



Luzes da Cidade

"eu faço samba da minha cidade, da onde eu... eu conheço a Mooca, Jaçanã, Bela Vista, Casa Verde, então eu faço samba dos meus bairros, Praça da Sé, Brás, dos meus bairros, aonde a minha malandragem, a minha vivência foi aqui... Júlio Mesquita, São João, Timbiras, Aurora, Gusmões... cada um tem uma coisa..."

Adoniran Barbosa

Na capa do Lp **Adoniran Barbosa**, editado pela Odeon, em 1975, Antonio Cândido chama a atenção para o fato de como a fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran Barbosa exprimir a cidade de São Paulo de modo completo e inteiro. "Ele é a voz da cidade". Poucos artistas populares, extraíram imagens tão significativas da paulicéia, imagens selecionadas e trabalhadas através da subjetividade afetiva, como ele o fez. Nas suas músicas é permitido perceber a configuração de uma visão da cidade e do seu cotidiano passando necessariamente pelo afetivamente vivido e capturado.

Mais que isso, percebe-se uma atitude decidida de quem não abre mão do seu jeito de cantar a cidade e compor a sua memória através dos fragmentos afetivamente nela depositados. A visão da cidade e do seu cotidiano transita pelo elemento do vivido. O pensamento que o autor estabelece sobre a cidade, aparentemente aleatório e incerto, traduz, na verdade, a constituição de um pensar envolvido emocionalmente pela experiência cotidiana do viver numa grande cidade.

É a partir dessa relação densa do "eu" do artista com o urbano que vamos falar; nesse sentido, não visaremos capturar o social enquanto o coletivo determinante do subjetivo. Na intenção de recuperar a energia criadora do artista em sua relação com a sua cidade, propomos quebrar a cadeia do subjetivo devorado necessariamente pelo social-coletivo, que seria o historicamente representativo. A sensibilidade do artista será considerada

como instrumento suficiente da captação de um tipo de memória, alimentada pelo tempo afetivo que o autor lhe imprime.

São duas as linhas de observação que visaremos buscar; de um lado, os fragmentos subjetivos selecionados pelo autor; de outro, a configuração da "sua" cidade, a demarcação geográfica ou não da sua maneira de determinar o urbano. A São Paulo de 1935, comenta Lévy-Strauss, era uma cidade como as grandes cidades do novo mundo, que se renovavam muito depressa: "A evocação de recordações com 20 anos de idade é semelhante à contemplação duma fotografia amarelecida". As grandes cidades da América, anota o mesmo autor, "vão da frescura à decrepitude sem se deterem na antiguidade"¹.

O esforço do artista pode ser apreendido justamente no sentido de imprimir uma noção de tempo afetivo em contraposição à de tempo linear, evolutivo, como que para deter a pressa da cidade, e torná-la menos arredia à veneração do seu admirador². De outro lado, a aproximação humanizada em relação ao urbano projeta-o num quadro de disputa pela configuração "científica" da cidade. Se a tomarmos como um espaço social abstratamente apreendido, diferentes leituras de cidade tornam-se possíveis; através da noção de tempo vivido, o artista entra na disputa pela memória com seus dados peculiares para o estabelecimento dos contornos da cidade, em oposição à lógica capitalista de demarcação do urbano.

A tensão pela cidade

"Não é propriamente a falta de reminiscências que me choca; essa ausência é um elemento da sua significação", comenta Lévy-Strauss, à propósito de São Paulo (citado, p. 117). O artista, no entanto, não aceita que a cidade se mantenha obstinada em não ser memorizada. Através de contatos afetivos inten-

(1) *Tristes Trópicos*, Lisboa, Portugália Editora, s/d, pp. 117 a 119.

(2) A noção de tempo afetivo aqui empregada provém da bela leitura que Willy Bolle realizou dos textos de W. Benjamin sobre Paris, Berlim e Moscou. Seu trabalho escrito ainda não foi dado conhecer.

cionados de sedução, quase sempre discretamente, o artista mantém relações fragmentárias com a cidade, e realiza uma colagem arbitrária do seu corpo, sem o compromisso de sua "real" configuração.

