

Entre malocas e favelas: imaginação social, cidadania e cidade nas canções de Moreira da Silva e Adoniran Barbosa.

ISABELLE PORTES\*

“É verdade! Nervoso, muito, muito nervoso mesmo eu estive e estou; mas por que você *vai* dizer que estou louco? A doença exacerbou meus sentidos, não os destruiu. Mais que os outros estava aguçado o sentido da audição. Ouvi todas as coisas no céu e na terra. Como então posso estar louco? Preste atenção! E observe com que sanidade, com que calma, posso lhe contar uma história.”

Edgar Allan Poe. (O coração delator. *Os melhores contos de loucura*”, Ediouro, 2007).

A proposta deste artigo é discutir em perspectiva comparada, destacando semelhanças, diferenças e os problemas em comum nas concepções de cidadania e as possíveis representações da cidade engendradas por dois cancionistas populares, Moreira da Silva e Adoniran Barbosa, a partir dos exemplos de *Camelo na cidade* (1961) e *Despejo na Favela* (1969), respectivamente, dentre outras canções, minimamente, com temáticas similares.

Como ler e ouvir uma canção? Interpretar um “universo” como a cidade, a partir de letra e música? Como aguçar o sentido da audição e contar “histórias”? Murray Schaffer em *A Afinação do mundo* coloca como uma das preocupações de seu trabalho a educação pública, vale dizer, o ensino hoje de uma escuta singular, de uma capacidade de distinção e aprimoramento da audição, não sob os auspícios de juízos de valor referentes à música popular ou erudita, e sim em busca de um ensino que nos possibilite uma audição cuidadosa e crítica. Nesse aspecto, sua noção de *paisagem sonora* é aqui proposta como aparato metodológico participativo, junto da análise semiótica das letras<sup>1</sup>. A *paisagem sonora* corresponde a qualquer campo acústico, seja um programa de rádio; ruídos provenientes de uma fábrica (SCHAFFER: 2010), ou ainda as canções e suas articulações com o ambiente: a cidade, as ruas, o mundo em que vive o cancionista.

Esse conceito dialoga com o conceito de *imaginação social* de Backzo, e é justamente essa articulação que interessa aqui para o estudo da música popular. O uso político e social desse imaginário sonoro-visual por vários agentes sociais. Isso porque, o *ouvir* não diz respeito apenas a uma ação fisiológica, referente e sujeito à complexidade e oscilações do indivíduo. É sim, em boa medida, marcado pelo processo de subjetivação, pelo caráter

---

\* Mestranda em História Comparada, PPGHC, UFRJ.

<sup>1</sup> O uso dessas metodologias não infere um trabalho apenas da linguagem musical, sua problemática está imersa em âmbito historiográfico.

impressionista que possui um órgão de absorção e receptivo como o ouvido. Entretanto, isso não ocorre num vácuo social (BESSA: 2010) há uma relação profundamente dialética com o ambiente<sup>2</sup>. Mesmo quando expressa aparentemente só as angústias do artista, ainda assim a canção diz respeito à relação deste indivíduo com a sociedade.

O imaginário diz respeito às representações coletivas, no entanto divergem do significado que lhe atribuíram positivistas ou mesmo a sociologia durkheimiana. Longe de um espectro de efeitos deformadores da realidade, contraproducentes para o conhecimento científico a *imaginação social*, *simulação* ou *simulacro* na semiótica, é capital em todas as relações humanas. Modela comportamentos, mobiliza energias, legitima violências, intervém em todo e qualquer exercício de poder, e designadamente o poder político, diz Baczo, seja ele cotidiano ou no interior de esferas institucionais (BACKZO: 1985). Para o autor, o imaginário traz em seu cerne uma organização dialética, ultrapassa a impermeabilidade entre saber e prática. Exercer o poder político simbólico, nesse caso, não consiste em meramente acrescentar um “*quê*” de ilusório a uma potência real. Ao contrário, a imaginação pode representar justamente sua elaboração e o reforço da dominação efetiva pela apropriação de símbolos. Conjuga relações entre sentido e poderio (BACKZO: 1985).

Contudo, os caminhos dessa apropriação são uma via de mão dupla, não tratam apenas de força oriunda da superestrutura ou aparelhos de Estado, nem mesmo representam apenas a filosofia de diferentes classes. Simbolizam tais relações, interconexões entre ambos, bem como caracterizam suas ações e estratégias. A imaginação social é obra e instrumento. Uma determinada classe ou indivíduo cria sua própria identidade através das representações de si mesmas ou em relação aos ditames de um poder político dominante, porém também através de suas experiências, conjugadas com a leitura que faz do ambiente em que vive, reelabora estas representações. De modo similar o Estado (Sociedade Política) se apropria do imaginário “alheio” e elabora um campo simbólico que lhe é próprio. Há nesse embuste certa reciprocidade e, sobretudo “luta de representações” (CHARTIER: 2002).

Esta interpretação assume parte do tecido teórico desse trabalho, posto que um de seus problemas é a relação entre indivíduos e poder político via cultura; mais especificamente como aqueles o “*respondem*” a sua maneira, como reelaboram estratégias, alimentados por

---

<sup>2</sup> Entende-se por ambiente a relação entre cultura e território (intercambiantes), o que no caso de Moreira e Adoniran corresponde a uma espécie de *mimésis reelaborada*.

um complexo plano simbólico. Tal problema é redimensionado na discussão sobre outra noção, a de cidadania ou do lugar do cidadão, a partir de um tempo e espaço: a cidade nas décadas de 1950-1960. Índícios, presentes nas canções, que tanto evocam imagens da cidade, são elaborados a partir de sua observação, como criam representações a seu respeito, isso no caso carioca e paulista.

