



XVIII ENANPUR
NATAL 2019
27 a 31 maio

HEGEMONIA E CONTRA-HEGEMONIA NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO DE SÃO PAULO E A LIMINARIDADE NAS VOZES DOS SAMBISTAS ADONIRAN BARBOSA E PAULO EMÍLIO VANZOLINI

Autores:

Marcos Virgílio da Silva - FAU USP - mvirgilio@gmail.com

Roberto Gomes Monção Junior - UNIVAP - rgmoncao@yahoo.com.br

Resumo:

A principal lição que extraímos da realização deste trabalho refere-se ao potencial da música popular de apontar para visões não hegemônicas dos processos de urbanização. Destacamos aqui dois compositores, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, que integram o coro dos contrários. Falam muitas vezes em nome de um tempo perdido, mesclando sentimentos individuais à memória daqueles que veem desaparecer de seus antigos espaços de sociabilidade. Trazem à tona as contradições de um processo de modernização que exclui parcelas expressivas da população. A exclusão não é apenas socioeconômica, mas também simbólica, daí o sentimento de não pertencimento. Vale ressaltar a posição de liminaridade destes compositores, que colocando-se fora das estruturas sociais, afastando-se das representações de modernidade que se busca oficializar, portam um discurso contra hegemônico, trazendo uma perspectiva nova à discussão das políticas urbanas.

HEGEMONIA E CONTRA-HEGEMONIA NO PROCESSO DE URBANIZAÇÃO DE SÃO PAULO E A LIMINARIDADE NAS VOZES DOS SAMBISTAS ADONIRAN BARBOSA E PAULO VANZOLINI

INTRODUÇÃO

A discussão proposta por este trabalho parte das contribuições de alguns autores que propõem uma abordagem do espaço em um sentido mais amplo, que envolve aspectos tanto materiais e de sua organização quanto sociais e simbólicos.

Neste sentido, destaca-se inicialmente a concepção de Henri Lefebvre (1991), em que o espaço aparece definido como um “continuum” dinâmico entre a subjetividade e a objetividade. Nesta definição, o autor vincula a materialidade do espaço à sua representação, desdobrando-a em dois níveis de abordagem: a do espaço da experiência e a do espaço da representação; este último compreendendo os modos como o espaço é apreendido, concebido, representado.

Uma postura análoga é encontrada em Milton Santos (1978, 1999), quando o geógrafo decompõe o espaço a partir das categorias Estrutura, Processo, Função e Forma, consideradas em suas relações dialéticas com a história e a sociedade. Neste modelo, a Forma compreende o aspecto visível e exterior que estabelece um padrão espacial; a Função encontra-se relacionada a uma atividade ou papel; a Estrutura à natureza social, histórica e econômica de uma sociedade em determinado tempo e o Processo, que remete ao movimento, a uma ação no tempo, implicando mudança. O autor avança nesta definição ao afirmar que não se pode analisar o espaço sem considerar a totalidade dessas categorias, considerando que este “se define como um conjunto de formas representativas de relações sociais do passado e do presente e por uma estrutura representada por relações sociais que se manifestam através de processos e funções” (SANTOS, 1978, p. 122). A estas categorias pode ser agregado o conceito de *lugar*, que Santos vai entender não apenas como um quadro de referência pragmática ao mundo, mas também como cenário de manifestação do sentido e do comunicado (SANTOS, 1999). Milton Santos, nesse trabalho, aprofunda sua contribuição ao estabelecer a relação do espaço com a memória e a cultura; uma relação que adquire maior interesse quando se remete às rupturas no cotidiano. Isto aparece quando o autor propõe a figura do “homem de fora” para afirmar: “o homem de fora é portador de uma memória, espécie de consciência congelada, provinda com ele de um outro lugar. O lugar novo o obriga a um novo aprendizado e a uma nova formulação” (SANTOS, 1999, p. 264).

Um terceiro autor, Aldo Rossi (2001), ainda pode ser mencionado, no sentido de demarcar o objeto deste trabalho. Dada a pluralidade de significados associados ao termo *paisagem* encontrada na literatura, Rossi, vai se ater à consideração do urbano em seus aspectos arquitetônico, social, político e cultural. Desta maneira, o autor vai entender a Morfologia Urbana como resultado da intervenção não só de fatores arquitetônicos, mas também geográficos e sociológicos, obrigando ao entendimento da cidade na relação com seu

contexto histórico e, como consequência, como suporte das relações dos homens em seu interior.

Em síntese, Rossi condensa em sua conceituação, de um lado, o dado material da paisagem (a *Morfologia Urbana*) compreendendo a organização dos homens e suas atividades no território, ou seja, suas maneiras específicas de habitar; de outro, seu dado sensível, subjetivo, que converte a paisagem num repositório de sentidos e que a vincula a uma multiplicidade de leituras possíveis do visível.

A ideia de ruptura foi sublinhada no texto de Milton Santos por ela compreender a referência a deslocamentos espaciais, uma concepção que se justifica pelo intenso movimento migratório do período; situando os migrantes a meio caminho entre o antigo e o novo meio, formando muitas vezes uma cultura híbrida (CANCLINI, 2011) e cujas marcas discursivas podem ser encontradas, por exemplo, no português “italianado” de Adoniran Barbosa. Num outro sentido, é possível entendê-la também na transição de um ciclo da vida da cidade a outro trazido pela industrialização. Desta maneira, as referências às mudanças na paisagem de São Paulo e no comportamento dos paulistanos, novos e antigos, permitem estender a análise de modo a incluir elementos de ruptura na memória tanto individual como social.

