantar de Mané existisse algum tipo de ansiedade sexual sobre o encaminhar do momento. Já a de 1980 contrasta por sugerir maior contemplatividade da situação. O andamento

rítmico fica mais lento e a flauta é substituída por uma gaita que consagra na melodia um arranjo mais melancólico. A esses elementos se soma a voz de Adoniran, cuja rouquidão típica ganha o acréscimo de um timbre mais envelhecido. A ideia conotada nessa versão não é a de um Mané euforicamente situado no calor presente do momento, mas sim como se este já tivesse sido ocorrência passada e o narrador reavaliasse pacientemente o que acontecera. Um detalhe interessante quanto ao desfecho dessa versão: quando Mané lê repetidamente a mensagem da carta de Inês seu tom de voz gradualmente muda, onde na última leitura ele substitui o tom melancólico por uma dicção mais sarcástica, quase uma risada; como se, pelos atributos do significativo da mensagem, a voz de Mané se metamorfoseasse na de Inês.

4.7.2. Triste Margarida (Samba do Metrô)

O título alternativo dessa canção, ao aludir à figura propriamente urbana do metrô, já antecipa ao ouvinte que se trata de uma canção onde se explicitam os rastros deixados na metrópole por uma proposta de relação amorosa. Essa alusão localiza na metrópole um detalhe importante na sua interjeição ao percurso dos amantes, pois se antes considerava-se nas canções amorosas de Adoniran que a metrópole desempenha um papel também de personagem - posição que, a bem verdade, pode ser estendida para boa parte do cancionário do compositor -, é justo colocar que em “Triste Margarida” nela cabe o título de protagonista. A trajetória da narrativa amorosa corresponde também à história da própria cidade, de como aquela passa necessariamente por esta. Isso é bem posto pelo compositor ao situar a proposta de amor e o fim desta em territórios e temporalidades bem determinados de São Paulo. Portanto, celebre-se a ironia: se geralmente é a metrópole cuja modernidade estrutural promove um rasgo entre os relacionamentos amorosos, Adoniran se utiliza da narrativa de um destes para dar à metrópole algo que lhe é abominável, uma memória.

Você está vendo aquela
 Mulher que vai indo ali?
 Ela não quer saber de mim.
 Sabem por quê?
 E menti pra conquistar
 O seu bem querer.
 Eu disse a ela que trabalhava de engenheiro

E que o metrô de São Paulo
Estava em minhas mãos.
E que se desse tudo certo
Seria a primeira passageira
Na inauguração.
Tudo ia indo muito bem
Até que um dia, até que um dia
Ela passou de ônibus
Pela via vinte três de maio
E da janela do coletivo me viu
Plantando grama no
Barranco da avenida.
Hoje eu fiquei sabendo que ela é
Orgulhosa, convencida
Não passa de uma triste margarida. (ADONIRAN BARBOSA, 2003)

Apesar da construção poético-musical ser diferente, não deixa de ser curioso o quanto o jogo entre enunciação e narrativa é desenhado de forma em muito semelhante ao utilizado pelo compositor em “Saudosa Maloca”. Novamente Adoniran divide a canção entre um tempo presente, o que enuncia e conclui, e o tempo passado, a que pertence a narrativa. Mais interessante ainda são as semelhanças quanto ao conteúdo do enunciado. Adoniran aqui também se utiliza do recurso de chamar atenção do ouvinte para um elemento peculiar do cenário urbano, cuja fugacidade da vida moderna oculta toda uma história que o transpassou até o momento presente. História que não somente o narrador tem ciência como também faz parte dela.

Entretanto, o que se aponta não é mais um prédio onde antes existia um barraco, mas sim uma pessoa, uma mulher cuja caracterização como transeunte diz respeito à condição que é partilhada em vivência com o narrador e, presume-se, também com o ouvinte, onde todos se colocam como seres urbanos. Vivência tão fugaz quanto a solidez da maloca de antes, ela também esconde uma experiência, sufocada pelo ritmo acelerado da metrópole. Sendo apenas mais um rosto anônimo na multidão, a moça apontada pelo narrador compartilhou com este um período de relações afetivas. Ambos tiveram uma história juntos. Desta se concebe a narrativa, assim como da condição em que se colocam como sujeitos também no presente, onde o narrador emite que, devido ao que aconteceu entre eles antes, que a moça “não quer mais saber de mim”.

Isso devido a uma mentira que, como antecipa, teria feito para “conquistar seu bem querer”. A narrativa é então a história dessa mentira, ou melhor, de como

ela procedeu entre esses personagens e cuja descoberta da verdade é o que leva ao fim da promessa de amor entre eles. Não é novidade, portanto, que a trajetória dessa mentira se cruze com o que acontecia na cidade naquele exato momento. No que é bastante revelador o enunciado que a fundamenta: “Eu disse a ela que trabalhava de engenheiro/ e que o metrô de São Paulo/Estava em minhas mãos”. Que se contextualize a época da canção para se ter ideia de como a história da cidade e a narrativa se cruzam. Trata-se de samba composto em 1975, incluso no disco do mesmo ano. Ora, 1975 também é a data em que se iniciou a prefeitura de Olavo Setúbal, cuja grande contribuição para o desenvolvimento da cidade foi a implantação do metro e o novo ciclo de mudanças que isso acarretou no cenário, dentre os quais a intervenção na Praça da Sé (MATOS, 2007, p. 150). A mentira contada pelo personagem do narrador é então uma tentativa de impressionar a mulher, se conectando não somente como responsável pelo assunto do momento, como também por algo cuja importância implicará em significativa alteração da paisagem urbana, marcando a nova fase do desenvolvimento e a consolidação de uma nova São Paulo que se sobrepõe a cidade que Adoniran conhecera. Assim, é importante a associação feita a essa nova cidade, simbolizada pelo metrô, a uma mentira. Pois vendida pela ilusão do progresso, o que se desenrolará de fato será uma nova onda de desvinculação dos laços que as pessoas mantêm com lugares da cidade, que serão postos abaixo ou desfigurados.

Necessário dizer, embora seja óbvio, que o amor a quem o narrador intentou conquistar com essa mentira é tão enganoso quanto a promessa das maravilhas prometidas pelo progresso. O metrô não é apenas o único ponto em comum, pois a falsificação feita pelo narrador se vale justamente para obter o amor da outra através da personificação em si mesmo dos benefícios que seriam advindos com a chegada do novo transporte. Ser o engenheiro dessa construção permitiria esse privilégio que, como se o personagem do narrador correspondesse de fato a essa condição, fizesse uma típica promessa cordial à moça de que inaugurada a obra pública ela teria seus interesses sobrepostos aos dos demais cidadãos, lhe sendo ofertado o privilégio de ser “a primeira passageira/na inauguração”.

Mas esses personagens não são parte de nenhum tipo de elite socioeconômica responsável pela idealização do metrô, mas sim gente comum cuja experiência pertence à cidade que há de ir abaixo com o advento do metrô. O amor entre eles seria mais uma das miragens criadas pela novidade do desenvolvimento urbano, logo a grande ironia proposta é que a quebra dessa ilusão se dá através de um ônibus, paradigma do transporte público da cidade que estaria por desaparecer – assim como elemento que haveria de contemplar a obsolescência de forma mais avassaladora com a chegada do metrô. Ao transportar a moça na Avenida 23 de Maio - marco da urbanização da cidade assim como testemunha das variadas mudanças atravessadas ao longo de sua história -, o ônibus, símbolo da realidade do presente, revela para a mulher a verdade sobre seu suposto benfeitor: ele não é engenheiro, mas algo muito distante disso, um jardineiro; ou qualquer outra classificação que se aproxime de plantar grama “no barranco da avenida”.

A mentira sobre um privilégio possibilitado pelo controle de uma obra pública implica também a falsificação de uma condição social, tudo isso revelado pelo passeio de ônibus. O desfecho da canção coloca que não foi apenas a mentira por si só que levou ao fim da relação entre os personagens, mas sim a promessa que, se não era de ascensão social, era de ter pelo menos um momento de destaque de sua pessoa em uma cidade que transforma a todos os seus cidadãos em massa homogênea. Para ele uma promessa de amor, para ela uma promessa de destaque, desejos que marcam os sujeitos em meio a duas cidades que envolvem a capital paulistana. Dos versos finais “Orgulhosa, convencida/não passa de uma triste margarida”, presume-se que a moça ainda busca aquilo que acreditaria conseguir pela mentira do narrador, mesmo permanecendo como parte da massa.

4.7.3. Iracema

“Iracema”, composta em 1956, é a grande canção de Adoniran sobre a perda amorosa, réquiem de um narrador desolado para uma amada morta. Antes de se deter na canção, cabem algumas considerações suscitadas sobre o que inspirou a composição. É sabido que alguns dos mais conhecidos sambas de Adoniran Barbosa, como “Saudosa Maloca” e “Samba do Arnesto”, tem como

base experiências reais do compositor para com relações travadas em meio à urbe e de situações que as envolviam. Ao contar a história de Iracema, Adoniran também capturou uma situação referente a pessoas reais, contudo uma que não observara pessoalmente, mas que tomara conhecimento através das páginas do jornal: “Iracema foi que eu vi no jornal. Coitada, eu vi. E não foi na São João, foi na consolação. Foi no dia que eu li deste desastre. Como eu li a notícia, fiquei... E falei, vai dar um sambinha. Foi o primeiro samba errado que eu fiz. *Iracema*” (ADONIRAN BARBOSA apud ROCHA, 2002, p. 149).

Sobre as particularidades que essa situação invoca, é sabido que, com exceção dos parentes e demais afetos da pessoa atingida, um atropelamento é algo tão formidavelmente corriqueiro no cotidiano metropolitano que pouco ou nada pode despertar de comoção. Não se trata de algo que interrompa a vida cotidiana, mas faz parte dela como resultado do moderno. O que é ainda mais significativo da captura e difusão do momento pelo jornalismo, que como visto antes, sua lógica industrial cõa a informação de qualquer tipo de experiência nela contida. Por mais que a experiência finde com a morte, ainda subsiste uma história nesse acontecimento que, dizendo respeito ao que foi atravessado por pessoas reais, é ignorada na fugacidade moderna.

Considere-se que somente a comoção que a notícia provocou em Adoniran já seria desviante para com a normalização que esse tipo de morte tem na vida urbana. É a partir da empatia do compositor para com a moça atropelada que se formula para esta uma história do momento, que assim origina a canção. O que era para ser um fato corriqueiro a ser lido e esquecido pelos demais cidadãos, se transforma em memória que, na plenitude da canção, há de ser lembrada por gerações.

A tática de escavar, na notícia, o samba comporta um movimento. O sambista se apropria da notícia, não daquilo que ela é – informação –, mas um novo sentido que lhe atribui. Isto já traz em si um ato de criação. Se a notícia “dá samba”, não é porque o samba aí se encontra, mesmo porque o lugar lhe é negado. Quem transgride tal fronteira é o sambista, ao provocar, na escrita, a oralidade (o samba), ao transitar da informação à narrativa (...) Insinua inventividade onde sujeitos deveriam se comportar como leitores inertes do mundo, ou seja, ali onde a imprensa insinua consumo passivo de um cotidiano que é dado pela informação, o compositor cria um acontecimento – o samba e uma narrativa que é a sua substância (ROCHA, 2002, 149).

O movimento de composição desse samba, portanto, é exemplar do que se considera crônica-canção na obra de Adoniran. Se é notório que se trata de um aspecto que envolve o cerne do seu cancionário, no que este se propõe na representação do cotidiano das camadas subalternas em sua relação com a cidade, assim como se trata de fundamento originado nas experiências que envolve o artista tanto como radioator como quanto sambista, em “Iracema” subsiste maior aproximação sobre a ideia de crônica em sua relação para com o jornalismo. Envolve-a no entendimento propriamente brasileiro da crônica que procura a sua inspiração no noticiário impresso ao mesmo tempo em que se afasta deste por sua proximidade com a literatura e da oralidade; aspectos que devolvem a informação atrelada ao cotidiano uma história que lhe é negada. Entende-se a ideia de crônica-canção como palimpsesto (PESSOA, 2013, pp. 104 – 107), reescritura dupla que encarna tanto os elementos da crônica jornalística dentro da canção como também dos elementos informativos da notícia jornalística ao ser-lhes atribuída uma narrativa.

