



O samba como comunicador do hibridismo cultural: o subalterno e o hegemônico nas músicas de Adoniran Barbosa¹

Maria Fernanda França²
Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal discutir o hibridismo cultural entre o subalterno e o hegemônico, a partir da conceituação feita por Canclini, nas narrativas musicais do sambista Adoniran Barbosa. Para isso, utilizamos a pesquisa bibliográfica para discutirmos o hibridismo cultural e suas diversas abordagens na América Latina e, conseqüentemente no Brasil. Em seguida, apontamos como o samba pode ser comunicador desse hibridismo, seja pela sua própria formação ou pela sua capacidade comunicativa, através das letras. Avançando nossos estudos, tratamos brevemente alguns dados biográficos do compositor, contextualizamos sua produção musical e realizamos uma análise das letras de Adoniran Barbosa no intuito de evidenciar o hibridismo entre o subalterno e o hegemônico.

Palavras-chaves: Comunicação; hibridismo cultural; samba e Adoniran Barbosa.

Hibridismo Cultural

Em seu livro *Culturas Híbridas*, Néstor García Canclini trabalha com a idéia de que a formação cultural da América Latina é diferente dos demais continentes, que de alguma forma conseguiram manter uma unidade cultural maior. Por termos sido colonizados e misturados com os nativos e negros escravos nos tornarmos seres culturalmente híbridos, ou seja, mesclados, conservando alguns resquícios e ao mesmo tempo, antropofagicamente, como sugeria Oswald de Andrade, devorando a nova cultura e adaptando-a a nossa realidade.

O termo hibridismo vem do grego *hybris* que significa excesso, destempero e desmedida. As tragédias gregas são acionadas pela *hybris*, podemos citar como exemplo o caso de Édipo, sua *hybris* é o orgulho, adquirido após ter vencido a esfinge. Em se tratando de cultura, a palavra hibridismo ganhou o sentido de miscigenação porque os gregos consideravam a mistura social e cultural entre eles e os estrangeiros, ou seja, a transculturação, uma violação das leis naturais.

O hibridismo cultural se torna uma importante chave para compreender a América Latina:

¹ Trabalho apresentado à Divisão Temática de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste.

² Graduada em Comunicação Social, habilitação Jornalismo, pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Mestranda em Comunicação e Sociedade, na linha de Comunicação e Identidade, pela mesma instituição. Email: fernandinha_fp@yahoo.com.br.



Só a compreensão do hibridismo cultural (...) resultado de *construções*, de *negociações*, de *re elaborações de identidades*, assim como de *novas sínteses culturais*, pode explicar o imaginário da América, sobretudo da América Latina. Nesse contexto, a identidade latino-americana tem sido tentada sem sucesso porque é dependente de uma pluralidade específica da originalidade cultural continental, tal como foi *historicamente fundada*. Considerar a América nos empurra para o obstáculo das particularidades “étnicas”, políticas e culturais. (ANDRADE, 2007, p.5-6)

Em *Culturas Híbridas*, Canclini mostra como se deu o processo de formação cultural na América Latina, sobretudo com a modernidade e o capitalismo: “A modernização diminui o papel do culto e do popular no conjunto de mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes” (CANCLINI, 1998, p.22).

Tivemos outros estudiosos abordando a temática da identidade cultural latino-americana sob o viés da mesclagem, dando enfoque nas miscigenações étnicas. Como é o caso da Vanguarda Cubana, igualmente conhecido como movimento negrista, que estudou as misturas raciais entre brancos e negros, estendendo-o ao plano cultural. Seus principais representantes são Fernando Ortiz e Nicolas Guillén. Também houve estudos correlatos da questão indígena, difundidos principalmente no México e Peru.