Quanto à distinção entre memória individual e coletiva, Maurice Halbwachs (1990), deixando transparecer a influência durkheimiana, vai distingui-las nas lembranças que o indivíduo porta. Define, então, a memória coletiva como composta pelas lembranças compartilhadas pelos membros do grupo; um fator de sua solidariedade e motivadas por uma experiência comum no espaço. Neste sentido, a memória se projeta nos elementos da paisagem vinculados à trajetória dos grupos; o que, de certo modo, converte a paisagem na materialização de um discurso sobre o passado.

Interessa aqui, particularmente, o caráter social da memória. Este vai permitir que se aborde as canções como expressão de uma experiência compartilhada por indivíduos que ocupam posições subalternas na nova ordem que se institui naquele processo de urbanização. É certo que, mesmo deste ponto de vista, mantém-se uma individualidade relativa entre os compositores. Naqueles que são objeto deste trabalho, ressalta-se uma diferença entre eles, constituída basicamente por seu lugar social na São Paulo que se moderniza. Isto coloca Adoniran Barbosa numa posição de maior aproximação com as camadas populares e Paulo Vanzolini, numa certa liminaridade¹. Ao compor, de certa maneira ele se despe de sua condição social assumindo um discurso que não é de seu grupo e que o capacita a expor mazelas daquele meio a partir de uma nova perspectiva, esta frequentemente informada pela visão de mundo das camadas populares.

Assim, ao incluir os aspectos subjetivos na relação do Homem com seu território, justifica-se a opção feita aqui por lidar com o que pode ser considerada uma modalidade de discurso sobre a cidade: a canção popular. O já mencionado Aldo Rossi (2001) aponta para representação da cidade em sua arquitetura e em seus monumentos. Todavia, estes são, na

¹Tomamos o conceito de Liminaridade de Victor Turner (Turner, 1974), que associa o colocar-se fora da estrutura social a um momento em que a moralidade que serve de esteio ao grupo e sociedade é reposta. Neste sentido, o autor cita o exemplo da prostituta Sonia, do romance “Crime e Castigo” de Fiódor Dostoiévski, colocada numa posição liminar pelo seu ofício, será ela a responsável pela redenção de Raskólnikov.

maioria dos casos, representantes de uma perspectiva das elites culturais e políticas e associadas ao processo de construção da hegemonia de determinados grupos (ARANTES, 2006). Como, então, recuperar o ponto de vista dos subalternos sobre um processo de transformação radical da cidade, como o que São Paulo viveu a partir de meados do século passado? Diversas manifestações populares coletivas, apresentem-se ou não aparentemente coesas e articuladas, também merecem investigação. Não se trata meramente de procurar politizar o que nem sempre tem caráter explicitamente político, mas sim de levar em conta a própria dificuldade em construir uma história dos grupos sociais subalternos. Nas palavras de Gramsci, “todo traço de iniciativa autônoma por parte dos grupos subalternos deve ser de valor inestimável para o historiador integral”, o que requer “um acúmulo muito grande de materiais frequentemente difíceis de recolher” (GRAMSCI, 2002, p. 135-6).

Assim, a música e, particularmente, o samba, pode e deve ser aproveitado no estudo da urbanização, pois constitui fonte valiosa de um registro não escrito dessa população. Neste sentido, buscou-se contribuir com a discussão trazendo o exemplo de dois compositores que de certo modo, afastam-se do ponto de vista das elites: um deles, Adoniran Barbosa, cuja origem nas camadas populares expressa-se por marcas discursivas como na pronúncia híbrida que adota em seus sambas e na forma como percebe as mudanças no urbano paulistano. Outro, Paulo Vanzolini, médico, biólogo e professor universitário, afasta-se de suas origens, ao se dedicar a um gênero popular. O boêmio, neste caso, coloca-se numa posição liminar em relação a seu grupo de origem, trazendo com isto, um potencial crítico para a discussão da nova face que a cidade de São Paulo adquire naquele período. Os dois autores já foram objeto de outros trabalhos, inclusive nos encontros da Anpur e pelos autores deste artigo. Ainda assim, o que se perde em ineditismo é compensado pela confirmação de que as obras desses sambistas conservam sua vitalidade e capacidade de explicitar percepções da urbanização nas representações de cidade oferecidas por suas composições.

Vale, então, lembrar o potencial das manifestações imateriais, diferente do patrimônio edificado, na expressão da cultura dos segmentos subalternos da sociedade (FONSECA 2009). Não se deve confundir, contudo, a cultura viva do compositor popular com o folclore; este, em grande medida em que este vem amparar uma ideia, homogeneizadora, da Nação como comunidade imaginada (HALL, 2003). Ao contrário, os compositores considerados neste trabalho expõem as diferenças culturais presentes naquele contexto.

SÃO PAULO SE TRANSFORMA: AS MARCAS DA INDUSTRIALIZAÇÃO NA PAISAGEM URBANA.

No Brasil o período pós-guerras é marcado por um conjunto de transformações, que são particularmente notáveis em São Paulo: no plano econômico, intensa industrialização e crescimento; no plano social, a igualmente intensa urbanização e transformações na estrutura social (estratificação e arranjos) àquela relacionada; no plano político, o apogeu e crise do “populismo²”, com a derrocada final desembocando com a implantação da ditadura militar com o golpe de Estado de 1964. A investigação sociológica, nesse período, herda de suas

2 Uma revisão historiográfica recente tem posto em questão o uso do conceito para caracterizar as relações políticas e sociais entre a população e o Estado no período 1930-1964. Vide, a respeito, especialmente Ferreira (2001).

matrizes clássicas um conjunto de categorias analíticas com as quais se examinam os caracteres da “modernização” das sociedades e se define a posição de uma sociedade como mais próxima das “sociedades tradicionais” ou das “sociedades modernas” (o binômio tradição-modernidade é, portanto, crucial para as investigações sociológicas no período). A questão que se colocava era a da “transição para a modernidade”, sobre a qual é formulada uma série de teorias e proposições nesse período. De fato, Octávio Ianni (2004) observa que grande parte da produção intelectual brasileira se dedica a compreender e interpretar as condições de modernização brasileira. Evidentemente, dessa pluralidade não resultam interpretações consoantes ou coerentes: o que se tem, de fato, é “um amplo leque, no qual se encontram inclusive os que preferem corrigir o presente pelos parâmetros passados, preconizando a modernização conservadora³” (IANNI, 2004, p. 35).

