



XVII ENANPUR

SÃO PAULO • 2017



Histórias do progresso de São Paulo: cultura urbana através da obra de Adoniran Barbosa

São Paulo progress's histories: urban culture through Adoniran Barbosa's work

*Yara Boscolo Bragatto¹, mestranda IAU-USP,
yarabragatto@gmail.com.*

¹ Mestranda em Arquitetura e Urbanismo pelo programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura e Urbanismo IAU-USP, na área de concentração Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo

RESUMO

Dentro de uma metrópole dos anos 1950 como São Paulo coexistem diversas situações urbanas e manifestações culturais e habitá-la implica ao ser humano diversos comportamentos específicos e a adesão a significados que são exclusivos das grandes cidades. Ao analisar o desenvolvimento de São Paulo e quais caminhos foram trilhados para que a “locomotiva do país” adquirisse tal fama é possível constatar que tal fenômeno urbano paulistano e nacional não se deu de maneira homogênea. Dentro dessa diversidade e contrariando o discurso ufanista de sua época surge a figura de Adoniran Barbosa, um boêmio convicto, que em suas caminhadas pela cidade encontrava inspiração para fazer suas canções que viriam a se tornar símbolo de São Paulo e alcançariam grande apelo popular. A cidade que Adoniran narrava nas suas canções enfrentava problemas, e que nem sempre eram vivenciados pelo artista diretamente, mas a sua relação com os habitantes da capital paulista era tão sensível que ele era capaz de enxergar com outros olhares uma cidade largamente estudada e analisada, tendo como sonoridade um estilo de narrativa afinada com as vozes daqueles que faziam parte do cenário exaustivamente estudado, mas que dificilmente eram enxergados ou ouvidos.

Palavras Chave: São Paulo, Adoniran Barbosa, História Cultural, Metrópole.

ABSTRACT

In a 1950's metropolis, as São Paulo, some urban situations and cultural manifestations coexisted and inhabiting them implies to the human being several specific behaviors and the adherence to meanings that are unique to big cities. When analyzing the development of São Paulo and which paths have been trodden so that the “country's locomotive” could acquire such fame, it is established that São Paulo and the national urban development haven't occurred evenly. Within this diversity and countering the vainglorious speech of his time, the figure of Adoniran Barbosa appears: a confirmed bohemian that, in his walks around town, found inspiration to write songs that would become a symbol for the city and reach great popular appeal. The city Adoniran narrated in his songs faced problems, which were not always experienced by the artist directly, but his relationship with the inhabitants of the capital of São Paulo was so sensitive that he could see with other eyes a city studied and analyzed, Having as sound a style of narrative in tune with the voices of those who were part of the scenario studied exhaustively, but that were hardly seen or heard.

Keywords: São Paulo, Adoniran Barbosa, Cultural History, Metropolis.

SEMPRE “ESCUITEI” FALAR

Que o progresso só acontece com o trabalho de todos. Que para São Paulo ser a locomotiva do país é necessário que todos colaborem, e assim, sintam orgulho de fazer parte dela. Mesmo que para isso morem em cortiços, em favelas ou malocas. Mesmo que para isso tenham que ver o progresso de longe, lá dos bairros periféricos, onde não passa bonde, onde não tem luz da *Light*². As contradições parecem sempre ter feito parte das bases necessárias para o desenvolvimento da capital paulista. E nessa pluralidade complexa, Arruda (2001. P. 57) destaca “Os seres que a habitam explicitam o que de mais exótico pode haver numa sociedade em processo de modernização abaixo do equador, formada a partir de um complexo mosaico de agregações étnicas, raciais e culturais”.

Adoniran Barbosa via nessa pluralidade inspiração para suas canções, que no presente trabalho são tomadas como crônicas do cotidiano, e devido ao grande sucesso atingido pelo artista acabaram por se tornar símbolos da cidade, perdurando no tempo e sendo interpretadas até hoje. Acredita-se que compreender as relações cotidianas expressas por Adoniran seja parte de uma leitura que busca enxergar a cidade à contra-pêlo, no caminho inverso das exaltações que tanto promoviam a cidade que “não é conduzida, mas conduz”³.

DA MALOCA À SÉ

Os anos de 1950 marcaram o início da “era de ouro do rádio” no Brasil, e em São Paulo um jovem filho de imigrantes italianos e que não levava muito jeito para o trabalho nas grandes indústrias da cidade começava a escrever suas primeiras canções. Adoniran Barbosa era na verdade João Rubinato, e sua voz rouca começava a fazer sucesso na Rádio Record com participações em programas de humor. Compunha suas letras como forma de crônicas dos eventos cotidianos, buscando inspiração em suas caminhadas pelos bares e cafés do centro de São Paulo. Em uma dessas caminhadas conheceu três rapazes que ajudavam sua esposa a carregar as compras. Eles moravam ilegalmente em um casarão no centro, e Adoniran os tinha como amigos. Um dia, passando no local, o casarão havia sido demolido e os rapazes haviam sumido. Adoniran então, imaginando como teria sido o episódio compoz a canção que se tornaria seu primeiro grande sucesso gravado na voz dos amigos Demônios da Garoa:

Saudosa Maloca (Adoniran Barbosa – 1955)⁴

Se o sinhô não tá lembrado / Dá licença de contá / Que aqui onde agora está /
Esse edifício arto / Era uma casa veia / Um palacete assobradado / Foi aqui seu
moço / Que eu Mato Grosso e o Joca / Construïmo nossa maloca / Mas um dia
nem quero me lembrar / Chego os homes co'as ferramenta / O dono mandou

² A Companhia *Light and Power* foi responsável inicialmente pelo transporte de bondes na capital paulista, e posteriormente pelo fornecimento de energia elétrica. Era comumente associada a movimentos de especulação imobiliária, já que a energia elétrica atingia bairros como Higienópolis e Jardins. Nos bairros onde se concentravam operários, os bondes eram puxados por burros.

³ Alusão e adaptação dos dizeres do brasão da bandeira da cidade, “*Non ducor, duco*”, que traduzido do latim, “Não sou conduzido, conduzo”.

