

As faces sedutora e violenta do “progresso” em Adoniran Barbosa¹

*Thiago Fernandes Franco*²; *Lucas Salvador Andrietta*³;
*Thiago Aoki*⁴; *Robson Gabioneta*⁵; *Fernando Pedrazolli Filho*⁶

Resumo: Compreendendo a produção artística como desveladora de relações sociais em seu contexto, o objetivo desse artigo é analisar as canções do sambista Adoniran Barbosa, relacionando-as a discussões acerca do progresso. Para tanto, retomamos parte do debate sobre desenvolvimentismo no Brasil, apresentando uma visão de progresso recorrente no ideário brasileiro. Depois, analisamos como este é retratado nos sambas de Adoniran. Constatamos que o progresso aparece em sua obra de maneira contraditória (sedutora e violenta), através da perspectiva de personagens que o vivenciam de uma forma que lhes é exterior e incontornável.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa. Progresso. Desenvolvimento. Samba.

¹ Recebido em 20/06/2017 e aprovado em 10/11/2017.

² Professor de Relações Internacionais na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Mestre e Doutor em Desenvolvimento Econômico (Unicamp). Bacharel e Licenciado em Ciências Sociais – Política e Sociologia (Unicamp).

³ Mestre e doutorando em Desenvolvimento Econômico (Unicamp). Bacharel em Ciências Econômicas (Unicamp).

⁴ Mestre em Sociologia (Unicamp). Bacharel em Sociologia (Unicamp).

⁵ Mestre em Filosofia (Unicamp). Bacharel em Filosofia (Unicamp). Graduando em Sociologia (Unicamp).

⁶ Doutorando em Ciências Sociais (Unicamp). Mestre em Sociologia (UFSCar). Bacharel em Ciências Sociais (Unicamp).

O Grupo: integrado por membros de formações diversas, dedica-se a atividades de pesquisa e extensão que exploram as fronteiras e conexões entre o universo artístico do samba e o campo acadêmico das Humanidades.

The enticing and the violent faces of progress in Adoniran Barbosa

Abstract: Assuming that artistic production unveils social relations in its context, the purpose of this paper is to analyze Adoniran Barbosas's songs, relating them to the debate on *progress*. Therefore, the paper resumes part of the discussion on developmentalism in Brazil, setting forth an approach to progress very influent in Brazilian Social Thought. Then, the paper analyzes how progress is depicted in Adoniran's *sambas*. We conclude his work represents progress in a contradictory way (enticing and violent), through the perspective of characters who experience it as an extraneous and uncontrollable process.

Keywords: Adoniran Barbosa. Progress. Development. Samba.

Las facetas seductora y violenta del progreso en Adoniran Barbosa

Resumen: Tomando en cuenta que la producción artística desvela relaciones sociales de su contexto, el propósito de este artículo es analizar las canciones del sambista Adoniran Barbosa, relacionándolas a las discusiones acerca del progreso. Para tanto, retomamos parte del debate sobre el desarrollismo en Brasil, presentando una visión del progreso muy influyente en el ideario brasileño. Constatamos que el progreso es retratado en su obra de manera contradictoria (seductora y violenta), desde el punto de vista de personajes que lo vivencian como un proceso ajeno y incontrolable.

Palabras-clave: Adoniran Barbosa. Progreso. Desarrollo. Samba.

Introdução

Buscaremos no presente artigo analisar e estabelecer conexões entre a produção artística de Adoniran Barbosa e a integração do Brasil às novas formas de sociabilidade europeias – vulgarmente chamadas de “progresso”. Nos importa observar que esse “progresso” em constante processo de construção (e/ou imposição) na sociedade brasileira – contém entre seus mais simbólicos capítulos as rápidas transformações sociais que se deram na cidade de São Paulo durante as décadas de 1950, 1960 e 1970 – momentos vividos e apreendidos pelo nosso compositor. O que procuraremos explicitar é que por meio desses registros de Adoniran, podemos perceber duas faces do “progresso”: uma sedutora e outra violenta. Porém, antes de adentrarmos no cerne dessa relação, é importante pontuarmos aqui algumas questões que permearam nossa discussão, já que trabalhar

academicamente com a obra de uma figura icônica como o sambista paulista mostra-se um desafio repleto de armadilhas.

Primeiramente, há que se ter em mente que a música popular tem também suas facetas afetivas e sedutoras. Isso nos exige o que Pierre Bourdieu chamou de “exercício constante de vigilância epistemológica”, ou seja, a necessidade de subordinar “o uso de técnicas e conceitos a um exame sobre as condições e os limites de sua validade” (BOURDIEU, 2002, p. 16). Tentaremos, neste sentido, nos esquivar de uma certa “ode à genialidade” do compositor, e também de enquadramentos rasteiros que tentam vincular mecanicamente seu discurso a determinadas categorias. Esperamos com isso fugir de estereótipos e anacronismos.

Em segundo lugar, ao trabalhar a música popular como objeto acadêmico, deparamo-nos com a difícil tarefa de conseguir realizar uma análise multifacetada sobre os seus inúmeros elementos e perspectivas. Ao tratar a questão historicamente, o pesquisador Marcos Napolitano defende a necessidade de articular duas abordagens distintas usualmente empregadas: um olhar externo à obra e um olhar interno que procura suas articulações internas, estruturais (cf. NAPOLITANO, 2007, p. 154)⁷.