Também, antes de se propor a leitura da lírica, coloque-se que essas são características que são realçadas por um fator recorrente no cancionário de Adoniran Barbosa: a abordagem tragicômica. Por mais que o andamento harmônico em si menor sublinhe o tom trágico do ocorrido, assim como a síncope melódica, a narrativa, centrada na relação amorosa do narrador para com a personagem título, é pontuada por momentos de maliciosa ironia sobre o acontecimento, levando a lírica a beirar o humor negro. O que leva à importância de considerar, além da interpretação do compositor, a realizada pelo grupo Demônios da Garoa, que salienta a possibilidade de humor em torno da tragédia. Assim, segue-se a lírica da versão do compositor feita para o disco de 1974.

Iracema eu nunca mais eu te vi
 Iracema, meu grande amor, foi embora
 Chorei, eu chorei de dor por que
 Iracema, meu grande amor foi você
 Iracema, eu sempre dizia
 Cuidado ao atravessar essas ruas.
 Eu falava, mas você não me escuitava
 Não.
 Iracema você travessô contramão
 E hoje ela vive lá no céu.
 E ela vive bem juntinho

De nosso senhor.
De lembrança guardo apenas
Suas meias, seus sapatos.
Iracema eu perdi o seu retrato.

Discurso: Iracema, faltava vinte dias pro nosso casamento. Nos ia se casá. Você atravessou a rua São João, vem um carro, te pega e te pincha no chão. O chofer não teve culpa, Iracema. Você atravessou a contramão. (ADONIRAN BARBOSA, 2003).

Um lamento, um momento de introspecção de parte do narrador para reavaliar seu amor pela personagem morta. Como se o acontecimento tivesse acabado de ocorrer, embora o primeiro verso emende um distanciamento considerável entre o que é narrado e o período em que é o samba é cantado, a quadra inicial da canção se resume à reafirmação do amor perdido; parecendo que o narrador ainda estivesse em estado de choque pela morte da amada, repetindo o nome desta como que em transe, tentando aceitar o fato e remoendo seus sentimentos tanto do amor de outrora como de tristeza pela interrupção brusca do noivado por causa da morte de Iracema. Esta parte da lírica exprime um cantar de passionalidade que se aproxima do romantismo.

Entretanto, da maneira com que essa aproximação ocorre, fique claro que a Iracema de Adoniran Barbosa pouco ou nada tem a ver com a homônima que dá título ao clássico de José Alencar. Se há uma correspondência literária a ser feita com a personagem de Adoniran é certamente Macabéia, a retirante nordestina que protagoniza *A Hora da Estrela* de Clarisse Linspector, cujo estranhamento para com a modernidade urbana a leva também à morte por atropelamento. Esse estranhamento é oriundo de um modo de proceder próprio, uma individualidade que é de todo incompatível com a noção de espaço milimetricamente organizado como mecanismo de controle que corresponde a cidade. Isso é bem evidente na sentença “Iracema, você travessô contramão”. A desgraça da personagem é a de insistir nesse viver dissonante, cuja verdadeira contramão é com os regramentos pressuposto de um espaço estriado, que condiciona os cidadãos a viver conforme suas próprias noções de tempo-espaço. A morte aqui surge como algo cuja “possível causa foi o desconhecimento dos códigos da cidade” (MATOS, 2007, p. 156).

Pressupostos que sugerem outra comparação possível da canção para com “Hora da Estrela”: do narrador da canção para com Rodrigo, o narrador-escritor

que acompanha, angustiado, a trajetória de Macabéia. Tal qual Rodrigo (LINSPECTOR, 1998, p. 14), o narrador da canção exprime um olhar paternalista sobre a personagem, representando por certo o saber dos códigos de vivência urbana que lhe são ausentes. Mas a semelhança parece se esgotar quando se observa o estatuto que os caracteriza. Rodrigo, em sua personificação de escritor, remete a um olhar superior, quase de deidade, onde pode acompanhar minuciosamente os movimentos da Macabéia, mas existe num plano diferente e não pode interromper o curso que levará ao desastre que afligirá a personagem que acompanha. Já o narrador de “Iracema” tem sua desgraça no fator oposto: ele mantém uma relação amorosa com Iracema que, como revelado no discurso, culminou em noivado. Ele tem a proximidade que Rodrigo ansiava ter para com sua personagem para ser menos patético, mesmo que em “Iracema” seja justamente a aproximação para com esta que torne, também, o narrador como um ser patético.

Típico eu lírico formulado por Adoniran, o narrador não é apenas próximo de Iracema, como também está inserido no meio metropolitano; algo concomitante à internalização das regras de vivência desse espaço. Ainda soluçando seus lamentos sobre o que se passou, reafirma um julgamento seu acerca da finada noiva, onde constantemente procurava alertá-la sobre desandar contra os pressupostos da organização urbana, mais especificamente “cuidado ao atravessar essas ruas”. Rememoração completada pela sentença “eu falava, mas você não me escuitava/ não”, manifestando o julgamento valendo-se do seu saber sobre os regramentos urbanos. Considera que Iracema como a verdadeira culpada por sua própria morte. Por Iracema ignorar os signos da cidade, exime o chofer, que “não teve culpa, Iracema”, finalizando o discurso com a sintomática repetição “você atravessou a contramão”.

A grande ironia da canção é o lugar que ocasiona o atropelamento de Iracema: a Avenida São João. Um dos lugares icônicos da cidade, evocada por canções símbolo de São Paulo como “Ronda” de Paulo Vanzolini, em 1951, tem sua significância por ser território que “na época, era um dos grandes símbolos da modernidade paulistana. Ela morre, ou melhor, é morta por não estar na direção determinada pelo ‘pogrêssio’.” (FLORES JR, 2011 p.131). Não custa

delimitar que o “sacrifício” que atinge Iracema em nome do progresso ocorre onde este remete a um sintoma do paradigma que cada vez mais se tornava dominante sobre as definições urbanísticas: a cidade que exprime a potência moderna do automóvel, cujo grande ideólogo foi o arquiteto francês Le Corbusier.

A perspectiva do novo homem no carro gerará os paradigmas do planejamento e design urbanos do século XX. O novo homem, diz Le Corbusier, precisa de “outro tipo de rua”, que será “uma máquina para o tráfego”, ou, para variar a metáfora básica, “uma fábrica para produzir tráfego”. Uma rua verdadeiramente moderna precisa ser “bem equipada como uma fábrica”. Nessa rua, como na fábrica moderna, o modelo mais bem equipado é o mais altamente automatizado: nada de pessoas, exceto as que operam as máquinas; nada de pedestres desprotegidos e desmotorizados para retardar o fluxo. (BERMAN, 1982, p.161).

Essa é a cidade que Iracema desconhece e paga justamente por desconhecê-la. As regras impostas ao espaço metropolitano existem sobre o domínio que o automóvel tem cada vez mais na arquitetura urbana, sendo permitido ao pedestre intervalos que lhe possibilitam deslocar-se de forma programada, para que não atrapalhe o fluxo dos veículos de transporte. Assim, que se considere que o desrespeito de Iracema a esse estatuto não se trata de ignorância. Mesmo que quisesse, não poderia ignorá-lo, não somente porque vive nessa metrópole, como também é frequentemente lembrada por seu noivo dos perigos de ir ao contrário do estabelecido. Sua estranheza ocasiona sim é a um momento de recusa para com o cotidiano programado para beneficiar o circuito de automóveis.

A cidade mostrava-se violenta em seu crescimento, com transformações urbanas irreversíveis, gerando versões idílicas de tempo-espaço pedidos a frente do progresso, um tipo de inconformismo que se aproximava da resistência e apontava a denúncia, apregoava paciência, explicitava a dor e as tensões da violência urbana (MATOS, 2007, p. 157).

Estrangeira nessa cidade desumana, Iracema, novamente tal como Macabéia (LINSPECTOR, 1998, p. 80), conhece sua ascensão através de sua morte. Pelo menos no entendimento do narrador, que encontra o consolo no mito cristão de vida pós-morte, onde “hoje ela vive lá no céu”, sob a guarda de um Deus que lhe dará a benevolência negada pela realidade moderna. No contínuo desta, nem o direito à memória lhe é outorgado. Como era, junto com os demais cidadãos, massa que há de se apresentar anonimamente pelo espaço urbano, no meio deste o narrador perdeu o retrato, que imortalizaria o

corpo no registro, sobrando como objeto de memória somente pertences singelos; que tais como os de Cibide em “Aguenta a mão, João” são revestidos com valor afetivo.

Como antecipado, no que existe de trágico nesses aspectos, reside também certo humor perverso no que concerne a forma como vai sendo montada a composição. A ironia acompanha a tragédia, como se na aventura moderna existisse uma grande troça por trás da desumanização; aspecto que na canção é coroado com a perda da foto de Iracema e da atribuição de objetos usuais como única representação física da memória.

O humor, assim, opera uma espécie de dissimulação, faz graça no mesmo movimento em que denuncia a miséria. Por assim dizer, bota a boca no mundo como se estivesse apenas contando uma piada. Novamente, a expressão não é direta, mas truncada e contraditória, exigindo sempre uma decifração (FLORES JR, 2011, 131).

Da aceleração do andamento rítmico até a dicção despreocupada que enfatiza o “falar errado”, os Demônios da Garoa revestiram sua interpretação dessa canção de forma que ficasse evidente o humor nela contido. Poucas são as alterações sobre a construção lírica do compositor, mas merece destaque o que foi feito pelo grupo no discurso. Em tom jocoso muito diferente do lamento que permeia o feito por Adoniran, o discurso como cantado pelo grupo finaliza com uma sugestiva palavra: “paciência” (ADONIRAN BARBOSA apud DEMÔNIOS DA GAROA, 2002). Ora, em um discurso que se imagina dirigir a uma morta, não há exemplo maior de ironia do que lhe solicitar paciência. Iracema terá toda a paciência possível no pós-morte, que no fim é para com ele, o narrador, em uma tentativa bem humorada de resignar-se de sua perda.

Se a amada agora jaz morta, contudo, a vida continua para o narrador, assim como para os demais transeuntes que marcham sobre a metrópole. Essa é a mensagem transpassada pela versão dos Demônios da Garoa. Interessante reversão proporcionada pelo grupo: se na performance de Adoniran subsiste a tristeza que esconde sutis fragmentos de escárnio, a reapropriação desse samba feita pelos Demônios considera uma vida cuja alegria ainda é uma possibilidade, continuando no turbilhão da modernidade, tendo no trágico do amor perdido como experiência marcante.

4.8. CANÇÕES SOBRE A MODERNIDADE

Observa-se que ao longo das leituras das líricas de Adoniran Barbosa e da implicância destas sobre o canto, que a relação do compositor acerca de uma representação do cotidiano se manifesta através do estabelecimento da aproximação do eu lírico com os momentos abordados. Das diversas possibilidades de experiência que remetem à modernidade urbana, existe uma necessidade na obra de Adoniran de manifestar proximidade aos eventos; como se só assim fosse transmissível o entender das particularidades de cada uma dessas realidades do cotidiano paulistano.

Contudo, uma parte importante do cancionário de Adoniran Barbosa solicita certo distanciamento na abordagem do tema. Trata-se de uma necessidade. Pois se nas demais canções a temática dizia respeito ao ato do compositor de localizar um acontecimento específico dentro do espaço múltiplo da metrópole, a demanda do olhar afastado se presta a uma abordagem mais generalizante, que é versar sobre a própria modernidade urbana em sua plenitude.

