

O memorialista improvável: Adoniran Barbosa e a tradição do samba em São Paulo em “Saudosa Maloca”

Gabriel Caio Correa Borges (doutorando, Ciências da Literatura, UFRJ)

Resumo: O seguinte artigo busca identificar no compositor paulista Adoniran Barbosa a recuperação do rastro da tradição do samba rural paulista na tentativa de formar um samba moderno que valorize a memória dentro do signo concomitante a se comunicar com a realidade urbana dos paulistanos. Para tanto, trabalharemos com uma de suas composições, “Saudosa Maloca”, em comparação com as características do samba rural paulista identificadas por Mário de Andrade.

Palavras-Chave: Memória, Adoniran Barbosa, samba, modernidade, cultura.

Abstract: The follow article seeks to identify the rescue operate by the *paulista* composer Adoniran Barbosa of the São Paulo rural samba tradition trace on the attempt to create a modern samba that valorizes the memory inside the sign concomitant to communicate with the urban reality of the people from São Paulo City. Therefore, we will compare one of his compositions, “Saudosa Maloca”, with São Paulo rural samba characteristics identified by Mario de Andrade.

Keywords: Memory, Adoniran Barbosa, Samba, Modernity, Culture.

1. Introdução

Em seu estudo sobre o samba rural paulista, ou samba de bumbo, Mario de Andrade, no período em que foi diretor do Departamento de Cultura e Recreação de São Paulo, introduz o ensaio com o lamento de que “as festas de Pirapora estão visivelmente em decadência, opinião geral dos que costumam frequentá-las” (ANDRADE, 1965, P. 147). Sua preocupação era justificável, pois além do aspecto sintético que levava aquele festejo católico a concentrar expressividades afro-brasileiras estava sendo ameaçado pela polícia e pelo clero local (ANDRADE, 1965, p. 147), a urbanização formidável por que passava a capital paulista naquele momento contemplava também o êxodo da vizinhança rural para a nova metrópole, enfraquecendo a vivencia agrária e, conseqüentemente, as manifestações culturais a ela relacionadas. Ademais, a bem sucedida associação da cidade de São Paulo com o signo moderno estabeleceu uma situação onde a experiência urbana é uma instabilidade constante, ou seja, a tendência de que a cidade esteja sempre em um estado de transformação e destruição do que se estabeleceria dentro de seu espaço, contemplando tanto o plano físico, das construções erguidas, quanto da possibilidade de formar laços afetivos nesse ambiente moderno. Como pontua Marshall Berman em sua introdução da modernidade, esta se caracteriza

por ser “um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo que temos, tudo que sabemos, tudo que somos” (BERMAN, 1986, p. 15).

Contudo, o que resulta do fluxo dessa população negra rural para a urbanizada São Paulo é a reconfiguração do samba em comunicação com o novo espaço em que se encontra. Se o samba de bumbo em sua forma tradicional se enfraquece com a ascensão da modernidade urbana, o encontro de suas práticas com o resultado do fluxo de trocas culturais entre as classes subalternas do Rio de Janeiro e de São Paulo resultou em formas de samba próprias ao fenômeno de uma metrópole ascendente. Esses encontros, que trazem elementos lúdicos e musicais provindos da capital carioca, em síntese com a concepção de samba local, originam um carnaval popular peculiar, protagonizado pelos cordões que unem a musicalidade dos choros com uma polirritmia que englobava o bumbo com os ritmos de marcha (MORAES, 2000, p. 14-15). Deveras, mesmo distante do carnaval, fragmentos de um samba peculiar ao paulista se espalham pela cidade, seja nos bailes que tocavam os sambas dos cordões, nos bumbos tradicionais que lutavam pra continuar e na sonoridade cotidiana, encarnada nos trabalhadores que se utilizam de objetos ordinários para reproduzir o samba, tal como a caixa de fósforos (MORAES, 2000, p. 16 – 17).

Com a chegada em São Paulo do novo samba moderno inventado no bairro carioca de Estácio de Sá, adotado como música nacional pelas políticas nacionalistas de Getúlio Vargas e divulgado massivamente pelos meios radiofônicos, a anterior conjuntura no qual atravessava o samba na metrópole é enfraquecida perante a novidade carioca. O samba de bumbo e as marchas-sambadas “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). A história do samba na metrópole moderna espelharia a própria condição desta como algo em constante recriação. Porém, a memória dessa conjuntura anterior seria reavivada por sambistas da nova vertente em São Paulo, como Geraldo Filme, que reclamaria para seu fazer a história do samba paulista.