Kevin Lynch em *A Imagem da Cidade* considera que, no processo de orientação de um indivíduo no espaço e tempo ou no ensaio de sua *performance*, ou seja, na imaginação inerente para tal práxis, o elo estratégico é a imagem ambiental, espécie de quadro mental geral elaborado a partir do mundo físico exterior, mas que cada indivíduo é portador. Essa imagem resulta tanto da sensação imediata, de suas estruturas de sentimento; quanto de lembranças de experiências passadas, utilizadas para interpretar informações e orientar a ação (LYNCH: 2011). Milton Santos, sob esta perspectiva considera o espaço também como fundamental para formação do cidadão, o que denomina de *direito ao entorno*, que para bem vencer as contingências sociais deve desenvolver consciência social com uso permanente da imaginação, do campo de sensibilidades, sem restringir-se a uma demasiada consciência racionalizante.

Baczo busca em autores de outrora, demonstrar como a imaginação representa uma força motriz no bojo das discussões e disputas políticas, em diferentes níveis. Para Rousseau, por exemplo, o uso da linguagem é um artifício relevante para educação pública e formação de um cidadão virtuoso. Essa preocupação foi muito importante ao longo do Estado Novo até o fim da década de 1950, com a consolidação da ideologia do Trabalhismo<sup>3</sup>, em que o cidadão exemplar era o trabalhador. Portanto, o imaginário, além de assinalar para a formação de identidade social, revela uma visão de mundo, forças que regulam a vida coletiva a definir o modo mais ou menos inteligível de relações de indivíduos com ela. A imaginação tornar-se-ia inteligível, deste modo via linguagem e discursos, entretanto sem compreendê-los como uma propriedade individual ou psicologia autônoma. Não nos interessa Moreira da Silva e

---

<sup>3</sup> O Trabalhismo consiste nas mudanças iniciadas logo depois da revolução de 1930, justamente quando o seu ministério (Ministério da Indústria, Trabalho e Comércio) é criado e denominado, não obstante por Filinto Muller, como ministério da revolução. O Objetivo era regular as relações entre o capital e trabalho. Em 1933 a carteira profissional é criada, cinco anos mais tarde é criado o salário mínimo, seguido da SAPS em 1940 (Serviço da Alimentação da Previdência Social) e da Justiça do Trabalho em 1941; que culminam na CLT em 1943.

Adoniran Barbosa como indivíduos de trajetórias ímpar ou canções tomadas como singulares *per se*, mas sim sua articulação com questões sociais e, nesse caso, as canções como manifestações públicas, ainda que inconscientes dessas lutas por e de representações.

A imaginação social, para o autor, é intrínseca à ideologia, bem como seu reverso também é válido, o imaginário já carrega consigo certa identidade e ideias bem arraigadas. Tal reciprocidade é o que designa de: “*ideias força*” (BACKZIO: 1985), que guardam relações de força e conflito, diretamente vinculadas ao ambiente, estabelecendo certo controle do tempo no plano simbólico e podendo, inclusive produzir certas imagens cristalizadas de expectativas, experiências e interesses em conflito, a exemplo de certo *ethos* do trabalho nesse momento. Tais ideias são formadas a partir de núcleos que mobilizam e organizam a imaginação coletiva, as *comunidades de imaginação*. São essas, fragmentos e imagens que são trabalhadas nas: malandras canções; nas concepções de cidadania e trabalho, notadas, sobremaneira em relação; primeiro a um problema social recorrente para esse precário cidadão (habitante da cidade), a questão da moradia; e segundo na própria trajetória dos cancionistas. Três variáveis, portanto são articuladas como “*ideias força*”.

### **Entre João e Antônio: palhaços e malandros na Cidade**

No presente artigo, olhar para uma cidadania informal, ou seja, formada além dos laços institucionais, relacionadas ao direito civil, político e social<sup>4</sup>, não é desconsiderá-los; e sim privilegiar outra escala de observação, voltando-se para o cotidiano; o entorno; a subjetividade; o indivíduo, e este como cidadão, no que tange ao seu deslocamento e observação da cidade, a recuperar seu sentido primevo de habitante da cidade.

Sabrina Loriga aponta, a partir do exemplo do herói de Carlyle<sup>5</sup>, que a verdadeira biografia ia muito além do que era particular ao indivíduo, pista somente de certa idiosincrasia de personalidade ou ornamento narrativo, chegava a iluminar a relação

<sup>4</sup> Esse gêneros de cidadania referem-se à tipologia de Marshall. Os direitos civis (direito à liberdade, propriedade), adquiridos a priori no século XVIII, seguidos de direitos políticos (de vinculação política a sindicatos, associações e partidos) no XIX e os direitos sociais (de acesso à saúde, educação, moradia), ainda arduamente conquistados ao longo do século XX.