Como repetido exaustivamente neste trabalho, o que configurou a personalidade de Adoniran Barbosa como símbolo do novo samba urbano paulistano foi sua capacidade de encarnar o movimento da modernidade dentro de si, desde a composição de sua própria *persona* até a narrativa envolvente em cada uma de suas canções. Mais ainda, seu grande sucesso foi o de mensurar o olhar do moderno através daqueles que são esquecidos pela violência do desenvolvimentismo que corta constantemente a paisagem urbana e pelo discurso desumanizante do progresso. Mas essa mítica também introduz um problema, que diz respeito especificamente à faceta moderna que envolve Adoniran. Trata-se da leitura política suscitada pela associação entre Adoniran e a modernidade. Por notório que esse espectro lhe envolva, não deixa de ser perceptível o quanto o enfoque no significado político reside algo de generalista e que diminui as nuances encontradas em sua obra sobre o moderno. Isso possibilitou distorções curiosas sobre sua atuação como sambista, como a sua atribuição, recente é verdade, a um estatuto militante⁵⁰. São considerações

⁵⁰ Sobre a política em Adoniran Barbosa, Flávio Moura e André Nigri, autores de uma das biografias do cantor intitulada “Adoniran – Se o senhor não tá lembrado”, chamam atenção que é errônea a

políticas sobre Adoniran que visam uma problematização em sua obra de pontuações mais genéricas e menos sutis de questões como a sincronia com a modernidade e a oposição para com o progresso, diminuindo a força do relato que emerge de seus sambas.

Desses fatores, considera-se em Adoniran Barbosa, em especial na leitura de suas canções mais icônicas, a presença do olhar distanciado. Se Adoniran é idealizado como elo entre o novo samba urbano e a modernidade paulistana, esta aparece como condicionante de um distanciamento que, envolvendo seu cancionário, seria tão característico deste por questionar a modernidade quanto às proximidades implicadas em outras narrativas. No que é exemplar a anedota lembrada por Wisnik sobre a canção “Trem das Onze”.

Paulo Vanzolini lembra que perguntou uma vez a Adoniran Barbosa por que, no “Trem das Onze”, se diz “moro *em* Jaçanã” e não “*no* Jaçanã”, como falam de fato os moradores do lugar. Com humor irônico e auto-irônico, o autor de “Saudosa Maloca” respondeu: “E eu sei lá onde fica essa porcaria?”. A anedota, cuja veracidade não temos por que colocar em dúvida, diz tudo. Considerando que “Trem das Onze” é o hino popular paulistano, imagine-se por exemplo, num paralelo absurdo, uma situação em que Noel Rosa afetasse não saber onde fica Vila Isabel, Cartola desconhecesse a Mangueira, Geraldo Pereira nunca tivesse ido à Lapa. É claro que Adoniran está profundamente sediado no Bexiga e na Barra Funda tanto quanto os compositores do Rio no Rio, mas o episódio mostra ao mesmo tempo o quanto São Paulo ultrapassa o indivíduo, e o quanto a experiência da cidade, aqui, impõe-se como construção ficcional de um todo que escapa (WISNIK, 2004, p. 303 – 304)

As considerações de Wisnik possibilitam adentrar nas leituras que o próprio Adoniran Barbosa faz da modernidade em si. Elas residem em um jogo de observação do cenário urbano, que explicita sim certo distanciamento buscado pelo compositor, mas que nunca abdica de sua condição subjetiva como

idealização política em torno do compositor de que este se tratasse de alguém identificado com causas de esquerda. Tal como Luiz Gonzaga, para citar outro exemplo de músico popular que fez carreira com canções que remetiam a anseios ligados à população com que se identificava, Adoniran Barbosa tendia em muito para posicionamentos conservadores em alguns temas, assim como também não seria propriamente um indivíduo que se encaixava na figura do militante.

Nunca pôs o emprego em risco para se envolver em assuntos de classe. Não declarou guerra contra os ritmos estrangeiros quando o *rock* entrou de vez no país. Mesmo tendo uma música censurada, declarava-se a favor da censura em certos casos, “senão o pessoal abusa muito”. E costumava dizer em suas letras, para evitar complicações, não falava “nem de política nem de mulher”, o que não é verdade, particularmente no tocante às mulheres. Sem falar em sua opção de retratar a vida dos excluídos (MOURA & NIGRI, 2002, p 91 – 92).

transeunte que vivencia uma metrópole em constante modificação. É o que se repara, por exemplo, nessa sua declaração.

Até os anos 60, São Paulo ainda existia. Depois procurei, mas não achei São Paulo.

Brás, cadê o Brás? o Bixiga, cadê o Bixiga? Tirando as ruas 13 de Maio, Fortaleza e Rui Barbosa, não existia mais o Bixiga. Mandaram achar a Sé, mas não achei.

São Paulo está muito maltratada. É muito cimento. Essa cidade já perdeu todo o sentido: noites boas, boas amizades, ambientes bons. Pode parecer coisa de velho ficar relembando o passado, mas aqui a gente podia ir a qualquer lugar com a patroa, a namorada e a irmã e sempre encontrava respeito. Mas São Paulo sempre resiste, apesar de tudo. (ADONIRAN BARBOSA apud MATOS, 2007, p. 157).

Análise que também é auto-análise, essa declaração é confissão de uma interpretação política sobre o espaço urbano que, no fim, entrecruza muitas das atribuições que tem sido remetidas a sua *persona*. Do representante poético que versa sobre os desequilíbrios sociais metropolitanos até o compositor que se opõe ao progressismo torpe que estigmatiza uma cidade múltipla, são imagens que remetem a um homem cuja condução existe em um relacionamento de amor e ódio para com a metrópole que habita. Muito se mencionou aqui como a modernidade torna exíguos estabelecimentos materiais e afetivos, mas o que reside como princípio no olhar de Adoniran Barbosa sobre a modernidade é que esses são elementos que não podem ser tratados de forma separada. Pelo contrário, existir como ser urbano é confundir o material com afetivo, onde um se embebeda simbolicamente do outro.

Se uma parte das canções de Adoniran Barbosa se colocam a reavaliar o que a modernidade apresenta em uma consideração generalizante, é por ciência daquilo que ela pode ter como opressor, totalizante e excludente, ao mesmo tempo em que também permite a formação de relações, fazeres e experiências que permitem contornar sua atribuição pelo poder. O que leva à importância de continuar a rés do chão, de fazer uma avaliação conforme seu próprio olhar de transeunte e nunca tentando um simulacro de panóptico. Ao colocar sua impressão própria da modernidade, o compositor a torna menor, transformando-a também em um momento, uma situação passiva de ser apreciada que envolve personagens e lugares próprios.

E convertida em momento, a modernidade também explica certa postura de distanciamento do eu lírico, pois ela surge como algo que reside no

inalcançável. Em sua condição de eterno movimento que, ao passar, modifica tudo ao seu redor, ela aparece como algo inatingível, que deixou para trás os personagens retratados, ao mesmo tempo em que estes se colocam sob sua influência.

Não custa dizer que é através dessas composições que o compositor se vale para refletir sobre si mesmo. Afinal, foi na tentativa de alcançar esse inalcançável, de compreendê-lo mesmo que se trate de algo cuja constante modificação leva ao desentendimento, que João Rubinato – estrangeiro, não no sentido de descender de imigrantes, mas sim de adentrar a um meio cuja novidade lhe era estranha – cria Adoniran Barbosa, como o homem que existe por e para a modernidade urbana.

4.8.1. Conselho de Mulher

Por tratar diretamente no samba da questão do progresso como discurso do poder, “Conselho de Mulher”, composta em parceria com Oswaldo Moles e João Belarmino dos Santos, figura certamente como uma das canções mais estudadas de Adoniran Barbosa. Consequência do movimento que origina essa canção, pois se explicita a contrariedade ao progresso que, em geral, é apenas sugerida em seu cancionário, em especial nos sambas que tratam das demolições e despejos. Motivo suficiente para chamar a atenção de quem considera as relações entre Adoniran Barbosa e a modernidade. O interesse pela canção ainda é fomentado pela inversão paródica que caracteriza a lírica, ou seja, sarcasticamente o autor aparenta louvar aquilo que despreza, apresentando esse escárnio através dos jogos com que pretende brincar com a poética.

São pontos que permitem considerar um outro aspecto importante da composição, mas raramente abordado. Pois fascina em “Conselho de Mulher” é que o progresso é lido conforme as simbologias mensuradas no samba, conectadas para com aquilo que ele tem como construção sócio-cultural. Não deixa de ser, então, fundamental considerar esse ponto, afinal deve-se lembrar que parte considerável dessas simbologias encarna um *ethos* que se configura como resistência a esses pressupostos de poder.

Discurso: Quando Deus fez o homem, quis fazer um que nunca tinha fome. E que tinha no destino nunca pegar no batente e viver forcadamente. O homem era feliz enquanto Deus assim quis. Mas depois pegou Adão, tirou uma costela e fez a mulhé. Desde então o homem trabalha pr'ela. Vai daí o homem reza todo dia uma oração: “Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão, que me tire o trabalho, a mulher não”.

Lírica:

Progréssio, progréssio
Eu sempre escuíttei falar
Que o progréssio vem do trabaio
Então amanhã cedo nois vai trabaia.

Quanto tempo nois perdemos na boemia
Sambando noite e dia
Cortando uma rama sem parar
Agora, escuitando o conselho das mulher
Amanhã vou trabaiaá, se Deus quiser.
(Mas Deus não quer!) (ADONIRAN BARBOSA, OSWALDO MOLES & JOÃO B. DOS SANTOS 2003)

Para contestar a naturalidade com que pressupostos como “trabalho” e “progréssio” são ideologicamente propagados pelo poder, o compositor já começa a paródia remetendo ao mito bíblico da criação. Em sua interpretação, a vida virtuosa que gozava Adão no Éden se daria por uma conjuntura de não trabalho que lhe seria inerente conforme o plano divino. Esse gozo seria correspondido com fartura do Éden que lhe predestinaria a “nunca pegar no batente e viver forcadamente”. Do que seria natural ao homem, já começa por contestar o ideal de que o trabalho lhe seria essencial para viver. Contudo, recuperando o papel sexista da mulher no samba, cuja dependência ao trabalho do homem lhe incumbiria o papel de pressionar este sobre a necessidade do trabalho, remete ao surgimento de Eva como também o desse “pecado original” que é encarnado no trabalho.

No início, a introdução parece caminhar para uma condenação da mulher como responsável pelo fim da vida “forgada” do vagolino e, portanto, pelo início do sofrimento do homem. No entanto, no final, a condenação recai sobre o trabalho, enquanto a mulher é enfaticamente defendida em prece pelo homem. A introdução falada e com ares de parábola, já diz bem a que veio a música. (FLORES JR, 2011, p. 122).

Segue-se a melodia em dó maior que já muda a referência paródica. Samba de 1953 – cuja versão aqui lida é a gravada em 1975 -, emite no estribilho uma representação satírica que remetia a duas formas que assumia a ideologia do progresso. A primeira se tornara praticamente onipresente com a proximidade do IV centenário, que era a publicidade das grandes companhias que tentava lucrar com a imagem de São Paulo como terra do trabalho e do progresso; a

segunda era a da legitimação do samba através das exaltações e na cooptação dos sambistas para o ufanismo oficialista. A canção engana de forma que pareça semelhante a estes últimos, o que poderia levar Adoniran a ser mais um nome dos sambistas que passaram de subversivos a dóceis perante o poder.

Inclusive poder-se-ia colocar que Adoniran se utilizou de um de seus recursos estilísticos mais recorrentes, o dualismo figurativo, para beneficiar a imagem do progresso em contraponto à boemia. Parece reservar loas a essa entidade que o compositor diz que “sempre escutei falar”, não sabendo lá sua real importância, mas sabe que é importante, assim como seu motor pelo trabalho. A boemia, meio a que pertence o eu lírico, assim como o ócio e a diversão a ela associados, é tratada como perda de tempo, visão concomitante a quem internaliza os ideais progressistas.

Não sem ironia o samba enaltece aquilo que gera o “progréssio”: o “trabaio”. Promete o fim da boemia. O novo ritmo da industrialização é aceito sem discussão; as “muié” parecem ter razão. O ouvinte conhecedor das peças pregadas por Adoniran – “Charutinho” fica desconfiado: algo não muito certo nesse samba – a forma “italopaulistano – caipira” de cantá-lo, imprimindo-lhe um caráter cômico, esconde alguma surpresa. Mas eis que encerra a melodia... e nada. Todos irão trabalhar no dia seguinte em nome do progresso. (KRAUSCHE apud ROCHA, 2002, p. 93)

A ironia mostra, porém, que o diabo mora nos detalhes e é sabido que para o paulistanismo que encarna em São Paulo a dominância do progresso, o falar característico de Adoniran Barbosa, ainda mais no período de composição da canção, era um desvio próprio do analfabetismo e do subdesenvolvimento e que mereceria ser combatido. Logo, nesta canção tão marcada pelo “falar errado”, este ganha destaque no canto sobre duas palavras especificamente: “progréssio” e “trabaio”. Se sarcasticamente estes são ufanados, a dicção os expõe ao ridículo que é próprio do poder quando é subvertido em seus pressupostos.