No ano de 1954, São Paulo comemorou seu IV Centenário de forma emblemática com o slogan “São Paulo – a cidade que mais cresce no mundo”. Este sintetizava a exaltação ao progresso e a apologia do que se propagandeava como triunfo e glória dos paulistas. Assim, a paulistaneidade foi inventada na perspectiva do progresso, do trabalho, nos signos da metrópole industrial e das chaminés. Neste discurso, passado e presente são vistos dentro de um processo cumulativo, sem que se apresentem as rupturas que aparecem naquele momento em nossa sociedade. Deste ponto de vista, os poucos metros que separam o Pátio do Colégio ou o Largo de São Bento, marcos da fundação da cidade, do Edifício Martinelli, signo de uma cidade que se moderniza, podem ser percorridos como um passeio por uma história que se constrói sem saltos. O bandeirante e o empresário, colocados lado a lado. Heróicos paulistas, representantes de etapas de um mesmo processo⁴.

Todavia, o momento é de ruptura. Se esta não se explicita, talvez seja devido a um certo equilíbrio de forças entre os setores da economia, inclusive com a participação dos fundos gerados na comercialização do café na formação do capital industrial (DEAN, 1971). Assim, até o início do século XX, o Brasil caracterizava-se como um país essencialmente rural. A partir de então, começa sua transição para a economia industrial, um processo longo que vai gradativamente alijar os fazendeiros do poder. A transição não se fará sem que busque construir um novo ideário que traduza as novas relações de força na sociedade brasileira. São Paulo, como ponto nevrálgico da mudança naquele período, serve como exemplo de como a transformação na economia vai repercutir na ação do Estado e no imaginário das elites, pondo em tela a busca por um ideário “civilizatório” que a colocasse entre as nações “modernas”.

Assim, foi entendido como parte das transformações do período a “substituição” de uma elite de feição rural – retratada como “atrasada” e “colonial” – por uma “moderna”,

³ Uma das teorias tentativas para explicar as transformações nas sociedades, elaborada por Barrington Moore Jr. (1966), alcançou grande impacto no Brasil. Dos diferentes caminhos para a modernidade, aquele denominado de “modernização conservadora” pareceu se encaixar perfeitamente com a trajetória brasileira – a elite brasileira teria conseguido controlar a “transição” para o mundo moderno sem que isso implicasse, por exemplo, uma transformação mais aprofundada no regime de propriedade fundiária ou mesmo a exclusão social.

⁴ Françoise Choay aponta esta dupla percepção das obras do passado na origem das práticas de preservação. De um lado, ela aparece como tomada de consciência de um passar do tempo em que se demarca o passado e o presente, de outro, a remissão ao passado é feita no sentido da construção de uma representação capaz de construir a identificação dos súditos com uma ideia de nação. (CHOAY, 2001)

formada por industriais e comerciantes, que iria estimular mudanças profundas na cultura e no espaço urbano, particularmente na cidade de São Paulo. Novos marcos expressivos na paisagem da época são construídos neste momento, alguns dos quais são discutidos por Raul Juste Lores (2017).

No centro da cidade, ergue-se o edifício sede do jornal “O Estado de São Paulo” (1951), projeto dos arquitetos Jacques Pilon e Franz Heep e uma das mais características do crescimento urbano da região central de São Paulo. Também se pode mencionar o Teatro Cultura Artística (1950), projetado por Rino Levi, que ostenta em sua fachada um mural do pintor modernista Di Cavalcanti. Em seu interior, observa-se a preocupação em atender as exigências adequadas de acústica, requisito importante para uma sala de espetáculo de uma metrópole moderna. A estes se somam, o Parque do Ibirapuera, construído para abrigar as comemorações do IV Centenário de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (1947), e a primeira estação de televisão do país, a TV Tupi (1950).

DAS ADMINISTRAÇÕES FÁBIO PRADO E PRESTES MAIA À METRÓPOLE DOS ANOS 1950

Uma etapa importante nesta reflexão refere-se à remodelação do desenho urbano de São Paulo, acompanhando a acelerada urbanização e industrialização do município. Dois prefeitos da capital paulista se destacam ao início do processo: Fábio Prado (1934-38) e Prestes Maia (1938-45; 1961-65). Seus planos de intervenção urbana procuraram remodelar a cidade e tornaram viáveis novas áreas para a expansão urbana. Loteamentos, como os projetados pela Companhia City (os jardins Europa, Paulista, América, o bairro do Pacaembu) diferenciam-se dos que lhes antecedem, pelo seu planejamento e por se apresentarem como representativos da “moderna” maneira de viver.

Prestes Maia assume a Prefeitura de São Paulo pela primeira vez em 1938, durante o regime do Estado Novo. Naquele momento, a antiga estrutura viária era responsável por uma comunicação demorada e precária entre o centro e as demais regiões da cidade. Em resposta, coloca em andamento seu Plano de Avenidas, elaborado no período em que chefiava a Secretaria de Viação e Obras Públicas, entre os anos 1926 e 1930.

As mudanças introduzidas por estes prefeitos preparam a futura expansão da cidade, agora sob o ideal modernizante de uma economia que se industrializa. Assim, espaços como o Parque do Ibirapuera, importante ponto de articulação entre a área central e os bairros da Zona Sul de São Paulo, já se encontrava concebido no plano de avenidas de Prestes Maia. Seus vizinhos mais próximos, uma área nobre da cidade que compreende os bairros do Jardim América e do Jardim Europa, conectam-se com o Parque pela Avenida Brasil.