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 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).

A associação que Geraldo Filme faz com a tradição tem sua razão de ser quando se compreende que se tratava de um sambista vinculado às comunidades negras de São Paulo, fundador de escolas importantes como a Paulistano da Glória, Unidos do Peruche, Vai-Vai, Camisa Verde e Quilombo do Educandário; esta última, como explicita o nome, visando o resgate de uma memória afro-paulista no qual lhe preocupava e que permeava sua obra (AZEVEDO, 2006, p. 76). Diferentemente de Geraldo Filme, João Rubinato era um filho de italianos sem vínculo direto com as tradições afro-brasileiras. Um dentre os milhares que migraram do ambiente rural paulista para a urbanidade jovem da cidade de São Paulo, sua *persona* como Adoniran Barbosa encarnou como poucos o homem paulistano como participante da aventura moderna. Grande humorista de rádio, foi também um prolífico sambista cujas líricas versavam geralmente sobre a experiência do paulistano subalterno ao sobreviver em uma metrópole de constante movimento. Como artista integrado a modernidade, o samba professado por Adoniran Barbosa correspondia ao fazer pós-Estácio que tinha se consagrado nacionalmente, exibindo a complexa estrutura polirritmia que lhe é característica¹ e mesmo em sua forma de expressão lírica em alguns sambas. Porém, é chamativo que certas composições de sua autoria aparentam se comunicar, através da criação lírica, com a antiga tradição dos sambas de São Paulo. De um memorialista improvável para uma forma de expressão tão enfraquecida, importante termos em conta como essa tradição se conecta na lírica de Adoniran Barbosa, no que pode revelar não apenas sua possibilidade de resistência, como também como determinados signos podem atuar na manutenção da memória em um cenário que lhe é hostil. Para tanto, neste artigo propomos uma leitura da lírica de “Saudosa Maloca” para identificar os pontos de convergência entre essa canção e os motivos basilares do samba tradicional paulista.

2. Rastro poético do samba paulistano

Em sua pesquisa do samba rural realizado em Pirapora, Mario de Andrade (1965) identificou uma peculiar união entre o lúdico e o canto que leva esse fazer a se constituir como uma prática de âmbito coletivo. Uma experiência socializante tal como

¹ A complexidade que caracteriza essa polirritmia é de difícil enquadramento. Mas no que decorre de sua ruptura com o tradicional *tresillo* que serve de base para as formas rítmicas tradicionais africanas e afro-americanas, Carlos Sandroni, através do esboço traçado pelo etnólogo Kazawa-zi Mukuna, demonstra o diferencial desse novo samba.

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).

o partido alto baiano, Mario destaca o caráter único do samba de bumbo cuja consulta coletiva, realizada através do caráter lúdico do samba, só encontraria equivalência no Brasil em outras manifestações paulistas, como o jongo local. Essa consulta coletiva se realiza como um verdadeiro jogo poético, um canto democrático que se sustenta em sua aceitação pela coletividade participante do festejo.

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, 1965, p. 149-150).

No que envolve essa proposta que é o texto-melodia se circunscreve uma estrutura poética interessante. Nome que Mário de Andrade dá ao estribilho que é o motivo principal do canto do samba de bumbo, o texto-melodia, antes de ser proposto ao público, é precedido por uma improvisação poética que serve para fundamentá-lo. Isidoro, principal fonte de Mário no que diz respeito ao canto no samba de bumbo, chama esses poemas improvisado de *carreiras*. Se os textos-melodias, ou *pontos*, como Isidoro os chama, se constituem em versos curtos, geralmente dísticos, cujo canto pode ser facilmente apreendido pela coletividade, as carreiras são poemas livres em seu improviso por parte do solista que o canta no anteciper de sua proposta de estribilho.

O chamar de “ponto”, cujo conceito de toada, melodia, me parece bem firmado, ao samba propriamente dito, é bem importante, pois parece indicar que os próprios negros distinguem o caráter paramelódico, musicalmente vago da cantoria anterior do solista (ANDRADE, 1965, p. 157)

Devemos destacar o reconhecimento desses cantos como texto-melodia feito por Mário de Andrade, pois mensura o caráter de uma oralidade próxima da fala que permeia o espectro da música popular feita no Brasil. Como argumenta Luiz Tatit, em uma passagem que converge com as considerações de Mário sobre o samba paulista, a composição de canções a dicção se impõe como motivo fundamental, sendo a melodia sua forma expressiva, algo representativo da experiência.