Alejo Carpentier define as relações identitárias da América Latina como barroca, por seu caráter contrastivo e pela capacidade de comportar a convivência de opostos e antíteses:

Desta forma o Barroco é cruzamento, mesclagem, o que remonta a idéia de transculturação e mestiçagem (...) toda simbiose, toda mestiçagem engendra um barroquismo. Assim, todos somos frutos de misturas, não necessariamente racial: essencialmente cultural. (CARPENTIER, 1987, p.121)

A pesquisa de Octavio Paz vai ao encontro do pensamento de Canclini sobre hibridismo cultural, entretanto o primeiro autor usa o termo mestiçagem cultural. Octavio Paz acredita que a questão identitária latino-americana reside na questão da diversidade e pluralidade cultural. O também teórico da América Latina, Martín-Barbero, estuda os processos de mediações sobre a ótica do hibridismo cultural. Para o autor a América Latina está:

Fortemente carregada ainda de componentes pré-modernos, a modernidade se torna experiência coletiva das maiorias latino-americanas graças a deslocamentos sociais e perspectivas de cunho claramente pós-moderno: efetuando fortes deslocamentos sobre os compartimentos e exclusões que a modernidade instituiu durante mais de um século, isto é, gerando hibridações entre o culto e o popular e de ambos com o massificado, entre a vanguarda e kitsch, entre o autóctone e o estrangeiro. (MARTÍN-BARBERO, 2001, p.44)



Podemos perceber que diversos pensadores desenvolveram seus estudos sobre cultura e comunicação a partir dessa perspectiva de hibridização, mescla ou miscigenação, pois é assim que se deu o nosso processo de formação cultural:

Pátria do pastiche e da bricolagem, onde se encontram todas as épocas e estéticas... Pois somos sociedades formadas em histórias híbridas, nas quais necessitamos entender como se constituíram as diferenças sociais, os dispositivos de inclusão e exclusão, que distinguem o culto do popular e ambos massificados. Porém também como e por que essas categorias fracassaram repetidamente ou se realizam atipicamente na apropriação atropelada de culturas diversas ou na combinação paródica dos plágios e taxonomias de Borges, no sincretismo do tango, do samba e do sainete. (CANCLINI apud MARTÍN-BARBERO, 2001, p.30)

Sobre hibridismo cultural, chegamos à conclusão de que esta é uma das principais idéias para se discutir a América Latina e o Brasil, pois dialoga concretamente com a nossa realidade cultural e social. Discutiremos a seguir, como o samba comunica em suas letras o hibridismo cultural, focando, sobretudo, a relação entre subalternidade e hegemonia nas canções de Adoniran Barbosa.

O samba como comunicador do hibridismo cultural

O samba, além de ser um produto cultural híbrido, também comunica situações de hibridismo em suas letras, pois essa é uma realidade histórica brasileira e latino-americana. A própria criação de estilos dentro do samba também é proveniente de misturas desse gênero com outras fontes, como o caso do samba-canção e do samba-rock.

Segundo Diniz (2006, p.148), o samba-canção sofreu influências dos “sentimentais boleros de cabarés latinos” e, no que diz respeito às letras, das propostas poéticas européias ligadas à filosofia existencialista. Com Cartola, verificamos o hibridismo no desenvolvimento do samba-canção, que mistura o samba tradicional com características do jazz, deixando-o mais lírico e melódico, imprimindo um ritmo mais lento e melancólico.

Como exemplo, podemos citar a canção *O mundo é um moinho* (1975). O samba-canção de Cartola “tratando-se de um produto híbrido, trazia em seu bojo elementos vários e elasticidade para incorporar, ‘devorar’, através de uma linha mais intimista, traços fornecidos pelo jazz” (KRAUSCHE, 1983, p. 66).

O samba-rock inventado por Jorge Ben Jor, nos anos 1970, funde o samba com a guitarra do rock e outros instrumentos elétricos, além de influências do *soul*,



imprimindo uma nova batida e ritmo, conhecido também como suíngue. Posteriormente, o músico também misturou batidas de funk.

A letra do samba também pode comunicar as situações de amalgamação cultural no Brasil. Jackson do Pandeiro, mais especificamente sua música *Chicletes com Banana* (1959), composição de Gordurinha e Almira Castilho, mostra a influência da música estadunidense sobre a brasileira durante os anos 1950, contudo, o intercâmbio, segundo Jackson do Pandeiro, só pode ocorrer em condição de igualdade:

Eu só ponho bip-bop
No meu samba
Quando Tio Sam tocar o tamborim
Quando ele pegar no pandeiro
E no zabumba
Quando ele aprender
Que o samba não é rumba
Aí eu vou misturar
Miami com Copacabana
Chicletes eu misturo com banana
E o meu samba vai ficar assim...
(CASTILHO e GORDURINHA, 1959)

Segundo Krausche, o compositor Jackson do Pandeiro já antecipa a máxima tropicalista de devoração, propõe o antropofagismo, porém com tom crítico também:

Deste modo, nem toda a manifestação da música norte-americana foi uma adaptação pura e simples à música popular do Brasil, como também nem toda a reação de músicos representantes do morro, do subúrbio ou da periferia dos centros musicais do país foi em favor da “pureza” e “autenticidade” da música selvagem e popular (KRAUSCHE, 1983, p. 63).