⁴ Todas as canções citadas como exemplos neste trabalho são de autoria de Adoniran Barbosa (sozinho ou com parceiros), e a referência das letras é CAMPOS JUNIOR, Celso. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2010. Toma-se que a forma como estão escritas na obra está de acordo com o modo como foram registradas por Adoniran Barbosa, porém, por se tratarem de canções que foram interpretadas por diversos artistas, é provável que haja variações nas mesmas interpretações.

derrubar / Peguemo tudas nossas coisas / E fumus pro meio da rua / Apreciá a demolição / Que tristeza, que nós sentia / Cada tauba que caía / Doía no coração / Mato Grosso quis gritar / Mas em cima eu falei / Os homis está co'a razão / Nós arranja outro lugar / Só se conformemos / Quando o Joca falou: / Deus dá o frio / Conforme o cobertor / E hoje nós pega paia / Nas grama do jardim / E pra esquecê / Nós cantemos assim: / Saudosa Maloca, maloca querida / Dimdim donde nós passemos / Dias feliz di nossa vida."

Quando em "Saudosa Maloca" Adoniran Barbosa discorre sobre o saudosismo em relação à casa – ou palacete – que foi derrubada para a construção de um novo edifício alto há de se notar que tal sentimento está na contramão do espírito voltado para o futuro que se propagava pela cidade. Nesse sentido, estar sempre atrelado ao passado, como Adoniran parece ser não impede que o progresso aconteça, mas também se mostra resistente e insiste em fazer seu relato que é a versão de quem mantém olhos no passado.

A demolição de um simples prédio antigo do centro da cidade não passou despercebida por Adoniran, e com certeza influenciou a vida de todos que ali moravam. Mas tal casarão não foi o único, visto que a cidade passava por um intenso processo de modernização, claramente demonstrado pela farta verticalização da região central e de várias outras modificações de caráter horizontal e modificadores da configuração urbana.

O IV CENTENÁRIO DA METRÓPOLE

Um ano antes de Adoniran Barbosa estourar nas rádios com "Saudosa Maloca", a cidade de São Paulo estava em festa. O ano de 1954 foi marcado pelas comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo e o conjunto de ações tomadas para comemorar tal data deixava claro o espírito predominante na época. Havia o desejo de projetar uma cidade "progressista e moderna" (Arruda, 2001. P. 70), mas que nem sempre andava em sua totalidade sobre os mesmos trilhos. Já era possível reconhecer desigualdades, problemas urbanos e sociais, que não eram comuns de serem vistos nas revistas que enalteciam as comemorações dos quatrocentos anos da cidade.

Sobre as comemorações, Arruda (2001) destaca que tal evento foi realizado com toda a exaltação de poder que a cidade julgava ter direito. Havia a imagem de São Paulo como cidade futurista, e isso deveria e foi muito usado nas temáticas das comemorações, juntamente com a figura do bandeirante.

Tais imagens de cunho futurista alinhavam-se ao longo de inúmeros textos de propagandas de novas ideias, propondo, o mais das vezes, a equação São Paulo = cidade moderna = cultura nova. Numa sobreposição otimista e frequentemente acrítica, destacam-se as visões da cidade tentacular, da cidade em crescimento, da cidade industrial, da cidade acampamento, da cidade, enfim, Moderna, à qual não falta nenhum dos tributos exteriores que definem o processo de modernização acelerada desde o início do século XX. (Fabris, 1994. P. 3).

Os eventos relacionados às comemorações traduziram de certa forma, o caráter que se tornou inerente à sociedade paulistana, de ritualizar situações e de se orgulhar do passado – que nas comemorações e como parte do imaginário foi significado na figura dos bandeirantes e de suas conquistas desbravadoras do interior do país – e também de estar sempre trabalhando para a construção de um futuro próspero e moderno, em uma "ritualização da paulistanidade" (ARRUDA, 2001. P. 82).

O projeto do Parque do Ibirapuera talvez tenha sido o símbolo arquitetônico máximo de tal exaltação das comemorações. Projetado por Oscar Niemeyer - que na época tinha seu escritório sediado no Rio de Janeiro e já havia ganhado destaque nacional com a construção do complexo da Pampulha em Belo Horizonte, e com obras contratadas por Francisco Matarazzo Sobrinho - o parque tinha em suas linhas arquitetônicas modernas uma promessa de tudo que a cidade de São Paulo merecia e deveria ter para se afirmar como metrópole moderna.

CONDIÇÃO METROPOLITANA

Metrópole é um status dado a cidades de grande porte. Porém, toma-se por base que o sentido de metrópole vai além de características geográficas, englobando também conceitos sociológicos. Segundo Azevedo (2006), as metrópoles são aglomerações urbanas que exigem um comportamento específico de quem as habita, sendo ainda “hipertrofiadas” (AZEVEDO, 2006. P.7).

Dado o grande número de pessoas habitantes de uma metrópole, as relações sociais adquirem diferentes significações em relação às cidades pequenas. Ao habitar uma grande cidade com caráter metropolitano, o sujeito está predisposto a se relacionar com um grande número de pessoas, que assim como ele, interagem ora de forma despreziosa, ora de forma calculada.

Porém, devido ao número de interações sociais ser elevado, começam a surgir efeitos no indivíduo, que se vê cercado de estímulos e de opiniões e tendo que lidar com todas elas. O resultado imediato é ignorar parte de tais estímulos. Estar em uma cidade grande faz com que o indivíduo esqueça sua necessidade de viver em comunidade, seu senso de vida comum. Surge então a ideia de multidão, de aglomeração, havendo o apagamento do indivíduo quanto a sua existência em si, passando a conformar como parte de um todo maior que ele.

Na metrópole transvertem-se, quer a fisionomia, quer a fisiologia urbanas. O marcante ali é a multidão, o choc em meio a refrega do tráfego. Na moção multitudinária, as individualidades se dissolvem na viscosidade do fluxo humano, e as personalidades são diluídas no manadío ruidoso, embora calado, dos deslocamentos. (AZEVEDO, 2006. P.12).

Simmel (2005) em “As grandes cidades e a vida do espírito” diz respeito à pretensão do indivíduo de achar que supostamente pode ser diferente da multidão, e como ele é capaz de apostar na sua diferenciação para se destacar, mesmo que em vão. Ainda segundo ele, é a “intensificação da vida nervosa” que faz com que as individualidades deixem de existir. Para Simmel, o que move a metrópole é a razão, e isso acaba tornando as pessoas mais indiferentes com relação a suas individualidades.

O que regula a vida moderna são os números e a contabilidade. Nesse âmbito, tudo torna-se passível de ser calculado e numerado, deixando as relações cada vez mais objetivas. A economia é geradora de uma objetividade que Simmel classifica como “impiedosa”, seguindo a lógica de que tudo e todos são produtos monetários. Essa perspectiva torna as relações humanas e sociais cada vez mais coisificadas. Essa lógica perpassa o âmbito da vida econômica e atinge os indivíduos em suas camadas mais sensíveis, numa tentativa de excluir todo e qualquer estímulo irracional ou impulsivo.