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).

No que conecta as considerações de Mário de Andrade e de Luiz Tatit, percebe-se que do canto coletivo tradicional à moderna composição individualizada temos a formação de um modo peculiar de composição da canção que se torna referencial para sua compreensão enquanto tal. Logo a síntese entre fala e canto também permite identificar um ponto de convergência entre esses dois momentos cuja transição não foi realizada sem tensões, especialmente no que diz respeito a adaptação de canções embasadas em fazeres coletivos para uma produção autoral.

Quando tomamos a lírica de “Saudosa Maloca”, percebe-se como a influência da poética dos sambas rurais paulistas atua na construção do corpo lírico, em uma combinação excepcional com uma estrutura rítmico-melódica baseada nos fundamentos do samba pós-Estácio. Concerne essa reapropriação, temos a tentativa de adaptação dessa influência anterior aos ditames da autoria e da canção feita para comercialização, onde aquilo que era próprio a uma linguagem vinculada ao coletivo, deve ser adaptado ao encaixe com as possibilidades e mecanismos da nova situação. Confirmamos então a lírica:

Se o senhor não está lembrado
Dá licença de contar
Que aqui onde agora está
Esse edifício alto
Era uma casa velha,
Um palacete abandonado.
Foi aqui seu moço
Que eu, Matogrosso e o Joca
Construímos 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)².

Quando ouvimos o canto de Adoniran e como ele deságua no refrão ao final pode-se pressupor a influência que o rastro do samba rural paulista teve nessa composição. Afinal, temos uma narrativa que segue livremente no canto sem ser interrompida pelo refrão ou mesmo pela parte instrumental. O estribilho surge como resultado final da narrativa proposta por Adoniran, sendo cantado repetidamente até o encerramento da canção. Tal como os textos-melodia, contudo, o refrão surge como a motivação principal da canção, sendo a poética que o precede servindo como uma justificativa para o seu canto.

Assim, do que perpassa o canto e a importância do estribilho, é operado na composição o uso de recursos que, dentro dos limites possíveis oferecidos em uma gravação de estúdio, aproximam ainda mais “Saudosa Maloca” da poética dos cantos do samba rural paulista. Tal como nas carreiras, a poética narrativa de Adoniran é cantada em solo, ou seja, somente o compositor canta essa parte. O estribilho também é introduzido pelo canto solo de Adoniran como resultado da narrativa que o precede. Porém, no que decorre sua repetição, o estribilho passa ao cantar de um coral feminino que evoca o eco de uma experiência coletiva, o mais próximo disso que pode ser obtido em uma gravação de estúdio. Como tal, as semelhanças entre o cantar dessa canção e a tradição dos sambas rurais paulistas findam com o silêncio do coral feminino, pois se trata de uma composição de caráter individual e feita para comercialização, não existindo deixo para um exercício lírico integrado a uma coletividade lúdica.

3. A narrativa como ponto fundamental do samba

Percebe-se pelas considerações anteriores que semelhante corpo lírico é fundamentado em torno de uma narrativa. Deveras, o aspecto narrativo de “Saudosa Maloca” é conhecido por revelar uma São Paulo oculta, distante do discurso comumente associado a uma metrópole de que esta seria erguida pelo trabalho mirando o progresso. A história do trio de vagabundos que constrói uma maloca em um terreno aleatório para depois ser demolida pelo proprietário do local virou símbolo dessa São Paulo oculta e um dos grandes exemplos de como o samba pôde corresponder ao cotidiano dos paulistanos subalternos. Adoniran assim adapta a realidade de São Paulo a uma das

² Essa é a versão do disco de 1974 gravado por Adoniran Barbosa. É a mais conhecida das interpretações realizadas pelo compositor, contudo não é a primeira; esta datando um compacto de 1951. Ambas as versões tem características que as tornam excepcionais. Se a versão de 1951 é mais explícito o “falar errado” que caracterizaria a dicção do compositor, optamos pela de 1974 por deixar mais evidente a influência do canto do samba de bumbo.

mais conhecidas potencialidades dos sambistas, a de servir como um cronista popular. Entretanto, mesmo essa faceta também contém influência dos aspectos narrativos que permeiam a lírica do samba rural paulista, que se constituiu em uma forma de memória atrelada à vida cotidiana.