Assim é que a cidade pode ser traduzida como o "morro", um espaço especial de liberdade, no qual pretos e brancos pobres se irmanam, o que se passa em vários de seus sambas. O "morro" também recebe uma configuração afetiva; basta ver que o "Bexiga", nem bem morro, e por sinal, área contígua ao centro antigo da cidade, é também tomado como um "morro", espaço de fraternidade. Essa liberdade pode ser ainda mais saboreada com a ausência dos tentáculos tecnológicos da civilização. No samba "Luz da Light", a falta de energia elétrica propicia sambar melhor no escuro, o que equivale a viver melhor.

As áreas centrais da cidade não são definidas a partir de critérios administrativos. É central porque espaço do ócio, da malandragem e da boemia; espaço das proezas pessoais do artista, e espaço social apreendido de suas relações pessoais estabelecidas com quem gosta e compartilha o cotidiano, os vadios, as prostitutas. Outra percepção de urbano aparece através do elogio destinado ao espaço público da cidade. Em "Viaduto Santa Efigênia", sua amada Efigênia é convidada a conhecer o viaduto, motivo de embelezamento da cidade.

Em contrapartida, a sua seleção de reminiscências ignora deliberadamente outros espaços da cidade, que não lhe eram desconhecidos; pelo contrário, chegou até a viver algum tempo em lugares não mencionados em suas músicas. No entanto, da Avenida Paulista para o lado de lá, nenhuma menção é feita a qualquer bairro ou rua. A "sua" cidade não passa, portanto, por qualquer elemento aferidor convencional; só o afetivo contém propriedades de definição dos contornos da cidade.

De um lado, temos pela frente uma memorização da cidade, geradora de uma tensão entre o "eu" articulador do artista e o urbano institucional. De outro lado, o autor insiste em coletar os seus fragmentos, e em configurar o urbano, ainda que a cidade se mantenha esquiwa à sua iniciativa. A tensão se explicita e aprofunda à medida que problemas suscitados pela cidade atingem diretamente o cotidiano do artista. Por exemplo, no samba "Despejo na favela", o morro se vê invadido pela lei, personalizada na figura do oficial de justiça, portador de um mandato de despejo. A utilização dos termos "senhor/doutor" para designar o executante de "uma ordem superior" não é empregada aleatoriamente; constituem expressões que advêm da linguagem do mundo colonial, e que retratam a superioridade incontestável do branco sobre o escravo. Neste samba, "senhor/doutor" personalizam a ação devastadora do capital, destruidor do espaço fraternal da favela.

Em "Saudosa Maloca" encontramos uma situação semelhante, apenas que se passa na área central da cidade, o espaço privilegiado de boemia do artista. À parte a beleza desta canção, sua origem é interessante: num passeio costumeiro pela região em que habitava, Adoniran chocou-se ao ver, de surpresa, que o casarão onde habitavam alguns de seus amigos tinha sido demolido. Falando pelos possíveis sentimentos dos amigos desalojados, compôs, de um só fôlego, "Saudosa Maloca". O local da demolição se encontra à rua Aurora e sobre seus escombros foi construído o Cine Áurea. Nos anos 50 esta região vivia seu apogeu. Sua modernização deveria expulsar a malandragem e prostituição e promover o saneamento do espaço social. Não foi exatamente o que se passou de lá para cá...

Outro foco de tensão entre o artista e a cidade dá-se na luta pela vida. No samba "Apaga o fogo Mané", a heroína Inês foge de casa, deixando o artista



Catedral da Sé

(3) O autor admitiu ter ganho o seu conhecimento humano através de sua vida de trabalho. Nascido em Jundiá, teve desde a infância os seguintes empregos: carregador de trem, marmiteiro, varredor de rua. Em Santo André foi tecelão, pintor, encanador, serralheiro, mascate. Em São Paulo foi garçon (de Pandiá Calógeras), metalúrgico e entregador de roupas, sempre convivendo com o desemprego. Por volta de 1935 começa sua vida artística como cantor e compositor. (Ver o exemplar nº 45 da História da MPB, da Abril Cultural, 1972).