Assim, a técnica da vida na cidade grande não é concebível sem que todas as atividades e relações mútuas tenham sido ordenadas em um esquema temporal fixo e supra-subjetivo. (SIMMEL, 2005. P. 580).

Na cidade, o tempo é marcado por uma “impessoalidade rígida” (AZEVEDO, 2006. P.11), como horários de trens, abertura e encerramento do comércio, compromissos, etc. Isso gera diferentes formas de percepção e apreensão do tempo, sendo que nas cidades grandes, a dependência de fatores externos a si está diretamente relacionada a uma lógica urbana, atrelada quase que exclusivamente a fatores inerentes ao meio urbano. Deixa-se de lado questões referentes à própria natureza do indivíduo; ao contrário das pequenas cidades e do campo, onde a proximidade com o meio ambiente natural faz com que os indivíduos encarem a si mesmos como o fazem em relação aos diversos ciclos de vida que os cercam.

Simmel (2005) considera que o fenômeno que mais caracteriza o modo de vida urbano das grandes metrópoles seja o estado *blasé*, que se trata de uma suposta apatia decorrente da falta de reação perante o grande número de estímulos aos quais o indivíduo metropolitano está disposto. O caráter *blasé* não consiste na não reação diante dos múltiplos fatos, e sim, em uma lógica que beira a auto-defesa, e trata-se de reagir, porém de maneira superficial e rasa.

Visto que os estímulos produzidos pelas grandes cidades são muitos, torna-se impraticável e deveras dificultoso, reagir a todos com grande grau de profundidade e complexidade. Nesse sentido, a atitude *blasé* leva o indivíduo a reagir apenas o necessário para que seja compreendido. Mas há também que se levar em conta, que nem todos os estímulos são ofertados pela cidade, sendo que muitas vezes eles são buscados pelo próprio indivíduo, gerando então, novos estímulos, aos quais também não é possível reagir com grande profundidade, visto que já não se sabe, ou não se é possível realizar tal manobra psicológica.

Assim como uma vida desmedida de prazeres torna *blasé*, porque excita os nervos por muito tempo em suas reações mais fortes, até que por fim eles não possuem mais nenhuma reação, também as impressões inofensivas, mediante a rapidez e antagonismo de sua mudança, forçam os nervos a respostas tão violentas, irrompem de modo tão brutal de lá pra cá, que extraem dos nervos sua última reserva de forças e, como eles permanecem no mesmo meio, não têm tempo de acumular uma nova. (SIMMEL, 2005. P.581).

Vale destacar que não se trata das coisas e eventos passarem despercebidos, mas torna-se dificultoso distinguir e dar o devido valor a cada elemento diante do estímulo. Outro fator importante para contribuir com essa nivelção apática é a circulação de dinheiro, que sempre busca uma equivalência e uma monetarização das coisas, dando preços e valores ao que muitas vezes não é corretamente traduzido nem passível de ter preço. Partindo disso, tudo se torna nivelável de acordo com seu preço e sua equivalência monetária.

Ao se adaptar ao caráter *blasé* o indivíduo passa a ter suas reações nervosas quase que congeladas, acabando por desvalorizar o que há a sua volta, e que por consequência, desvaloriza a si mesmo.

A metrópole é tomada, pois, como o situs abstrato da abstração. Se a angústia e o tédio transudam da indeterminação nadificadora do nada, é lá que tudo se dissolve, fundindo-se no fluxo dos eventos: o eu [...] está solitário em ambiente diferente. (AZEVEDO, 2006. P.17).

Ao se relacionar com outros indivíduos dentro de uma cidade grande, os mesmo tendem a transferir a prática do caráter *blasé* traduzindo-a para uma reserva (SIMMEL, 2005. P. 582). Se o número de contatos e conexões fosse refletido em sua devida profundidade, haveria exaustão e esgotamento do indivíduo. Age-se então, de forma reservada, no sentido de resguardar os reflexos para quando forem necessários. Têm-se, pois, indivíduos isolados em seus conteúdos, porém

completamente cercados de estímulos e de uma ampla rede de contatos. Para os habitantes de cidades pequenas, tal atitude pode parecer fria e indiferente, como se as aflições do outro não tivessem importância. De certo modo, elas não podem ter, pois reagindo a todas as influências e relações, haveria um esgotamento mental.

Essas relações interpessoais soam como indiferentes, porém são necessárias e resultantes de um processo que não é raso. Não se trata de não possuir reação diante do estímulo humano, mas sim de filtrar e processar o conteúdo de forma que não seja prejudicial e nem tampouco inaceitável socialmente, dentro de um conjunto de maneiras impostas pelo convívio em sociedade. Trata-se de um mecanismo de proteção.

Desta forma, para que haja esse mecanismo de reserva, as relações são forçadamente diminutas e restritas. Conhecem-se muitas pessoas, porém o relacionamento de fato e de modo mais profundo se dá com poucas. São com essas pessoas pertencentes a esse grupo restrito e próximo que é possível afrouxar os vãos da peneira mental e emocional. Sabe-se que em contrapartida nas cidades menores, essa abertura é menos possível, pois ao entrar em contato com muitas pessoas, e devido à proximidade espacial e emocional que se adquire com elas, sua densidade relacional acaba por diminuir. As relações e encontros entre pessoas tornam-se cada vez mais breves e espaçados, uma vez que adquirir laços emocionais torna-se um processo muitas vezes doloroso e que quebra com o sentido de reserva.

Quanto menor é o tal círculo que forma ao nosso meio, quanto mais limitadas as relações que dissolvem os limites perante os outros, com tanto mais inquietude ele vigia as realizações, a condução da vida e a mentalidade do indivíduo [...]. (SIMMEL, 2005. P.584).

Há ainda que se notar a diferença entre proximidade física e espiritual. Segundo Simmel (2005), falta de distanciamento físico não está relacionado com a proximidade espiritual entre os indivíduos, pelo contrário, nesse caso, habitar as grandes cidades inclui distanciar-se espiritualmente das pessoas. Esse cenário gera um estado de solidão nas pessoas.

[...] em nenhum lugar alguém se sente tão solitário e abandonado como precisamente na multidão da cidade grande; pois aqui, como sempre, não é de modo algum necessário que a liberdade do ser humano se reflita em sua vida sentimental como um sentir-se bem. (SIMMEL, 2005. P. 585).