<sup>5</sup> Representante de uma historiografia romântica pensa a figura do herói como alma capaz de compreender ou trazer conhecimento histórico. Sua importância, ainda que com uma ideia rechaçada de herói, é considerada pelo crédito que autor concebe a narrativa biográfica, a *trajetória*, segundo Bourdieu como abordamos nessa pesquisa. Ver, BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: AMADO, Janaina & FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

existente entre imaginação individual e “universo” (LORIGA: 1998)<sup>6</sup>. A frase exaustivamente citada de Marc Bloch que conjuga a história aos homens no tempo, nos serve ainda de exemplo, para considerar que esses homens podem não ser necessariamente ilustres ou heróis, não há pretensão, pois de buscar almas superiores como o modelo biográfico de Plutarco, mas sim suas experiências no campo do vivido. Indivíduos que não foram esmagados pela preponderância interpretativa da lei, da superestrutura, das instituições e apenas da coletividade, como privilegiou certo ranço positivista. Ao contrário, através deles é possível demonstrar em certo sentido a contingência, conflito e negociação na história, especialmente nesse caso, porque na trajetória dos dois cancionistas o “universo” a que tiveram contato, as ocupações, os espaços que percorreram, locais que moraram foram formadores e cruciais para construção de seus personagens: o palhaço de aparência matuta no caso de Adoniran e o malandro “boa praça”, astuto de Moreira da Silva, construído; principalmente através de alguns álbuns do fim da década de cinquenta.

A imagem de cidadania que trazem nas canções demonstra o seu exercício a partir do ambiente, do *direito ao entorno* e o potencial de *imaginabilidade e legibilidade*<sup>7</sup>. Esse herói de outrora, em boa medida, morto por Thompson, cede espaço ao homem comum. Suas experiências, que de modo algum são presas somente aos efeitos normativos, também apontam para novas possibilidades (LORIGA: 1998). Logo, se em certo sentido suas trajetórias, bem como seus personagens representados nas músicas “respondem”<sup>8</sup> a processos civilizadores sobre a cidade e sobre a cidadania, isso não quer dizer, segundo Eagleton, que tal processo ou o termo civilização na contemporaneidade aponte; pura e simplesmente, para um aspecto negativo, excessivamente normativo, em contraposição a cultura, entendida como força contra tal fenômeno, um ambiente ímpar para resistência (EAGLETON: 2011). Procura-se aqui, conforme o autor, o afastamento dessas categorias como extremas ou demasiado

---

<sup>6</sup> *Universo* aqui corresponde à interconexão entre imaginário pessoal e social.

<sup>7</sup> O direito ao entorno corresponde à noção de Milton Santos sobre a formação cidadã por meio da relação indivíduo e a leitura de seu espaço, já os dois conceitos de Lynch referem-se aos interstícios entre estrutura, identidade e imagem mental, relacionados à característica que um objeto físico pode ter de evocar uma imagem e fortes impressões em qualquer observador dado.

<sup>8</sup> Paul Gilroy compreende essa “*resposta*” como *antifono*, uma relação entre chamado e resposta, vozes ou coros que interagem, se sobrepõem segundo as contingências sociais. Ver: GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Tal resposta compreende o fenômeno ainda da década de 1960, de forte urbanização no país.

desconexas<sup>9</sup>. É, nessa direção, que são observadas no interior das canções o significado polissêmico de malandro, além das representações de cidade e cidadania que engendram. Em alguns dicionários esses sentidos complementares ou variados já são constatáveis, segundo uma leitura mais próxima do senso comum, entretanto há ainda a imagem que possuem os malandros de si mesmos; as imagens retratadas na historiografia; ou os significados atribuídos pelo Estado.

Durante o Estado Novo o Ministério de Educação e Cultura desenvolveu um Projeto Cívico-Musical, através da Revista *Cultura Política*, espécie de coro ideológico regido pelo Estado, que junto do DIP procuravam ditar pelas canções o perfil ideal de um cidadão comum, o trabalhador exímio, sobretudo com o desenvolvimento do Rádio. Nesse texto, as canções foram interpretadas, em hipótese, como reveladoras de traços da ideologia do trabalho, implementada nas décadas anteriores, além de certa caixa de ressonância dos projetos de modernização sentidos no período de 1940-1960. Contudo, tal leitura percebe as canções, além do caminho de uma resistência social concisa, elas correspondem também a reelaboração de projetos políticos alternativos, aquém dos ditames de um projeto dominante e que, na figura do compositor ou intérprete, em sua habilidade de escuta dos problemas e demandas da cidade, seguida de sua denúncia ou relato, apontam para novas representações da cidade, de suas *paisagens sonoras*, filtradas pela voz dos cancionistas, pela leitura que empreendem dos códigos sociais e das experiências que tiveram contato. O malandro é reconhecido como um sujeito com grande sagacidade, em busca por sua mobilidade e inserção social, ao tecer estratégias inventivas. Participar, pois de um novo nicho profissional como cancionista lhe permite também entrar e sair, se inscrever nas discussões sobre a identidade nacional e cultura brasileira, na medida produziam também discursos sobre o Brasil.

Nos dois compositores e intérpretes a expressão desta escuta ocorre muitas vezes como uma filosofia apreendida nas ruas, nos espaços e sociabilidades tecidos como *flaneur* nas duas metrópoles em construção. Em Moreira da Silva sua escuta malandra é demonstrada

---

<sup>9</sup> Para o autor, a cultura pode ser objeto do próprio processo civilizatório com intuito de dominação. Esses termos se afastaram historicamente a civilização passou ser entendida como repressora e a cultura enquanto “capacidades reprimidas”. Contudo, a virtude da cultura como crítica do presente denota como está justamente no interior de uma dada civilização, ou como a imaginação social e ideologia, por vezes se confundem.



sob a fórmula de fábulas e aventuras, das quais quase sempre se sai muito bem. Em Adoniran a audição peculiar também ocorre nesse aspecto sobre formas cômicas e tragicômicas. Não obstante, em ambos o malandro adquire faces de um personagem. Nas canções de Moreira há grandes referências aos tipos do teatro de revista, a artistas circenses do início do século passado. Ele mesmo se definia um grande malandro, justamente por não sê-lo de fato, além de caracterizar seu samba de breque como música teatro. Rubinato trabalhou também como ator no cinema e na rádio especialmente, onde consagrou seu personagem caipira e suburbano, Charutinho em a História das Malocas em meados da década de 1950 e da seguinte, com o qual detinha uma relação simbiótica. Adotou o nome artístico Adoniran Barbosa, em homenagem a dois amigos: Adoniran e Barbosa e ficou conhecido também como “Noel Rosa de São Paulo”, dada sua ligação com os bairros do Brás e do Bexiga, considerada semelhante, portanto com a sugestão de Noel como “poeta da Vila Isabel”.