Outra dificuldade posta para nossa análise é o modo complexo pelo qual o compositor elabora suas canções, com vários personagens cujas subjetividades caminham para diferentes sentidos e acabam por compor uma polifonia de eu-líricos. Como registra um de seus biógrafos:

Primeiro, surgiu o cantor-compositor, que fez pouco sucesso; depois revelou-se ator, fazendo um sucesso tão grande que, nos anos 1960, muita gente se surpreenderia ao descobrir que Adoniran era cantor-compositor (MUGNANI JR., 2002, p. 44-45).

⁷ Segundo Napolitano (2007, p. 154), a história, a sociologia e a comunicação tendem mais para o primeiro caso, a semiótica, a musicologia e as letras tendem ao segundo.

Em 1955, depois de quase 20 anos de trabalho como ator, locutor, cantor e compositor, o artista criou, junto com o produtor Osvaldo Moles⁸, o programa de rádio "História das Malocas", uma "viagem costeira pela vida dos humildes" (CAMPOS JR., 2009, p. 326), de estrondoso sucesso. Ambientado no Morro do Piolho, Adoniran dava vida a Charutinho, um estereotipado rapaz negro, malandro, avesso ao trabalho, pois "trabaió é polnografia" (CAMPOS JR., 2009, cap. 12). No programa, se vivenciava, de forma cômica, o duro cotidiano de uma favela em uma cidade que se transformava abruptamente: o despejo, a falta de luz, o fogão a lenha, as amizades, o matrimônio, as festinhas e a presença de autoridades policiais e oficiais de justiça, enfim, o "pogrêssio". Algumas de suas músicas mais conhecidas são da época desse programa e dialogam com os acontecimentos do mesmo (MATOS, 2001, p. 268-269)⁹.

O que gostaríamos de destacar por hora é que na produção artística de Adoniran são múltiplos os discursos que se entrecruzam¹⁰. Assim, em um dos primeiros estudos acadêmicos realizados sobre o artista, o pesquisador Valter Kraushe afirma que

⁸ Osvaldo Moles foi uma importante figura da cultura à sua época, tendo atuado nas áreas de jornalismo, literatura, cinema, televisão, publicidade e marketing político. Foi uma personagem fundamental para o sucesso de Adoniran no rádio, quando este foi alcunhado de "milionário criador de tipos cômicos" e Moles o "milionário criador de programas" (CAMPOS JR., 2009, p. 162).

⁹ Parte do acervo foi destruído e a outra parte foi mantido no Museu Adoniran Barbosa. Para uma breve apresentação de Osvaldo Moles e seu processo de criação com Adoniran ver capítulo *Histórias das Malocas* de Rocha (2002, p. 87-112).

¹⁰ Para uma discussão com intenções didáticas sobre o modo como Adoniran cria seus enredos e seus personagens em comparação com o filósofo grego Platão que se utiliza de procedimentos semelhantes ver Franco, T. F.; Andrietta, L.; Gabioneta, R. (2014).

o cantor atravessou a cidade, incorporando personagens e entonações [...]. A imagem que nos ficou de Adoniran Barbosa resultou dessa assimilação. Por isso, tal máscara tornou-se síntese e mosaico, representando um conjunto de dramas populares revividos em sua sonoridade, em sua gramática, em sua sintaxe, na estrutura de um modo de cantar (KRAUSHE, 1985, p. 27-28).

Diante desse quadro, é interessante notar que esse aspecto não é exclusivo de Adoniran, uma vez que, no século XX, a canção popular aparece, especialmente a partir de sua difusão massiva, como um dos elementos mais fecundos para compor esse “conjunto de dramas populares”. Desta forma,

a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (MORAES, 2000, p. 204-205).

Consideramos que, mesmo diante de tantas armadilhas – e talvez aí esteja o seu grande potencial – há muito interesse em se tratar a obra de Adoniran Barbosa enquanto objeto acadêmico: um ator-compositor-intérprete cujas elaborações partem de sua experiência urbana, de suas observações, atuando como cronista de sua época (cf. BORGES, 2015), especialmente no que diz respeito ao registro do modo de vida das classes populares, fonte de grande parte de seus personagens¹¹.

Com efeito, o que sugerimos, a partir de suas biografias, é que podemos entender Adoniran Barbosa como *mais uma* das personagens do paulista João Rubinato¹²; este, um “quase

¹¹ No Brasil, destacam-se nesse terreno sambistas como Noel Rosa, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Nei Lopes e Bezerra da Silva, mas também Luiz Gonzaga e tantos outros.

¹² Essa interpretação é proposta por Mugnaini (2002, p. 12).

paulistano", filho de imigrantes italianos, nascido em Valinhos – à época, distrito de Campinas. Faz parte da construção da personagem Adoniran as frequentes declarações contraditórias de João Rubinato sobre fatos de sua biografia, como o seu próprio nascimento, que teria se dado em 06 de agosto de 1910 (cf. CAMPOS JR., 2009, p.46) ou em 6 de julho de 1912 (cf. MUGNAINI JR., 2002, p.13), posto que "sempre fez questão de brincar com o próprio passado, modificando-o quase ao bel-prazer, valorizando a lenda acima da verdade" (*idem*, p. 11).

Outro ponto alto dessa construção foi a substituição de seu nome de batismo – "muito macarrônico" – pelo nome que o tornou consagrado – homenagem a duas figuras que tinha em alta estima: Adoniran Alves e Luiz Barbosa (cf. CAMPOS JR, 2009, p. 32).