O compositor Assis Valente também percebe o hibridismo cultural no samba e a influência musical que os Estados Unidos estavam exercendo sobre o Brasil nos anos 1940. Considerado por alguns críticos como pré-tropicalista (DINIZ, 2007, p.82,), antropofagicamente responde a essas questões, em *Brasil Pandeiro*:

Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor
Eu fui na Penha, fui pedir ao Padroeiro para me ajudar
Salve o Morro do Vintém, pendura a saia eu quero ver
Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar
O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato
Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará.
Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaiá
Brasil, esquentai vossos pandeiros
Iluminai os terreiros que nós queremos sambar
Há quem sambe diferente noutras terras, noutra gente
Num batuque de matar
Batucada, Batucada, reunir nossos valores
Pastorinhas e cantores
Expressão que não tem par, ó meu Brasil
Brasil, esquentai vossos pandeiros



Iluminai os terreiros que nós queremos sambar
Ô, ô, sambar, iêiê, sambar...
(VALENTE, 1940)

Muitos outros sambas se debruçaram sobre a temática das miscigenações étnicas e culturais no Brasil. A canção de *Samba da Bênção* de Vinícius de Moraes e Baden Powell, fala da perda de espaço do negro dentro do próprio samba. Na voz de Clara Nunes e com batida de macumba, consagrou-se a música *O Canto das Três Raças* (1976), que narra as mazelas do “índio no cativo”, do “negro no quilombo”, do “trabalhador”, enfim “todo povo dessa terra canta de dor”. Enfim, o samba se configura como relevante meio para os estudos sobre hibridismo cultural no Brasil à medida que narra a história do país e do cotidiano das classes populares.

“Se o Senhor num ta lembrado, dá licença de contar”

Adoniran Barbosa nasceu em 8 de julho de 1910, na cidade de Valinhos, interior de São Paulo. Filho de imigrantes italianos, seu verdadeiro nome era João Rubinato, adotou este pseudônimo em 1935. Abandonou os estudos quando estava na terceira série do ensino fundamental. Aos 13 anos passou a ajudar o pai no trabalho, “de tarde ia ajudar meu pai a carregar vagão na Estrada de Ferro de São Paulo Railway (...) tijolos, telhas, lenha” (PEREIRA, 1978, p.2). Era semi-analfabeto, o que dificultou sua entrada no mercado de trabalho.

Ainda jovem já tinha decidido o que queria ser: artista. Entre altos e baixos, ostracismo e reconhecimento, Adoniran Barbosa se consagrou na música popular brasileira. De entregador de marmita, varredor, tecelão e mascate passou a compositor, cantor, rádio-ator, humorista, também atuou como ator em telenovelas como *Os Inocentes* (1974) e no filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto. Trabalhou como repórter de rua e âncora durante o carnaval.

Aos 22 anos vai para São Paulo tentar ingressar no “mundo radiofônico”. Em 1933 é contratado como cantor pela Rádio Cruzeiro do Sul. Em 1941, a convite de Octávio Gabus Mendes, passa a trabalhar na Rádio Record, onde foi seu principal local de trabalho. Ao estabelecer parceria com o roteirista Oswaldo Molles, Adoniran Barbosa “interpretava variados personagens, demonstrando uma grande versatilidade na representação de papéis cômicos, como a imitação de italianos, japoneses, judeus e outras populações estigmatizadas por suas pronúncias” (FERNANDES, 2007, p.1).