*O Tal, Kid Morengueira*, apelidos e personagens sem dúvida foram fundamentais para certa estabilidade socioeconômica de Moreira, embora tenha continuado com emprego público como motorista e administrador de ambulâncias por quase trinta anos. Adoniran, mais jovem compondo mais na década de 1950 só alcançou maior proeminência na década seguinte com “*Trem das Onze*”. O malandro carioca traz em sua *performance* humor e deboche característicos, além de retratar as relações ambíguas entre trabalho e as malandras canções como Adoniran, que ainda imprimiu um sotaque diferenciado no samba, conjugando elementos caipiras e italianos, descrevendo em suas crônicas musicais as dificuldades na “cidade que mais cresce no mundo” (MATOS: 2007). Estiveram em constante contato com as paisagens sonoras da cidade: ruídos de ambulância, trânsito, alvoroço de camelôs, ruídos das fábricas; elementos presentes em boa parte das canções. Moreira da Silva foi ainda entregador de marmitas, operário de fábrica de meias e cigarros, chofer de praça, ofícios que lhe exigiam grande circulação pela cidade.

Os exemplos foram escolhidos por considerar as canções junto dos cancionistas deste período capitais na construção do imaginário de um malandro “boa praça” e cordial, talvez, por isso tolerado e exaltado, no caso de Moreira da Silva, e em Adoniran como um malandro tragicômico, palhaço resignado e em certo sentido conformado com as injustiças sociais. A convivência de Antônio, nesse caso com os “verdadeiros malandros” (como ele mesmo se

refere a alguns companheiros), ou sua crítica social como cronista da cidade são minimizadas em detrimento de certa “picardia desinteressada”, apenas pitoresca. Rubinato, sujeito pacato, engraçado por seu jeito caipira, seus erros de português e os neologismos criativos teve apenas mais recentemente acrescido entre estes atributos sua capacidade de síntese; de forte denúncia social; além da riqueza de seu texto.

O cidadão em seu significado primevo é um habitante da cidade, pertence a uma dada totalidade social, em geral entendida em seu aspecto jurídico e político junto de sua dimensão sociológica. Entretanto, ainda que uma parte da nação, de um espaço eminentemente público, permeado pelo conjunto de direitos e deveres nesta é também indivíduo, que ao largo de suas experiências cotidianas é demarcado por expectativas e ações singulares. A cidadania, portanto corresponde a toda conduta individual em relação ao coletivo e a si mesmo, é formadora, não obstante de identidade social e ações.

No Brasil a historiografia costuma apontar o cidadão como um *ser incompleto*, seria este excluído dos direitos civis e políticos; este dificilmente e parcialmente alcançado em alguns momentos, e direitos sociais objetivados como parte de concessões vindas do Estado, a fim de regular o exercício de cidadania. Ser cidadão brasileiro, segundo Da Matta, é permanecer em um escopo pejorativo desse conceito, que é arrogado em função de seus relacionamentos. Ser cidadão é estar sujeito a regras, limitações, pois possuir direitos e espaço de atuação política correspondem ao amparo de uma rede de relações que lhe são necessárias para tanto. Tal inversão faz com que o cidadão esteja, em suma, condicionalmente submerso a um constante cálculo personalizado de sua *performance* (MATTA: 1994). Esses espaços restritos e roubados do cidadão constituem uma cidadania mutilada (SANTOS: 1997), o que não o exclui, no entanto sua possibilidade de ação contínua e de apropriação inventiva.

As canções trabalhadas são significativas a esse respeito *Camelô da cidade* revela as relações oblíquas do exercício de cidadania em uma cidade que se torna lócus privilegiado, principalmente da produção e reprodução do capital. Tal indivíduo, protagonista da canção procura se adequar e ler os novos códigos urbanos. Sua *performance* está voltada para venda, para atrair compradores, como denota seu falar exaustivo e o uso de recursos mágicos para atrair público (consumidor). O camelô demonstra como esta cidade propicia atividades ilícitas e, ao mesmo tempo alternativas de trabalho, bem como coloca em dúvida a eficiência deste



como meio de mobilidade social e sobrevivência satisfatória, como outras canções de Adoniran: *Progessão ou Conselho de Mulher* (1952); *Abrigo de Vagabundo* (1958). O tema do progresso como mecanismo que atropela os habitantes mais pobres da cidade, é recorrente no sambista paulista como em *Despejo na favela*, quando moradores nada podem fazer diante das ordens superiores e parecem habituados com a necessidade de mudança e falta de estabilidade diante das reformas.