Adoniran Barbosa foi um artista plural, tendo destaque no rádio-teatro e no cinema. Sob nosso ponto de vista, a forma como encarou sua veia de ator pode talvez ser apontada como uma das razões pelas quais o artista fundiu-se às suas personagens, predominantemente o próprio Adoniran Barbosa (cf. FRANCO et al., 2014). Foi por meio dessas personagens que Adoniran interpretou, do ponto de vista dos subalternos, as transformações sociais de seu entorno. O que estamos propondo, portanto, é que Adoniran Barbosa – como outros artistas populares – *também* deve ser encarado como um dos grandes "intérpretes do Brasil" – categoria usualmente exclusiva de autores consagrados na Universidade e, portanto, mais que um "objeto de estudo", um "sujeito" que produz saber sobre a realidade.

Mesmo que o texto tencione categorias geralmente mobilizadas na academia, cumpre observarmos que existe, inclusive, o aval acadêmico necessário para a canonização de Adoniran enquanto *intérprete*, posto que a relevância de suas composições para a compreensão de sua época passou, por exemplo, pelo crivo do crítico literário Antônio Candido, que em texto presente no encarte do LP "Adoniran Barbosa" argumentou que

a fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua cidade de modo completo e perfeito. São Paulo muda muito, e ninguém é capaz de dizer aonde irá. Mas a cidade que nossa geração conheceu (Adoniran é de 1910) foi a que se sobrepôs à velha cidadezinha caipira, entre 1900 e 1950; e que desde então vem cedendo lugar a uma outra, transformada em vasta aglomeração de gente vinda de toda parte. Esta cidade que está acabando, que já acabou com a garoa, os bondes, o trem da Cantareira, o Triângulo, as Cantinas do Bexiga, Adoniran não a deixará acabar, porque graças a ele ela ficará, misturada vivamente com a nova, mas, como o quarto do poeta, também “intacta, boiando no ar” (Candido *apud* BARBOSA, 1975).

Compreendemos, portanto, que a produção artística do compositor desvela relações e tensões sociais do período em que viveu. Partindo desse pressuposto, dentre muitos nexos que poderiam ser estabelecidos entre sua obra e seu tempo histórico, o presente artigo debruça-se especificamente sobre a noção de “progresso”, temática recorrente nas canções e na própria biografia do cantor, e cuja reflexão pode também ser encontrada nos ideários políticos, econômicos e sociais da época.

Progresso à brasileira

No Brasil, o ideal de progresso foi particularmente associado às concepções de modernização social e desenvolvimento econômico. A partir dos anos 1950, tornou-se hegemônico no meio político e acadêmico o debate em torno da necessidade de substituir um “velho” Brasil – colonial, rural, arcaico – por um “novo” país – moderno, industrial, urbano. Esse “modo de pensar” que opõe ou sobrepõe o novo ao velho, o moderno ao arcaico, o progresso ao atraso, foi chamado por Martins (1981) de “estilo de pensamento dualista”.

A partir dessa década, o conjunto de políticas econômicas decorrentes desse debate veio a ser chamado de desenvolvimentismo. Tendo o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e a Comissão Econômica para a América Latina e Caribe (CEPAL) como seus principais representantes – em diversas correntes políticas mais à direita ou à esquerda –, pregava-se de forma consensual a necessidade de industrialização do país como via de modernização econômica e social. Ou seja, a necessidade de saída da condição de um país “atrasado”, caracterizado por relações econômicas marcadamente coloniais e rurais, bem como relações sociais arcaicas, para uma inserção na economia industrial global.

Tanto no período pré-ditadura civil-militar quanto após o golpe de 1964, essa noção de “desenvolvimento” – ora em sua versão mais progressista, ora mais conservadora – orientou as políticas econômicas do Estado brasileiro em torno da industrialização e urbanização do país e foi responsável por forjar um verdadeiro desejo nacional de “modernização”, juntamente com um certo embaraço quanto ao seu passado, tido por “arcaico”, “atrasado”, rural e colonial.

Um dos resultados concretos do conjunto das políticas desenvolvimentistas implementadas ocorreu nos anos cinquenta quando, após séculos de relações coloniais marcadamente rurais, a população urbana ultrapassou a população do campo. A cidade de São Paulo foi o centro da urbanização e industrialização do país e abrigou – em condições cada vez mais precárias – milhões de migrantes de todas as regiões. Esses migrantes ali se instalaram, provisória ou permanentemente, e fizeram crescer as periferias – cada vez mais distantes do centro. De pequena e provinciana até meados dos anos 1930, num curtíssimo período de tempo São Paulo tornou-se a maior metrópole e polo industrial da América Latina.

O que gostaríamos de destacar é que as práticas e concepções desenvolvimentistas orientadas pelo ideal de progresso – tanto à esquerda como à direita – tiveram um referencial ancorado no chamado “pensamento dualista”. Este baseia-se numa visão

linear e evolucionista da história que, aplicadas às análises sobre os “problemas brasileiros”, criou a ideia da existência de dois Brasis: um Brasil “moderno”, associado ao desenvolvimento urbano-industrial, e outro “arcaico”, associado ao seu “passado rural”, que estaria fadado a desaparecer. Segundo essa lógica etapista de desenvolvimento, fazia-se necessária a destruição do “passado arcaico” para a imposição de um tipo de desenvolvimento capaz de modernizar o país.

Foi dessa forma que se tornou hegemônico um ideal de progresso no Brasil, com referências ideológicas do ISEB e da CEPAL, baseado nas proposições de desenvolvimento nacional por meio de uma lógica de superação do sub-desenvolvimento, pela via reformista ou pela imitação da trajetória dos países “centrais”. Neste sentido, a imposição de tal projeto nacional ocorreu de forma excludente e violenta¹³.