Os principais personagens vividos por Adoniran foram Barbosinha Mal-educado



da Silva, Zé Cunversa e Charutinho. Surgido em 1955, *História das malocas*, o programa retratava o cotidiano das camadas populares da sociedade e, de certa forma, foi inspirado em suas composições. Nesse contexto o samba *Saudosa Maloca* (1951) é relançado pelo grupo Demônios da Garoa e a música de Adoniran vai ganhando traços mais peculiares:

Adoniran foi criando um perfil popular com acento próprio, misto de italiano e caipira, que tinha, conforme se constatou pouco a pouco, o sotaque falado pelo povo paulistano, pelo menos a maior parte da época que ele viveu. À medida que esse sotaque falado foi sendo incorporado à sua música, o que era ridículo tornou-se elogiado, o que chegou a ser proibido passou a ser aceito. E assim, praticando erros de concordância e de prosódia – aí sim, conscientemente -, foi surgindo esse estilo que Adoniran Barbosa revelou ser o som da música popular da sua cidade. (MELLO, 1982, p.1)

As principais composições de Adoniran foram *Saudosa Maloca* (1951), *Samba do Arnesto* (1953), *As Mariposas* (1955), *Iracema* (1956), *Bom dia, Tristeza* (1958), *Tiro ao Álvaro* (1960), *Trem das Onze* (1964), *Despejo na Favela* (1969), *Torresmo à Milanese* (1970), entre outras. Entretanto, somente em 1974, foi que o letrista gravou seu primeiro LP. A voz rouca não era aquela idealizada na Era do Rádio. O compositor faleceu em 23 de novembro de 1982, aos 72 anos de idade.

A contribuição de Adoniran Barbosa ao mundo da música não reside em inovações melódicas ou rítmicas, mas sim nas letras e nos conteúdos abordados. Os sambas desse compositor estão imbuídos de reflexão social, ele é um cronista da cidade de São Paulo e comunicador do cotidiano das classes populares.

De maneira sintética, apontamos alguns indícios biográficos que nos levam a perceber a presença do popular na vida e na obra desse compositor, mesmo porque, por mais que Adoniran Barbosa tenha se inserido na indústria cultural, ele nunca deixou de ser um membro das classes populares. A seguir, veremos como o compositor comunica a relação entre o popular e o hegemônico e o dia-a-dia das classes sociais paulistanas menos favorecidas.

O samba de Adoniran Barbosa como comunicador das classes populares

O samba é uma manifestação cultural brasileira que comunica nossa história, folclore, filosofia, hábitos, comportamentos e nossas contradições. É uma referência da nossa nacionalidade. Mesmo com crise de identidades (HALL, 2002), as culturas nacionais ainda sustentam fortes laços de identidades ao se posicionarem como



comunidades imaginadas, conceito de Benedict Anderson (1963), que segundo Hall é formado pela:

(...) narrativa da nação, tal como ela é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Esses fornecem uma série de estórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginada”, nos vemos no olho e na mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte. (HALL, 2002, p.52)

No Brasil, podemos pensar o samba como um dos instrumentos de construção ou manutenção da nossa comunidade imaginada. Além de narrar as histórias do país, através do samba-enredo, também comunica o cotidiano e a cultura das classes populares. O samba é tão cristalizado no imaginário brasileiro, que isso se reflete globalmente. Quando se fala do Brasil em outros países, logo se remete ao samba, caipirinha, feijoada e futebol.

E se o samba tornou-se ícone da cultura brasileira e referência global, não podemos esquecer suas origens: as classes populares. Segundo Martín-Barbero, é preciso compreendermos que:

o valor popular não reside em sua autenticidade ou em sua beleza, mas sim em sua representatividade sociocultural, em sua capacidade de materializar e expressar o modo de se viver e pensar das classes subalternas, as formas como sobrevivem e as estratégias através das quais filtram, reorganizam o que vem da cultura hegemônica, e o integram e fundem com o que vem de sua própria memória histórica. (MARTÍN-BARBERO, 1987, p.105)

O samba de Adoniran Barbosa nos dá algumas pistas sobre esse pensamento de Martín-Barbero. Primeiro o samba é expressão do modo de viver e pensar das classes populares e segundo, esse gênero é um exemplo de resistência, como destaca Muniz Sodré (1998), da cultura negra frente à dominação branca. Por fim, a natureza antropofágica do Brasil faz com que diferentes culturas, como a subalterna e a hegemônica dividam o mesmo espaço e interajam entre si.