Como metodologia para análise das canções é usado os referenciais da Semiótica, que procuram justamente articular texto e contexto de enunciação, levando em conta o fato de ser seu sentido mais do que um campo de significação, mas também de comunicação. Em *Sémantique structurale*, Greimas traça três níveis para análise da sintaxe e semântica, que denomina percurso gerativo de sentido: nível fundamental, narrativo e discursivo. No nível fundamental considera as tensões principais do texto pelas relações de negação, contrariedade e complementaridade. No nível narrativo chama atenção para as relações *actanciais* (relações entre sujeito-objeto e destinador-destinatário). Na análise do elemento discursivo aponta para a presença do que denomina de artifícios *fóricos* (disposição afetiva fundamental), representadas pela *euforia* e *disforia*, ou ainda *conjunção* e *disjunção*, respectivamente. Termos, que não significam apenas ânimo e desânimo, mas a condução do próprio discurso ou da mensagem (TATIT: 2002). A letra, portanto como condutora é sim crucial na leitura de seus sentidos, mas almeja-se, nesse artigo não permanecer nela restrita.

Para o discurso outro elemento relevante é o desenvolvimento da noção de *competência, do querer e dever*, verbos que se direcionam também a narrativa, mesmo que não apareçam de modo explícito. Esses verbos simbolicamente sinalizam uma fase de imaginação/simulação anterior a *performance*, quando os verbos representativos tornam-se *o saber e poder* na estrutura geral de sentidos do texto, o da passagem de um estado imanente para a manifestação-comunicação (BARROS: 2005). Logo, a *performance* é constituída na relação entre pessoa, tempo e espaço ou na sua ocupação, ao encontro do que Santos considera como exercício de cidadania, a relação entre cultura e território e o desenvolvimento de certa filosofia da práxis, que Lynch ressalta como o elo estratégico.

A *porção musical*<sup>10</sup> é considerada, segundo a metodologia de Tatit. Para este autor, as designações de gênero musical denotam a compreensão global de uma gramática. Ou seja, a canção, seu processo embrionário, ocorre na própria fala, na inflexão da voz ( pela sua entonação e condução), que guardam ritmo e melodia, ambas de constatação menos direta, mas não menos relevante para o arranjo entre letra e melodia, exemplificados em três conceitos chaves: *passionalização, tematização e figuratização*<sup>11</sup>. A proposta de Tatit é pertinente para os dois cancionistas, que não tocam nenhum instrumento, além da caixinha de fósforo e das batucadas na mesa. Usam e exploram o som proveniente da vocalização, de artifícios como onomatopeias, ou da criação de sons com a força e presença da voz e do corpo, modo de atuação constante em suas músicas.

A canção inicia com ruídos de automóveis, buzinas e movimento agitado de circulação de pessoas e conversas. Moreira antes mesmo do início, apresenta o tema da canção com um breque a seu estilo, sem acompanhamento musical, mas com a força de sua entonação bem humorada. O cancionista apresenta o seu produto para a venda, com intuito já de convencer os transeuntes da validade deste, pelo seu baixo preço nos primeiros versos: “(Eu) Vou meter a mão a obra eu e minha cobra (...)” isso se torna evidente pelo uso de estratégias performáticas, a fim de atrair um provável comprador-consumidor. Tal discurso em primeira pessoa com uso elíptico do (Eu) junto das rimas entre as palavras *magia, Sofia, psicologia e filosofia* demonstra como esses elementos são necessários para *euforia e competência*, pois é com artifício de tais habilidades que adquire o *querer e dever* para o seu intuito, a *performance*, a venda (concretização de certa atividade).

Vou meter a mão a obra eu e minha cobra  
Fazendo magia bota a cabeça de fora (Sofia)  
Mostra essa gente que também conhece (psicologia)  
E filosofia (assim eu ganho meu dia)  
Agora *minha gente* parei com tal magia  
Por um instante entrei na parte / interessante

<sup>10</sup> Este termo foi escolhido, ao invés de *melodia*, pois em decorrência dos limites desse artigo, a análise desta não foi realizada. Entretanto, opta-se por falar minimamente do papel de alguns instrumentos de forma geral.

<sup>11</sup> A *Passionalização* consiste no fluxo das vogais, presentes na fala melódica que provocam a queda do andamento musical e o aumento das frequências agudas. Diminuem a ação e aumentam a paixão, a modalidade *do ser*. Já, o ataque de consoantes (*tematização*) na letra provoca uma progressão melódica, mais veloz e mais segmentada, com o privilégio do ritmo. As frequências diminuem, a música é modalizada no *fazer*, na reiteração de temas. E a *figuratização* é responsável pela capacidade de projeção do cancionista na obra musical (“improvisação”). Permitem ainda a exploração de gêneros que brincam entre a fala e o canto, como o samba de breque de Moreira. Sobre esses conceitos ver, TATIT, Luiz. *O Cansionista*. 2 Ed. São Paulo: Edusp, 2002

Trata-se no momento de três medica mentos de um fabricante  
 E o que é mais importante é que dois/ são de graça (meus senhores)  
 Pra quem um levar / Quem vai querer se habilitar  
 Pois dez cruzeiros não pagam nem o conselho  
 Que eu venho dar (mais um pra cá outro pra lá, dá um ali pro Waldemar)  
 Pomada pra calo, sabão pra coceira (que é um desacato)  
 Não corte mais o seu sapato  
 Se o calo não sair dentro de quinze dias  
 Com a pomada promete, senhor corte o calo a canivete  
 È quando grita o farol, (neca senhor)  
 Olha a Justa na frente, eu me desguiode repente  
 É que o farol quer dizerrr  
 Que vem chegando um guarda impertinente (Eu vou morrer, eu vou fugir)

(Camelô na cidade- Tancredo Silva e Vagner R. De Paul, Odeon, 1961).