Abrigando a arquitetura de Oscar Niemeyer e o paisagismo de Roberto Burle Marx, entende-se o porquê de o parque ter sido escolhido como símbolo das comemorações do 4º centenário da cidade. Seguindo no sentido bairro, encontra-se outro símbolo da modernidade paulistana, o então recém-inaugurado aeroporto de Congonhas, outro signo da “modernização” de São Paulo.

É praticamente impossível estudar São Paulo durante a década de 1950 sem levar em consideração as comemorações que se preparou para celebrar o 4º Centenário. Seja pelas dimensões que essas comemorações atingiram, seja pela mobilização da população paulistana que ela incentivou, o evento é marco na lembrança de todos aqueles que viveram à época.

Uma cidade abalada com a crise do café da década de 1930, derrotada militarmente na Revolução Constitucionalista de 1932, em menos de uma década já exibia em seus bondes o título de “maior centro industrial da América Latina”. Esse era o orgulho que São Paulo fazia questão de exibir, e o 4º Centenário da cidade era a ocasião ideal para difundir essa imagem do Estado – através dos feitos de sua capital. A imagem difundida na época foi a de São Paulo como o lugar do trabalho, do progresso, da cultura, do cosmopolitismo. O paulista e, em especial, o paulistano, foi retratado como um empreendedor, responsável, dinâmico e afeito ao trabalho como em nenhum outro lugar do país. Tal ufanismo se verifica no grande número de canções compostas sobre a ocasião, da qual merece destaque uma das mais famosas, o dobrado *São Paulo Quatrocentão*:

Oh! São Paulo, oh! meu São Paulo quatrocentão
Oh! São Paulo, oh! São Paulo você é meu torrão
Oh! São Paulo das tradições
Oh! São Paulo , oh! teu nome São Paulo e em todos corações.
Você é lindo é a terra do melhor café
Seu grande industrial, representa o esteio nacional
Você é varonil, orgulho desse meu Brasil
Oh! meu São Paulo, você é forte é colossal
Quem é que não vai me visitar meu São Paulo neste IV Centenário
Quem é que não vai me enviar parabéns pelo seu aniversário
Quem é que não sente emoção ao saber que também vai participar
Da festa do meu São Paulo que pra sempre hei de adorar.

O aspecto importante desta nova constatação é que o que se buscava salientar, que o progresso que São Paulo vivia naquele momento era uma espécie de “destino manifesto”, que se procurava verificar na História. Outro aspecto importante é que a busca das tradições, além de legitimar o progresso da cidade e do estado, servia também para mostrar o valor de uma cultura ancestral que se buscava, ao menos idealmente, preservar. Essa tentativa de conciliar o que havia de mais moderno e vanguardista com o resgate e a preservação do lado mais tradicional da vida em São Paulo. A sedução desse discurso parece ter sido o aspecto que mais mobilizou a população a tomar parte das comemorações: a modernidade chegaria sem cobrar um alto preço por isso.

Em síntese, São Paulo é palco de grandes transformações a partir dos anos 1930, decorrentes principalmente da industrialização. Ao tratar desses novos marcos urbanos, Meyer (1991) destaca como hegemônica a ideia de *cultura urbana*. Como aspectos da metropolização de São Paulo, destacam-se não apenas o crescimento, mas a complexidade crescente da vida urbana. Daí um conjunto de manifestações cuja escala, complexidade e imagem só podem emergir no interior de uma metrópole, e que exigem espaços diferenciados. Não se trata unicamente de mudanças na paisagem física. Buscando acompanhar um estilo de vida próprio das metrópoles europeias e estadunidenses, São Paulo assiste a inauguração de

equipamentos culturais destinados à sua elite: os já mencionados Teatro de Cultura Artística, MASP e a TV Tupi e naquele momento muito distantes de uma apropriação popular, o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949), ambos em fins dos anos 1940, fundados pelo engenheiro italiano Franco Zampari, e buscando dar uma qualidade “internacional” à nossa produção teatral e cinematográfica. Outros exemplos são o MAM, inaugurado em 1948/49, e a consolidação da “Cinelândia paulistana”, nos arredores do cruzamento entre a avenida Ipiranga e São João.

A acentuada verticalização que ocorre tanto na Paulista quanto em Higienópolis dá uma clara amostra do processo em andamento em São Paulo, principalmente nas zonas mais próximas ao centro e, claro, de população mais favorecida economicamente. Demolições e novas construções transformam a paisagem. A administração municipal acompanha o processo com investimento em novas obras viárias.

Contudo, a efervescência cultural e a emergência de um viver “moderno” que vai-se observar em São Paulo, durante o período que pode ser situado entre os anos 1930 e o endurecimento do regime autoritário ao final da década de 1960, esconde tensões, provocadas pela exclusão de largas parcelas de sua população mais pobre neste processo. Estas, em grande medida, como resultado da periferação do espaço urbano perdem o centro como lugar de habitação e sociabilidade.