O que sugerimos é que são os fragmentos dessa história que compõem boa parte das narrativas das personagens de Adoniran que testemunharam “na pele” a complexidade contraditória do “progresso”. Acreditamos que a obra do sambista, tanto quanto as obras acadêmicas, nos ajudam a compreender como ocorreu esse fenômeno. Adoniran atuou – como queremos defender – como um cronista do “progresso” em São Paulo e as histórias contadas pelas suas personagens representam um retrato da relação entre o “progresso” – e sua versão desenvolvimentista – e a camada da população afetada negativamente por ele na cidade de São Paulo: migrantes, negros, trabalhadores precários e moradores das periferias em constante deslocamento.

¹³ Análises acadêmicas críticas a esse “dualismo” do ISEB e da CEPAL podem ser encontradas nas tradições de pensamento da chamada Escola Sociológica Paulista (ESP) e na obra do autor Francisco de Oliveira (2003). Para os críticos, o dualismo esconde propositamente as especificidades históricas da formação social brasileira quando é proposto e imposto por um projeto de modernização ao mesmo tempo sedutor e violento. Sobre a inserção do ISEB e da CEPAL no pensamento brasileiro: Bielschowsky (2000); Martins, (1981); Miceli, (1987) e Oliveira (2003).

As faces sedutora e violenta do progresso nas letras de Adoniran¹⁴

Quando ouvimos as canções de Adoniran Barbosa, o tempo e o lugar em que o sambista compunha saltam aos olhos¹⁵. Adoniran é testemunha privilegiado do epicentro do processo de "modernização" "brasileiro": a cidade de São Paulo crescendo de forma bastante acelerada. O "progresso", que sua obra registra de forma rica, abundante e sagaz, é retratado com complexidade, ressaltando suas contradições a partir de vários enredos e personagens que expressam as dimensões cotidianas e concretas plurais desse "progresso": o trabalho, a migração, a moradia, os despejos, as novidades tecnológicas, entre outros.

A essa altura, talvez seja o caso de nos explicarmos um pouco. Não é exatamente o "progresso" – em abstrato – que seus sambas expressam, mas, além dele, a saga cotidiana de um *certo tipo de gente, diante* desse "progresso": suas necessidades, medos e desejos. Essas personagens que habitam o universo do sambista pertencem a grupos *específicos* da população. São os "vagabundos que não tem onde dormir" ("Abrigo de vagabundos"); ou os trabalhadores "cortando grama no barranco da avenida [23 de maio]" ("Triste Margarida") ou trazendo na marmita "ovo frito, arroz-feijão e torresmo à milanesa" ("Torresmo à milanesa"). É ainda o "pobre que, quando come galinha, ou está doente, ou a galinha"¹⁶. É a perspectiva de uma gente que não controla o "pogréssio", coisa da qual apenas "se escuita falar" ("Conselho de mulher"). É através dessa gente

¹⁴ Iremos nas próximas páginas desenvolver as ideias apresentadas no texto *O progresso na obra de Adoniran Barbosa* (FRANCO et al., 2014).

¹⁵ Adoniran compôs e gravou de forma esparsa ao longo de sua trajetória e teve músicas gravadas por muitos artistas, dentre os quais se destacam os Demônios da Garoa. Algumas de suas mais conhecidas obras foram gravadas nos elpês de 1974, 1975 e 1980, os quais citamos como referência. Para uma apresentação sistematizada dessa discografia, ver a segunda parte da dissertação de Marcus Vinícius da Silva (2012, p.117-205).

¹⁶ Frase do Barão de Itararé recitada no início de "No Morro do Piolho".

que fala Adoniran: assumindo eu-líricos que contam histórias de vizinhos, amigos, conhecidos e desconhecidos; histórias que poderiam ser a sua própria ou a de qualquer pessoa dessa faixa subalterna da população.

O caráter do “progresso” cantado por Adoniran está condicionado, portanto, por este olhar particular. Desde a perspectiva daquelas pessoas subalternizadas, que *vivem* essas transformações intensamente, e de cuja atividade cotidiana depende(u) a construção da nova metrópole latino-americana. O “progresso” aparece, portanto, como uma força que lhes é exterior e incontrolável – ante a qual se resiste e/ou se adapta. Como tal, os *atinge* de forma contraditória: sedutora e violenta, no sentido literal e no sentido figurado.

Cumpramos notar que a violência aparece nas canções barbosianas em suas muitas formas, tanto as mais personalistas, passionais e imediatas (“brigas de casais”, por exemplo), quanto suas formas mais institucionalizadas, que trazem a constatação de que o “progresso” à brasileira não garante “lugar ao sol” para todos. Mas Adoniran também não deixa de registrar o aspecto sedutor do “progresso”, aspecto este que atrai, que fascina e que funciona como o mecanismo de disseminação dessa ideologia.