É possível observar que a funcionalidade metropolitana vai além dos limites geográficos, reverberando seus sentidos sobre seus próprios habitantes. A mudança de funções de uma cidade tem relação direta com as transformações funcionais que os indivíduos sofrem dentro dela. E levando em conta as especializações e ao mesmo tempo, a multiplicidade funcional de grandes centros metropolitanos, é possível que neles nasçam indivíduos extremamente especializados, ao mesmo tempo em que surgem seres completamente multifuncionais. É a diferenciação e o refinamento que faz com o indivíduo ganhe destaque dentro da massa produtiva urbana.

A consequência de tal especialização é a individualização. Torna-se cada vez mais difícil se destacar e fazer valer a sua individualidade, fazendo com que o homem se prenda fortemente a uma particularização a fim de ganhar algum ênfase em círculo social (já restrito). Essa busca por um evidência acontece no sentido de preencher e elevar a autoestima.

Simmel (2005) trabalha com a relação de predominância do espírito objetivo sobre o espírito subjetivo. Para ele, o espírito objetivo estaria atrelado a um conhecimento das coisas do mundo, enquanto o espírito subjetivo ao conhecimento do indivíduo. Na cidade moderna e com o avanço

de grandes desenvolvimentos tecnológicos e culturais, o indivíduo se volta para fora, deixando em segundo plano as análises de conhecimento próprio, e que levariam a um progresso interno. O indivíduo não é estimulado a olhar para si mesmo, mas sim para os outros e para tudo que por eles é feito.

Nesse sentido, segue-se a ideia de que a vida como atividade social e relacionada à utilização do espaço torna-se muito mais fácil, pois as situações de imposição de vontades pessoais ficam prejudicadas em detrimento das várias correntes externas. Por outro lado, a impessoalidade domina grande parte dos vínculos, gerando uma necessidade de ser particularizado.

[...] as cidades grandes obtêm um lugar absolutamente único, prenhe de significações ilimitadas, no desenvolvimento da existência anímica; elas se mostram como uma daquelas grandes formações históricas em que as correntes opostas que circunscrevem a vida se juntam e se desdobram com os mesmo direitos. (SIMMEL, 2005. P. 589).

Azevedo (2006) levanta uma questão sobre a relação entre as palavras “hábito” e “habitante”, que possuem o mesmo radical e que estão atreladas ao fato de que habitar um determinado local diz respeito a se habituar a ele, e a manter hábitos e rotinas nesse ambiente. O que acontece no caso das metrópoles, é que essa relação passa a ser estritamente gramatical, e habitar a cidade grande não permite que sejam traçadas linhas de hábitos e rotinas.

ENRAIZAMENTO E DESENRAIZAMENTO

Na cidade de São Paulo, o processo de industrialização no início do século XX, aliado a chegada de imigrantes que não eram da elite cultural em seus países de origem contribuíram para a formação da massa populacional paulistana. Esta teve uma constituição dividida pela duplicidade de informações e formações, dando início a uma camada social culturalmente complexa, que enquanto sentia saudade de sua terra, também buscava estabelecer novos vínculos em São Paulo. (MARTINS, 2004).

Esses são extremos das migrações para a Capital, que se desenham quando a cidade deixa de ser o alternativo para se tornar o inevitável. É por meio deles que se pode compreender o mundo de significados, de ganhos e perdas, de invenções e supressões, que fazem de São Paulo um desembocar de Brasil. (MARTINS, 2004. P. 179).

A cidade de São Paulo teve grande influência de outras culturas, fossem elas brasileiras de outras regiões do país ou de outros países, e sempre agregou em sua massa populacional as mais variadas culturas e, portanto, deveria compreender essa mistura como elemento somatório de valores e significados, entendendo e aceitando os diversos públicos que a compôs. Porém, segundo Paoli e Duarte (2004: 99), São Paulo pode ter errado ao desconhecer sua própria medida, tornando-se uma caricatura de si mesma, deixando evidente um crescimento desordenado e desigual, gerando um “desperdício de sua pluralidade”.

As buscas por desenvolvimentos de vínculos e de relações sociais eram muito fortes e características de habitantes de grandes cidades que haviam passado por um processo migratório. Muitos dos imigrantes que deixavam seus países de origem o faziam em busca de melhores condições de vida, e nesse sentido, deixavam muita coisa e pessoas para trás.

No processo de conformação das camadas populares em São Paulo destaca-se também uma figura muito peculiar e recorrente: a do caipira. O termo caipira geralmente era usado de maneira

pejorativa e referia-se a pessoas que vinham do interior do estado e do país, originários de regiões de cultura agrícola e que, indo para a capital, tinham grande significado na constituição popular urbana. Assim como os imigrantes europeus que se deslocavam de seus países, os caipiras saíam de suas regiões de origem, e por não possuírem grande conhecimento de norma culta e com costumes relacionados ao campo, eram discriminados e simbolicamente relacionados ao atraso. (YATSUDA, 1992).

Com base em pensamentos da grande cidade voltados para o progresso e a industrialização, a figura do caipira aparece como um contraponto, representando alguém que vinha de um meio completamente contrário ao desenvolvimento industrial das máquinas. Mesmo durante períodos de busca por ideais e heróis nacionais, como no Romantismo, essa relação se dá muito mais fortemente com a imagem do indígena do que com o caipira. Yatsuda (1992) observa que a imagem do caipira estava relacionada com o campo, ligada a uma ideia de atraso e de resistência, como um fator de entrave no desenvolvimento da metrópole.

Mas esse sentimento de falta de laços está relacionado não apenas aos imigrantes, mas também com todos os habitantes de metrópoles de forma geral. O movimento de desenvolvimento de uma metrópole não é, por suposto, estático, nem ao menos lento. Embora esteja diretamente relacionado com questões de caráter financeiro e político, e essas conformando variáveis extremamente relevantes, a maneira como uma cidade de grande porte modifica-se ao longo do tempo é acelerada.

A emergência das grandes metrópoles e seu vórtice de efeitos desorientadores, suas múltiplas faces incongruentes, seus ritmos desconexos, sua escala extra-humana e seu tempo e espaço fragmentários, sua concentração de tensões, dissiparam as bases de uma cultura de referências estáveis e contínuas. (SEVCENKO, 1992. P.32).

Seguindo uma tendência metropolitana de rapidez e fluidez, torna-se difícil estabelecer raízes enquanto tudo está em movimento e quanto o tempo corre tão acelerado. Habitar as grandes cidades pressupõe um grau de desapego do indivíduo para com seus laços e suas raízes, além de forçá-lo a se adaptar a condições de extrema rigidez impostas a ele. Nesse sentido ele acaba por criar proteções contra as correntes de mudanças que passam a seu redor, continuamente (SIMMEL, 2006).