Trata-se de um duplo movimento que a pesquisadora Maria Izilda Santos de Matos, com base em Antônio Cândido e em Raymond Williams, vai descrever da seguinte maneira:

O viver moderno de São Paulo trouxe transformações culturais e nos significados das experiências, mas sem que outras formas de vivência tenham desaparecido: mantiveram-se residuais, convivendo com experiências emergentes (Williams, 1992), sendo possível reconhecer um campo em comum entre os sujeitos históricos que as vivenciavam. Estabelecia-se uma tendência, uma espécie de vetor comum homogeneizador que criava a impressão de que os elementos da modernidade predominavam de modo absoluto, contudo fatores tradicionais exerciam ações reguladoras, podendo-se dizer que não ocorria uma simples substituição de padrões, mas a redefinição dos elementos tradicionais, um ajustamento que comportava, ao mesmo tempo, resistência e/ou inconformismo (Cândido, 1982). (MATOS, 2001)

Estas considerações levam a considerar outras perspectivas sobre o processo de modernização da cidade de São Paulo. Ao fazê-lo, o discurso de certo modo triunfalista e homogeneizador da modernidade será deslocado para dar lugar à voz dos subalternos e mesmo daqueles que, mesmo com origem na elite paulistana, assumem uma postura desviante em relação a seus pontos de vista. Neste sentido, encontra-se nas canções de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini um rico material para esta discussão, em que se pode associar sua divergência com a representação de modernidade a partir de seu lugar social.

A MODERNIZAÇÃO AOS OLHOS DE ADONIRAN BARBOSA

Como se ressaltou no tópico anterior, as comemorações do Quarto Centenário da cidade fixaram uma representação de São Paulo como cidade moderna e efervescente culturalmente, buscando equiparar-se às grandes metrópoles da Europa e Estados Unidos. Mas uma outra cidade nascia na mesma época. Esta se compunha como um mosaico multicultural, com elementos trazidos pela nova população atraída pela industrialização: migrantes nordestinos, do interior de São Paulo, imigrantes, particularmente italianos e portugueses e tantos outros que se dirigiam para a nova metrópole que se formava naquele momento.

Contrastando com a imagem da cidade moderna e progressista, multiplicam-se os cortiços e, denotando a decadência do “baronato cafeeiro” muitos se instalam em seus antigos casarões. Mas, trata-se de apenas um intermezzo. Num momento posterior, com o avanço da urbanização e da consequente especulação imobiliária, aquela população será desalojada. Adoniran Barbosa sintetiza este processo em “Saudosa Maloca” (1951).

Se o sinhô nun tá lembrado
Dá licença de contá
Que aqui onde agora está
Esse edifício arto
Era uma casa véia
Um palacete assobradado
Foi aqui, seu moço
Que eu, Mato Grosso e o Jôca
Construímo nossa maloca
Mais, um dia
Nóis nem pode se alembra
Veio os homes
Co’as ferramenta:
O dono mandô derrubá ...

É importante salientar que o tom não é de revolta, mas de resignação frente a um destino que parece inevitável, o que se expressa no verso, também da mesma música, “Deus dá o frio conforme o cobertor”.

Por outro lado, o progresso se fazia com o trabalho. Esta concepção ganha força no período do Estado Novo, quando Getúlio Vargas convoca os compositores a substituírem a figura do malandro pela do trabalhador. Dali saem sambas como o “Bonde de São Januário” (1940) de Wilson Batista, cujo refrão: “O bonde de São Januário/leva mais um sócio otário/só eu não vou trabalhar”, foi censurado e convertido em “O bonde de São Januário / Leva mais

um operário/ Sou eu que vou trabalhar”. Mas, de qualquer maneira, a resposta ao apelo presidencial manifesta-se em versos como “Quem trabalha é quem tem razão”.

A obrigação ao trabalho naqueles novos tempos vamos encontrar na música “Conselho de Mulher” (1953) de Adoniran Barbosa. Com um passado de samba e boêmia, agora casado, o personagem deveria render-se aos conselhos de sua mulher e buscar trabalho. Entretanto, busca justificar a não ocupação como vontade de Deus, que teria nos criado para sermos livres. Neste sentido, não é a malandragem, mas a vontade divina que o impede de arranjar um emprego:

(...)

Pogréssio, pogréssio.

Eu sempre iscuitei falar, que o pogréssio vem do trabaio.

Então amanhã cedo, nós vai trabalhar.

Quanto tempo nós perdeu na boêmia.

Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar.

Agora iscuitando o conselho das mulheres.

Amanhã vou trabalhar, se deus quiser, mas deus não quer!

Pogressio, pogressio.

(...)

Mas o tom na obra do compositor nem sempre é de ironia. Em “Iracema” (1956), ele vai se inspirar numa notícia de atropelamento publicada em jornal. Na canção, o intérprete narra o atropelamento e morte da noiva, que não se atentou para a sinalização. Em termos metafóricos, o “progresso” que na composição anterior tolhia a liberdade, nesta ceifa vidas daqueles inaptos a se apropriar do novo ambiente.

Nesta rápida abordagem à obra de Adoniran, convém também atentar para o que é um de seus aspectos mais marcantes. Por exemplo, no “Samba do Arnesto”, a linguagem é produto da miscigenação do português com o italiano, além de ser fortemente marcada por outros regionalismos. Pode-se, então, identificá-la à linguagem do “Bexiga”, bairro que se inclui entre aqueles que vão abrigar, desde o século XIX, um grande contingente de migrantes, nacionais e estrangeiros, que vão se misturar à população pobre da cidade. A língua que ali se fala é uma mistura da fala do italiano, já nacionalizado, do mulato e do branco que moram nos cortiços e nas “malocas” da região.

Deste modo, esta linguagem serve para o compositor se colocar na posição de subalterno, de onde faz sua crítica à modernização da cidade, cuja realidade somente se apresenta às camadas privilegiadas da população. Ao pobre resta o “pogréssio”, que significa, entre outras coisas, habitar casarões convertidos em “malocas”, vê-los demolidos e buscar driblar a imperiosa necessidade de um trabalho que aprisiona o indivíduo, torcendo para que Deus não ajude.