A cobra aparece como ser desdobrado, extensão do próprio sujeito: “*Eu e minha cobra fazendo (...)*”, pois é junto que agem, ou seguem agindo como denota o gerúndio *fazendo*. A canção como fábula brinca com aspectos antropomórficos, exatamente no momento em que há a passagem para *performance*. A cobra faz parte de uma simulação, de um ensaio de imaginação, qualificador de seu objetivo. O nome curioso da cobra, *Sofia* indica, portanto o *saber e poder* demonstrados ao público: “*mostra a essa gente que também conhece psicologia e filosofia, assim eu ganho meu dia*”. Marca, em hipótese, através do pronome demonstrativo *essa gente* um desejo latente de comprovar habilidade, ou busca de visibilidade social diante do *outro*, compradores, fiscais, outros habitantes da cidade, e não perante seus pares, os trabalhadores camelôs.

No plano narrativo o sujeito *Eu e cobra* articula-se com o anti-sujeito *A justa, os fiscais*, que no breque final ele acaba interpelando para livrar-se da prisão. Existe então, uma identificação com seus pares, a conjunção, como a disjunção com *essa gente (o outro)*, com quem ele tenta certa harmonia, no momento em que começa a conversa (breque), negociando sua provável situação posterior, a proibição do exercício de seu trabalho, a perda de suas mercadorias ou sua prisão. Realiza um cálculo de atuação relacional e estratégico, como diz Da Matta.

O breque nas canções de Moreira aproxima ainda mais fala e canto, este traço o torna singular, especialmente quando essa intervenção e complementação na canção são apenas faladas, creditando a sua “crônica musical” maior efeito de realidade e vinculação com o presente. Os diálogos que incorpora ou que já existem são representativos a esse respeito, neles o *malandro* apresenta e atua como personagens diversos. Cria uma *performance* na

sintaxe do discurso, que decorrem, em geral, da desembreagem, denominação na semiótica para passagem da palavra aos interlocutores em discurso direto, ou seja dialogando com os demais personagens da música; ou em outra direção, com intenção de responder o narrador ou alguém exterior a canção, como em *Despejo na favela*, a posteriori tratada.

Essa “ilusão” criada referente ao texto ata o discurso às pessoas, espaços e tempos que o receptor ou ouvinte reconhece como “reais” ou “existentes” pelo procedimento semântico de concretizar cada vez mais a posição dos protagonistas e dos demais personagens atuantes na música, entre estes: o narrador, Waldemar, a Justa, preenchendo-os com traços sensoriais que os “iconizam”, ancoram a canção como “paisagem sonora”. Possibilita, através da audição, a imaginação visual de uma história contada, por exemplo. A “paisagem sonora” em Adoniran Barbosa e Morengueira evocam espaços das cidades: as malocas e favelas; o morro; o camelódromo; as ruas e os acontecimentos que neles se desenvolvem. A cidade inspira e forma essas paisagens representadas nas canções, que por fim também devolvem a cidade representações a seu respeito.

*Camelô na cidade* foi gravado, por exemplo, no formato LP em 1961, um ano depois em que foram construídos na Rua Uruguaiana, no centro do Rio de Janeiro, um complexo de 11 ruas, hoje comércio popular conhecido como Saara. É importante notar na canção, além de todo teatro ou encenação utilizada e de toda movimentação que a melodia também sugere (trazendo inclusive sons diversos da rua), que há outra mensagem implícita, de cunho “moral”, almejando transmitir mais que a venda de medicamentos, *pomadas pra calo, sabão pra coceiras*; nela o sujeito veio denunciar, aconselhar (o *conselho* de que fala a letra), relacionado a maneiras de desviar os fiscais e de se defender como diz ao guarda: “*Vem cá seu guarda, estou me defendendo*”. A cidade não lhe proporcionando uma série de elementos indispensáveis a uma vida decente, na leitura de seus novos códigos, e com uso da imaginação, faz com que seu habitante (cidadão) busque a defesa, a alternativa, no próprio trabalho informal e em meio ao caos e que se instala nas ruas. Nada vale mais do que essa mensagem; pois dez cruzeiros não pagam “*nem/ um conselho que eu venho dar*”. É o conselho que oferece, além das mercadorias, “contradizendo”, em parte, o momento anterior quando o camelô se vira com mil artifícios para atrair compradores, ou seja, seu mote mais aparente, o consumo. Interessante ainda é que quando ele apresenta o objeto de venda faz uso

da terceira pessoa: “*Trata-se no momento (...)*” e na ocasião do conselho, a verdadeira *performance*, a primeira pessoa torna a aparecer.

Com o trabalho informal, com o desacato, e com os devidos cuidados, longe da fiscalização ou sabendo negociar com ela o camelô estará bem aconselhado. O conselho tem efeito de um medicamento, com ele é capaz de ler alguns códigos e reelaborá-los, a exemplo do farol (o menino) que alerta os demais da vinda da fiscalização. O farol, o aviso é traço disfórico da canção, que acaba por apressar, por força, a passagem da *competência* para *performance* (*saber e poder*), para ação; “*eu me desguio/ de repente*”. De repente, não por que inesperado, mas atestando grande habilidade diante das incertas fiscais: “*Olha a Justa (gíria malandra para polícia) na frente (...)*”, “*É que o farol quer dizer/ Que vem chegando o guarda impertinente*”. O malandro cidadão, personagem de Moreira da Silva, em suma, na conjugação com seu ambiente, nesse *elo estratégico* entre cultura e território reelabora sua ação, diria Backzo pela leitura das comunidades de imaginação, pelo seu entorno.