desorientado. Nas suas palavras, saiu "louco pela rua" e começou a procurá-la; busca a Central de informações, vasculha os hospitais e a polícia. A cidade grande e a ameaça constante de anonimato sobre põe-se à dura condição da solidão humana. Aos poucos percebe-se como os apelos afetivos do artista recebem de volta reações ingratas da cidade, violenta e desumana. Num outro samba desta safra, chamado "Iracema", a heroína-título, a poucos dias do casamento, é atropelada na Avenida São João. A música, inspirada por uma notícia de jornal, localiza o acidente e a morte de Iracema na "esquina da Avenida São João com a rua da Conso-lação", um cruzamento que não existe. Esse não é um detalhe de menor importância, pois, ao cometer esse equívoco, o artista explicita sua tensão com a cidade. O devotamento afetivo que ele lhe dedica pode ser, como nesse caso, respondido com extrema violência.

Não é somente a destruição física da vida que a cidade evidencia. O desprezo pela vida incide na impossibilidade de se fixar na cidade, face à especulação do solo e à expropriação. Além da perda física, da solidão e do anonimato, até mesmo a consolidação de uma aspiração comum, o casamento, torna-se impossibilitada. Ainda em "Iracema", é interessante também fazer-se o registro da associação entre memória e fatalidade e memória e morte. A morte violenta e fatal requer a necessidade de ser documentada. Do imaginário popular salta outra saída que vem amenizar as perdas impostas pela violência urbana. O autor abre a possibilidade de uma solução religiosa **post-mortem** ao afirmar que Iracema vive no céu, "bem juntinho de Nosso Senhor". É notável a expectativa de se ganhar segurança no novo lugar, ao mesmo tempo em que se joga com a possibilidade de continuar a viver, depois da morte. A solução religiosa vem suceder a um quadro exposto da fragilidade humana, cuja pessoalidade se perde inclusive nos meandros da memória: "De suas lembranças guardo somente suas meias e seus sapatos, Iracema, eu perdi o seu retrato."

A reinvenção do cotidiano

Até aqui, o circuito arrolado envolve especulação, expulsão, ameaças, violência física e moral, perda, morte, esquecimento. Solidão e tristeza também compõem a este rol, através de "Bom dia, tristeza", feito em parceria com Vinícius de Moraes. Nesse caso, a solução poética sugerida pelo autor procede de modo a que ele se repositone de modo diferente à sua presença. A saída é propor amizade à tristeza, convertê-la em companhia — "se chegue tristeza, senta-te comigo,

aqui nesta mesa de bar" — ao invés de manter uma relação de atrito e desgaste pelo que é imposto como condição de se viver em cidade.

A necessidade da reinvenção do cotidiano na obra de Adoniran Barbosa se dá, no entanto, e marcadamente, através do humor, um recurso afetivo utilizado pelo artista para retratar a cidade e criar soluções para os problemas que ela apresenta. Segundo depoimento seu, começou a compor quando mascateava meias pelas ruas de Santo André, antes de mudar-se para São Paulo. São os seus "primeiros sambas de mascate". Cantar, e cantar criando a sua canção, ajudava-o a enfrentar a realidade do trabalho³. Mesmo quando iniciou a carreira artística no rádio, além de cantar, ampliou sua experiência de compositor e acumulou a função de apresentador e criador de tipos humorísticos radiofônicos, tipos essencialmente populares — o Charutinho, o Zé Cunversa, o Palito —, e chegou assim até à televisão.