Seu elemento mais visível provavelmente se dá na disseminação das descobertas da esfera técnico-científica, que modifica o modo de vida, hábitos e personalidades. Portanto, uma das facetas mais aparentes desse “progresso” é a vasta quantidade de mercadorias, objetos, utensílios, bugigangas, badulaques, ferramentas e ornamentos que são oferecidas – mesmo àqueles que nunca terão acesso a elas – para o consumo. Essa aparente abundância se apresenta como forma de apreciar, medir e atestar o “progresso”. Nesse sentido, não importa se o consumo cresce a partir do estímulo à posse de inutilidades, à criação de necessidades inexistentes ou à imposição da rápida e repetida obsolescência. Em qualquer uma de suas variantes, o processo, ao mesmo tempo, ressignifica o fenômeno da pobreza,

que para além das carências mais básicas do ser humano, gradualmente incorpora o sentido de não possuir um certo conjunto de mercadorias, símbolos por excelência da prosperidade prometida – exercendo grande violência simbólica.

No repertório de Adoniran, podemos observar como a introdução de várias dessas novidades tecnológicas afetou a vida daquela gente. A luz elétrica, o rádio, a televisão, o automóvel, o metrô e várias outras dessas mercadorias aparecem no cancionário barbosiano não apenas como elementos que *ilustram* um período ou uma situação, mas como *eixo central* para várias das tramas musicadas pelo sambista. Esses “veículos do progresso” não são retratados apenas em suas virtudes, mas exercem um papel quase sempre ambíguo e duvidoso. Como na vida “real,” não são elementos *passivos* da trama. Muito pelo contrário.

Descoberta e dominada no final do século XIX, e utilizada na iluminação pública da cidade de São Paulo a partir de 1905, a eletricidade proporcionou transformações radicais na relação dos humanos com a natureza, do trabalhador com a máquina, da produtividade, *etc.* A possibilidade de garantir a iluminação durante a noite alterou completamente o uso de um tempo que antes fora reservado ao descanso ou, no máximo, àquelas atividades permitidas pelo uso de velas, lampiões e outros objetos do tipo. Mas assim como o saneamento básico, a pavimentação das vias e quase todos os outros “bens públicos”, a luz elétrica demora muito a chegar nas diversas regiões da cidade, que recebem o serviço com atraso e precariedade. O descaso atinge especialmente os bairros periféricos e a desigualdade no acesso dessas novidades continua sendo, nos dias atuais, uma profunda marca (“política”) do “progresso”.

Imaginemos a título de exemplo, o esforço necessário para organizar um ensaio de escola de samba antes da eletricidade. Era preciso sair pelas ruas antes que *escuireça* para avisar a vizinhança e, no caminho, aproveitar para comprar o querosene e as velas para manter os candeeiros acesos e o terreiro iluminado

– bem como o “mé que matou o vigia”. Como Adoniran mostra em “Acende o candeeiro”, do contrário faltaria *combustívi* e o ensaio não poderia acontecer.

Já em “Luz da Light”, durante uma roda de samba numa casa no morro, a luz “pifa”, obrigando os participantes a “apelar para a vela”. O narrador dá a entender que isso acontece com frequência, mas uma inversão cômica na trama relativiza a precariedade do serviço: “Se não tem [luz] não faz mal/a gente samba no escuro/que é muito mais legal/e é natural”. Em seguida todos dão um grito de alegria e ficam torcendo para que a energia volte apenas no outro dia. A alegria é tanta que faz o dono da casa desconfiar que alguém teria propositalmente roubado um fusível com a intenção de produzir – ou restaurar – o escuro. Através de sucessivas inversões no curto enredo, a letra mostra os contraditórios efeitos dessa transformação tecnológica nos hábitos e prazeres de pessoas frente a um modo de vida em mudança rápida e radical (cf. FRANCO et al., 2014).

Outro ponto importante do “progresso” é a massificação dos novos “meios de comunicação”. O rádio – palco do máximo brilho de Adoniran e elemento central da sociabilidade do período – é o elemento-chave em “Já fui uma brasa”, na qual Adoniran – já tido por obsoleto, “cinza” – dialoga com os “meninos desse tal de iê-iê-iê” – “brasa” – e é também no rádio que Violão da Silveira de “Mulher, patrão e cachaça” descobre que sua amada Cuíca de Souza se casara com o amigo Cavaquinho de Oliveira Penteadado, todos os três antigos parceiros de batucadas na Favela do Vergueiro¹⁷. Em “Jabá sintético”, a companheira do eu-lírico, grávida, observa pela – recém-chegada – televisão o anúncio dessa pitoresca inovação, que lhe desperta o desejo. É também através desses meios de comunicação que se espalham no Brasil formas absurdas de consumo e celebração, completamente inadequadas à realidade local, como quando Adoniran ironiza na tragicômica “Véspera de natal”.

¹⁷ Surgida na década de 1950, a história da Favela do Vergueiro tem sido estudada no contexto da modernização da cidade de São Paulo. cf. Lara (2011).

O automóvel, por seu turno, é reconhecido como causador de grandes mudanças no ritmo da vida na cidade. Inclusive, o atropelamento é mortífero – como dito tanto em “Tiro ao Álvaro” quanto na trágica “Iracema”, personagem provavelmente despreparada para a velocidade dos *astromóvi*, e que apesar de repetidos avisos, foi atingida enquanto cruzava a icônica Avenida São João; ao que o próprio noivo destaca: “o chofer não teve culpa, Iracema, paciência”. Ainda quanto ao trânsito, noutra canção, a protagonista é o próprio Viaduto Santa Ifigênia, que “ficou tão bonito que não vai dá mais pra ninguém morar lá embaixo”; enquanto na supracitada “Triste Margarida”, o mote é a inauguração do metrô.

