

**Saudosa Maloca e os deserdados de dois mundos:
aspectos do imaginário italiano em um clássico do
samba brasileiro**

Saudosa Maloca AND THE DESINHERITED OF TWO
WORLDS: aspects OF THE ITALIAN IMAGERY IN A
CLASSIC OF THE BRAZILIAN SAMBA REPERTOIRE

Ricardo Nogueira de Castro Monteiro

Doutor e Mestre em Semiótica pela
Universidade de São Paulo

Resumo: Pelo menos duas canções italianas de peso apresentam aproximações com relação à *Saudosa Maloca* (1951): *Casetta de Trastevere* (1931) e *Picón, dàgghe cianìn* (1957). Compartilhando diversas estruturas narrativas e discursivas, sua similaridade contrasta com o afastamento de sambas de época e temática próximas como *A favela vai abaixo* (1928) e *Praça onze* (1942). Conclui-se que a composição expressa, dentro de uma estética brasileira, um drama universal apresentado dentro de uma perspectiva que segue de perto cânones solidamente consolidados dentro do imaginário italiano, evidenciando marcas daquela ancestralidade na obra de seu autor para muito além da superficialidade de algumas pontuais escolhas lexicais.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa, análise semiótica, estudos do imaginário, migração, diáspora.

Abstract: At least two well-known songs in the Italian repertoire present significant similarities with respect to the Brazilian classic samba *Saudosa Maloca* (1951): *Casetta de Trastevere* (1931) and *Picón, dà-gghe cianìn* (1957). Sharing extensive narrative and discursive structures, their similarity contrasts with their distance with respect to other contemporary sambas with similar themes like *A favela vai abaixo* (1928) and *Praça onze* (1942). The conclusion is that the composition expresses in a Brazilian aesthetic an universal drama presented in a perspective following canons steadily consolidated in the Italian imagery, revealing marks of the author's Italian ascent far deeper than isolated lexical choices.

Keywords: Adoniran Barbosa; semiotic analysis, imagery studies, migration, diaspora.

1 Todos os sonhos desabando, tijolo por tijolo: representações de um drama social no imaginário italiano

A São Paulo que Adoniran Barbosa frequentou de 1924 até o final de sua vida era, em vários aspectos, uma cidade muito diferente daquela de hoje. Ainda que situada a dezenas de quilômetros do porto mais próximo, a pauliceia da primeira metade do século XX representou um importante elo de ligação entre massas de deserdados que cruzavam o Atlântico.

Dizia em 1890 Henrique Raffard que a população da capital paulista falaria em seu tempo quase tanto o italiano quanto o português (RAFFARD, 1893, p. 167). A mesma impressão é compartilhada por Aurliano Leite, que em um artigo da *Folha da Manhã* de 1902 afirmou que “no bonde, no teatro, na rua, na igreja, falava-se mais o idioma de Dante que o de Camões” (BRUNO, 1954, p. 58). Os próprios italianos que visitavam a cidade, como a médica Gina Lombroso-Ferrero, confirmavam em 1907 que se ouvia “falar o italiano mais em São Paulo do que em Turim, Milão e em Nápoles, porque entre nós se falam os dialetos, e, em São Paulo, todos os dialetos se fundem sob o influxo dos vênéticos e toscanos, que são em maioria” (LOMBROSO-FERRERO, 1908, p. 34). Conta-nos Miroel Silveira que os anos entre 1910 e 1914 teriam sido marcados em São Paulo por um “avassalador italia-

nismo que tomara conta da cidade” – movimento de tal dimensão que levou até mesmo à tradução, para viabilizar sua encenação pelas várias companhias de teatro italianas radicadas na cidade, de peças de Coelho Neto e Artur Azevedo para aquele idioma, então perfeitamente compreensível para a plateia paulistana (SILVEIRA, 1976, p. 123-124). No entanto, não se projete nessa plateia ítalo-brasileira de então a burguesia sofisticada e triunfante à qual pertenceriam seus descendentes em duas ou três gerações. Esclarece-nos Silveira que esse público assistia a “um teatro pobre não no sentido global-estetizante de Grotowski, mas pobre no sentido sofrido e imediato da palavra – sem recursos materiais, escrito, realizado e visto por gente pobre” (SILVEIRA, 1976, p. XII). Essa presença intensa da italianidade e de seu imaginário persistiria ainda por muitas décadas. José Renato Pecora, fundador do Teatro de Arena, compartilhava com Adoniran a ascendência italiana de pai e mãe. Como o grande sambista, começou a trabalhar ainda garoto – necessidade reforçada pela morte prematura do pai, quando Pecora tinha apenas 14 anos de idade. Mesmo diante de tantos fatores desestruturantes, conta-nos o grande diretor que, aos 25 anos, quando conheceu Adolfo Celi no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), teria tido condições de conversar em italiano com aquele ator e diretor siciliano que marcaria profundamente a história do teatro brasileiro (BASBAUM, 2009, p. 31). O próprio Adoniran, malgrado seu parco estudo formal,