Necessário mencionar de início como o samba moderno constituiu em seu discurso uma aproximação para com a crônica. Por crônica partimos do entendimento de um texto primordialmente jornalístico “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” (BORGES, 2015, p. 93). Diferente dos outros gêneros associados ao jornalismo, à crônica, ao identificar a informação sob o olhar do cotidiano, e não o contrário, recupera a experiência que é perdida no ato de noticiar; algo identificado por Davi Arrigucci Jr na obra de Rubem Braga:

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).

Quando recordamos a história do samba, percebemos que a aproximação com a crônica existe minimamente desde a concepção de “Pelo Telefone” como um samba próprio para o consumo de uma indústria musical ascendente. Afinal, a inspiração para que Donga realizasse essa adaptação veio da armação orquestrada por Irineu Marinho, diretor do jornal *A Noite*, contra o jogo na cidade do Rio de Janeiro, ao plantar uma roleta em uma manhã do largo da carioca, colocando dois de seus jornalistas, um dos quais o letrista Orestes Barbosa, para apostar em meio ao burburinho dos passantes. A polícia, alvo das principais críticas da campanha contra o jogo, reprimiu o evento. Tal acontecimento seria satirizado na primeira versão³ de *Pelo Telefone*, distribuída em panfletos e partituras, versando sobre o “chefe da polícia / pelo telefone/ mandou me avisar/que na Carioca/tem uma roleta/ para se jogar”; a lírica ainda zomba do chefe de polícia, tratado como um “bom menino” que “gosta da roleta” (MOURA, 1995, p. 119). Essa lírica foi concebida pelo jornalista Mauro de Almeida, trabalhando em cima da costura feita por Donga de alguns cantos que eram ouvidos nas festas de Tia Ciata, o que serviu para ressaltar a influência da crônica no discurso do samba.

³ A segunda versão de “Pelo Telefone”, que seria a gravada pelo cantor Bahiano, cortaria todas as referências à polícia e a roleta.

Contudo, quando tratamos de São Paulo e das movimentações que o samba faz nesta metrópole, é necessário considerar as diferenças possíveis no desenvolvimento do gênero se comparado ao que se formou no Rio de Janeiro; principalmente ao tratarmos do samba de influência carioca passando a tornar-se dominante também em São Paulo. Pois se entende que a associação entre samba e crônica seria algo tão carioca quanto esses respectivos gêneros, no que tange o desenvolvimento destes como parte da identidade moderna do Rio de Janeiro. Assim, é questionável que os sambistas paulistanos arregimentariam um discurso semelhante, ainda mais considerando que a modernidade em São Paulo, cujo desenvolvimento fugaz leva a uma conjuntura particularmente hostil ao estabelecimento de qualquer tipo de memória, no que Levi-Strauss a qualificou como uma das cidades “eternamente jovens, jamais saldáveis, porém” (1996, p. 96).

Ocorre, contudo, que o samba paulista já trabalhava com uma valorização própria da memória que, tal como a crônica, surge através da apropriação do cotidiano. Retornando a Isidoro, fonte de Mário de Andrade, ele afirma que o samba só pode ser considerado como tal caso versasse sobre algum ocorrido. O “samba que não tivesse carreira historiando algum fato que sucedeu, não era samba. Podia ser ‘corrimá’, jongo batuque; samba é que não” (ANDRADE, 1965, p. 158). Portanto, já subsiste no samba paulista a confluência entre narrativa e cotidiano anterior às propostas da crônica.

Desse aspecto narrativo, pode-se afirmar que a diferença acerca como o samba paulista e a crônica trabalham o cotidiano diz respeito a caracterização da experiência. Afinal, temos respectivamente uma manifestação coletiva de caráter lúdico e um texto de cunho autoral e massificado. Recordando Walter Benjamin (2012) uma das principais características da modernidade é a desintegração da experiência coletiva, *Erfahrung*, no qual a integração social era confiada ao saber dos antepassados que era repassado de geração em geração, dando razão de ser a comunidade. Com o enfraquecimento desse tipo de relação e o desolamento do ser humano atirado a uma situação inédita também surge uma nova forma de experiência, a *Erlebnis*, caracterizada pelo choque do indivíduo com as massas: conceito que substitui a ideia de coletivo ao caracterizar uma multidão alienada pelos ditames do capitalismo. Na forma com que concebem o cotidiano, o samba rural paulista e a crônica jornalística dizem respeito às formas de experiência mais adequadas a sua própria concepção.