Qualquer lista dos sambas bem-humorados de Adoniran corre o risco de aparecer incompleta, tal a dificuldade de seleção. "Luz da light", já citado, diz o seguinte: "Lá no morro/quando a luz da light pifa/nóis apela prá vela/que alumeia também/quando tem, se não, não faz mal/a gente samba no escuro/que é muito mais legal. "As mariposas" fala, através de metáforas, e irreverentemente, do dia-a-dia das prostitutas; "Um samba no Bexiga", fala de "uma baita briga" na casa do Nicola, quando "avoava as pizza junto com as brajola". "Samba do Arnesto" conta a estória de um "cano" que o Arnesto aplicou num grupo de amigos, a quem convidou para um baile em sua casa: "Nóis fumus e não encontremo ninguém/Nóis vortemo com um baita duma reiva". O autor ficaria sabendo posteriormente que o "cano" tinha sido involuntário, já que Arnesto não tinha dinheiro para custear a festa. "Devia ter pnhado um recado na porta", aconselha. Em "Casamento do Moacir", na hora do casamento aparece um sério impedimento: alguém informa que o negro Moacir já era casado cinco vezes no Estado do Rio. Na antológica "Trem das Onze", um encontro amoroso não pode continuar porque o horário do último trem estava se escoando. Sutilmente, o amante e sua condição de galanteador é posta em questão quando, na primeira pessoa, diz à amante não poder ficar com ela por ser filho único e ter a casa "prá oiá". O galã de "Trem das Onze" fica indeciso entre o amor da amante e o da mãe: "Minha mãe não dorme enquanto eu não chegá". Já em "Gente curiosa", Adoniran alfineta os barbeiros e os "chofeur" de taxi, dedicando esta "músicazinha pros perguntadô", especuladores

da vida alheia, papagaios faladores a invadir constantemente a privacidade do outro.

É característico dos sambas de Adoniran o uso de uma linguagem acaipirada; entretanto, é nos sambas de humor que essa peculiaridade é levada até o fim. De um lado, poderíamos considerar como o fez Antonio Candido, na capa do lp citado, a linguagem do artista carregada de "deformações normais do português brasileiro", abolindo o certo e o errado em termos de linguagem, e tomarmos a língua como um produto cultural em constante movimento. Nesse sentido, João Rubinato, seu nome de pia, "inventou a sua própria personalidade", adotando o nome de Adoniran Barbosa (o primeiro nome tirou de um amigo e o sobrenome do compositor Orestes Barbosa) e "expressou a realidade tão paulista do italiano recoberto pela terra e do brasileiro das raízes européias".

Não é essa, no entanto, a maneira como o artista considerou a sua linguagem. Adoniram admitia que falava "errado", apenas que seu gesto se constituía em clara atitude de afirmação pessoal: "Precisa sabê falá errado. Se não saber falá errado, é melhor ficá quieto, que ganha mais. Num é italiano, não... crioulo tamém fala assim". Da afirmação pessoal podemos perceber que o artista entende sua fala como uma linguagem estratificada socialmente (ela agrupava "italianos" e "criolos"), em oposição a outra — a "correta" — a linguagem instituída, de outros grupos da sociedade.

Adoniran demonstra saber que a cidade fala e não fala somente através de uma só linguagem. Percebe que para falar, como queria e gostava, precisava insistir para ser ouvido e acompanhado: "Ninguém queria sabê das minhas letras...". Admitiu também que foi-lhe difícil afirmar-se como compositor e cantor popular falando como falava. Ainda antes de morrer, reclamou contra o mutismo do rádio paulista que não tocava suas músicas: "Por que o rádio não tocam os meus sambas, se todos são bons? Qualquer um é sempre bom. Num toca minhas músicas na rádio, pô? Por que? Algum crime que eu fiz?".

O "crime" cultural do artista coincide com a concentração dos meios de comunicação, com a hegemonia da televisão, com os padrões de qualidade a massificar a linguagem instituída a qualquer custo. Ao mesmo tempo em que esse tipo de linguagem é segregada e esquecida no espaço da cidade, a linguagem oficial monopoliza-se enquanto instrumento de confecção da memória da cidade. São dois lances da mesma jogada, em que uma linguagem vai sendo varrida enquanto re-

curso cotidiano de vivência e sociabilidade e enquanto elemento configurador do espaço urbano. A linguagem "correta" apresenta-se, assim, como única e única também quer ser a sua delimitação do urbano.

Cotidiano, humor e trabalho

Se a fala "errada" do artista é intencionalmente posta como elemento de afirmação pessoal e social, artisticamente ela "rende", pois a transgressão provoca humor espontaneamente. O sentido da transgressão se amplia quando a fala "errada" visa diretamente atacar não somente a fala do instituído e sim os seus próprios constituidores. Vejamos este samba, feito em parceria com Oswaldo Moles e João Belarmino dos Santos; a parte introdutória é apenas recitada:

"Quando Deus fez o homem/quis fazer um bagolino que nunca tinha fome/e que tinha no destino nunca pegar no batente/e viver folgadoamente/O homem era feliz enquanto Deus assim quiz/mas depois pegou Adão/tirou uma costela e fez a mulher/Desde então o homem trabalha prá ela/vai daí, o homem reza todo dia uma oração:/Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão/tira o trabalho, a mulher, não/.