Compartilhamos do pensamento gramsciano, no que diz respeito à hegemonia e subalternidade. O pensador italiano conceitua a hegemonia como capacidade de direção e condução, não só da esfera econômica, como também política, ideológica e cultural, conservando, dessa forma, o bloco social que não é homogêneo e é marcado por profundas contradições de classes (GRUPPI, 1980, p.70). Sendo assim, quem detém a hegemonia hoje é a burguesia, já que não houve uma revolução do proletariado. Sobre



a questão da subalternidade, Gramsci afirma que:

uma cultura é subalterna precisamente enquanto carece de consciência de classe, enquanto é cultura de classes ainda não conscientes de si. Com efeito, Gramsci sublinha como tal cultura heterogênea, como nela convivem a influência da classe dominante, detritos de cultura de civilizações precedentes, ao mesmo tempo que sugestões provenientes da condição de classe oprimida. (GRUPPI, 1980, p.91)

Segundo essas concepções, vamos identificar na obra de Adoniran Barbosa como esses elementos estão em relação: o hegemônico introjetando sua ideologia para condução das classes populares e como estas, por sua vez, reproduzem esses valores, principalmente através da submissão e conformismo.

Para isso, é preciso entendemos o samba como um processo comunicativo, pois este envolve sujeitos com campos de experiências que devem ser compartilhados, para que se construam sentidos e significados comuns. De acordo com Marques de Melo (apud AMARAL, 2008, p.2), “comunicar significa tornar comum, estabelecer comunhão, participar da comunidade através do intercâmbio de informações”.

E este diálogo pressupõe a interação, a troca mediada de informações - através de diferentes meios, códigos e linguagens. A comunicação humana é um processo que envolve a troca de informações, e utiliza os sistemas simbólicos como suporte para este fim. A letra do samba seria então o sistema simbólico de comunicabilidade, como observa Muniz Sodré:

As palavras têm no samba tradicional uma operacionalidade com relação ao mundo, seja na insinuação de uma filosofia da prática cotidiana, seja no comentário social, seja na exaltação de fatos imaginários, porém inteligíveis no universo do autor e do ouvinte. (SODRÉ, 1998, p.45)

Partindo dessa idéia, vamos analisar alguns sambas de Adoniran Barbosa que narra o cotidiano popular paulistano. Para isso é importante ressaltarmos que na década 1950, época abundante de composições de Adoniran, a cidade de São Paulo passava por intensas transformações físicas e sociais. Segundo Contier (2003, p.130), “4.000 arranha-céus se lançaram para cima, fábricas se instalam, uma em seguida da outra, e se registra um assustador aumento demográfico: basta lembrar que em 1920 São Paulo contava com 579.033 habitantes e 30 anos depois já se registram mais 2.198.096”.

Outro dado importante sobre esse contexto era a quantidade de imigrantes em São Paulo, a cidade se constituiu como verdadeiro mosaico cultural. Na Mooca, Belém e Brás moravam os italianos; Liberdade e Aclimação, os japoneses; em Bom Retiro, os



judeus e sírios libaneses; enquanto em Santo Amaro residiam os alemães; os negros e seus descendentes na região de Barra Funda.

Diante desse universo, Adoniran Barbosa arquiteta seus sambas, contando as histórias das classes populares. Em *Despejo na Favela* (1969), Adoniran relata uma situação comum da época, a expulsão dos moradores das malocas em prol da reurbanização da capital paulista:

Despejo na Favela

Quando o oficial
De justiça chegou
Lá na favela
E contra o seu desejo
Entregou pra
Seu Narciso
Um aviso, 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
Ô, ô, ô, ô, meu sinhô
É uma ordem superior
Não tem nada não,
Seu doutor
Não tem nada não
Amanhã mesmo
Vou deixar
Meu barracão
Não tem nada não
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 eu tenho
É tão pouco
Minha mudança
É tão pequena
Que cabe no bolso de trás
Mas essa gente aí, hein?
Como é que faz?
(BARBOSA, 1969)

Percebemos que uma autoridade, o hegemônico, identificado nas expressões “oficial de justiça”, “ordem superior” e “Seu doutor”, informa a população da favela



que eles deveram abandonar suas residências. Não está explícito na letra, mas podemos imaginar que provavelmente esse local será espaço para construção de um prédio. As classes populares são empurradas cada vez mais para bairros afastados, na tentativa de escondê-las e ao mesmo tempo para dar lugar ao progresso.