Porém, no que concerne a utilização do samba como um fazer de resistência e na sua caracterização como tal na modernidade voraz da capital paulista, interessa a possibilidade de sintetizar esses dois tipos de experiências, aparentemente antagônicas.

Como visto anteriormente, por se caracterizar essencialmente como moderno, o samba influenciado pela matriz carioca passa a dominar também nos fazeres paulistanos. Mas mesmo entre os sambistas de São Paulo existe uma tentativa de recuperação da memória da própria cidade em absorção dos contingentes populacionais dos municípios vizinhos.

Da identificação de Adoniran Barbosa como sambista, sugere-se em narrativas como a de “Saudosa Maloca” a memória como resistência através do registro do cotidiano moderno como algo a ser lembrado por suas próprias tensões. O enunciado metalinguístico onde o narrador aponta para um edifício do presente para rememorar um evento passado é uma indicação nesse sentido, assim como para a caracterização do samba como canto do cotidiano. Evoca assim o próprio rastro da tradição do samba paulista para conceber um samba moderno; não apenas cantando sobre um fato que ocorreu, como também levando o próprio ato de rememoração ao samba. Também através desse movimento é que Adoniran propõe a presentificação da narrativa, ou seja, realiza a conexão entre o evento passado narrado e os acontecimentos do presente, procurando mostrar a relevância daquele evento para o cotidiano do ouvinte. Logo no enunciado, portanto, Adoniran propõe uma renovação na tradição memorialística do samba paulista ao identificar no passado os critérios para ler o presente.

A narrativa que segue é a história de como aquele “adifício alto” foi construído em cima da ruína de uma ocupação aleatória do lumpesinato paulistano, cuja preciosa maloca é destruída em prol dos poder exercido pelo proprietário sobre aquele território. A maloca é simbólica do tipo de valorização coletiva cultivada pelos três vagabundos que decidem recriar a própria cotidianidade com o seu fazer e da solidariedade mútua que possibilitaram a construção da maloca. Sua destruição seria representativa não somente da hostilidade do poder contra os marginalizados, como também da tentativa de construir qualquer experiência coletiva em paralelo à sociabilidade difusa e individualista da modernidade. A esses personagens só resta a resignação para com a desolação consumada. Constante na obra de Adoniran, essa resignação não seria demonstração de impotência, “mas uma tática para resistir ao curso inexorável dos acontecimentos” (ROCHA, 2002, p. 152). Algo bem demonstrado pela tentativa do personagem do narrador de apaziguar o desespero do amigo Matogrosso, sugerindo o deslocamento para outro lugar.

A resignação também é o que envolve o estribilho que encerra a canção, servindo de réquiem à saudosa maloca e a experiência que ela representou. Como um ciclo o estribilho retoma o cantar presente, um lamento que, como nos pontos do samba rural paulista, é derivado da narrativa versada. Assim, como se trata de um canto que

reclama a experiência moderna narrada para apresentar uma identificação coletiva, mais do que emular de forma limitada os cantos das festas de Bom Jesus de Pirapora, o coral que canta o estribilho busca no canto a representação com outras experiências subalternas na cidade, especialmente aquelas que passaram por situação parecida à ocorrida em “Saudosa Maloca”.

Enfim, no que concerne essa influência tanto do aspecto narrativo dos sambas paulistas, quanto do discurso dos sambas cariocas próximo das crônicas informativas, fica a curiosidade sobre se “Saudosa Maloca” seria a expressão de algum fato em que o compositor teria se envolvido. Pela fama que a história narrada nesse samba ganharia como uma representação de São Paulo, Adoniran Barbosa lembra que a lírica seria inspirada em um acontecimento real, onde Joca e Mato Grosso eram carregadores de feira que estabeleceram uma relação amistosa com o compositor e cuja “maloca” seria em verdade um hotel abandonado.