Sobre o desenvolvimento acelerado e nada homogêneo da cidade de São Paulo, Sevcenko (1992) discorre sobre a dificuldade de seus habitantes em se orientarem em um espaço em constantes mudanças, e por consequência, orientarem-se como indivíduos. A diversidade espacial e funcional de uma metrópole não auxilia o sujeito nem na busca por identificações externas a ele, nem em estabelecer relações internas.

A PLURALIDADE DE LEITURAS E A BOSSA NOVA

Quando São Paulo se assume e se vê como metrópole, não é mais possível enxergar os ares do passado, e um futuro promissor e objetivo era largamente vislumbrado. A ideia metropolitana estava diretamente relacionada à de novidades e transformações.

A cidade de São Paulo, como tantas outras metrópoles, era o território propício para o desenvolvimento cultural de várias modalidades artísticas, fossem elas eruditas ou populares. Isso deu-se devido ao fato de a própria condição metropolitana, abastecida de um grande fluxo de

informações e situações inerentes e exclusivas dos ambientes das grandes cidades serem capazes de gerar.

É importante notar como a cidade de São Paulo orgulhava-se de ter adquirido tal caráter metropolitano, mesmo que este orgulho tenha sido forjado e construído na mentalidade paulistana. As inúmeras construções e obras davam mais estímulo a este pensamento, e o sentimento decorrente dele era extremamente carregado de euforia e ufanismo, e como descreve Moraes (2000):

Ao mesmo tempo nota-se como gradativamente foram se desentranhando desse cotidiano efervescente e turbulento as noções inventadas de “São Paulo, a cidade que não para” ou de “cidade do futuro”, nas quais presente e futuro confundem-se permanentemente (MORAES, 2000. P. 133).

Devido a grande pluralidade cultural da cidade, era difícil identificar em meio a toda a multidão uma identidade cultural clara e específica para São Paulo, visto que a própria metrópole desestabiliza a busca disso. Justamente por conta desse caráter plural, que agregava, segregava e misturava ufanismo com grandes desigualdades sociais que a identidade cultural paulistana aparece de maneira turva e multifacetada.

Em nenhum lugar, a urbanização e o crescimento industrial atingiram tal completude, o que lhe facultou alcançar-se à condição de metrópole. Ao mesmo tempo, as diferentes correntes migratórias lhes haviam imprimido um ar cosmopolita; inseridas na dinâmica econômica alteravam a estratificação social, expandindo e diversificando a ocupação do espaço de que resultaram formas renovadas de sociabilidade (ARRUDA, 2001. P. 20-21).

As periferias da cidade traziam características rurais, e de certa forma, até bucólicas, com pequenas propriedades que funcionavam como chácaras e sítios, e davam a cidade, como diz Moraes (2000), “múltiplas temporalidades”. O francês Claude Levi-Strauss produziu uma série de fotos que retratam certas incoerências e a convivência dessas diversas temporalidades.

Essa falta de coerência no desenvolvimento urbano que elevou a cidade de São Paulo ao status de metrópole tem em sua origem um passado não muito distante enraizado em tradições coloniais e diretamente ligado à produção agrícola. A modernidade que surgia não era capaz de cumprir todas as suas virtuosas promessas de objetivação e de liberdade dos homens, pois tais características deveriam, antes de tudo, ser objetivo dos homens de São Paulo.

Arruda (2001) declara ainda que fatores como o golpe militar de 1964, seguido dos rigorosos rumos tomados pela posterior ditadura militar, foram exemplos de como a modernidade as avessas que acontecia nos trópicos tendia a caminhar de forma sofrida. Enquanto isso, um país que se via fadado ao moderno forjava nos seus monumentos de exaltação da arquitetura e das culturas modernas, alvos de adoração e busca de novas significações.

Ao longo dos anos de 1960 a cidade de São Paulo e o Brasil passaram por um movimento de modernização também das mídias de comunicação em massa, e o advento da televisão era um movimento inevitável. Com os investimentos que antes eram exclusivos das rádios e de seus artistas migrando para as televisões, Adoniran e tantos outros que obtiveram fama nos tempos áureos do rádio, encontraram-se a mercê de escassos programas que não possuíam mais todo o glamour de antigamente. E após um grande período de rica produção nos anos 1950, Adoniran e tantos outros veteranos se viram “trocados” pelos novos fenômenos dos anos 1960: a Jovem Guarda e a Bossa Nova.

Segundo Pasta Junior (2011), o processo de modernização brasileiro – e nesse ponto a cidade de São Paulo não está sozinha – esteve sempre dentro de um método conservador, onde as mudanças com olhar voltado para o futuro fizeram-se em função do atraso, e não através de superá-lo. Dada essa visão, pode-se compreender a pluralidade de sentidos, baseada em uma “experiência dúplice, na qual se cruzam, em quiasmo, o sentimento de mudança avassaladora e o de renitência do passado.” (PASTA, 2011. P. 62).

Nos trilhos da modernização a Bossa Nova, que sempre é ligada a uma imagem de produção carioca, seria talvez a musicalidade da modernidade brasileira. Ela assim como outras manifestações culturais mostradas através da arquitetura, literatura, entre outras, demonstrava a produção de uma elite brasileira. Não se tratava, de uma elite financeira ou oriunda de uma aristocracia rural, mas sim de uma elite cultural.

Essa imagem cultural moderna trazia para os brasileiros e levava para o mundo não mais – e somente - a figura de um país exótico, com “coqueiros que dão coco” e “fontes murmurantes” onde se mata a sede enquanto se vê cercados de mulatos . Tinha-se a ideia, com a Bossa Nova, da classe média carioca, que dentro de seus apartamentos projetados por Oscar Niemeyer, compunham suas canções, olhando para a orla da praia, com projeto e jardins de Roberto Burle Marx (MAMMI, 2000). A mudança de ponto de vista dos compositores da imagem nacional fez com que o país não fosse apenas um cenário exótico, mas também moderno e bem projetado que transmite uma “ascensão sem esforço” (MAMMI, 2000. P. 6).

Por um breve momento encarnou a esperança de uma modernidade leve – lúcida e eficiente como um drible de Pelé, natural e culta como um jardim de Burle Marx, exata e solta como uma melodia de Bossa Nova. (MAMMI, 2000. P. 8).