Mas para além do avanço técnico-científico, outro aspecto da modernização de São Paulo compõe a face contraditoriamente sedutora do “progresso”: a possibilidade de ascensão social. Se, por um lado, o acesso aos seus benefícios é desigual, por outro a própria dinâmica social cria caminhos através dos quais é possível *almejar* algum grau de mobilidade ascendente. No mundo dito “moderno”, não são *apenas* títulos de nobreza, origem familiar, cor da pele ou gênero que servem para discriminar as pessoas, mas, *também* o dinheiro e o consumo. Embora a riqueza não se sobreponha totalmente a outros tipos de discriminação ou prestígio social, ela abre espaços novos de (limitada) ascensão, lenta e heterogeneamente preenchidos por uma classe que emerge de origens diversas¹⁸. Assim, os migrantes que chegaram à cidade “com uma mão atrás e outra na frente” (“Aguenta a mão, João”) puderam vislumbrar certa ascensão social através do trabalho, justamente porque *alguns* dentre seus semelhantes atingiram este objetivo.

Nessa ascensão, o aspecto mais decisivo é a aquisição de moradia própria, não apenas para se ver livre do aluguel, mas também para ajudar a quem não tem. Além disso, é importante ter uma casa “legalizada, [que] não se pode demolir”, escapando assim do assombroso medo do despejo – realidade vivida

¹⁸ Cf. Veblen (1980).

por grande parte da população em São Paulo (e muitas outras cidades brasileiras) desde aquela época até os dias de hoje, frequentemente refém da arbitrariedade e/ou da lei, ou seja, da “ordem superior”.

Adoniran Barbosa registrou fartamente esse tipo de personagem que compõe o estrato social “remediado”. Em “Vide verso meu endereço”, por exemplo, a protagonista narra com orgulho sua trajetória bem-sucedida, ao mesmo tempo em que agradece a um velho amigo por ter lhe emprestado algum dinheiro – o trabalho é importante, mas sem a ajuda, provavelmente não seria o suficiente. Com a quantia emprestada, foi possível comprar uma cadeira de engraxate na Praça da Bandeira e, após anos de trabalho duro, comprar “uma casinha lá no Ermelino”¹⁹. Em “Abrigo de vagabundos”, o eu-lírico conta como conseguiu, trabalhando numa cerâmica, o dinheiro suficiente para comprar um pequeno lote no Alto da Mooca e lá construir sua maloca – novamente, com uma mão amiga, agora de João Saracura, o fiscal da prefeitura. O que é interessante é que a personagem não cai no conto do vigário meritocrático, e mescla a alegria pela sua trajetória vitoriosa com um profundo respeito por aqueles que não tiveram a mesma disposição ou sorte, aqueles “bons amigos que não quis me acompanhar” – possivelmente encarcerados ou em situação de rua. Deste modo, oferece abrigo “aos vagabundo que não tem onde dormir”.

Mesmo centradas na ideia de “sucesso” ou de ascensão pelo trabalho, essas duas canções contêm nuances e complexidades que vão muito além de uma concepção linear de esforço e mérito. Nesse mundo, sempre há certa dose de acaso, ajuda amiga e/ou favorecimentos de um supostamente neutro poder público.²⁰

¹⁹ Ermelino Matarazzo, famoso loteamento popular na Zona Leste paulistana.

²⁰ O biógrafo Celso de Campos Jr. (obra citada) retrata com bastante ênfase a recusa de João Rubinato ao caminho ingrato da “ascensão pelo trabalho” que a família queria lhe impor. Isso evidentemente não significava uma adesão ao “fazer nada”, mas que a opção por uma vida “artística” a ele fazia mais sentido, tendo se tornado um incansável trabalhador da arte de comunicar

Contraditoriamente, a lógica da acumulação de capital e a (suposta) impessoalidade dos mecanismos de Estado, impõem a mudança e a "legítima" aplicação das regras do jogo. Em "Saudosa maloca", um antigo "palacete assobradado" terá de ser demolido para dar lugar a um "adifício arto", não importando que três vagabundos o tivessem transformado em lar. Na emblemática "Despejo na favela", o oficial de justiça incorpora o papel da lei e "mesmo contra seu desejo/entregou a Seu Narciso/um aviso, uma ordem de despejo". Ele representa – passivamente? – a face mais bruta de uma lei que coloca o direito à propriedade acima do direito à moradia, uma questão que não se cansa de permanecer atual. A situação concreta em questão torna a violência ainda mais dramática: nenhuma das personagens em cena é favorável ao despejo; apenas executam seus papéis. O "dotô", que assina a petição e determina a derrubada da favela está fora de cena, inacessível a todos os presentes. Neste caso, não há o que possa ser feito para alterar as regras. A situação tragicômica fica pela constatação de que no caso da protagonista a mudança não trará grandes transtornos, pois sua "mudança é tão pequena que cabe no bolso... de trás". Mas essa mesma protagonista entende que o problema transcende este episódio, e que muitas outras famílias estão em situação muito pior: "mas essa gente aí, heim?, como é que faz?". "Não Reclama", sempre tem gente em condição pior – como o paradigmático Cibide²¹.

Desta maneira, num contexto em que a pobreza pode ser na maioria das vezes uma condição ligada ao fracasso, à frustração de uma trajetória de sucesso e à degradação, Adoniran indica em vários momentos que não a vê como algo negativo

em seus mais diversos veículos, do rádio à televisão, passando pelas telas do cinema e pelas propagandas comerciais, como a icônica estátua da cerveja Antártica em que recitava o famoso "Nóis vinhemo aqui, pra bebê ou pra cunversá?".