Outro traço interessante a ser destacado é a solidariedade entre os moradores dos barracões. O narrador afirma que para ele não tem problema, ele tem poucas coisas, se ajeita em qualquer lugar, entretanto mostra sua preocupação com os outros moradores: “Mas essa gente aí, hein? Como é que faz?”.

A canção *Abrigo de Vagabundos* (1959) também revela a solidariedade³ entre as classes populares. O personagem conta que com trabalho, fabricação de potes de cerâmicas, ele conseguiu juntar dinheiro, comprar um lote e construir sua maloca. Logo, pode dar abrigo aos amigos “vagabundos” Joca e Matogrosso. O narrador se questiona por onde andarão seus parceiros. Será que eles estão vagueando pela Avenida São João ou estão presos? No fim da música oferece abrigo aos companheiros que não tem onde dormir.

Abrigo de Vagabundos

Eu arranjei o meu dinheiro
Trabalhando o ano inteiro
Numa cerâmica
Fabricando potes
e lá no alto da Moóca
Eu comprei um lindo lote dez de frente e dez de fundos
Construí minha maloca
Me disseram que sem planta
Não se pode construir
Mas quem trabalha tudo pode conseguir

João Saracura que é fiscal da Prefeitura
Foi um grande amigo, arranhou tudo pra mim
Por onde andaré Joca e Matogrosso
Aqueles dois amigos
Que não quis me acompanhar
Andarão jogados na avenida São João
Ou vendo o sol quadrado na detenção

Minha maloca, a mais linda que eu já vi
Hoje está legalizada ninguém pode demolir
Minha maloca a mais linda deste mundo
Ofereço aos vagabundos
Que não têm onde dormir
(BARBOSA, 1959)

Esta música parece ser uma continuação da história da canção *Saudosa Maloca*.

³ Além da solidariedade, a submissão é um sentimento marcante, que atravessa várias canções desse músico, mantendo, em certa medida, uma unidade comportamental.



Essa composição é baseada em fatos reais. Um dia Adoniran Barbosa foi procurar os amigos Joca e Matogrosso, mas quando chegou à maloca dos amigos só encontrou demolição. Voltando para casa, ficou pensando por onde andariam os parceiros e, então, compôs a música.

Saudosa Maloca é a rememoração do dia da destruição da moradia e um lamento pela perda do personagem-narrador, Joca e Matogrosso, “Que tristeza que nós sentia, cada tauba que caía, doía no coração, Matogrosso quis gritá...”. O elemento hegemônico pode ser identificado nessa música na expressão “Os homi ta co’a razão”, isso nos remete a uma autoridade, possivelmente a polícia.

Ao ligarmos as duas composições, perceberemos uma continuidade. O personagem-narrador depois de expulso foi trabalhar e constituiu um novo lar, enquanto os amigos se perderam no mundo. A última estrofe de *Abrigo de Vagabundos* sugere uma resposta à burocratização do sistema capitalista. Como está tudo regulamentado, agora o personagem-narrador não pode ser expulso da sua maloca.

Outro elemento detectado na analogia dessas duas canções é a locomoção geográfica das classes populares, o progresso pede espaço e para isso expulsa o povo para as periferias. “E é a essa gente, sem voz, que Adoniran canta em uma tentativa de denunciar e trazer a público seu difícil cotidiano” (CONTIER, 2003, p.132).

Wladimir Jansen Ferreira debate em seu artigo, *A São Paulo de Adoniran Barbosa: o retrato de uma época e uma população sofrida* (2004), as relações entre o capitalismo e a geografia, “o capitalismo determina sentidos ou uma geograficidade dos moradores da cidade de São Paulo, através das relações ideológico-culturais e das relações jurídico-políticas” (FERREIRA, 2004, p.3). O autor ainda discute a relação hegemonia e subalternidade, a música de Adoniran “expressa as naturalizações e alienações da população, além da ação repressora do Estado Nacional ou da polícia”.

Retomando a temática do progresso, este também é mote de outras músicas, vejamos:

Conselho de Mulher

"Quando Deus fez o homem,
Quis fazer um vagulino que nunca tinha fome
E que tinha no destino,
Nunca pegar no batente e viver forcadamente.
O homem era feliz enquanto Deus assim quis.
Mas depois pegou Adão, tirou uma costela e fez a mulher.
Deis di intão, o homem trabalha prela.
Mai daí, o homem reza todo dia uma oração.
Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão,
Que me tire o trabaio. A muié não!"