Mesmo na lírica se mostram sinais que o recado não é tão sério assim. O eu lírico atribui a nova visão de mundo à mulher, que contraporía o caráter malandro do eu lírico com sua personalidade disciplinadora (MATOS, 2007, p. 153). A ela promete que “amanhã vai trabalhar, se Deus quiser”. Mas na lógica propriamente malandra do nunca deixe para hoje o que você pode fazer

amanhã, é colocada a promessa de trabalho em um futuro que, apesar de próximo, é incerto. Reforça então o prometido invocando força maior, Deus.

Mas como visto na introdução, se essa força maior criou o homem para outras coisas que não o trabalho, eis que o breque posto depois de “Deus quiser” reverte todo o significado da canção: “mas Deus não quer”.

Como se sabe, no seu sentido corriqueiro, a expressão “Se Deus quiser” visa enfatizar um pedido ou desejo a que se almeja muito ver realizado. Deus, então, é invocado para colaborar numa tarefa que o sujeito reconhece não depender apenas de seu esforço e vontade, pois, no caso, dadas as dificuldades e a penúria em que vive, conseguir um emprego é um desafio que mantém sempre algo de imponderável e arbitrário. No samba, ao contrário, a boa ação “apoiada por Deus” é permanecer sem trabalho fixo e na boemia. (FLORES JR, 2011, p. 123).

O sambista então considera Deus seu aliado na folga, ente divino que segundo a crença é maior do que qualquer outra coisa, inclusive sobre os pressupostos do discurso dominante. Ao “progréssio” deixa ao patético em sua tentativa de convencer os cidadãos de que é bom para todos, quando na verdade apenas legitima violências. Do “trabaio” o problema não é ele “em si, mas ao caráter que o trabalho assume como sombrio e pesado, manipulado e explorado na sociedade industrial” (MATOS, 2001, p.270).

Também sobre o breque, não deixa de ser curiosa a força nessa canção dos momentos para além da melodia. Afinal, sem o breque para pontuar o sarcasmo do samba, este “pode ser metamorfoseado em uma espécie de exaltação do valor mais caro da ordem burguesa, que fundamenta uma sociedade marcada pela obrigação geral do trabalho” (ROCHA, 2002, p. 94). Mas também merece atenção o enunciado do discurso inicial, que já marca o distanciamento ideológico do compositor para com qualquer cooptação para o progresso. É como se na parte meramente oral residisse a verdade sobre o pensamento do sambista, enquanto no samba em seu aspecto musical se ocupasse com a paródia do discurso dominante.

Mas é a isso que se presta o samba, imprimir a visão do sambista sobre a predominância ideológica do progresso. No jogo entre oralidade e o samba em si, existe algo implícito na canção que leva a ideia de reunião de boteco; como se entre em uma conversa sobre o valor do trabalho e o deboche sobre este,

fosse composto aleatoriamente um samba cujo principal cerne é o sarcasmo. Se “o riso espera o breque” (ROCHA, 2002, p. 94) é como se depois do samba, ainda para finalizar a jocosidade que envolve este, alguém complementasse “mas Deus não quer” imbuído do espírito bem humorado que marcaria a reunião.

Finalize-se que o riso que Adoniran Barbosa promove para com os pressupostos dominantes em “Conselho de Mulher” é algo recorrente no samba, em especial em sua relação com a malandragem. É frequente nos primeiros momentos do samba do estilo novo no Rio de Janeiro a falsa ameaça do abandono à “orgia” no que seria endireitar-se a vida laboriosa, para no fim se consumir o retorno à vadiagem. Adoniran introduz nesse escárnio sobre a vivência endireitada a força ideológica do progresso como alvo. No samba carioca, a referência mais notória ao progresso é de Noel Rosa, na trágica “Século do Progresso” que finaliza com o terceto “No século do progresso/ O revolver teve ingresso/ para acabar com a valentia” (NOEL ROSA apud SANDRONI, 2012, p. 154), sinalizando o trunfo do progresso como a eliminação violenta da figura desviante do valente, ou seja, do malandro. Mas em Adoniran Barbosa, 19 anos depois da previsão de Noel (“Século do Progresso” é de 1934) e em uma metrópole que se envolveu de forma muito mais profunda sob a simbologia do progresso, satirizava este de maneira impiedosa mostrando que, apesar das exigências do poder, a boemia e a malandragem seguiam resistindo e sobrevivendo mesmo nos cenários que lhe são mais hostis.

4.8.2. Já fui uma brasa

Composta em 1966, em parceria com Marcos César, “Já fui uma brasa” é das composições de Adoniran certamente a mais íntima. Quem fala como o eu lírico é próprio compositor, que reavalia a sua condição como tal. Em tom sentido, mas também bem humorado e despido de ressentimento, coloca em questão seu sucesso em conexão para a indústria musical, lembrando quando suas músicas eram veiculadas nos meios de comunicação de massa. Faz isso considerando a lógica do sucesso momentâneo que condiciona a música, assim procurando estabelecer seu lugar como compositor para com a

atualidade dos sucessos daquele presente; que era, deveras, estranho ao samba.

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

Eu gosto dos meninos desses tal de ie-ie-ie
 Porque com eles canta a voz do povo.
 E eu que já fui uma brasa
 Se me assoprarem posso acender de novo.

Discurso: É negão! Eu ia passando, o broto no meu caminho disse: “é uma cinza, mora!” (risos) É uma cinza. Sim, mas se assoprarem, debaixo dessa cinza tem muita lenha pra queimar. (ADONIRAN BARBOSA & MARCOS CESAR, 2003)

Antes de adentrar na canção propriamente, que se localize um fato. Como a canção é composta em 1966, não fazia muito tempo que sua “cinza” tinha acendido por uma outra vez. Um ano antes, sua canção “Trem das Onze”, interpretada pelos Demônios da Garoa, ganhara o concurso de sambas do carnaval carioca. Como se já não bastasse o samba de um paulista sobre sua própria cidade superar demais concorrente na matriz do novo samba urbano, ainda o fez no ano do IV Centenário do Rio de Janeiro. Ademais, aparentemente o sucesso de “Trem das Onze” fora tamanho que escapa do imaginário do próprio autor, pois no mesmo ano que compôs “Já fui uma brasa”, sua última canção de sucesso era primeiro lugar nas paradas da Itália, terra de seus pais, sob o nome de “Figlio Único”, gravada por Riccardo Del Turco (MATOS, 2007, p. 136).

Mas a Itália é muito longe, e com os dois pés fincados no Brasil, um ano é o suficiente para o aparecimento de novas tendências e relegar o que foi sucesso ao ostracismo e seu compositor ao esquecimento. Assim, por tematizar a questão dos sucessos nos meios de comunicação de massa, esse samba serve também como testemunho da lógica fugaz que condiciona a produção musical a um processo típico de novidade e obsolescência do capitalismo industrial. Transpassa a ironia de que se antes, em “Saudosa Maloca”, se cantava sobre um barraco que foi atropelado pelo curso da modernidade,

Adoniran agora coloca que essa própria canção que foi superada para dar lugar aos “hits” dos novos ídolos musicais.

Não deixa de ser interessante que seu contato com as grandes novidades do meio musical se dê por um velho amigo: o rádio. Nos anos 60 a televisão se estabelecia cada vez mais como o meio de comunicação dominante, colocando o entretenimento radiofônico em segundo plano. Para aquele que nos anos 50 foi o maior astro da radiofonia paulistana, a chegada da TV era o começo da decadência como radioator. Mesmo com as diversas tentativas de ir para o novo meio⁵¹, se tornava cada vez mais claro que Adoniran era um monumento do rádio e do samba paulistano. Se ao rádio era cada vez mais delegado o papel de transmissão musical, ainda se via uma predominância na televisão também nesse quesito; onde programas como “Fino da Bossa” e “Jovem Guarda” competiam, inclusive de forma claramente ideológica, pela atenção das massas telespectadoras. O rádio então, mais do que servir de informante para Adoniran das novas tendências, é também companheiro do compositor em seu suplício; ultrapassados pela modernidade, ambos são pertencentes a um tempo que agonizava.

Se o rádio acompanha Adoniran lhe servindo de conexão entre a situação presente da indústria musical e o passado de seu auge como compositor de massas, também lhe serve como companheiro em sua agrura atual o violão. O instrumento, cuja qualidade harmônico-melódica também reside caracteristicamente como rítmico, fazendo-se presente nas metamorfoses que o samba sofrera⁵², também surge constantemente na poética do gênero na

⁵¹ Tal qual um ator de cinema mudo que procurou se adaptar à novidade do cinema falado, Adoniran Barbosa tentou também se lançar à carreira de ator na televisão. Em 1959 foi tentada a sorte na adaptação de História das Malocas para a televisão. Mas o personagem de Charutinho, como idealizado no rádio, corresponderia a um mulato e “aquele senhor grisalho, de um metro e oitenta, bigodes e o rosto inteiro pintado com carvão não era exatamente um primor de verossimilhança” (MOURA & NIGRI, 2002, p. 113). Fracassou nesse intento, mas futuramente se encaminhou para outros projetos no meio. Conseguiu relativo sucesso na atuação em novelas, como no humorístico “Ceará contra 007”, da TV Record – escrita, aliás, pelo mesmo Marcos Cesar que compartilha autoria com Adoniran em “Já fui uma brasa”-, e na clássica “Mulheres de Areia”, da TV Tupi. Também importante foi sua atuação como garoto-propaganda, em especial da cerveja Antartica, nos anos 70 (MOURA & NIGRI, 2002, p. 124 - 125).

⁵² Sobre como se deu a evolução do violão no samba, servindo de ponto paradigmático para acompanhar metamorfose do gênero, Sandroni coloca pontuações interessantes, embora caracterizem uma formação mais obtusa do que clara.

figura de amigo⁵³, companheiro do sambista em seus inspirados momentos de solidão e boemia. Adoniran resgata esse papel simbólico do instrumento para reafirmar assim a sua identidade como sambista nesse momento em que está solitário, não nas magoas da boemia carioca, mas no ostracismo que lhe legou a modernidade paulistana.

Se o violão é o “amigo” que Adoniran Barbosa necessita, ao dizer que é o instrumento “quem sabe de mim” é por mostrar que o compositor de sambas continua agindo, mesmo à revelia da indústria musical. Nesse sentido aponta para o futuro. E é a esperança no futuro que dá o tom otimista que contorna a canção, em muito contrastante com a situação atual retratada. Esperança que tem sua razão de ser já que não é primeira vez que enfrentara o esfriamento de seu nome para com as massas, estando o sucesso de “Trem das Onze” no ano anterior à “Já fui uma brasa” como um sinal de que pode voltar a ser um compositor capaz de criar novos sambas que hão de cativar o grande público. Retoma então outro símbolo que é recorrente em seu cancionário, o da chama, mas não com a carga erótica que geralmente possui. Seu finalidade agora é de remeter a outro anseio interno: o da inspiração musical que haveria de encontrar o seu lugar de exposição junto às massas novamente. Mais do que uma figuração interna, é Adoniran quem é agora a própria chama, ou melhor, cinza, se vendo no mito da fênix que ressuscita gloriosamente. Outro símbolo antigo recuperado para reafirmar sua vitalidade: o fogão, que antes fora motivo de

O violão é perfeitamente audível nas gravações da época de “Pelo Telefone”, e também é audível em muitas gravações de samba feitas bem mais tarde, a partir de 1960 (quando surgiram as primeiras gravações, em estilo despojado, de sambistas como Nelson Cavaquinho e Cartola). Mas quando comecei a escuta sistêmica das gravações do período 1927-1933, dei-me conta de que a enorme maioria delas apresentava acompanhamento de orquestra. (SANDRONI, 2012, p. 203).