sentiu-se à vontade para compor e gravar no idioma de seus pais seu hilário *Samba italiano* (1965) – inse- rindo ainda, na frase “Aiuto, Marcello”, uma inusitada e sofisticada alusão à ária “Oh, Buon Marcello, Aiuto”, da ópera *La Bohème*, de Puccini. A menção ao mestre do verismo, apesar do contexto humorístico, chama a atenção para um importantíssimo denominador co- mum entre os dois autores: sua predileção por cantar as agruras dos deserdados da sorte. Tal opção confere a suas obras um viés social e político que muitas vezes passa despercebido aos olhos dos admiradores, que se deixam fascinar por outros aspectos estilísticos dos dois compositores. De qualquer forma, fica claro que, ainda que não se possa precisar que elementos e canções do imaginário italiano seriam reconhecí- veis para Adoniran, ou se encontrariam incorporados à sua *Weltanschauung*, tal herança seria algo não só plausível como mesmo provável na obra de um filho de oriundi que vive a partir da adolescência na São Paulo da primeira metade do século XX.

Há pelo menos duas canções italianas de grande difusão que apresentam aproximações de interesse com relação a *Saudosa maloca*. Um primeiro aspecto que chama a atenção em ambas é o fato de serem re- digidas não na língua italiana em sua ortodoxia, mas nos dialetos locais – uma, em genovês; a outra, em ro- manesco. Tal opção linguística tem papel fundamen- tal no sentido das canções, à medida que contribui para a construção da figura do enunciador, caracte-

rizando-o socialmente, no contexto da primeira metade do século XX, como integrante da base da pirâmide social, e o associando, em cada caso, a todo um imaginário envolvendo um vasto repertório de tipos populares e seus respectivos costumes. É inevitável a constatação de que Adoniran, em seu esforço intencional e declarado de busca de uma representação da fala do paulistano comum, incorporando para isso tanto elementos da fala do caipira quanto do imigrante italiano, emula no português do Brasil um procedimento linguístico extremamente orgânico, bem codificado e consolidado dentro da semiosfera italiana. Enfatiza contudo Antônio Cândido que a fala daquele sambista seria constituída de “deformações normais de português brasileiro, em que Ernesto vira Arnesto, em cuja casa ‘nós fumo e não encontremo ninguém’, exatamente como por todo esse país”, discordando assim enfaticamente da visão de que a linguagem do compositor fosse uma mistura do italiano com o português (CÂNDIDO, 2002, p.141). Ponto importante amiúde deixado de lado pelos estudiosos da obra de Adoniran é o peso do precedente de Cornélio Pires na construção da caracterização da fala caipira. Em sua *Moda do Cafanhoto* – inspirada, ao que tudo indica, em uma praga de gafanhotos que afligiu o interior de São Paulo em 1918, e recolhida por Pires em seu “Sambas e Cateretês” –, assim representa o radialista e pesquisador a fala caipira de seu tempo:

Já vinha o dono da roça,
Com sua lata bateno;
Cafanhoto não se importa,
Tá chegado e tá comeno;
Oiava era só cafanhoto,
Mantimento, suverteno;

As muié ficaro triste
Ficaro aborrecida,
“Os mantimento acabou,
Coitado do meu marido” (apud FERREIRA, 2017, p. 35).