Pogressio, pogressio.
Eu sempre iscuitei falar, que o pogressio vem do traibaio.
Então amanhã cedo, nós vai trabalhar.

Quanto tempo nós perdeu na boemia.
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.
Eu sempre iscuitei falar, que o pogressio vem do traibaio.
Então amanhã cedo, nós vai trabalhar.

Quanto tempo nós perdeu na boemia.
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!
(BARBOSA, MOLLES e SANTOS, 1953)

Conselho de Mulher relata a necessidade do trabalho para o progresso, segundo a ótica do narrador-personagem, que aparentemente não gostava muito do labor. Antes ele vivia na boemia e no samba, mas agora casado, houve o conselho da mulher de que deve ir trabalhar. Entretanto, o tempo todo ele fica justificando o fato de não ir trabalhar, ele diz que Deus nos criou sem emprego, para sermos livres; quando fala com Deus pede que se ele for lhe tirar algo, que seja o trabalho, jamais a mulher e no fim diz que irá trabalhar se Deus quiser, mas Deus não quer, logo ele não irá.

Nesse contexto, o hegemônico é identificado como o trabalho e o progresso que é imposto pelo sistema capitalista às classes populares. A exploração da força de trabalho pelo capitalismo é narrada por Adoniran Barbosa, segundo Contier:

A música de Adoniran tem o poder de denunciar as adversidades das condições de vida dessa parcela da população alijada dos benefícios do progresso. Um progresso que tende muito mais ao capital do que ao homem. Na experiência cotidiana da classe trabalhadora, as relações por eles são sempre relações de luta, não uma luta institucionalizada, organizada por meio de movimentos, mas um embate travado na esfera do cotidiano. (CONTIER, 2003, p.133)

Em *Torresmo à Milanese* (1979), Adoniran Barbosa, com muito humor, conta sobre a hora do almoço num canteiro de obra. É perguntado aos amigos o que eles têm na marmita e depois eles “puxá paia” para passar o tempo. No final, o patrão fala que não haverá vale, e os pedreiros terão que se virar com as compras da casa.

Torresmo à Milanese
(Adoniran Barbosa e Carlinhos Vergueiro)

O enxadão da obra
bateu as onze horas



Vamo se embora, João
Vamo se embora, João
Que é que você trôxe
Na marmita, Dito?
Truxe ovo frito
Truxe ovo frito
E você, Beleza,
o que é que você troxe?
Arroz com feijão
E um torresmo à milanesa
Da minha Tereza

O enxidão da obra
bateu onze hora (...)

Vamos almoçá
Sentados na calçada
Conversar sobre isso e aquilo
Coisas que nós
Não entende nada
Depois puxá uma paia
Andar um pouco
Pra fazê o quilo
É dureza, João...

O mestre falô
Que hoje não tem vale, não
Ele se esqueceu
Que lá em casa num só eu...
(BARBOSA e VERGUEIRO, 1979)

É recorrente em várias letras de Adoniran Barbosa a grafia errada das palavras, segundo as normas gramaticais vigentes. O compositor escreve e canta como falam as classes populares. Em Torresmo à Milanesa podemos achar alguns exemplos: “Vamo se embora João”, “Truxe ovo frito” ou “O mestre falô”. Adoniran também comunica as miscigenações de sotaques de imigrantes e negros, enfim, ele retrata a maneira híbrida de falar do paulistano.

Com essas características peculiares, Adoniran Barbosa se afirma como sambista, ele narra o cotidiano das classes populares paulistanas, trata da relação entre hegemonia e subalternidade, assim como em muitas letras de samba carioca, porém de maneira original.

A música de Adoniran, por seu texto, tornava-se a canção de uma cidade, ou melhor, de suas camadas sociais menos privilegiadas. Enfim, uma solução paulistana, sem copiar a produção musical do Rio de Janeiro. O cotidiano de São Paulo manifestava-se com toda força, como nunca havia ocorrido antes na canção. (KRAUSCHE, 1983, p.66-67)

Através dessa trajetória, podemos perceber que Adoniran Barbosa é um comunicador do cotidiano das classes populares e que, de forma indireta, faz reflexões



sobre a cultura hegemônica e a subalterna, por meio de suas narrativas. Logo, evidencia-se a hibridização dessas formas culturais.