Sandroni assim considera que a influência das orquestras obscureceria como se deu o momento de transição do violão em sua influência nas transformações que sofreu o samba, pois no período de formação do samba urbano em 1930, as gravações concomitantes a este dissolveriam o violão na multiplicidade das orquestrações.

⁵³ É uma associação que o compositor de samba-canção Adelino Moreira não titubeia em realizar nas duas quadras finais de sua composição batizada de “Deusa do Asfalto”, canção que romanceia sobre o amor de um homem do morro que se apaixona perdidamente pela personagem do título, considerando-a inatingível por ver no asfalto um meio social que lhe é distante: “É cantando que carrego minha cruz/ Abraçado ao amigo violão/E a noite de luar já não tem luz/Quem me abraça é a negra solidão/É cantando que afastado do coração/Esta magoa que ficou naquele amor/ Se não fosse o amigo violão/ Eu morria de Saudade e de dor”

tensão para seus personagens, representa agora o público que não apenas se deleitava com suas composições, como também se identificava com as narrativas por ele cantadas.

Era ele quem antes representava a “voz do povo”, papel que agora atribui aos “meninos do ie-ie-ie”. Mas quem são esses meninos do ie-ie-ie? Voltando aos programas “Fino da Bossa” e “Jovem Guarda”, ambos da TV Record, no que já foi antecipado que era neles que se centravam a produção musical da época, representando dois paradigmas bem diferentes, e conflitantes, da música brasileira da época. O primeiro, veiculado de 1965 até 1969, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, era representativo do nascimento da MPB, que se originou no pós-Bossa Nova, onde elementos desta se rearticulavam com outras concepções tradicionais da canção popular brasileira, sintetizando em outras formas de compor e interpretar canções⁵⁴. Já a “Jovem Guarda” surge no ano seguinte ao programa de Elis e Jair apresentando uma perspectiva em muito diferente, nitidamente inspirada na ascensão mundial do Rock n’ Roll e afirmativa sobre tudo que este tem de simbolicamente jovem e rebelde; suas músicas eram conhecidas popularmente como “ie-ie-ie”, referência à expressão utilizada pelos Beatles em “She’s Love you”. Esses programas, mesmo fazendo parte da mesma emissora, rivalizariam quanto à atenção dos telespectadores devido especialmente à carga ideológica embutida em ambos, em muito

⁵⁴ Em seu estudo sobre o que chama de canção crítica, Santuza Cambraia Naves localiza na MPB muito mais originária de um olhar populista e nacionalista sobre os emaranhados musicais entre música e povo, visão que se combinaria do esgotamento da Bossa Nova e da nova conjuntura histórico-social que se formava para conceber uma música de viés intelectualizado.

A ideia de MPB (Música Popular Brasileira) foi surgindo aos poucos, ao longo dos anos 60, acompanhando as transformações ocorridas na perspectiva política e na sensibilidade estética da geração que sucedeu à da Bossa Nova. No início dos anos 60, os postulados que fundamentaram a estética do menos começavam a perder a hegemonia, pois se as metas desenvolvimentistas e o interesse pelas questões nacionais tinham continuidade, elas se atualizavam. O momento agora era de pensar o Brasil em todas suas facetas – o urbano, o rural, o sertanejo, o asfalto e o morro -, sem se restringir à Zona Sul do Rio de Janeiro, o que passou a demandar uma representação artística diferente da minimalista da Bossa Nova. Traçar musicalmente o Brasil, entretanto, não significava exaltá-lo discursivamente; os elementos poéticos e musicais da canção interagiam de maneira equilibrada no sentido de criar uma imagem artística de país. Assim, música e letra em plena correspondência passaram a comentar determinados aspectos da nossa cultura, procedimento que por si só reforçava a idéia de brasilidade (NAVES, 2012, p. 41)

fomentada pelas tensões advindas do golpe de 1964, que oporia os paradigmas apresentados nos dois programas. Envolvendo também oportunidades mercadológicas, seria atribuído ao “Fino da Bossa” como alinhado ao nacionalismo musical brasileiro, estabelecendo como contraponto à “Jovem Guarda” como sintoma do imperialismo cultural encarnado no Rock n’ Roll. A rivalidade entre os programas anteciparia os ânimos acirrados dos grandes festivais do fim da década de 60, também concebidos para apresentação televisiva, e que culminariam no surgimento do tropicalismo.

Se a música divulgada pelo grupo “Fino da Bossa” remetia a um estatuto intelectualizado e elitista sobre a canção popular – algo que, a propósito, marcaria em definitivo a sigla MPB – o ouvido arguto de Adoniran identificou na Jovem Guarda “a voz do povo”. Atribuição que não poderia ser mais feliz em fazê-la. Se a Jovem Guarda colocou em cena um Rock n’ Roll em que se identificava o largo da população urbana – coisa que raramente seria repetida na história desse gênero no Brasil, em especial depois de se estabelecer nos anos 80 como música da juventude de classe média –, sua influência na história da música brasileira semeou o aparecimento de estilos musicais especialmente apelativos para as classes baixas: a música brega e a canção romântica, esta última tendo como seu grande ícone Roberto Carlos, o “rei” da Jovem Guarda. Se as canções de Adoniran buscavam retratar o cotidiano dos subalternos e excluídos, o sucesso que expressões como a Jovem Guarda e seus desmembramentos na música romântica e brega devem em muito a “um espaço conseguido por artistas oriundos das classes menos favorecidas para expressarem seus sentimentos, gostos e desejos” (OLIVEIRA, 2008, p. 5).

Mesmo prezando o que era feito pela Jovem Guarda, Adoniran entra no meio desse cenário que surge com a transmissão televisiva da música com o caráter de monumento que lhe era conferido. Sendo-lhe atribuída “uma ‘identidade’ secundária junto à crítica especializada – carioca – e a um público ávido pela ‘verdadeira’ música popular: a do novo veterano compositor de sambas” (FERNANDES, 2009 p.217). É nesse contexto que participa como convidado do programa “Fino da Bossa” em 1955. Sua participação, que virou um dos

momentos mais lembrados do programa, contudo, ilustra bem a sua caricaturização pelos ideais da nova MPB.

Na conversa com o sambista, a cantora [Elis Regina] demonstra admiração, respeito, mas também uma pontinha de paternalismo: Adoniran é um ótimo músico, mas menor, meio palhaço, distante da erudição de outros compositores admirados pela apresentada, como Vinicius de Moraes (FLORES JR., 2011, p. 116).

O que se coloca como claro em “Já fui uma brasa” é o desejo de Adoniran não ser embalsamado ainda em vida como ícone do samba paulistano, consolidado em um estereótipo. É algo que sua própria biografia pontua, onde a bajulação populista que o solidificava como ícone lhe aparece como motivo de indiferença ou aborrecimento⁵⁵. Ao apontar para os astros da Jovem Guarda não é somente porque inveja sua posição de sucesso para a população com que sempre buscou identificação, mas mais ainda porque enxerga nessa conexão como algo proporcionador de uma vitalidade que ainda busca como artista. Reiterando, Adoniran Barbosa foi concebido para ser o homem que busca constantemente a modernidade, o que teria como consequência a formação de um artista em constante movência, cuja experiência como tal só findaria com a morte, que teria como uma de suas manifestações o niilismo que envolve a ideia da sua institucionalização ainda em vida como compositor símbolo do samba em São Paulo. O samba, na força de suas síncopes e de seus cantos, é importante para Adoniran Barbosa justamente por ser manifestação de vida. A vitalidade é o que leva seus personagens a resistir até o fim contra o assédio do desenvolvimento predatório que marca São Paulo e que, enxergando algo semelhante na Jovem Guarda, leva a ele também a continuar se afirmando como alguém que ainda tem algo a ser cantado; mesmo que o ritmo acelerado da modernidade continue a deixá-lo para trás.

⁵⁵ Os últimos momentos da vida de Adoniran são notórios desse desprezo. Os biógrafos Flávio Moura e André Nigri colocam que, durante sua homenagem aos seus 70 anos, em festa-show realizada no bairro do Bexiga, mais especificamente na Praça Dom Orione ocorreu com um homenageado aparentemente desinteressado, que chegou muito atrasado na celebração, que contava com nomes como Jair Rodrigues, Renato Teixeira e Clementina de Jesus, e que se apresentou para a audiência com o “olhar perdido no infinito” (MOURA & NIGRI, 2002, p. 12). Mais drástica deveras era o que Adoniran manifestava em seu pensar sobre essas homenagens: “as homenagens deveriam ter chegado bem antes. Eu não agüento mais homenagens! Eu quero a minha parte agora, e, se possível, em dinheiro!” (ADONIRAN BARBOSA apud FERNANDES, 2009, p. 208).

O discurso que finaliza a canção ilustra bem isso. Narra uma caminhada onde cruza com um “broto” – apelido para moça jovem que foi difundido nos anos 60 pela Jovem Guarda – que zomba dele qualificando-o como “cinza”, ou seja, um velho que já deu tudo que tinha que dar. Em vez de se mostrar ofendido, dá uma risada em nada sarcástica, como que se identificando com o humor zombeteiro da moça, e reafirma seu otimismo: ser cinza não significa morte, mas, ao contrário, a esperança na possibilidade de queimar novamente, só precisando do estímulo do sopro. O sopro demoraria mais viria, através da gravação de seu primeiro LP em 1974; que reanimaria, junto com outras canções formuladas em sua carreira, “Já fui uma brasa”.

4.8.3. Deus te Abençoe - Trem das Onze

Escolheu-se tratar dessas duas canções de forma conjunta devido a um detalhe que partilham que é sua narrativa. Tal como outras canções do compositor como “Saudosa Maloca” e “Abrigo de Vagabundos”, ou como “Joga a Chave” e “Não quero entrar”, existe na proposta de “Trem das Onze” e “Deus te Abençoe” a ideia de continuidade. Mas o que diferencia a ligação entre essas duas canções é que elas não são apenas um acréscimo ao retratado na canção anterior, ocorrendo sim uma proposta mais ousada. São duas partes de uma mesma narrativa que é cíclica, ou seja, ela é o relato sobre algo que dá voltas, nunca terminando, sempre recomeçando como em uma vereda eterna.

Essa coisa é o próprio cotidiano, apresentado nessas canções como a ilusão eterna da modernidade. Sentido que leva Adoniran a abordar como cerne desse cotidiano a vivência, exatamente naquilo que Walter Benjamin contrapunha à experiência: como manifestação alienada das massas. O protagonista dessa narrativa não é alguém que se choca com a multidão, mas sim caminha lado a lado com ela, cumprindo os mesmos trajetos diários. Essas canções tematizam esses passos que se repetem constantemente, colocando o movimento que impõe a sujeição a um processo de trabalho mecanizado, onde os períodos de descanso e lazer são utilizados para repor energias para voltar ao labor, impossibilitando o surgimento da novidade da experiência (ADORNO, 1986, pp. 136 – 137).

Contudo, mesmo para quem se sujeita a ir junto com a maré nos domínios do capitalismo, existem momentos no percurso que não podem ser mensurados pela lógica produtivista. Para além do diagnóstico adorniano, são apresentados pequenos momentos onde o operário se afirma como sujeito, e o que é posto por Adoniran nessas canções é como essa afirmativa se dá através dos afetos. São essas relações afetivas que permitem resignação para com a repetição sufocante, lhe dando um motivo de assim proceder, da mesma forma que lhe oferecem estímulo para resistir a essa lógica. Os afetos se confundem com a rotina laboral, mostrando o algo mais para além da mecanização que marca essa vivência urbana, mostrando o cidadão operário em sua atribuição como pedestre.

São eles o número, mas o número que não constitui uma série. Não se pode contá-lo, porque cada uma de suas unidades é algo qualitativo: um estilo de apreensão táctil de apropriação cinésica. Sua agitação é inumerável de singularidades. Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem os lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades do pedestre formam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não tem nenhum receptáculo físico”. Elas não se localizam, mas são elas que espacializam. (CERTEAU, 1994, p. 176).