Progressio, Progressio, eu sempre escutei falá
Progressio vem do trabalho
Então amanhã cedo nós vai trabalhá.

Quanto tempo nós perdeu na boemia
sambando noite e dia
cobrando uma rama sem pará
agora escutando conselho da mulher
Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser

Mas Deus não quer."

A rejeição ao trabalho enquanto fator de progresso e do progresso enquanto materialização do trabalho aparece de forma cortante no final do samba, anulando as construções culturais que envolvem a mulher como agente moralizador do homem através do incentivo ao trabalho, e através da irreverente inversão da ordem divina do "ganharás o pão com o suor do teu rosto". Também a avaliação intermediária da negatividade do ócio e a pregação do ir trabalhar ficam desqualificados pela tacada final. A desmoralização do trabalho é particularmente retomada em outro samba seu, "Tocar na banda":

"Tocá na banda, prá ganhá o que? /
duas mariolas e um cigarro yolandá.

Num relógio é 4 e 20, no outro é 4 e meia/
as horas vareia.

Marquei com minha nega às 5,
cheguei às 5 e 40/
Esperar mais de 20 minutos,
quem é que agüenta?



Edifício Banespa

Se tomarmos a banda como uma metáfora de um dado local de trabalho, duas mariolas (goiabadas) e dois maços de cigarros bem que podem corresponder ao valor do salário percebido. "Prá ganhar o que ?".

Ao lado dessa visão pejorativa do trabalho, observa-se a justaposição de duas noções de tempo, claramente distintas. Ao tempo convencional, mecanizado, e regido pelo relógio maior do tempo da produção capitalista, encontramos um tempo subjetivo, cujas "horas vareia". A tensão entre essas duas noções de tempo fica mais clara se observarmos que o encontro, apesar de simples encontro amoroso, é cronometrado, pautando-se por ser um tempo sincronizado e mecanizado. Apesar disso, a rejeição aparece no verso "quem é que agüenta ? ", vingando uma atitude de hostilidade em relação ao tempo objetivo da sociedade, em contraposição ao tempo subjetivo das pessoas.

Vimos até agora um "não" ao trabalho, um "não ao progresso", um "não" ao baixo salário, um "não" ao tempo controlado pelo chefe da banda, o chefe da produção. Configura-se uma visão de rejeição por inteiro do institucional, do material, do mecânico do mundo urbano. Mesmo o conformismo dos expropriados da "Saudosa Maloca" é muito mais aparente do que fato consumado. Se tomarmos os versos finais desse samba, poderemos propor uma nova leitura. "Só se conformemo quando o Joca falou:/Deus dá o frio conforme o cobertor/e hoje nós pega paia/nas gramas do jardim...". Toda a música é marcada por um clima de conformismo e nostalgia do vivido. Neste trecho, porém, é possível resgatar-se uma atitude de **resistência passiva** diante da evidência da expulsão. Ocorre que, ao serem desalojados e obrigados a se encaminhar para as gramas do jardim, os moradores do casarão demolido deslizam para um estado de marginalização ainda mais agudo, passagem simbolicamente retrata-



da na involução de uma residência que os obrigava, para cair numa situação de desproteção no estado natural. Mesmo abandonado, o casarão era um local abrigado e o ficar ao relento com resignação significa adotar a marginalidade como resposta para a imposição das regras do jogo da competição capitalista.

Por que o Bexiga ?