Além da reflexão social, Adoniran também trabalha em suas músicas as miscigenações étnicas, outra forma de hibridismo já apontada nessa monografia. Muito se debate sobre a validade dos sambistas paulistanos, e se restam dúvidas quanto à qualidade, Adoniran Barbosa vem para comprovar que a identidade do samba não reside no estado onde nasceu, mas sim de quem o inventou: as classes populares. Esse é o elemento agregador do samba.

Considerações Finais:

Como vimos o samba é em sua formação um produto híbrido e comporta a capacidade de comunicar situações de hibridismos, em seus diversos níveis. Neste artigo, nos dedicamos a debater a relação entre hegemonia e subalternidade, através da percepção do sambista Adoniran Barbosa.

Colocando-se como um flâneur, o músico desempenha o papel de informante e retratista de uma época. Ele comunica o cotidiano das classes subalternas paulistanas, entretanto, sua postura diante das injustiças e opressões exercidas pelo poder hegemônico é de submissão e conformismo, além da solidariedade com seus companheiros.

Referências Bibliográficas:

AMARAL, Luiza Real de Andrade. “Se eu perder esse trem”: um estudo sobre as percepções da linha férrea carioca e do bairro Oswaldo Cruz através do samba. In: Intercom, 2007, Santos. **Anais...** Santos, UFRN, 2008. 1 CD-ROM.

ANDRADE, Regina Glória Nunes. Folclore e Hibridismo Cultural. In: Intercom, 2007, Santos. **Anais...** Santos, Unisantos, 2007. 1 CD-ROM.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vértice, 1987.

CREPALDI, Lílían. América Latina e Comunicação: Apontamentos Teóricos sobre Identidade, representação e Imaginário. In: Intercom, 2007, Santos. **Anais...** Santos, Unisantos, 2007. 1 CD-ROM.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Adoniran Barbosa: o narrador de uma época. **Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo: Mackenzie, v.3, n.1, p.127-134, 2003.

DINIZ, André. **Almanaque do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.



FERNANDES, Dmitri Cerboncini. Adoniran Barbosa e as Metamorfoses do Samba Paulista: Uma Interpretação. In: XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007, Recife. **Anais eletrônicos...** Recife, UFPE, 2007. Disponível em: http://www.sbsociologia.com.br/congresso_v02/papers/GT25%20Sociologia%20da%20Cultura/Microsoft%20Word%20-%20Texto_SBS_final1.pdf. Acessado em: 5 de ago. 2008.

FERREIRA, Wladimir Jansen. **A São Paulo de Adoniran Barbosa: o retrato de uma época e de uma população sofrida**. Publicação: 2004. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/debates/1088517285>. Acessado: 08 de out. 2008.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 1980.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

KRAUSCHE, Valter. **Música popular Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1987.

_____; REY, Germán. **Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Ed. Senac, 2001.

MELLO, Zuzá Homem de. Adoniran e Vanzolini. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

PEREIRA, Marcus. Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. **Nova História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

Músicas:

BARBOSA, Adoniran. **Saudosa Maloca**. 1951. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/43969/>. Acessado em: 5 set. 2008.

_____; MOLLES, Oswaldo; SANTOS, João Belarmino. **Conselho de Mulher**. 1953. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188491/>. Acessado em: 5 set. 2008.

_____. **Abrigo de Vagabundos**. 1959. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/43962/>. Acessado em: 5 set. 2008.

_____. **Despejo na Favela**. 1969. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/43966/>. Acessado em: 5 set. 2008.

_____, VERGUEIRO, Carlinhos. **Torresmo à Milanese**. 1979. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/adoniran-barbosa/188521/>. Acessado em: 5 set. 2008.

CASTILHO, Almira; GORDURINHA. **Chicletes com Bananas**. 1959. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/gal-costa/265339/>. Acessado em: 5 set. 2008.

VALENTE, Assis. **Brasil Pandeiro**. 1940. Disponível em: <http://letras.terra.com.br/assis-valente/221597/>. Acessado em: 5 set. 2008.