A modernidade da Bossa Nova era a mesma da arquitetura moderna brasileira, que teve em Brasília sua figura mais emblemática. Também era a mesma instaurada por Juscelino Kubitschek (GARCIA, 2012), que via no desenvolvimentismo acelerado dos “cinquenta anos em cinco” a chave para a modernização de um país. Era o país do crescimento urbano, do consumo de grandes marcas e de estilos de vida importados, não somente da Europa e de Paris, mas agora também dos Estados Unidos. O cinema por exemplo, trazia consigo a ideia de fluidez e rapidez visual, tão importante para os jovens modernos, mesmo que funcionando como “um catalisador mais moral do que artístico”(MORSE, 1970. P. 277). E assim era também na São Paulo de 1954, do Parque do Ibirapuera, com suas curvas projetadas por Oscar Niemeyer, dentro de uma cidade que crescia aceleradamente, levantada por sua forte indústria.

“SEM-DUVIDAMENTE” DE ADONIRAN: A FALA QUE FOGUE DA NORMA CULTA

Percebe-se no discurso de Adoniran, bem como de outros contemporâneos, compositores ou não, o surgimento de um ideário de “paulistanismo” (ROCHA, 2002. P. 24), carregado de especificidades, trejeitos e sons característicos sob o viés das camadas populares na metrópole, e no caso do autor estudado, carregado ainda com influências ítalo-brasileiras. Segundo Matos (2007) o ato de caminhar a pé pela cidade tanto de dia como a noite, conversar com as pessoas, aproximar-se delas, ouvi-las, e ficar atento as suas histórias e trejeitos foi a maneira que Adoniran encontrou para buscar inspiração para suas canções e prosas.

Durante a elaboração do primeiro LP em 1974, duas canções de Adoniran foram barradas pela censura do governo militar, sendo uma delas “Samba do Arnesto”, justamente por conter muitos

erros de português. Como se não bastasse, os censores sugeriram que o compositor fosse encaminhado para o “Mobral” – Movimento Brasileiro de Alfabetização (CAMPOS JUNIOR, 2010. P. 480). A canção acabou não sendo liberada para estar presente no primeiro LP, mas no segundo disco ela já apareceu liberada pela censura.

O uso da linguagem popular, que nada mais era do que a própria linguagem de Adoniran, através da criação de verbetes e alteração de palavras (muitos deles por influências de outras línguas), era a maneira encontrada por ele de se aproximar de seus ouvintes, descendentes ou não de imigrantes, tão comuns em bairros industriais de São Paulo.

Samba italiano (Adoniran Barbosa - 1965)

"Gioconda, piccina mia, / Va brincar en il mare en il fondo, / Mas atencione per tubarone, ouvisto? / Hai capito, mio San Benedito?". / Piove, piove, / Fa tempo che piove qua, Gigi, / E io, sempre io, / Sotto la tua finestra / E voi senza me sentire / Ridere, ridere, ridere / Di questo infelice qui / Ti ricordi, Gioconda, / Di quella sera en Guarujá / Quando il mare te portava via / E me chiamaste: "Aiuto, Marcello! / La tua Gioconda ha paura di quest'onda"

Não ocasionalmente, seu jeito específico de falar, muito característico de uma camada social de São Paulo traz por si só diversas interpretações possíveis. Adoniran foi criticado por utilizar-se dessa linguagem, porém, ele ignorava as críticas e dizia que assim o fazia por julgar uma forma de se aproximar do povo, além de achar mais bonito.

Só faço samba pra povo. Por isso faço letras com erros de português, porque é assim que o povo fala. Além disso, acho que o samba assim fica mais bonito de se cantar. (BARBOSA, apud VITTI, 2014).

Adoniran Barbosa e outros artistas, como Aparício Torelly, Bastos Tigre, Ademar Casé, Ariovaldo Pires, Noel Rosa, Lamartine Babo, entre tantos outros, traziam às rádios brasileiras, graças as suas habilidades verbais e de humoristas, composições e textos, sons e palavras que deixavam evidentes os trejeitos da fala ítalo-caipira, que seriam intraduzíveis na linguagem escrita, através de músicas com sotaque “macarrônico”, sempre deixando clara a instabilidade, a mistura e o hibridismo cultural da metrópole, expresso muitas vezes em um exagero paródico.

CONFORMISMO, RESIGNAÇÃO OU RESISTÊNCIA

O constante processo de modernização plural manifestado musicalmente por uma enorme variedade de artistas, contava com os grandes recursos gramaticais e musicais apresentados pela Bossa Nova, mas abrangia também características mais simplórias, manifestadas em canções e prosas de Adoniran Barbosa e tantos outros intérpretes. Nas músicas de Adoniran é possível encontrar outra imagem das ruas da capital, diferente da imagem do progresso aceito e cantado.

A cidade que Adoniran narrava passava por muitos problemas decorrentes do progresso e do desenvolvimento urbano. Dentro deste cenário também havia espaço para a denúncia e para os temas ligados ao trabalho e à habitação, destacados em canções como “Saudosa Maloca” de 1955, “Abrigo de Vagabundo” datado de 1959, entre tantas outras.

Suas composições, tanto musicadas como as radiopeças, apresentam um discurso não tão ufanista, mostrando as contrariedades decorrentes do intenso processo de modernização da cidade, bem como suas consequências, vinculadas por um discurso muitas vezes tragicômico,

fazendo uso de uma estratégia que coloca a própria modernidade em questão e chega a polemizar o discurso da cidade do progresso.

Adoniran passou a compor o texto e as tramas desta personagem e de outros que ele recortou da multidão e das ruas da metrópole, recriando sua verdade na arquitetura deste espaço em transformação, onde circulam negros, imigrantes italianos e retirantes vindos de outros estados, numa polifonia de vozes, expressão das mais diversas heranças culturais, de onde nos parece emergir a síntese de sua obra (ROCHA, 2002. P. 38).

Pode-se notar também, em algumas composições um pensamento conformista da situação em que o autor se encontra. Quando diz, em “Saudosa Maloca”, que se conforma com a situação, e que quem expulsa as personagens da moradia tem razão em fazê-lo, deixa claro um posicionamento de quem aceita o que acontece, e não aparenta se mobilizar para transformar o que causa, no caso da música, tanta tristeza e desconforto.

Porém o cantor João Gilberto, em um show realizado em 20 de agosto de 2000, no Credicard Hall em São Paulo enquanto interpretava a canção saudosa Maloca acaba fazendo comentários sobre a própria letra da música. A plateia cantava a música junto com ele em um grande coro. Nesse momento João Gilberto questiona se todos estavam compreendendo de fato o que Adoniran queria dizer, e destaca o trecho “[...]E fumus pro meio da rua / Apreciá a demolição[...]”. Então João Gilberto questiona como alguém seria capaz de apreciar a demolição da própria moradia? (GARCIA, 2012) Nesse sentido, o ato de apreciar envolve admiração, e seria quase impossível admirar a demolição da própria casa!