Assim, o operário imerso na rotina contínua do trabalho urbano emerge também como responsável pela escritura da formação do espaço urbano tanto quanto aqueles que tencionam em contraponto a emergência do movimento das massas. Ele também deixa um rastro no cotidiano da cidade que se apresenta na formação de afetos e territórios. É então único como qualquer uma das pessoas que se aventure nesse espaço e carrega consigo uma história própria, que vai além de sua condição de repetição diária da atividade laboral. Sua trajetória também dá samba e poucas dizem tanto sobre o cotidiano da população paulistana, assim como de outras metrópoles. Essa vivência, por maior que seja seu potencial alienante, pode também se transformar em experiência conforme os passos que o trabalhador emenda no caminho

Sobre as canções, ambas estão contidas no álbum de 1974, e por coerência com a proposta dessa análise por levar em consideração a conjuntura, se optou por analisar somente as versões contidas neste disco. Já se antecipou que “Trem das Onze” foi responsável por recuperar, embora

momentaneamente, o sucesso de Adoniran como compositor perante o público consumidor de música, sendo possivelmente sua composição de maior sucesso. “Deus te abençoe” embora lhe partilhe a narrativa, contrasta com a sucessora pela forma como procedeu em relação ao público ouvinte de música. Sim, sucessora, pois foi a primeira composição que Adoniran Barbosa formulou sob o pseudônimo de “Peteleco” – nome que também dera ao seu cachorro – em 1957; portanto, 7 anos antes da composição de “Trem das Onze”. Não só não fizera sucesso comparável a esta, como também, quer por esse motivo, quer pela dissociação que o símbolo do pseudônimo proporciona, “Deus te abençoe” não ficou cristalizada com a mesma força na memória popular no que se trata da associação de Adoniran Barbosa com a cidade de São Paulo. Mesmo assim, ao apresentar o que passa primordialmente no plano cotidiano do eu lírico do operário, antecipa a situação que seria remetida em “Trem das Onze”, da mesma forma que a sucede devido ao caráter repetitivo e cíclico de sua vida diária.

Vai meu filho
Deus te abençoe
Segue o teu trilho.

É o que minha mãe sempre diz
Todas as manhãs
Quando eu vou pra trabalhar.
Eu saio de manhazinha
Volto à noitinha
No aconchego do meu lar.
Eu trabalho de pedreiro
Ganho por dinheiro
Sou meia colher.
Faço todo o sacrifício
Mas minha mãe tem que ter
Tudo o que quiser.

Diálogo: - “A benção mãe!”
- “Deus te abençoe meu filho!
Não esquece a marmita, viu?”(PETELECO, 2003)

A poética da canção é exemplar da tentativa de combinar o rítmico da estrutura lírica não somente com atribuição desta no samba, como também idealiza ritmicamente a rotina laboral em seu caráter repetitivo. A lírica é toda composta por tercetos, um simples no estribilho, e uma formação composta na segunda, se dividindo este então em quatro tercetos. A forma bem destacada em que se segue essa divisão estrófica é martelada no canto como forma de retratar a

vivência cotidiana do protagonista naquilo que ela tem de ritmicamente frequente e repetitivo. Fator que ainda se soma significativamente o tom menor da canção, que influencia no canto ao transmitir nele um ideal de rito, tanto naquilo que tem de melancólico, no que é confirmado na lírica pela caracterização da rotina como “sacrifício”, como também na formação de um transe, que emana do caráter alienante desse cotidiano.

Atente-se ao detalhe de que o cantar do samba é iniciado com a voz da mãe, que é representada no estribilho. Esse estribilho é sempre cantado por um coro destacado do canto de Adoniran, cuja redondilha menor que o marca coloca um recado tão simples quanto seu terceto, mas de potencial valor afetivo: “Vai meu filho/Deus te abençoe/ Segue o teu trilho”. Enuncia a partida do filho lhe desejando a sorte manifestada de forma tipicamente cristã através da evocação do divino. Mais interessante ainda, já coloca a figura do trilho de trem como veículo crucial em seu trajeto, o mesmo que seria problematizado como território em “Trem das Onze”.

Muito se falou ao longo deste capítulo sobre como em Adoniran a figura da mulher é metamorfoseada em símbolo de pressão sobre a necessidade de aderência do eu lírico masculino ao trabalho. Contudo, poucas canções de Adoniran exprimem o potencial afetivo escondido nessa relação quanto à narrativa que atravessa “Deus te abençoe” e “Trem das Onze”, pois é em nome do recado de sua mãe que o eu lírico do operário vai lhe dedicar as horas gastas com a atividade laboral. Por esse amor edipiano, encontra força pra resignar-se da opressão diária que pauta seu cotidiano. A vida familiar que liga mãe e filho, imersa na lógica capitalista que estrutura o urbano, só se sustenta materialmente com o “ganho por dinheiro”, cuja preocupação é dedicada especialmente à matriarca, muito mais do que a si próprio. Amor que lhe é correspondido como mostra o diálogo pós-musical que finaliza a canção, onde na troca de bênçãos que marca a despedida do filho que se dirige à atividade diária, a mãe lhe lembra da marmita preparada para que ele tenha energia para cumprir com a responsabilidade que lhe incumbe ganho.

Ganho que não é muito, pois é revelado que exerce trabalho como pedreiro. Trabalho braçal que lhe renderia ganhos exíguos como operário, conforme o

atribuído estruturalmente pela formação da sociedade brasileira. Resultado que se daria também devido ao desprestígio que essa categoria laboral enfrenta por herdar o estigma de sua atribuição passada para com a escravidão, sendo esta herança mal resolvida mesmo depois do advento da modernidade urbana. Sua profissão então revela a condição social que lhe foi imposta, estando sua caracterização como trabalhador a pertencer ao contexto dos excluídos que habitam a metrópole paulistana e protagonizam as canções de Adoniran Barbosa. Presume-se que se a mãe “tem que ter tudo que quiser”, não deve ser muito, se for comparada sua condição social que estigmatiza a família com a grandiloquência material que emerge no capitalismo.

São condicionantes que envolvem o pedreiro diariamente e que lhe acompanham por muito tempo, já que afirma ser “meia colher”, caracterização dada aos pedreiros que já acumulam tempo nesse batente. Assim manifesta-se diariamente em seu cotidiano, repetindo de forma disciplinada essa atividade. Tudo bem marcado pela construção que coloca o dia como tempo de labuta e a noite para o descanso (MATOS, 2007, p. 31). Retornando então no escurecer ao “aconchego do meu lar” e a mãe a quem lhe dedica o trabalho, o dinheiro dele advindo e, principalmente, amor.

“Deus te abençoe” pontua como um metrônomo essa constância diária que suprime o cotidiano dos excluídos que integram os ditames do trabalho. Não há romantização da atividade laboral como o querem fazer os poderes e a moral burguesa, criando a imagem do operário sem rosto que pega no batente em nome do bem maior. O pedreiro cantado por Adoniran Barbosa não se coloca como peça de engrenagem de nenhum tipo de mecanismo social, mas sim apenas como alguém que quer ganhar o seu sustento e assim levar a sobrevivência para o seu âmbito familiar.

Sozinha essa composição não apresenta nenhum tipo de conflito muito expressivo que marcaria significativamente um aspecto narrativo – apesar de não ignorar as tensões diárias que envolvem o cotidiano do trabalhador. Serviria então muito mais como poética do cotidiano dos trabalhadores que se lançam ao percurso da modernidade urbana. Uma narrativa possível se esboça quando a juntamos com sua famosa sucessora. Se “Deus te abençoe” é a

aurora, o caminho de ida ao trajeto do trabalho e das expectativas que lhe envolvem na vivência, “Trem das Onze” é o crepúsculo, o caminho de volta, onde o trem do título marca o fim do batente que já foi realizado. Eis que em paralelo ao tempo de trabalho, alguma coisa diferente do habitual vinha se operando na vida do pedreiro.

Não posso ficar nem
Mais um minuto com você.
Sinto muito amor,
Mas não pode ser.
Moro em Jaçanã.
Seu perder esse trem
Que sai agora às onze horas
Só amanhã de manhã.

Além disso, mulher
Tem outra coisa.
Minha mãe não dorme
Enquanto eu não voltar.
Sou filho único
Tenho minha casa prá olhar. (ADONIRAN BARBOSA, 2003)

Um novo afeto se formava consonante ao período em que passava labutando. Uma mulher anônima com quem se ligou em novo amor no também inominável lugar em que realizava seus trabalhos. Ela lhe pressiona para que não torne a casa, interrompendo assim o ciclo que marca sua vivência. Porém, o operário está decido a tornar, no que não está de todo livre de dúvidas sobre como deve proceder.

Afetos e territórios inomináveis, desvios que foram moldados durante tempo que deveria ser dedicado exclusivamente para o peso do trabalho. São aspectos cuja formação na vida do eu lírico colocam em oposição concepções que deveriam ser complementares. A vivência que deveria se resumir a saída de casa, chegada do local de trabalho, fim do trabalho e retorno a casa, agora encontra um entrave para se realizar em sua falsa eternidade com a transformação do local de trabalho também em local de afeto. Fator que age no íntimo do pedreiro tensionando-o entre seu novo amor cultivado nas imediações do local de trabalho e a até então bem estabelecida relação para com a mãe na morada em Jaçanã.

“As novas temporalidades estavam nos horários definidos (...) Como no horário que impossibilitava o namorado permanecer por mais tempo com sua

amada” (MATOS, 2007, p. 155). Meticulosamente coordenado pelos mecanismos de controle da vida moderna, o tempo suprime o papel do espaço como elemento opressor dos desejos do operário; atuando como principal obstáculo no usufruir desse novo afeto. Tendo internalizado durante anos essas temporalidades, os horários demarcados ordenam separação entre os enamorados: “não posso ficar nem/ mais um minuto com você” e “Se eu perder esse trem/ que vai embora às onze horas/ só amanhã de manhã”. Mas a passionalidade com que canta isso através do tom menor, flexionando o canto sempre para o mais grave, demonstram que essa partida não será feita sem sofrimento, sem angústia, estando um tom choroso percorrendo todo o cantar; em especial na quebra do grave que ocorre na segunda, como se já tendo passado tempo demais no território, deve-se partir urgentemente quebrando aquele momento de convivência para com a amada. Emerge na canção duas concepções de tempo que se tensionam: o tempo real, ou mais precisamente o tempo concebido para ser real, demarcado nos pormenores através de mecanismos de controle que convertem o tempo em horas, minutos e segundos, e o tempo afetivo, que reage à pressão do tempo real ao mesmo tempo que se inclina para o momento⁵⁶.

Esse conflito nas temporalidades entre o exterior disciplinado e o interior angustiado reverbera na concepção espacial sobre o momento. O bairro de Jaçanã, a mãe, esses elementos tão facilmente denomináveis em sua vida agora estão distantes, intangíveis através dos segundos que passa com a moça que agora partilha afeto. São eles que justificam a partida do operário e a descontinuidade do momento. Entre eles surge então o trem. Mas seu

⁵⁶ Sobre os conceitos de tempo real e tempo afetivo, Wisnik, partindo da leitura do cancionário de Chico Buarque, argumenta sobre a capacidade da canção popular de manobrar esteticamente a conjuntura entre letra e melodia de forma a estabelecer a conexão entre um tempo real dos acontecimentos exteriores e um tempo afetivo marcado pela interpretação subjetiva desses acontecimentos.

Nem todas tornaram (ou quiseram ser) hinos (...). Mas muitas delas [as canções de Chico Buarque] compõem, e isso é propriamente o que as define, além de uma agenda da nossa história contemporânea, uma agenda afetiva e pessoal que surpreende e inscreve, em cada instância coletiva, a marca de uma experiência vertical irreduzível, ainda que acompanhada sempre da sensação de ser compartilhada. Assim, as canções de Chico Buarque, ao mesmo tempo que assinalam acontecimentos da vida brasileira nas últimas décadas, são elas próprias acontecimentos marcantes que se vão para nós “em tempo real” e em tempo simbólico. (WISNIK, 2004, p. 243 -244).

aparecimento marca uma ironia cruel que transborda na canção. Pois o trem, que deveria unir as partes distantes de uma metrópole que se agiganta cada vez mais no horizonte, é quem marcará a separação sobre um dos lados a que dedica o afeto. O trem das onze horas, que caso o protagonista não abarque nele imediatamente, “só amanhã de manhã”, impõe uma decisão. O distanciamento espacial e a dependência dos serviços de transporte para com o tempo delimitado em horas, exige que o indivíduo escolha entre a paixão cultivada paralelamente à obrigação do trabalho e o lar em que partilhava sustento e amor à matriarca.