Essa opção pela marginalidade não é apenas uma solução pessoal que o artista adota. Ele a estende aos brancos pobres (italianos) e aos negros, o que o leva a uma configuração idealizada do Bexiga, caracterizado como uma cidadela cultural, um espaço utópico reservado dentro da cidade grande, onde italianos brancos e os negros falam a mesma linguagem e comungam o mesmo cotidiano. Em dois depoimentos distintos, o artista deixou clara a sua reverência pelo Bexiga. No primeiro, inquerido pela cantora Elis Regina, que lhe perguntara o que era afinal o Bexiga, Adoniram mostrou-se reticente e misterioso ao mesmo tempo, saindo-se com a justificativa de que sabia mas "prá explicar demora muito". Em outra oportunidade, a sua visão do Bexiga brotou como que espontaneamente: "O Bexiga é uma beleza... crioulo e italianos vivem juntos já muitos anos... Criolo fala cantado, fala igual ao Brás, fala igualzinho fosse filho de italiano, quer dizer, é um troço gostoso...".

A idealização construída pelo artista escorrega, obviamente, em informações históricas disponíveis. Sabe-se que, há muito, a região do Bexiga era local de refúgio de negros fugidos. O local era tomado de mata densa e de difícil acesso. Próximo dele, no Largo da Memória, funcionava um mercado de escravos. Na atual Praça das Bandeiras existia uma hospedagem para tropeiros, cujo dono se chamava Antonio Bexiga... Muito próximo funcionava também um matadouro, onde as bexigas preparadas serviam depois



como recipientes para o transporte de vinho. O espaço proibido dos negros era isolado do resto da cidade por um "cordão sanitário" formado pela zona de prostituição, cujo quadrilátero estendia-se da Libero Badaró para a Faculdade de São Francisco.

À medida que a cidade se transforma, a própria população migrante italiana começa a instalar-se na área. Parte dela era formada de comerciantes que aproveitavam o baixo valor da terra. Outros italianos, mais humildes, geralmente artesãos, também fixaram-se no bairro; cortiços coabitados por negros e italianos são detectados a partir de 1910. Por outro lado, a burguesia cafeeira ia tomando conta do espigão da Avenida Paulista. A pressão sobre o bairro se amplia e negros e italianos pobres começam a ser expulsos do bairro. Uma pesquisa recente da antropóloga Ceres Medina demonstra que a atual população negra do bairro é bastante reduzida, assim como a italiana, predominando os imigrantes nordestinos instalados de 15 a 10 anos para cá⁴.

A idealização do Bexiga configurada pelo artista repousa em raízes da tradição oral, e não sem razão; migrantes pobres e negros instalaram-se marginalmente nesta área segregada. Quando o bairro ganhou valor, ambos sofreram a mesma carga imposta pelo capital. A tradição da manutenção do bairro "como no passado" funciona como um dispositivo de resistência cultural, um espaço ainda em disputa, de hegemonia não definida. Não faltou acuidade para o filho de migrantes pobres perceber o lado em se encontrava nessa disputa. A sua contribuição é de ordem afetiva, e dispõe o "eu" do artista a memorizar fragmentariamente o "seu" bairro e "sua" cidade, a recuperar as suas reminiscências em oposição a uma dada configuração da cidade que se quer acabada e totalizante.

A cidade, enquanto espaço de produção cultural, continua a ser inter-

pretada e reinterpretada a partir de diferentes falas e leituras; a linguagem musical de Adoniram filia-se à tradição que não aceita uma depuração e nivelamento da memória do bairro (e da cidade) em detrimento do seu arsenal de tradições. Muito recentemente, a Escola de Samba Vai-Vai esteve ameaçada, por duas vezes, de ser expulsa do Bairro. A Vai-Vai é associada aos cortiços remanescentes, e que precisam ser extirpados. Adoniram continua a participar dessa resistência, uma luta aparentemente já encerrada.

Discografia

História da Música Popular Brasileira, Abril Cultural, nº 45, 1972, (Edição dividida com Paulo Vanzolini).

Adoniran Barbosa, Odeon, 1975, contracapa assinada por Antonio Candido.

Adoniran Barbosa, Odeon 1980, (com vários artistas).

Adoniran Barbosa, Odeon Documento Inédito, 1984.

(4) Medinas, Ceres de Carvalho. *Bexiga: do 460 ao 490*, São Paulo, PUC, Departamento de Antropologia, Dissertação de Mestrado, 1982, p. 43.