No trecho acima, verificam-se: a omissão do fonema “d” no gerúndio; a contração do “am” para “o” nas formas verbais da 3ª pessoa do plural; a substituição do “lh” por “i”; a omissão do “r” final das palavras, com tonificação da última vogal; o desaparecimento da marcação do plural no substantivo e verbo, ficando limitada apenas ao artigo (omitimos aqui intencionalmente a substituição do “g” pelo “c” em “cafanhoto”, por tratar-se de alteração demasiadamente pontual, que não se generalizou como procedimento linguístico). A palavra “reiva” como variante ou corruptela de “raiva”, imortalizada no *Samba do Arnesto* que Adoniran lança em 1964, já aparecera décadas antes no disco *No mercado dos caipiras*, de 1929, na fala do personagem caipira que, cobrado na rua por seu credor italiano, responde: “agora, fiquei cum reiva; não pago, pronto, pulentero!” (PIRES, 1929a). A troca do “l” pelo “r” aparece, por exemplo, na anedota *Simplicidade*, em que o caipira se queixa que “italiano pranta

pedregúio, nasce mendoim”, e, pouco mais adiante, ainda se referindo aos italianos, comenta que “tem argum que garra no cabo da inxada” (PIRES, 1929b). Vale aqui ressaltar a atuação de Pires como estilizador não apenas da fala do caipira, mas também dos imigrantes sírios e italianos, e que alguns dos procedimentos acima descritos figuravam intercambiavelmente nas falas dos diferentes tipos representados.

Tecidas essas importantes considerações, retomemos as duas canções italianas que gostaríamos de discutir, iniciando pela mais recente. A primeira delas, *Picón, dàgghe cianìn* (*Picareta, bata devagarinho* em genovês) é uma canção que aparece em 1957 – portanto, dois anos depois da gravação de *Saudosa maloca* pelos Demônios da Garoa – , com texto de Ottavio de Santis e música de Gino Pesce, inspirada na destruição de uma área do centro histórico de Gênova a pretexto de um projeto de modernização da região – e que, como de praxe nas reformas urbanísticas de inspiração Haussmanniana do início do século XX, implicaria o deslocamento de centenas de famílias de baixa renda do centro para a periferia. O enunciador da canção se apresenta como alguém que, passando pelo bairro de Picapietra, se depara, por acaso, com a cena da demolição da casa em que nasceu. Afirmando que quem fosse de Gênova entenderia porque um nó na garganta o teria impedido de fazer seu pedido em um primeiro momento, ele em seguida o apresenta no refrão da canção: “picareta, bata devagarinho, pois

cada golpe desferido é um golpe em meu coração; se você não puder parar, picareta, bata devagarinho”. Note-se aqui a semelhança com a formulação construída por Adoniran em “cada tauba que caía doía no coração”. Nas imagens que se seguem, ele se vê passeando conduzido em um carrinho de bebê; mais tarde, fazendo suas lições de latim, tomando sua sopa, comendo sua massa. A janela que desaba lhe evoca a imagem de Nossa Senhora Aparecida que seu pai pusera ali trinta anos antes por conta de uma graça recebida; no clímax da canção, o enunciador narra que vê, às lágrimas, desmoronar o quarto onde nasceu sua mãe, terminando por roubar um tijolo para guardar como recordação (DE SANTIS e PESCE. 2021). A canção, musicalmente, segue uma estrutura praticamente inexistente no Brasil, mas profundamente enraizada nas tradições musicais italianas: as estrofes são apresentadas com a liberdade rítmica característica dos recitativos, passando a seguir, no refrão, para a regularidade rítmica típica das árias, resultando em uma forma flagrantemente enraizada na tradição operística local. De Santis e Pesce criam ainda uma outra oposição de natureza harmônica: enquanto as estrofes são apresentadas em menor e por voz solo, o refrão aparece em maior – e, na célebre interpretação de *I Trilli* de 1973, harmonizado a duas vozes (I TRILLI, 2021). Tal oposição não se resume ao aspecto formal, homologando-se também a categorias do conteúdo: enquanto as estrofes em menor tendem a

relatar acontecimentos no presente e dentro de um *ethos* dramático, o refrão em maior amiúde se associa a um mergulho no passado, e dentro de uma perspectiva lírica. O fato de o registro lírico e nostálgico ser realizado a duas vozes em contraposição ao solo da estrofe permite uma associação com um sentido de compartilhamento de tal *ethos* com os ouvintes da canção, como que conclamando sua adesão.