²¹ "Cibide ausente". Disponível em: <<http://cancropolis.blogspot.com.br/2012/12/vinil-2.html>>. Acesso em: 1º abr. 2017.

em si mesmo. Pelo contrário, o compositor reserva um lugar especial em seu universo para aqueles que fracassaram, não suportaram ou escolheram deliberadamente não pagar o preço imposto pelo “progresso” para a ascensão aos lugares sociais de maior prestígio. É assim que Mato Grosso e Joca – personagens que acompanharam Adoniran desde o programa “História das Malocas” e que protagonizam a conhecida “Saudosa maloca” – reaparecem em “Abrigo de vagabundos”. A presença dessas e outras personagens na obra de Adoniran Barbosa cria permanentemente uma tensão que explicita o caráter excludente da “modernização” da cidade, em contraste com a atração que o “progresso” exerce sobre as pessoas. Elas registram uma série de valores prévios – pelos quais valeria a pena lutar – que não estão contidos no processo “modernização”, mas são – qual Iracema – atropelados por ele.

O tratamento empático dessa parcela da população desprezada pelo sistema simbólico vigente aproxima os diferentes lugares sociais. Ao mesmo tempo, homogeneiza todas e todos subalternizados ao *status* de sobreviventes da nova realidade que se impõe, e os convida a fortalecer os elementos de solidariedade entre aqueles e aquelas que ocupariam, supostamente, diferentes posições. E reconhece que, no limite, há uma condição a que todo o mundo está exposto, a despeito de estar momentaneamente mais ou menos afortunado: o “progresso” – que pode se mostrar mais sedutor ou mais violento – aparece muitas vezes como algo externo e de certo modo incontrolável, embora não possa prescindir das pessoas para sua evolução. Há, portanto, em Adoniran, uma posição de “aceitação” do “progresso”, mesmo quando ele se mostra moralmente inaceitável, ao que sua música oferece algum alento à sua gente: “pá isquecê, nós cantemo”.

Considerações finais: o registro da história dos vencidos

Diante do que está dado pela força das transformações, e seus impactos que são relatados em tom de denúncia ou ironia nos sambas do compositor, muitas vezes não resta às personagens outra alternativa, que não se apegar à ideia de que "Deus dá o frio conforme o cobertor" e continuar "pegando as paia nas grama dos jardim", como os despejados de "Saudosa maloca". É o que aponta a pesquisadora Maria Izilda Santos de Matos, quando analisando o contexto vivido por Adoniran Barbosa, afirma que

a cidade mostrava-se violenta em seu crescimento, as transformações eram irreversíveis, criava-se uma visão idílica de um tempo-espaço perdidos ante o progresso. É um tipo de inconformismo que se aproxima da resistência e aponta para a denúncia, apregoa a paciência, explicita a dor e as tensões a violência urbana (MATOS, 2001, p. 271).

O irreversível "progresso", sedutor e ao mesmo tempo violento, atravessa a vida das personagens retratadas pelo artista, levando a diferentes reações que transitam entre o entusiasmo, a indignação e o conformismo diante das mudanças e contradições. Assim, por exemplo, contrasta-se a beleza do "Viaduto Santa Ifigênia", obra arquitetônica símbolo do urbanismo higienista paulistano do período, com a tristeza de Eugênia, que lá "nasceu, viveu e conheceu o seu primeiro amor" – ressaltando o contraste entre o lugar de moradia/convivência e o lugar de fluxo.

Neste sentido, se por um lado, como vimos anteriormente, coloca-se a existência de relações sociais e econômicas arcaicas como condição fundamental para a implementação do ideário do "progresso", em especial o "desenvolvimento" urbano-industrial; por outro, Adoniran Barbosa transpõe para sua música as histórias e o modo de vida da população diante de tantas mudanças vividas, com um olhar mais próximo das relações íntimas.

É difícil aferir o alcance de uma obra artística diante da história, porém o teor das questões levantadas, por Adoniran e suas personagens, direta e indiretamente, o coloca como uma importante memória de valores compartilhados pela São Paulo do século XX diante das transformações vividas pela cidade, revelando situações e tensões muitas vezes ainda presentes. Não à toa sua produção vem sendo apropriada muitas vezes como registro relevante do modo de vida das camadas populares, despertando variados olhares acadêmicos.

Em suas “Teses sobre o Conceito de História”, Walter Benjamin, inspirado alegoricamente pelo quadro de Paul Klee, coloca o progresso como uma tempestade que “impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu” (LÖWY; BENJAMIN, 2005, p. 87) – ao que poderíamos sugerir, em diálogo com Adoniran: quase um atropelamento. Diante de sua visão pessimista acerca do progresso, a única saída para o historiador que busca interromper tal catástrofe é se contrapor à historiografia oficial que coloca o triunfo dos vencedores e dominantes como exemplo a ser seguido. É preciso escovar a “história a contrapelo” (*idem*, p. 70), noutras palavras, registrar a história do ponto de vida dos vencidos – tal como fez Adoniran.

Entretanto, Adoniran muitas vezes assumiu posições dúbias diante das questões latentes no contexto em que viveu – contrastando com artistas que assumiram publicamente bandeiras políticas no mesmo período. Embora existam interpretações sobre como os sambas de Adoniran retratam formas de resistência política (SILVA, 2012), essa visão não é unânime. Segundo Moura e Nigri, o artista

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 que, em suas letras, para evitar complicações, não falava 'nem de política, nem de mulher', o que não é verdade, particularmente no tocante às mulheres (MOURA; NIGRI, 2002, p.92).