Para finalizar este rápido apanhado da obra de Adoniran Barbosa, é importante apontar a crítica à gentrificação dos espaços. Mais que uma aparente nostalgia, na canção “Praça da

Sé” (1978), Adoniran expressa um sentimento de não pertencimento ao espaço renovado, sustentando aquilo que acima definiu-se como exclusão simbólica. Nesta música, ele se refere à reforma que a praça sofreu em 1972, para abrigar uma estação do metrô. Aquele era um lugar bem conhecido pelo compositor que trabalhara muitos anos na Rádio Record, bem perto dali. O caráter elitista da reforma – na medida em que é conduzido sem que se incorporasse no projeto a memória popular – é marcado na letra, quando interpela o lugar como “Madame Sé”, lamentando a mudança na paisagem:

Praça da Sé
Praça da Sé
Hoje você é
Madame estação Sé (...)
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

O tema retoma uma ideia apresentada em outra música, Viaduto Santa Efigênia (1965). Nela, há uma interlocutora, Eugênia, que se mostra talvez mais resistente à mudança que o próprio intérprete. Lembrando Maurice Hallbwachs (1990), que reconhece no compartilhamento de lembranças a constituição da memória coletiva, podemos enxergar ali uma ruptura não apenas do compositor, mas de todo um segmento que vê as marcas de sua memória apagadas pelo embelezamento, pelo “pogréssio”:

Venha ver
Venha ver, venha ver Eugênia
Como ficou bonito
O viaduto Santa Efigênia
Eu me lembro que uma vez você me disse
Que o dia que demolissem o viaduto
Que tristeza
Você usava luto
Arrumava suas mudanças

la embora pro interior

(...)

A recusa vem ao final da música, com os versos

Quero ficar ausente

O que os olhos não vê

O coração não sente

Neste sentido defende-se aqui que a obra de Adoniran Barbosa não se restringe a denotar processos de exclusão socioeconômica da população pobre, do migrante naquele contexto de modernização da cidade. Ele vai além, quando retrata processos de exclusão simbólica numa sociedade onde o antigo boêmio não tem mais lugar e onde o espaço se embeleza, provocando um sentimento de não pertencimento naqueles que, antes, mantinham vínculos afetivos e de memória com eles.

A MODERNIZAÇÃO AOS OLHOS DE PAULO VANZOLINI

Paulo Emílio Vanzolini constitui um interessante contraponto a Adoniram Barbosa. A princípio por sua origem social que, diferente daquele, não ocorre em meio às camadas populares. Filho de engenheiro, formado em Medicina, com doutorado em Zoologia pela Universidade de Harvard. Contudo, apesar de sua trajetória profissional exitosa como professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, Vanzolini não deixa de ser atraído pela boêmia e de retratar aquele cotidiano, alheio ao modo de vida das elites, em suas músicas.

Sua composição “Capoeira do Arnaldo” (1967) abre-se à temática social, ao narrar a saga de um migrante que chega à cidade. Por outro lado, na linguagem utilizada vamos encontrar marcas que denotam tratar-se aquela de um produto da hibridização cultural, resultado do encontro dos universos erudito e popular. Assim, vemos a expressão “vamo-nos”, pouco frequente na canção popular e que segue a norma padrão, coexistindo com as populares “cum dois meses”; “presse”, “tropelia” ou “sabença”.

Ironicamente, como era de seu feitio, novamente o encontro dos universos vai acontecer no “Samba Erudito”, composto em 1967. Ali, referências universalizadas pela cultura dominante são utilizadas na forma de uma declaração de amor, na verdade de desistência, de um homem que vê frustradas suas tentativas de conquista amorosa:

(...)

Fiz uma poesia

Como Olavo Bilac

Soltei filipeta

Pra ter dar um Cadillac

Mas você nem ligou

Para tanta proeza

Põe um preço tão alto
Na sua beleza
E então, como Churchill
Eu tentei outra vez
Você foi demais
Pra paciência do inglês
Aí, me curvei
Ante a força dos fatos
Lavei minhas mãos
Como Pôncio Pilatos
(...)

O que vale ressaltar em Paulo Vanzolini é o fato do compositor dar visibilidade àqueles que a representação da modernidade de São Paulo excluiu da paisagem. Isto é feito em sambas, uma forma popular de expressão, incluindo por vezes expressões que escapam à norma padrão da língua portuguesa. A paisagem e eventos que servem de pano de fundo às suas músicas (os bares da Avenida São João, com suas cenas de sangue, a carteira batida na Praça Clóvis), mesmo que o foco esteja nos sentimentos individuais, vem desmentir as promessas da modernidade, trazendo à tona um universo popular marcado pelas dificuldades e violência.

Isto ele vai conseguir, quando se coloca fora de seu papel social de professor universitário e fora de seu *status*, que não deixa de ser o de membro de uma elite sociocultural da cidade. No campo da produção artística ele vai ocupar uma posição que acima foi caracterizada como de liminaridade, ou seja, colocando-se fora da estrutura social, este compositor pode perceber e retratar as tensões envolvidas no processo de modernização da capital paulista (TURNER, 1974).

Para concluir este tópico, vale mencionar o “Samba do Suicídio” (1967), também de sua autoria, traçando um paralelo com uma afirmação de Walter Benjamin. O filósofo alemão aponta tal desproporção entre as forças da modernidade e as do indivíduo que a este só lhe resta muitas vezes a alternativa do suicídio. É certo que, no trabalho de Benjamin, o suicídio apresenta-se como ato heroico, uma recusa do indivíduo às poderosas forças que se opõem a seu élan produtivo (BENJAMIN, 2000). No samba de Vanzolini, é o homem comum que decide se matar, pressionado por problemas corriqueiros e inspirado por uma notícia de jornal. Contudo, nem neste ato extremo ele vai obter sucesso; um fracasso que se explica pelas duras condições de vida das camadas populares.

Seguindo a leitura da notícia no jornal, resolve se suicidar, atirando-se de um viaduto; este também símbolo da modernidade, que vai contrastar com a cama de jornal, que remete à ideia de miséria. Contudo, a desnutrição o faz flutuar quando se joga do viaduto:

(...)