Na introdução da canção de Adoniran o surdo, seguido do ronco da cuíca e depois do cavaquinho inicia a narrativa musicalmente. Criam uma atmosfera de tensão que permanece por toda canção, em uma constante entre tematização e passionalização. Quando a história (letra) ganha aspecto mais dramático a música sofre, ao contrário leve expansão tensiva, momento em que a passionalização reitera tal sentimento, como nos segmentos dos versos: “*Lá na favela*”, “*Seu doutor*”.

Quando oficial de justiça chegou/Lá na favela

E contra seu desejo entregou pra Seu Narciso um aviso/ pra uma ordem de despejo

Assinada Seu Doutor, assim dizia a petição dentro de dez dias quero a favela vazia

E os barracos todos no chão/ É uma ordem superior

Ôôôôôô Ô meu senhor, é uma ordem superior

Não tem nada não S eu Doutor, não tem nada não

Amanhã mesmo vou deixar meu barracão

Não tem nada não Seu Doutor vou sair daqui pra não ouvir o ronco do trator

Pra mim não tem problema em qualquer canto me arrumo de qualquer jeito me ajeito

Depois o que tenho é tão pouco minha mudança é tão pequena que cabe no bolso de trás

Mas essa gente aí como é que faz

(Despejo na Favela - Adoniran Barbosa, Continental, 1969).

A canção se divide entre mesmo espaço e dois tempos o passado no início, marcado pelos verbos assim conjugados e com uso dos dêiticos: “*Quando (...)*” e “*Lá (...)*”. Ou seja, em um período, de certo modo distante e narrado por um sujeito que fala de um acontecimento na vida de outra pessoa. E o segundo tempo, o presente logo após o refrão: “*Ooooooô meu senhor, é uma ordem superior*”, instante em que o sujeito que participa do despejo na favela. É agora ele mesmo narrador, sua voz parece responder o comando contrário ao seu desejo, como denomina a paronomásia entre as palavras *desejo* e *despejo*. É, pois contra o desejo do oficial de justiça, que representando *Seu Doutor* traz o aviso de despejo e contra o desejo de *Seu Narciso* de permanecer com sua casa, que age, com forças opostas que correspondem ao nível fundamental: *Seu Doutor X Seu Narciso*.

A primeira fase da canção, através da autoridade de *Seu Doutor* marca a passagem deste passado para o futuro próximo, logo presentificado, após o refrão, pela voz de *Seu Narciso*, provavelmente passado os dez dias, o prazo determinado na petição, que obrigava os moradores esvaziarem o local: “*dentro de dez dias quero a favela vazia e os barracos todos no chão*”. O verso seguinte, repetido duas vezes: “*Ôôôôôôô Ô meu senhor, é uma ordem superior*”, na letra elemento mais tenso da canção, como representa no início da frase o uso de várias vogais corresponde à passagem do nível narrativo ao discursivo, ou seja, a apresentação do discurso de seu morador, que passa a agir; ele deixa o barracão e procura, em breve, se arrumar em outro local, onde poderá se ajeitar. Aliás, os segmentos: “*(...) em qualquer canto me arrumo, de qualquer jeito me ajeito*” demonstram a adaptação constante, habilidade adquirida pelo personagem, pois este problema (o despejo) se torna um problema comum para ele. Esta é sua verdadeira denúncia social, o maior problema narrado é o fato do despejo se tornar cotidiano e corriqueiro, já que a letra parece sugerir que o personagem já o experimentou algumas vezes.

Sua ação ocorre, em detrimento não da aceitação resignada da ordem, atitude por excelência subserviente, mas com o desejo de evitar o mal maior, o de assistir o trator roncar destruindo a favela. Por isso, seu próprio plano de privação como indica o verso negativo: “*Não tem nada não, Seu doutor (...)*” torna-se um plano de aquisição, na medida em que evita o mal maior assistir a queda do barracão. Em outras canções de Adoniran há essa mesma



ação de personagens, que com experiências semelhantes, oscilam entre assistir suas perdas de perto ou se abster, como em *Saudosa Maloca* (1951): “E fumos pro meio da rua/ aprecia a demolição/ (...) cada tábuia que caía doía no coração/ Mato Grosso quis gritar/ Mas em cima eu falei/ Os homens tão coma razão/ Nós arruma outro lugar”. A insegurança e a aflição como tensões resultantes da certeza do sujeito de que não conseguirá os valores almejados, pois a ordem é superior, está presente ao longo da canção. Com esses sentimentos o sujeito, segundo Pessoa Barros, encontra-se em situação insustentável de tensão e termina por resolvê-la de duas formas: pela reparação ou tentativa de reparo e pela resignação e conformação (BARROS: 2005).

Os termos: *nada, não, barracão e ronco* indicam essa perda, como ambigualmente apresentam o novo plano de aquisição, *sair daqui e deixar o barracão*. O ruído da cuíca, entre o surdo e o cavaco aumenta justamente acompanhando a sonoridade destas palavras, da mesma forma procedida na primeira seção em: “*La na favela*”, e “*Seu Doutor*”. Ou seja, no momento de anúncio do despejo e de sua provável execução. O dever e querer do oficial de não executar uma ordem implica também em saber que não há como descumpri-la. A ordem superior está presente, portanto, mesmo para quem não ocupa o espaço da favela. No desfecho o canto de Adoniran emprega outro sentido que reitera um plano de privação, de nada poder fazer diante da cidade que “progride”, que pode tornar-se, no entanto um plano de aquisição, de competência, porque ainda que perca sua casa *Seu Narciso*, além de evitar pessoalmente o desgaste de ver a ação do trator, assume uma postura em nome dos demais habitantes no fim da canção. Nesse trecho é acompanhado por um coro de mulheres cantando, justamente quando empreende o questionamento, enfaticamente, como indica a forte interrogação: “*Mas essa gente aí como que faz?*”.