Se a mãe aparece no âmbito dos afetos do pedreiro como motivação para seguir com a rotina de labor repetitivo e mecanizado, o surgimento desse novo amor no território do trabalho marca simbolicamente na mulher, personagem que um dia lhe foi estranha, mas cuja convivência lhe foi desenvolvendo afeto que evoluiu em amor, uma instância que é oposta à simbologia do feminino encarnada na mãe. Seu relacionamento para com o operário é por si só um desvio sobre os ditames que até então regeram sua vida, pois proporciona naquele que seria seu território específico para o trabalho o surgimento de novas possibilidades de agir dentro do espaço urbano para além da monotonia que rege sua vida. Quase uma resposta à paródia do Livro de Gênesis de “Conselho de Mulher”. Lá a sina do homem para o trabalho é concomitante ao surgimento da mulher e das relações entre ambos, no depender da divisão por gênero das atividades - construção ainda forte na sociedade na época em que foi composta essa canção -, a atribuição do homem ao trabalho remunerado seria essencial à sobrevivência do conjunto familiar. Mas a sátira omite o mito do fruto proibido, que coloca que a atribuição para o trabalho seria punição pelo conhecimento do saber ético, simbolizado na maçã que Eva divide com Adão. A narrativa partilhada entre “Deus te abençoe” e “Trem das Onze” coloca novamente a questão do trabalho na modernidade capitalista, apresentando um eu lírico que internaliza de tal forma a dependência para o labor que chega até a naturalizá-la como forma de viver. O surgimento dessa nova mulher em sua vida sinaliza para novos e diferentes procederes em sua vida que é analógico a uma Eva moderna que oferta no fruto formas de *ethos* que destoam da alienação da rotina. Se em “Conselho de Mulher” o homem pede a

Deus que possibilite uma forma de viver o relacionamento para com a mulher que preceda do batente, em “Trem das Onze” é precisamente a mulher que lhe oferece o escape para a lógica que tem comandado sua vida durante anos. Mesmo não sendo algo certo, somente permanecer com a nova amada já quebraria a rotina e apontaria um novo caminho.

Mas ele, não sem algum tipo de confusão em seu interior, recusa; no que passa canção inteira justificando o porquê de recusar. O problema foge apenas a uma decisão individual, estando as consequências éticas que acarretaria a quebra do ciclo de sua vivência, mesmo que por um único dia, lhe fugindo o controle. Ele, “filho único”, partilha a morada com a mãe, sendo para ela o único meio de subsistência, levando os ganhos de sua remuneração. Não pode abandoná-la não somente por considerar que dele depende para sobreviver, como também não pode deixar para trás o laço afetivo que tem com ela. Nunca esteve tão perto de rasgar a lei que dirige seu cotidiano, sendo uma possibilidade que, naquele momento, estava a seu alcance. Porém, toma refletidamente a decisão de conservar as coisas como sempre estiveram, sinalizando a volta para casa, ao encontro de sua mãe e assim o amanhã de manhã será novamente marcado pela repetição da rotina.

“Trem das onze”, na interpretação de Adoniran Barbosa, é finalizada pelo coro que sussurra “tchutchurururu” (ao invés do *staccattos* “Quaiscalingudum”, da interpretação dos Demônios da Garoa e que ficaria marcada na canção devido ao imaginário popular) e por fim exprime um “tchuru!”, sinalizando o “apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira” (CANDIDO, 2002, p. 143) que leva consigo o trabalhador de volta a sua casa. Provavelmente ainda mantendo em seu íntimo as angustiantes inquietações que decorreram daquele momento crepuscular. Dúvidas que, em verdade, se fazem comuns ao cidadão moderno em seu cotidiano nas grandes metrópoles. Por mais que esteja afogado do proceder diário de alienação rotineira, sua vida ainda assim jaz marcada pelo signo da modernidade em suas possibilidades múltiplas. Subsiste o viver aventuroso mesmo para o mais pacato dos transeuntes, estando atirado nas tensões que marcam o paradigma da modernidade e que muitas vezes se manifestam na ocorrência de pequenos momentos. É esse organismo

complexo que transpassou na vida do pedreiro em suas idas e voltas pelas veredas urbanas de São Paulo e que também são identificadas por cada um dos milhões de habitantes que caminham por essa metrópole. Identificação que permitiu a “Trem das Onze” ser eleita em pesquisa realizada no primeiro ano do século XXI realizada pela Rede Globo de Televisão, como música-símbolo de São Paulo (CAMPOS JR., 2004, p. 549). Um ano depois seria a vez de o próprio compositor ser eleito em outra pesquisa como a “personalidade que mais tem a cara de São Paulo”, compartilhando espaço entre figuras mais recentes (ROCHA, 2002, p. 169). Na história do pedreiro, tal como na dos outros personagens de Adoniran e também em sua própria *persona*, residem os fragmentos de experiências que se comunicam diretamente não somente as agruras e alegrias que passa o ser humano em sua inserção na modernidade, como também nas peculiaridades que um determinado território urbano atravessa no viver das pessoas que nele habitam. Assim, o cancionero de Adoniran se formou como mais do que a crônica-canção da cidade de São Paulo, mas sim como a crônica-canção sobre a vida das pessoas que habitam São Paulo.

4. CONCLUSÃO

Parafraseando Walter Benjamin sobre Baudelaire, opor-se ao progresso, embora não hostilmente, foi a condição *sine qua non* para que Adoniran Barbosa pudesse dominar São Paulo com o seu samba. Seu cantar permite a emergência da cidade que era ocultada devido às formulações impostas pelos poderes que mensuravam drásticas alterações sobre o espaço urbano, tendo em vista o desenvolvimento e o ufanismo deste através da exaltação trabalho mecanizado. Foi assim que seu cancionista se destacou como samba feito em São Paulo, prevalecendo na memória da população para além da morte do compositor e, principalmente, do esquecimento estrutural da modernidade; cuja reverberação na música popular se dá através da lógica do sucesso instantâneo que rege a indústria musical.

A persistência desse cancionista é concomitante à manutenção da *persona* de Adoniran Barbosa como simbólica de uma representatividade que envolve os excluídos em sua inserção na modernidade urbana. Mas que tipo de representatividade surge em Adoniran? Com o que lhe foi conferido “pela crítica geral a um status igual o de Cartola, o de maior sambista da história de seu estado natal” (FERNANDES, 2008, p. 209) deve-se ter em conta que forma de retrato essa crítica faz de um personagem cuja associação à cidade não é simples. É a partir desse campo que se expõe o ponto complicado, pois se se considera que sua obra passa pelo antagonismo ao progresso, fica na dúvida ocorre esse estatuto.

Uma proposta de leitura é como marco documental sobre a formação de uma cidade cuja complexidade seria embaçada pela retórica do poder. Algo coerente ao fato de que a maior parte dos estudos sobre a obra de Adoniran sejam feitos por historiadores, considerando seu fazer como representativo de uma outra história da cidade, descentralizada através da composição de multiplicidades que riscam o urbano.

No caso, a produção de Adoniran Barbosa, mediante a linguagem musical, expressava sua criatividade espontaneidade, com apuro e cuidado (Até quando escrevia “errado”). Mostrava sua inteireza e originalidade e vínculo com a cidade, revelando-a. Pode-se, através destas canções, rastrear as ruas da metrópole, as experiências, os burburinhos e os silêncios, os caminhos e as dificuldades percorridas por seus habitantes. (MATOS, 2007, p. 164).

Contudo, não se deve ignorar que mesmo a leitura de Adoniran Barbosa em sua ligação para com a cidade muitas vezes resulta na valorização desse paradigma em sobreposição das nuances que o compõe, podendo recorrentemente cair em simplismos. Talvez pela importância que teve o surgimento de “Saudosa Maloca”

como divisor de águas na carreira do compositor, cuja lírica destoava da marca que foi imprimida a São Paulo como metrópole em débito com o trabalho e o progresso, a figura de Adoniran seja frequentemente associada a uma poética que enfrenta esses elementos. É o que faz, por exemplo, uma canção como “Conselho de Mulher” ser mais abordada pela crítica do que “Samba do Arnesto”. Se esta última é tão importante quanto “Saudosa Maloca” no cancionário do compositor, inventando personagens atrelados ao imaginário paulistano e “capazes de reunir, num só coro, pessoas de diferentes idades ou extratos sociais” (ROCHA, 2002, p. 169), “Conselho de Mulher”, contudo, recebe mais atenção acadêmica por tratar de forma direta o problema da retórica do progresso.

Não cabe aqui questionar as motivações de cada um ao estudar Adoniran Barbosa, mas é válido perceber que tanto “Conselho de Mulher” e “Samba do Arnesto” enunciam no canto a conversão em narrativa dos diversos momentos que atravessam o cotidiano das pessoas comuns em sua inserção na metrópole paulistana. Mesmo neste trabalho, ao se propor como referencial a divisão do corpus analisado em temáticas comumente abordadas, percebe-se que cada uma das canções remetem a situações diferenciadas em suas peculiaridades, ainda no que concerne a abordagem dessas temáticas. Estudá-las não deixa de ser, portanto, um exercício de percepção sobre como o trajeto do indivíduo como cidadão urbano se constitui como experiência através do entrelaçamento de diferentes fatores referentes a jogos de temporalidade e territorialidade que os envolvem. Uma existência aventureira relacionada ao moderno, onde não somente o cenário como a própria pessoa é passível de transformação conforme vai atravessando a pluralidade de possibilidades que fundamenta esse paradigma. Tanto a caracterização de João Rubinato como Adoniran Barbosa quanto os tipos por este criados em suas canções foram fundamentados tendo esse aspecto em vista, se desdobrando em uma pluralidade de procederes que se articulam na vida das pessoas em sua relação para com a modernidade. Algo muito bem percebido por Antônio Cândido no texto incluído no primeiro álbum de Adoniran Barbosa, que capta como poucos a sua essência como artista de reinvenções.

A sua poesia e sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. Sobretudo quando entram (Quase sempre discretamente) as indicações de lugar, para nos porem no Alto da Mooca, na Casa Verde, na Avenida São João, na 23 de Maio, no Brás genérico, no recente metrô, no antes remoto Jaçanã. Quando não há esta indicação, a lembrança de outras composições, a atmosfera lírica cheia de espaço que é a de Adoniran, nos fazem sentir onde de perdeu Inês ou onde o desastrado Papai Noel da chaminé foi comprar Bala Mistura: nalgum lugar de São Paulo (CANDIDO, 200, p. 142).

Se Adoniran Barbosa aparece como alguém oposto ao progresso e a todos os valores por ele difundidos é porque vai além de resumir e apresentar o outro lado, o que existe de perverso na conjuntura progressista, mas sim o de revelar o todo que é suplantado por esse discurso. Se aqui se buscou considerar seus sambas como crônica-canção é pela implicância que essa qualificação lançaria sobre a formulação de sua lírica como uma tentativa do artista de compreender essa conjuntura cotidiana. É o constructo da constância do cotidiano, diverso e fragmentado, que permite lançar o olhar sobre a cidade para além dos pressupostos do poder. Tornar a canção em crônica remeteria a uma produção que existe ao mesmo tempo como memória e informação; fatores que na canção não são desvinculados um do outro. Mais do que crônica da cidade, ela é principalmente a crônica das pessoas que a habitam.

É uma crônica-canção que se forma como resistência à impostura do esquecimento que corresponde à concepção de modernidade que fundamenta a metrópole. Assim, é pertinente a afirmação de Candido ao colocar a obra de Adoniran como de uma particularidade paulistana que parte de uma conjuntura brasileira. É como se revertesse a proposta do paulistanismo intelectual, estabelecendo uma leitura de São Paulo através de perspectivas que apontassem um geral de brasilidade. Ao considerar suas canções como crônicas, Adoniran sintetizou diversas formas de fazer memorialísticos, que conectam a particularidade com que o termo crônica tomou no Brasil a outros referenciais que apontam para um sentido mais amplo do mesmo.