O conformismo torna-se a primeira impressão que se tem de certas canções quando se atenta para expressões como “Só se conformemo” (Saudosa maloca, 1951); “Paciência, Iracema/ Paciência” (Iracema, 1956); ou ainda em “Não tem nada não, seu doutor/ Não tem nada não” (Despejo na favela, 1969). Nesses trechos e tantos outros, há a ideia de que se conformar e se acostumar com a situação imposta é a melhor e única solução.

Porém, uma outra visão pode alterar esse quadro lança-se aqui como hipótese para uma outra leitura. Trata-se do trabalho de José Paulo Paes (1985), onde é colocado um ponto de vista que trata Adoniran Barbosa como um cidadão que, de certa forma, segue as leis, e que por isso, ao se ver diante das fatalidades, compreende que estar a favor delas talvez seja a melhor forma de continuar vivendo e resistindo.

A análise vai mais a fundo e mostra que o que há na verdade, é o orgulho de seguir as leis e agir com dignidade dentro da máquina do progresso, onde a visão de construir a própria casa (Abrigo de vagabundo, 1958) seria motivo de orgulho, pois esta seria fruto do próprio trabalho.

[...] Adoniran Barbosa conseguiu exprimir, com lapidar pertinência, em alguns dos seus melhores sambas, foi o anseio de dignidade humana que leva o trabalhador a orgulhar-se do seu trabalho, ainda que injustamente remunerado; a erguer com as próprias mãos uma casa pra 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 segurança. (PAES, 1985. P. 263).

Paes (1985) ainda traça um contraponto temporal entre as cidades de São Paulo e o Rio de Janeiro, onde na primeira sempre esteve vinculada a ideia de trabalho e de “locomotiva” do Brasil; já na segunda, sempre se trouxe a ideia de paraíso tropical turístico. Independente da veracidade da fama das duas capitais, estar em São Paulo na década em que a cidade se tornou a maior

metrópole do país, é de certa forma, fazer parte dela. E para Adoniran, isso seria motivo de orgulho.

Vale ressaltar, que segundo a biografia (CAMPOS JUNIOR, 2010) e depoimentos do próprio Adoniran, ele não era muito adepto a “filosofia do trabalho”. Porém ele se sentia no papel de representar quem o era, e portanto, fazia de suas canções meio para disseminar esse orgulho de ser trabalhador da metrópole e que auxiliou a construí-la, fisicamente, ou culturalmente.

A PRAÇA DA SÉ E AS RELAÇÕES COM A CIDADE

Praça da Sé (Adoniran Barbosa- 1978)

Praça da Sé / Praça da Sé / Hoje você é / Madame Estação Sé / Quem te conheceu / Há alguns anos atrás / Como eu te conheci / Não te conhece mais / Nem vai conseguir / Te reconhecer / Se hoje passa por aqui / Alguém que já faz / Algum tempo que não te vê / Pouca coisa tem que contar / Pouca coisa tem que dizer / Vai pensar que está sonhando / É natural / Nunca viu coisa igual / Quase que não tem mais nada / Nem o relógio que marcava as horas / Pros namorados / Encontrar com as namoradas / Da nossa Praça da Sé de outrora / Nem o velho bonde / Dindindindindindin / Nem o condutor / Dois pra Light e um pra mim / Nem o jornalista / Provocando o motorneiro / Nem os engraxate / Jogando caixeta o dia inteiro / Era uma gostosura / Ver os camelô / Correr do fiscal da prefeitura / É o progresso / É o progresso / Mudou tudo / Mudou até o clima / Você está bonita por baixo / Só indo lá pra ver / Mas não vá sozinho, / Meu senhor / Que o senhor vai se perder / Praça da Sé / Praça da Sé / Hoje você é / Madame Estação Sé

A Praça da Sé esteve cercada durante seis anos para a realização de obras de remodelação, enquanto isso, todos seus antigos frequentadores e passantes acompanhavam apreensivos o que poderia surgir no espaço que recebeu o Marco Zero da cidade em 1934, ano também de início das obras de remodelação da Catedral. Tratavam-se das obras de construção do metrô, as quais movimentaram cerca de 380 mil metros cúbicos de terra no local, e foi utilizado mais concreto armado do que na construção do Maracanã, e a obra também foi chamada de “Itaipu urbana” (CAMPOS JUNIOR, 2010, p. 509). Entre todos os curiosos sobre as obras de reforma, estava Adoniran Barbosa, um frequentador assíduo do centro da cidade e da Praça da Sé.

A estação do metrô da Praça da Sé e todo complexo metroviário de São Paulo chegaram à cidade tardiamente se comparado a outras cidades europeias. As obras de grande porte foram uma alternativa ao grande crescimento da cidade e a necessidade de implantação de um sistema de transporte público eficiente, e no caso das obras do metrô, procurava-se a ideia de incorporação de planos de urbanização e integração urbana.

O evento de inauguração da nova praça contou com a participação de Adoniran Barbosa, que já havia feito sua “vistoria” no lugar antes da tão aguardada estreia do espaço, em 16 de fevereiro de 1978. Em uma declaração para o Jornal da Tarde do mesmo dia, Adoniran declarava estar feliz com a nova praça, mas que sentiria muita saudade de como era antes:

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 vir aqui e conversar com ela. (BARBOSA, 1978, apud CAMPOS JUNIOR, 2010. P. 512).

Quando Adoniran Barbosa compõe “Praça da Sé” em 1978, estava deveras transtornado com as mudanças que haviam sido realizadas em sua tão querida praça. Daí dizer que a Praça agora era “madame”, cheia de requinte e beleza, e nesse sentido, o metrô fez com que a praça ficasse “bonita por baixo”. Ser madame também pressupunha um distanciamento, quase uma “ascensão social”, como uma amiga que ficou mais rica e esqueceu dos amigos pobres. Embora Adoniran reconhecesse a beleza da nova Praça da Sé, temia não ser capaz de reconhecê-la depois de tantas mudanças, e alertava àqueles que ficaram muito tempo sem vê-la: “[...] Mas não vá sozinho, meu senhor/ Que o senhor vai se perder [...]”. Adoniran sentia falta do relógio, do barulho do bonde, dos engraxates. Não se trata apenas de sentir falta de objetos ou de pessoas.

Quando ele relata na entrevista ao jornal que a praça antes da reforma era como uma amiga pobre, com quem era mais gostoso conversar, ficam evidentes, além da ideia de personificação do lugar, a relação de proximidade que se estabelece com ela. Visto que foi transformada em um ser humano, era natural que fossem nutridos sentimentos humanos por ela.