Assim como em *Camelô na cidade* o sujeito sem poder negociar com guarda municipal, nesse caso o oficial de justiça diante da ordem superior busca outro plano, o Camelô “*desguia*” (desvia na gira malandra) rapidamente, foge após o sinal do farol; já em *Despejo na Favela* cabe ao protagonista apenas questionar sobre o que acontecerá com os demais. O cidadão mutilado em seus direitos sociais, obrigado a se deslocar para outro espaço da cidade, se manifesta de outra maneira, como dimensiona Da Matta se depara com outro cálculo de sua *performance*, a partir de experiências passadas. Esses interstícios que

relacionam as canções dos dois personagens: Charutinho e Kid Morengueira estão presentes em outros exemplos, como: em *Abrigo de Vagabundo* (1958) de Adoniran, *Aluga-se uma casa* (1955) e *Garota do Morro* (1961), ambas de Moreira da Silva.

Em *Abrigo de Vagabundo* alguns temas comuns nas canções de Moreira estão relacionados: trabalho, moradia e certa representação de malandro. Adoniran narra nela a história de um indivíduo que consegue através de um árduo trabalho comprar um terreno para construir sua casa, no bairro da Moca em São Paulo. Todavia, sua maloca só chegou a ser construída, não por seu esforço, mas graças a outro sujeito de nome João Saracura, fiscal da prefeitura, “*grande amigo seu*” que ajudou a vencer os impasses burocráticos.

Questiona, portanto as incoerências no mundo do trabalho ironicamente e demonstra, de maneira sutil, como tornar mais fácil o reconhecimento como cidadão quando bem relacionado. Apenas seu trabalho em uma cerâmica fabricando potes, ainda que com certo dinheiro, não é suficiente para “fabricar”, construir sua casa. Esse exemplo retoma uma temática já colocada na crônica de outros sambistas como Geraldo Pereira em *Pedro Pedregulho* (195?), Wilson Batista em *Pedreiro Waldemar* (1948) e *Pedro Pedreira* (1966) de Chico Buarque. No término da canção o personagem consegue legalizar sua maloca finalmente para que ninguém possa a demolir, entretanto lembra-se de outros *vagabundos*, que andavam jogados pela cidade, oferecendo aos mesmos a sua casa, como diz nos últimos versos. Ou seja, assim como em *Despejo na favela* o protagonista fala em nome de seus pares.

Em *Garota do Morro*, Julinha uma jovem moradora do morro que ajudava os demais levando água quando faltava (descrita na letra como problema que parece não ter fim) sofreu as agruras das dificuldades sociais, como os moradores da favela de Adoniran, de tanto molhar-se carregando os baldes de água pegou pneumonia e morreu. A própria garota teve fim, diferente do problema não resolvido. O narrador, nesse caso, também acaba por delatar outro problema constante na cidade do Rio de Janeiro, como o narrador procede para São Paulo em 1958 e *Seu Narciso* em *Despejo na favela*. *Aluga-se uma casa* relata, não obstante todo o plano de privações destinado a certos moradores da cidade, a burocracia, novamente e problemas como a falta da água, o excesso de moradores por cômodo. Trata-se de um anúncio para aluguel, que mesmo com toda liberdade, ou seja, sem burocracia, como fala na canção, impede as conquistas sociais como em *Abrigo de vagabundo*. O inquilino poderá nela se

instalar, desde que pague o aluguel de um ano adiantado. A casa, além disso, tem várias qualidades descritas de forma debochada, não tem quintal; falta água; não tem criança, por isso é silenciosa, apenas algumas brigas e fica a apenas duas horas da cidade. Mais uma vez com poder de síntese verossímil ao cancionista paulista Moreira destaca como o habitante da cidade é obrigado a deslocar-se.

Acompanhar a trajetória e algumas canções de Moreira e Adoniran não é tratar destes cancionistas como figuras essencialmente politizadas, mas de verificar a construção deles, apenas como bem humorados cronistas musicais. Apontam também para outro aspecto, a de sujeitos, que articulados com o ambiente, a partir de suas experiências e imaginação, proporcionam o elo estratégico entre cultura e território. Foram, pois capazes de percorrer os espaços da cidade e de criticá-la, desvestem a roupagem de uma “subserviência matuta” e de uma “picardia desinteressada”. Construíram, ao contrário a cabo dos projetos de modernização e dos problemas deles decorrentes respostas contundentes.

#### REFERÊNCIAS:

- BACZKO, Bronislaw. *Imaginação Social*. In: Leach, Edmund et. Antropos-Homen, v. 5. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.
- BARROS, Diana Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo Caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla-consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- LORIGA, Sabrina. A biografia como problema. In: REVEL, Jacques. *Jogos de Escala: A experiência da micro-análise*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.
- LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- SANTOS, Milton. *O Espaço Do Cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987; MATTA, Roberto Da. *A casa & a Rua*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- TATIT, Luiz. *O Cansionista*. 2 Ed. São Paulo: Edusp, 2002.