O samba surge em Adoniran Barbosa em semelhante conformidade a essa apropriação. Suas canções podem ser facilmente qualificadas como parte do novo samba urbano, no entendimento do fazer surgido no bairro carioca do Estácio de Sá e que se difundiu pelo território nacional como o samba legítimo. Nele encontra a linguagem perfeita para exprimir os relatos sobre viver em uma metrópole que abarca diferentes e mutantes conjunturas, como é São Paulo. Mas é interessante que as narrativas criadas por Adoniran Barbosa são reforçadas como memória quando conecta esse fazer de amplitude territorial nacionalizada com tradições locais que sugerem uma poética de memorialismos na formação de uma cultura popular paulistana. Dentre estas

inclui-se as do chamado samba rural paulista, ou samba de bumbo, cujos elementos líricos são retomados por Adoniran em algumas canções, de forma a fortalecer o ideal memorialístico proporcionado pela narrativa. É como se através do termo samba se buscasse estabelecer um cantar que se comunicasse para com o cotidiano paulistano visando uma memória estrutural, ao mesmo tempo em que procura interligar a cidade para com o país; considerando que a formação como metrópole também é devedora da conjuntura de nação, em principal sobre a noção que é proporcionada de compartilhamento cultural.

A São Paulo de Adoniran Barbosa é assim uma metrópole de entrelaces. Para além das intervenções do Estado e demais poderes sobre o espaço urbano, este se formou através da contribuição de pessoas que se estabeleceram nesse território em consonância com a ascensão da modernidade que torna a urbe como paradigma dominante como agrupamento humano. Nela convivem tanto imigrantes e migrantes, assim como o povo que já estava à tempos instalado em terras paulistas, concebendo no urbano um corpo sincrético, onde se encontram a contribuição do estrangeiro vindo recentemente com a das populações que basearam historicamente a formação do Brasil como país plural. O desafio a que se propôs Adoniran Barbosa foi de condensar em sua *persona* a importância de como essa multiplicidade populacional ia formando a modernidade urbana paulistana e, conseqüentemente, a brasileira. Seu cancionero foi criado como algo que emerge desse pressuposto. De forma geral no falar, cuja caracterização como “errado” busca na fuga do padrão uma mistura representativa da contribuição cultural desses diferentes grupos. Impresso nesse falar se dá o canto das múltiplas experiências perpassáveis no cenário urbano. Passado que se não fosse representado pelo samba, seria soterrado de forma tão veloz quanto tudo que se articula dentro do moderno.

6. BIBLIOGRAFIA

Referencial Discográfico

ADONIRAN BARBOSA. *Saudosa Maloca – Grandes Sucessos*. São Paulo: EMI Music Brasil. P.2010. 1CD.

ADONIRAN BARBOSA. *Compilação 2 LPS em 1CD*. São Paulo: EMI Music Brasil. P.2003. 1CD.

DEMÔNIOS DA GAROA. *Os Demônios da Garoa interpretam Adoniran Barbosa*. São Paulo: Warner Music Brasil Ltda. P.2002. 1Cd.

Referencial Bibliográfico

AB´SÁBER, Tales. “A voz de Lula”. In: *Revista Serrote*, v. 10, p. 63-71, 2012.

ADORNO, Theodor W. *Sobre música popular*. In COHN, Gabriel (org). Coleção “Grandes Cientistas Sociais”. São Paulo. Ática, 1986, pp.115-146.

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Editora Globo, 1960.

ALBIN, Ricardo Cravo. “Escolas de Samba” In *Textos Escolhidos de cultura e arte populares*, Volume 6, numero 1. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2009. Pp.249-259

ANDRADE, Mario. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991.

ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Círculo do Livro. 1984

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “Achados e Perdidos: ensaios de crítica” São Paulo: Editora Polis Ltda, 1979.

AVELAR, Idelber. *Figuras da violência: ensaios sobre narrativa, ética e música popular*. Belo Horizonte: Editora UFMG (Humanitas), 2011.

AZEVEDO, Amailton Magno. “A Memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro-Áfricas e, São Paulo”. Tese de Doutorado – PUC/SP, São Paulo, 2006.

BAENINGNER, Rosana. “A nova configuração urbana no Brasil: desaceleração metropolitana e redistribuição da população”. In: Rainer Randolph; Barbra Candice Southern. (Org.). *Expansão Metropolitana e Transformação das Interfaces entre Cidade, Campo e Região na América Latina*. 1ed. São Paulo: Max Limonad, 2011, v. 1, p. 46-70.

BARROS, José D’Assunção. “Os Trovadores Medievais e o Amor Cortês Reflexões Historiográficas” In: *Revista Aletheia*. V. 1. Ano 1. N 1. Pp..1-15. 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas Volume – I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Walter Benjamin tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7º edição. São Paulo: Brasiliense. 1994.

_____. *Obras Escolhidas – Volume III. Chales Baudelaire: Um Lírico No Auge do Capitalismo*. Walter Benjamin tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista. 1ª Edição. São Paulo: Brasiliense. 1989.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Marshall Berman tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioríatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOZZETTI, Roberto. “‘Coisas do mundo, minha nega’: para uma poética de Paulinho da Viola”. In: *Via Atlântica* (USP), v. 20, p. 163-185, 2011.

BRITTO, Iêda Marques. “Samba na cidade de São Paulo (1900 -1930): um exercício de resistência cultural”. São Paulo: FFLCH/USP, 1986.

BULHÕES, Marcelo. “Jornalismo e Literatura Em Convergência” 1ª Edição. São Paulo: Ática. 2007.

CAMPOS JUNIOR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004.

CANDIDO, Antônio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. “Adoniran Barbosa” In: MOURA, Flávio & NIGRI, André. *Adoniran: Se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. “O Brasil, de Noel a Gabriel” In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (ORG). *Decantando a República, v. 2: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2004. P. 23 - 45

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*. Michel de Certeau tradução Ephraim Ferreira Alvez. Petrópolis: Vozes, 1994.

COELHO, Márcio. “A Paixão e a Passionalização em Saudosa Maloca”. In: *Cadernos de semiótica aplicada*, v1, n 2. p.128-153, 2003.

COUTINHO, Afrânio. “Ensaio e Crônica”. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (ORG). “A Literatura no Brasil - Volume VI, Parte III/ Relações e Perspectivas”. 3ª Edição. Niterói: Editora José Olympio, 1986.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* Vol. 5. Gilles Deleuze e Félix Guattari tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo : Editora 34, 1997. p. 23

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Jacques Derrida tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.

FLORES JUNIOR, WILSON. “Adoniran Barbosa e o Pogrêssio de São Paulo”. In: *Revista Texto Poético*, V. 10. P. 115 – 134, 2011.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini . Adoniran Barbosa e as Metamorfoses do Samba de São Paulo: Uma Interpretação. *ArtCultura (UFU)*, v. 11, p. 207-226, 2009.

HARTMANN, Luciana. “A Memória na Pele: performances narrativas de contadores de ‘causos’”. In: *Colóquio Antropologias em Performance*, 2009,

Florianópolis - SC. *Anais do Colóquio Antropologias em Performance*. Florianópolis - SC: GESTO/PPGAS/NuPPE/UFSC, 2009. v. 1. p. 31-61.

HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. "O dengo que a nega tem", representações de gênero e raça na obra de Dorival Caymmi". In: *ArtCultura* (UFU), v. 15, p. 97-112, 2013.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. *Boêmia e malandragem: a preguiça na cadência do samba*. Publicado em 24/10/2011. <http://blogdaboitempo.com.br/2011/10/24/a-preguica-na-cadencia-do-samba/>. Visitada em 10/02/2015.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Trites Trópicos". Claude Levy - Strauss tradução Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

_____. *O Suplício do Papai Noel*. Claude Levi-Strauss tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LINSPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARCELINO, Marcio Michalczuk. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado – FFLCH-USP. São Paulo, 2007.

MARQUES, Márcia Cristina Roque Corrêa. "O Malandro carioca e o "maloqueiro" paulista em diálogo através da canção". In: *Nau Literária* (UFRGS), v. 03, p. 4888/2820, 2007.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã – 1º Capítulo Seguido das Teses Sobre Feuderbach*. Karl Marx e Friedrich Engels tradução Silvio Donizete Chagas. São Paulo: Editora Moraes. 1984.

MATOS, Maria Izilda de Santos. "A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa". Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MEDEIROS, Kênia Érica Gusmão. "Se o Sinhô não tá lembrado..." *Cotidiano, Representações e Identidades na obra de Adoniran Barbosa (1940 -1970)*. Dissertação de mestrado. PPGH-UNB. Brasília, 2011.

MELO, José Marquez de. "A opinião no jornalismo brasileiro". Petrópoles: Vozes, 1988.

MOÍSES, Massaud. "A criação literária". 11ª Edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1982.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. "Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo". In Revista Tempo, nº10. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2000.

MOURA, Flávio & NIGRI, André. *Adoniran: Se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção Popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2010.

NODARI, Alexandre. *Censura: ensaio sobre a 'servidão imaginária'*. Tese de Doutorado – UFSC/PPGL, Santa Catarina, 2012.

OLIVEIRA, Adriana Mattos. "Jovem Guarda e Música Brega: as brechas na 'Indústria Cultural'". In: *XIII Encontro de História Anpuh-Rio: Identidades, 2008*, Rio de Janeiro. Identidades, 2008.

OLIVEIRA, Luciana Lippi. "Identidade e alteridade no Brasil: o contraponto norte-americano" In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José (ORG). "Decantando a República, v. 2: inventário histórico

e político da canção popular moderna brasileira”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo. 2004.

OLIVEN, Ruben George. “A Malandragem na Música Popular Brasileira”. In: *Latin American Music Review*, Austin, v. 5, p. 66-96, 1984.

PAES, José Paulo. “Samba, estereótipos e desforra” MOURA, Flávio & NIGRI, André. *Adoniran: Se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

PESSOA, Marcelo. “A crônica-canção de Chico Buarque”. Curitiba: Editora Appris, 2013.

PRANDI, Reginaldo. “Mitologia dos Orixás”. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RISÉRIO, Antonio. “O solo da sanfona: contextos do rei do baião”. In: *Revista USP*. São Paulo, dezembro/ janeiro/ fevereiro de 1990.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa: o Poeta da Cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SANDRONI, Carlos. “Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)”. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Lúcia Oliveira da Silveira ; [DENCKER, Ada de Freitas Maneti](#) . “São Paulo dá samba: uma visão da hospitalidade paulistana por meio do olhar de Adoniran Barbosa”. In: *Revista Hospitalidade*, v. 5, p. 13, 2008.

SILVA, João Luiz máximo da Silva. “Transformações no espaço doméstico: O fogão a gás e a cozinha paulistana, 1870-1930”. In: *Anais do Museu Paulista*, v. 15, p. 197-220, 2007.

SILVA, Marcos Virgílio. *Debaixo do “Pogréssio”: Urbanização, cultura e experiência popular em João Rubinato*. Tese de Doutorado – FAUUSP. São Paulo, 2011.

SILVA, Tânia Maria Gomes. “Amélia e Inês: representações do feminino na MPB”. In: *Revista UNIFAMMA*, v. 14, p. 3-16, 2014.

SODRÉ, Muniz. “Samba, o dono do corpo”. 2ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 34

TINHORÃO, José Ramos. “História Social Da Música Popular Brasileira”. 1ª Edição. São Paulo: Editora 34. 1998.

TRAQUINA, Nelson. “Teorias do Jornalismo – V 1”. Florianópolis: Editora Insular, 2005.

VALENTE, Heloísa de Araujo Duarte. O tango *do* Brasil; o tango *no* Brasil. Algumas questões sobre o conceito de *movência* na canção. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Org). *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 163

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2012. p. 123

WISNIK, José Miguel. “Sem Receita”. São Paulo: Publifolha, 2004.