Um dia abatido pegando jornal
Pra me servir de colchão
Ao estendê-lo no chão
Li uma notícia que confirmou a minha opinião
Estava dura e nana 18 suicídios naquela semana
Com a notícia assim lida
Encontrei a saída
Do problema e da vida
Sem perda de um minuto
Subi no viaduto
E atirei-me no espaço
Meu D'us mas que fracasso
Eu estava tão consumido
Que um ventinho distraído
Que estava a soprar
Foi me levando pelo ar
(...)

Também pela baixa qualidade e falsificação da bebida consumida no botequim faz frustrar seus planos:

(...)

Voltei ao problema
Por outro sistema
E tomei formicida
E tive a maior surpresa de minha vida
Descobrimo assim
Que o que andavam servindo
Aqui no botequim
Não era tatuzinho
Chá de briga
Era tatu mesmo

O fazedor de orse de formiga
Me deu um frio na barriga
E um calor no duodeno
Aí fiz a pele do galego
Que é pra largar mão de veneno
(...)

Neste momento é o transporte de massas, sempre em condições precárias que impede a realização de seus intentos:

Penso então que o que mais me convém
É ficar embaixo do trem
Que assim é certo eu entrar bem
Sem pensar mais
Eu corri para o Brás
E joguei a carcaça embaixo de
Maria fumaça de 28 vagões
E nestas condições
O resultado foi fatal
Vejam a notícia no jornal
Pavoroso descarrilhamento na central
Deu tanto morto e estrupiado
Que eu fiquei meio chateado

A música ainda prossegue, falando do “corpo fechado”, que lhe impede de “estourar os miolos”. Vale sublinhar nesta composição que, mesmo atento a um drama individual é a experiência de larga parcela da população que vai conduzir a fala exposta. Neste caso, o ato extremo de se matar, metaforicamente falando, poderia representar o grau máximo de um sentimento de exclusão de um mundo, onde aquele indivíduo já não cabe; algo que já se expressa no início do samba:

Que eu andei mal não é segredo
Duro como um rochedo
E jogando sem sorte
Poeta de morte no esporte
E no amor sempre mau sucedido (...)

Desse modo, quando reflete-se sobre território na cidade de São Paulo na primeira metade do século XX, utilizamos as concepções de poder simbólico. Trataremos do poder simbólico, a partir de Bourdieu (2000), como um poder de construção da realidade, que tende a formular uma ordem, ordenar o mundo social e, portanto, definir um consenso que permite a reprodução da ordem social. Para o sociólogo francês, as diferentes classes disputam sua posição no mundo social, conforme seus interesses e, nessa luta simbólica, a violência simbólica confere a dominação de uma classe sobre outra, impondo seus valores simbólicos e legitimando-os. Sublinhamos em nosso trabalho que utilizamos como metodologia a análise do discurso de nossos cancionistas a partir de Bakhtin (1999) em “Marxismo e Filosofia da Linguagem” que vem complementar Bourdieu (2000) quanto à perspectiva que a linguagem assume como um fenômeno sociológico que legitima as classes sociais como uma criação coletiva.

Como se vê, a transformação morfológica da paisagem moderna de São Paulo ocorreu em movimentos que não incorporaram a riqueza e multiplicidade cultural de relações humanas que, efetivamente, construíam o movimento da cidade. É importante também considerar que a configuração desse espaço foi influenciada pela ação do Estado e dos agentes detentores de autoridade que exercem controle sobre sua formação.

Com esta abordagem, devemos nos atentar que no final dos anos 60, nosso cancionista Adoniran Barbosa, ao tentar gravar um novo LP, recebeu veto, foi censurado quando submeteu as suas canções à análise do Estado, prática comum entre os anos 60 e 70. Foi censurado, pois utilizava em suas letras as variantes linguísticas que retratavam a expressão cultural das classes subalternas da sociedade.

É importante apontar no documento que aqui anexamos, que na canção “Tiro ao Álvaro”, a censora Eugênia Costa Rodrigues sublinha as palavras “tauba” e “artomorve” e anota: “A falta de gosto impede a liberação da letra”.

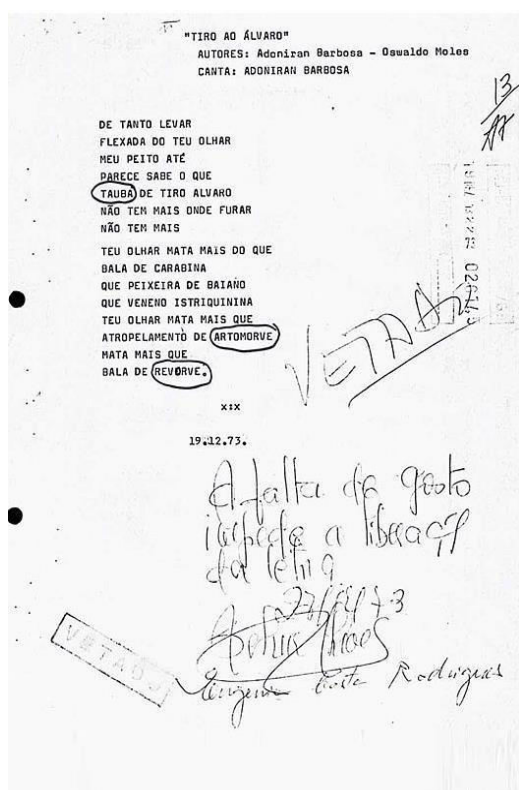


Figura 1- Documento de censura à canção "Tiro ao Álvaro" de Adoniran Barbosa.