Não se trata de um sentimento de aversão ao que é novo, de não querer ou não aceitar as mudanças. Talvez trata-se antes do receio de não ser capaz de reagir positivamente às alterações, de perder-se no meio de todas elas. Supõe-se que o medo das transformações na cidade pode estar relacionado ao medo de mudanças das pessoas e de si mesmo, dentro de uma lógica de perda de referências.

Talvez seja aí esteja a origem o medo do novo e do desconhecido: trata-se do receio dele mesmo – de Adoniran e de todo sujeito que habita a metrópole - ser esquecido. Encarar que a cidade estava em transformação era de certa maneira, aceitar que a sociedade também estava. E com questões sociais mudando, o gosto das pessoas pela música de Adoniran também poderia mudar.

O estranhamento resultante das transformações teria origem, no caso de Adoniran, no medo de ser esquecido e de não ser mais aceito. A composição de Adoniran traduz um desconforto que possivelmente tem alcance coletivo, não sendo exclusivo dele. Esse sentimento de não reconhecimento do novo e de não ser plenamente de acordo com as novas propostas está intimamente ligado ao fato de não se reconhecer como indivíduo nessas novas situações e de, portanto, não ser capaz de enxergá-las com olhares bondosos e passivos.

No mesmo período da composição de “Praça da Sé”, Adoniran também compôs uma música em homenagem ao viaduto Santa Ifigênia. A obra arquitetônica metálica havia sido montada com peças trazidas da Bélgica, durante os anos de 1911 e 1913⁵. Em meados da década de 1970 corriam boatos pela cidade que tal viaduto iria ser desmanchado, o que obviamente não aconteceu, e pelo contrário, o viaduto foi reformado.

Viaduto Santa Ifigênia (Adonira Barbosa - 1978)

Venha ver / Venha ver, Eugênia / Como ficou bonito / O Viaduto Santa Ifigênia
/ Foi aqui que você nasceu / Foi aqui que você cresceu / Foi aqui que você

⁵ Muitas obras do período na cidade contavam com peças e projeto completamente europeus, como o Viaduto Santa Ifigênia, o Viaduto do Chá e a própria Estação da Luz. Todos esses elementos de origem europeia davam a capital paulista ares de uma cidade fora da Europa, além de parecer como uma grande colagem de estilos arquitetônicos. As transformações e remodelações urbanas em São Paulo durante os anos 1920 eram, em sua maioria, conduzidas por profissionais estrangeiros, e possuíam características estéticas características e usuais de países europeus. Muito embora houvesse a preocupação de transformar a cidade em uma metrópole cosmopolita, não havia ainda, até o momento a preocupação de fosse uma metrópole cosmopolita “brasileira”. Tudo era importado e era cada vez mais importante fazer algo imponente e grandioso do que funcional e prático para a cidade.

conheceu / O seu primeiro amor / Eu me lembro que uma vez você me disse /
Que o dia que demolissem o viaduto / Que tristeza / Você usava luto /
Arrumava suas mudanças / Ia embora pro interior / Quero ficar ausente / O
que os olhos não veem / O coração não sente.

O que aparentemente é apenas uma canção sobre um ponto referencial dentro da paisagem urbana na cidade, guarda significados relativos à apreensão do lugar e uma ligação afetiva nostálgica com a cidade. No viaduto muitas coisas aconteceram, o nascimento, o desenvolvimento e os encontros. Tais situações e o sentimento de afeto agregado ao lugar faz com que a personagem prefira deixar a cidade para não presenciar o fim do marco. Não se trata apenas de um marco arquitetônico na cidade, mas na vida de indivíduos que veem nele muito mais do que um simples ponto de referência espacial.

Para Adoniran a situação mudou, e ele não caiu no esquecimento como temia que acontecesse. Pelo contrário, durante os anos de 1970, ele estava fazendo muitas apresentações pela capital paulista; e depois de longo período que passou esquecido pela crítica de música, ele volta a fazer sucesso e suas músicas, outrora gravadas em sua maioria pelos Demônios da Garoa, agora fazem sucesso na sua própria voz rouca. No final da década de 1970 o artista foi contratado pela Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia para estrelar um projeto cultural intitulado “Música nos Parques”, onde interpretava seus grandes sucessos em áreas verdes públicas da capital, como o Jardim da Luz e o Parque do Morumbi. (CAMPOS JUNIOR, 2010).

REFERÊNCIAS

- YATSUDA, E. (1992). O caipira e os outros. In B. A. (Org.), *Cultura Brasileira. Temas e situações*. São Paulo: Editora Ática.
- AZEVEDO, R. M. (2006). *Metrópole: abstração*. São Paulo: Perspectiva.
- ARRUDA, M. A. (2001). *Metrópole e Cultura: São Paulo no meio do século XX*. Bauru, SP: EDUSC.
- CAMPOS JUNIOR, C. d. (2010). *Adoniran - uma biografia*. São Paulo: Globo.
- FABRIS, A. (1994). *O futurismo paulista. Hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva/Edusp.
- GARCIA, W. (2012). Cordialidade, melancolia, modernidade. In W. (. GARCIA, *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify.
- MARTINS, J. d. (2004). O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira. In P. P. (Org.), *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra.
- MORSE, R. M. (1970). *Formação Histórica de São Paulo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- PAES, J. P. (1985). Samba, esteriótipos e desforra. In J. P. Paes, *Gregos e baianos* (pp. 260-264). São Paulo: Brasiliense.
- PAOLI, M. C. (2004). São Paulo no plural: espaço público e redes de sociabilidade. In P. P. (Org.), *História da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Paz e Terra.

SEVCENKO, N. (1992). *Orfeu extático na metrópole. São Paulo- sociedade e cultura nos frementes anso 20*. São Paulo: Companhia Das Letras.

SIMMEL, G. (2005). As grandes cidades e a vida do espírito. *MANA* , 577-591.

ROCHA, F. (2002). *Adoniran Barbosa: o poeta da cidade: trajetória e obra do radioator e cancionista: os anos 1950*. Cotia: Atelie Editorial.

Endereços eletrônicos

MAMMI, Lorenzo. “Uma promessa ainda não cumprida”. Folha de S. Paulo, Mais, 10 de dezembro de 2000. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1012200004.htm>. Acessado em fevereiro 2016.

VITTI, Isadora. Nos trilhos de Adoniran Barbosa. *Jornalismo Júnior*, agosto/2014. Disponível em <http://jornalismojunior.com.br/sala33/nos-trilhos-de-adoniran-barbosa/>. Acessado em agosto de 2014.