Em texto escrito para a *Folha de S. Paulo* em 1982, no qual analisa o legado do artista algumas semanas após sua morte, o poeta e crítico literário José Paulo Paes evita assumir um lado em uma suposta polarização de narrativas sobre a trajetória de Adoniran Barbosa. Esquivando-se em taxar o artista como "alienado", tampouco como "espoliador da ideologia", Paes destaca o grande êxito do "ex-metalúrgico-encanador-serralheiro" em exprimir

o anseio de dignidade humana que leva o trabalhador a orgulhar-se de seu trabalho, ainda que injustamente remunerado: a erguer com as próprias mãos uma casa para si e para os seus, mesmo que ela não passe de uma maloca; a buscar nas instituições legais, por discriminatórias ou corrompidas que sejam, uma forma qualquer de segurança²².

Neste sentido, podemos lograr a ele o êxito de trazer de maneira complexa esse registro do cotidiano do ponto de vista dos vencidos, sejam eles trabalhadores, pobres, marginalizados, migrantes ou "vagabundos", ao lado de quem Adoniran sempre se colocou. Aí talvez resida a atualidade e a permanência de sua produção artística.

Assim, qual seria a posição *pessoal* de Adoniran diante dessas transformações? Provavelmente está inscrita em cada uma dessas passagens e ao mesmo tempo em tantas outras. O que sugerimos é que esta posição é justamente *contraditória*. Como quando, já quase no final da vida, comenta a reurbanização da Sé:

²² Cf. PAES, J. P. "Samba, Estereótipos e Desforra", *Folha de S. Paulo*, Caderno Folhetim, 19 dez. 1982, p. 5.

Eu frequentava muito por aqui. Restaurantes, bilhares, namoradas, tudo aqui. Puxa vida, me dá uma saudade de uma porção de coisas que não existem mais. Eu passo e sinto um negócio em mim, não dá nem pra explicar. A praça da Sé ficou linda, agora ela é madame. Mas quando era menina pobre era mais gostoso de vir aqui conversar com ela (Adoniran Barbosa *apud* CAMPOS JR. 2009, p. 512).

E antes que alguém assuma que a contradição é neutra, lembramos que nunca o é. Ao fim, nosso “palhaço triste” (cf. *idem*, p. 525) atesta: “O progresso enfeou a cidade e endureceu as pessoas. Acho que não era preciso destruir tanto” (*apud idem ibidem*, p. 528).

Referências

- BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1974. LP.
- BARBOSA, A. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: EMI-Odeon, 1975. LP.
- BARBOSA, A. **Adoniran e Convidados**. São Paulo: EMI-Odeon, 1980. LP.
- BIELSCHOWSKY, R. **Pensamento econômico brasileiro: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BORGES, Gabriel Caio Correa. **Vozes da modernidade: a lírica de Adoniran Barbosa como ponto de encontro do samba e da crônica**. Dissertação de mestrado em Letras. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2015.
- BOURDIEU, P. **El oficio de sociólogo: Presupuestos epistemológicos**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002.

CAMPOS JR, Celso de. **Adoniran**: uma biografia. 2. ed. São Paulo: Globo, 2009.

FRANCO, T. F.; ANDRIETTA, L. S.; GABIONETA, R. As psiques de João Rubinato, **Filosofia Ciência & Vida**, São Paulo, v. 98, p.45-50, ago. 2014a.

FRANCO, T. F.; ANDRIETTA, L. S.; GABIONETA, R. O progresso na obra de Adoniran Barbosa, **Filosofia Ciência & Vida**, São Paulo, v. 98, p. 35-43, ago. 2014b.

KRAUSCHE, V. **Adoniran Barbosa**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

LARA, F. L. G. Favela do Vergueiro e Modernização à Brasileira, **Revista Geográfica de América Central**, v. 2, n. 47E, 2011.

LÖWY, M.; BENJAMIN, W. **Aviso de incêndio**: uma leitura das teses sobre o conceito de história. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARTINS, J. S. Introdução: as coisas no seu lugar (Da ambiguidade à dualidade na reflexão na reflexão sociológica sobre a relação cidade-campo). In: **Introdução crítica à sociologia rural**. São Paulo: Hucitec, p. 11-38, 1981.

MATOS, M. I. S. História e Oralidade: a música nos territórios de Adoniran Barbosa, **Proj. História**, São Paulo, n. 22, p. 259-275, 2001.

MICELI, S. Condicionantes do desenvolvimento das ciências sociais no Brasil, **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 2, nº 5, out. 1987.

MORAES, J. V. História e música: canção popular e conhecimento histórico, **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-21, 2000.

MOURA, Flávio; NIGRI, André. **Adoniran**: se o senhor não tá lembrado. São Paulo: Boitempo, 2002.

MUGNAINI JR., A. **Adoniran**: dá licença de contar. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, M. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões, **Revista de História**, n. 157, p. 153-171, 2007.

OLIVEIRA, F. **Crítica à razão dualista/o ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAES, J. P. "Samba, Estereótipos e Desforra", **Folha de S. Paulo**, Caderno Folhetim, 19 dez., p. 5, 1982.

ROCHA, F. **Adoniran Barbosa: o poeta da cidade**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2002.

SILVA, Marcus Vinícius da. **Adoniran Barbosa: nem trabalho, nem malandragem**. Dissertação de Mestrado em Letras. Campinas: Unicamp, 2012.

VEBLEN, T. **Teoria da Classe Ociosa**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.