Fonte: <http://www.documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2013/03/censura-adoniram.jpg>

Essa “dominação cultural” de uma classe sobre a outra constitui um interessante contraponto a Adoniram Barbosa, quando analisamos o cancionista Paulo Emílio Vanzolini que também revelou em suas canções as disputas e os aspectos que contradiziam o ideário modernizante perenes no discurso urbano da São Paulo do começo do século, a partir da sua posição social, que diferente daquele, não ocorreu em meio às camadas populares. Vanzolini era filho de engenheiro, formado em Medicina, com doutorado em Zoologia pela Universidade de Harvard. Contudo, apesar de sua trajetória profissional exitosa como professor e pesquisador da Universidade de São Paulo, Vanzolini era atraído pela boemia e retratou, em suas músicas, aquele cotidiano alheio ao modo de vida das elites, realizando, portanto uma crítica das condições sociais do seu tempo, sob uma perspectiva de liminaridade, trazendo em si um discurso urbano contra hegemônico, numa linguagem simultaneamente direta e intelectualmente refinada.

Retomando Bourdieu (2000) e Bakhtin (1999), citados acima, para evidenciar o aspecto hegemônico e de exclusão social e simbólica, presentes na cidade de São Paulo em meados do século XX, observa-se que segregação, representação e poder relacionaram-se, pois, a segregação e sua representação foram o resultado de um processo de produção simbólica presentes no discurso urbano. A identidade do grupo segregado, assim como a diferença, estabeleceram a relação social. Isso significou que o valor discursivo e linguístico como sugere Bakhtin (1999) estava assujeitado pelos valores que advém da força, da relações de poder, que foram impostas no espaço urbano.

Mas nesse processo, não houve somente tensão e disputa de grupos sociais, houve também a imposição de uma cultura que se julgou superior a outra, que deveria ser apagada, excluída.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A principal lição que extrai-se da realização deste trabalho refere-se ao potencial da música popular de apontar para visões não hegemônicas dos processos de urbanização. É certo que alguns compositores podem se render ao dominante; como Wilson Batista no “Bonde de São Januário”, que responde aos apelos de Getúlio Vargas. Outros, como no caso dos que foram examinados aqui, seguem uma trilha oposta, confrontando interpretações que se buscam oficializar.

A industrialização e urbanização no Brasil ganha força após a ruptura com a ordem institucional, a revolução de 1930, liderada por Getúlio Vargas. Inaugura-se, então, um longo processo em que São Paulo vai se construir como uma metrópole moderna, importando estilos de vida e modelos de urbanização de cidades europeias e estadunidenses.

São dois prefeitos, sem partido e nomeados pelo interventor federal em São Paulo, que vão dar início às mudanças radicais no espaço urbano, adequando-o àquela etapa de desenvolvimento da cidade. A seus mandatos se segue ainda um longo período de efervescência cultural no teatro, cinema, arquitetura, artes plásticas. O que vai se perceber neste processo é a construção de uma imagem de modernidade do país que esconde suas

mazelas sociais; muito embora se manifestem vozes discordantes que só vão ganhar ao final do regime militar.

Destacam-se aqui dois compositores, Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, que integram o coro dos contrários. Falam muitas vezes em nome de um tempo perdido, mesclando sentimentos individuais à memória daqueles que veem desaparecer de seus antigos espaços de sociabilidade. Trazem à tona as contradições de um processo de modernização que exclui parcelas expressivas da população.

A exclusão não é apenas socioeconômica, mas também simbólica, daí o sentimento de não pertencimento ao se passar por uma praça, antes lugar de sociabilidade, que hoje perde esta característica ao ser “revitalizada” e enobrecida.

Vale ressaltar a posição de liminaridade destes compositores. Um, porque representa um grupo que gradativamente vai perdendo seu lugar no cenário cultural brasileiro. Aquele representado na figura do boêmio, do malandro, mas também do migrante, cuja fala desafia as regras do “bom falar”. Outro, embora membro da elite, vai se ligar ao popular, apropriando-se de sua cultura e retratando seu universo. Assim, colocando-se fora das estruturas sociais, afastando-se das representações de modernidade que se busca oficializar, eles portam um discurso contra-hegemônico, trazendo uma perspectiva nova à discussão das políticas urbanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Antonio Augusto. O patrimônio cultural e seus usos: a dimensão urbana. *Habitus*. Goiânia, v. 4, n.1, p. 425-435, jan./jun. 2006.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

CHOAY, Françoise. *A Alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

DEAN, Warren. *A industrialização de São Paulo, 1880-1945*. Trad. Octávio Mendes Cajado. [São Paulo]: Difusão Europeia do Livro, Editora da Universidade de S. Paulo, 1971. 269 p.

FERREIRA, Jorge. *O populismo e sua história: debate e crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In CHAGAS, Mário et all. *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2009.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere* (6 vol). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

HALBWALCHS, M. *A memória coletiva*. Trad. de Léon Schaffter, São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: *A identidade cultural na pós-modernidade*. SP: DP&A Editora, 2003, p. 47 – 63.

IANNI, Octávio. *A idéia de Brasil moderno*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

LEFEBVRE, Henry, 1991. *O direito à cidade*. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes.

LORES, Raul Juste. *São Paulo nas alturas: a Revolução Modernista da Arquitetura e do Mercado Imobiliário nos Anos 1950 e 1960*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

MATOS, Maria Izilda. *A Cidade que Mais Cresce no Mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa*. *São Paulo Perspec.* vol.15 no.3 São Paulo July/Sept 2001.

MEYER, Regina Maria Prosperi. *Metropole e urbanismo: São Paulo anos 50*. São Paulo: FAU USP, 1991. Tese (Doutorado).

ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. Trad. Eduardo Brandão. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. *Por uma Geografia Nova*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: espaço e tempo: razão e emoção*. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1999

TURNER, Víctor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.