Ah, eu tinha um cachorrinho, o Peteleco. De noite saía para dar um passeio com ele pela rua Aurora. Onde hoje é o Cine Áurea era o Hotel Albion, que acabou sendo demolido. O prédio ficou abandonado uma porção de tempo. Uns e outros sem compromisso, que pra ganhá pra cachaça e pro sanduíche faziam biscates nas feiras, lavavam carros ou eram engraxates, de noite se escondiam lá dentro, pois não tinham onde dormir. Eu conhecia todos eles – o Mato Grosso, o Joca, o Corintiano. Eu visitava eles, junto com o Peteleco, naquela moradia. A gente batia papo, se entendia e se queria muito bem. No dia que começô a demolição do casarão cheguei lá e num vi mais nenhum dos meus amigos. Sumiram, fiquei triste e tive a ideia de fazer um samba pra eles (apud CAMPUS JR, 2003, p. 230).

Como o samba de Adoniran perpassa toda uma conjuntura moderna de consumo da canção, a memória em “Saudosa Maloca” funciona mais como a expectativa de contar uma história própria ao aceite das massas do que o resgate de algum fato a ser rememorado ludicamente. Logo, a narrativa de Adoniran tem diferenças consideráveis em relação ao acontecimento real. Ainda assim, é considerável que a principal mudança realizada por Adoniran tenha sido encarnar o personagem de um dos maloqueiros – possivelmente o “Corintiano”, não mencionado na narrativa. Um movimento de alteridade que o leva a buscar o sofrimento experimentado pelos amigos afetados pela destruição do lugar querido, também sinaliza o reconhecimento de que a narrativa só seria possível através da compreensão dessa experiência de tensão entre a solidariedade coletiva e o jogo de poder da modernidade urbana.

4. Conclusão

Entendemos Adoniran Barbosa como um memorialista improvável, pois o espectro memorialístico que perpassa suas canções estaria distante da sua experiência

como cidadão moderno, tanto pelo seu *locus* como João Rubinato, ou seja, um ítalo-brasileiro criado em conformidade com a herança cultural de seus pais italianos, quanto pela sua inserção na modernidade paulistana que se caracteriza como turbilhão que enfraquece, quando não aniquila, os fazeres e organizações provindos de uma cotidianidade pré-moderna. Porém, a caracterização de Adoniran Barbosa como *persona* se trata de algo mais complexo. Como recorda Matos (2007), Adoniran Barbosa seria o andarilho urbano que tenta sintetizar a experiência urbana que não seria algo somente particular, mas buscando a diversidade de sonoridades, entonações e sintaxes que perpassam a urbe paulistana.

Considerando que os negros paulistas e os imigrantes italianos e seus descendentes já participavam de intensas trocas culturais desde os convívios nas áreas rurais e que são retomadas no deslocamento desses grupos para as cidades, pode-se compreender que tal como procurou manter o sotaque ítalo-caipira em contraste com a nova realidade urbana, Adoniran Barbosa, ao se caracterizar como sambista, tenha buscado na tradição dos sambas rurais paulistas não apenas os elementos que identificariam um samba moderno tipicamente paulistano como também uma reconstrução da memória dessa constituição populacional urbana, suplantada não apenas pelo funcionamento de uma modernidade fugas, como também pelo discurso que a consagra através do apelo ao progresso.

Propondo a comparação de “Saudosa Maloca” com as características do samba rural paulista identificadas por Mário de Andrade, temos um samba que como signo procura resgatar não apenas parte da estrutura de um fazer antepassado, como também a ideia da memória como um valor. Algo que para ser feito em comunicação com a experiência urbana, deve ousar na síntese entre a novidade dos fazeres populares modernos e esses rastros de tradição.

Referências bibliográficas e discográficas

ADONIRAN BARBOSA. *Compilação 2 LPS em 1CD*. São Paulo: EMI Music Brasil. 2003. 1CD.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1965

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Achados e Perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Editora Polis Ltda, 1979.

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.

- 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. 7ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Marshall Berman tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BORGES, Gabriel Caio Correa. *Vozes da Modernidade: a lírica de Adoniran Barbosa como um ponto de encontro entre o samba e a crônica*. Dissertação de Mestrado – UFES, Vitória, 2015.
- CAMPOS JUNIOR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Claude Levy - Strauss tradução Rosa Freire d' Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MATOS, Maria Izilda de Santos. *A cidade, a noite e o cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Polifonia na metrópole: história e música popular em São Paulo*. In *Revista Tempo*, nº10. Rio de Janeiro: Editora UFF, 2000.
- MOURA, Robert. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. E Inf Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- 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.
- TATIT, Luiz. *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.