Naturalmente, dada a posterioridade de *Picón, dà-gghe cianìn* com relação a *Saudosa maloca*, descarta-se *a priori* qualquer influência da peça de Di Santis e Pesce sobre a criação de Adoniran. Contudo, a canção genovesa não foi citada por esta razão, e sim para reforçar o peso, dentro da cultura italiana, do imaginário por ela mobilizado. A reforçar tal importância está o fato de que a segunda canção italiana a ser citada, *Casetta de Trastevere*, é construída sobre essencialmente o mesmo imaginário de sua similar genovesa, demonstrando pois seu enraizamento na semiosfera do país. Neste caso, contudo, a data desempenha um papel perturbador: a canção, considerada por Felice Liperi em sua *Storia della canzone italiana* como “junto a *Barcarolo romano*, a canção mais amada do repertório romano”, data de 1931 – 20 anos portanto antes da gravação da primeira versão de *Saudosa Maloca*, ainda com o título de *Saudades da Maloca*, em 1951. Escrita em parceria com Alberto Simeoni e Ferrante Alvaro De Torres, a obra, reforça o historiador italiano, trouxe “grandessíssima fama” a seu terceiro coau-

tor, o cantor Alfredo Del Pelo, e “interpreta idealmente o elo indissolúvel dos romanos para com sua terra” (LIPERI, 2016:36). Em uma cidade como São Paulo, concentrando então uma das maiores populações de origem italiana do mundo, com uma vida cultural intensa, e em cujas cantinas desde sempre ecoaram as canções mais populares da península itálica, é quase uma impossibilidade lógica que uma das mais tradicionais canções do repertório romanesco não tivesse chegado aos ouvidos atentos e musicais de um boêmio inveterado como Adoniran em algum momento dos vinte anos que separam sua aparição em Roma e o lançamento de *Saudades da Maloca*. Contudo, o ponto principal não é a infrutífera discussão sobre a existência ou não de um contato direto do sambista paulistano com o clássico do repertório romanesco, e sim a identificação e análise de eventuais pontos em comum entre os imaginários mobilizados pelas duas canções. Para tal, cabe apresentar alguns aspectos de *Casetta de Trastevere* (DEL PELO e DE TORRES e SIMIONI, 2021), discutindo suas variâncias e invariâncias com relação a *Picón, dàgghe cianìn*.

Um primeiro elemento a se destacar diz respeito à questão dialetal. O romanesco de *Casetta de Trastevere* apresenta uma interessante série de afinidades fonéticas com relação à aproximação que observamos em Cornélio Pires e em Adoniran Barbosa da fala caipira. Observam-se pois, por exemplo: 1) o rotacismo, pelo qual o /l/ se transforma em /r/ – como

em “esse edifício arto” no lugar de “alto” em *Saudosa Maloca*, ou, em *Casetta de Trastevere*, “E sotto quer piccone traditore/come quer muro/me se sfascia er core” ao invés de “E sotto a quel piccone traditore/come quel muro/me se sfascia il cuore” (e sob aquela picareta traiçoeira/assim como aquela parede/meu coração se parte em pedaços); 2) a assimilação progressiva de grupo consonantal, como a passagem de /nd/ a /n/ em “Tá chegano e tá comeno” na *Moda do cafanhoto* de Cornélio Pires, ou, na canção romana, “pare che er monno stia/cascanno appressa te” ao invés de “pare che il mondo stia/cascando appresso a te” (parece como se o mundo estivesse/desabando ao redor de você); 3) a mudança da lateral palatal de /lh/ para /i/, como o “velha” em “era uma casa véia, um palacete assobradado” de *Saudosa maloca*, ou “nun lo vedete/che j’e fate male?” ao invés de “non lo vedete/che gli fate male?” (vocês não veem/que a estão machucando?) em *Casetta de Trastevere*; 4) queda da terminação do infinitivo, como na rima “dá licença de contá/que aqui onde agora está” em *Saudosa maloca*, ou em “ch’io ve stò a guardà” ao invés de “che io vi sto a guardare” (que eu estou olhando vocês) no clássico italiano.

Tais recorrências deixam claro o porquê da opinião de Antônio Cândido de que a linguagem de Adoniran seria perfeitamente explicável dentro dos cânones fonéticos da fala nacional, bem como esclarece a razão da semelhança insofismável das repre-

sentenças das falas do caipira e do italiano na obra de Cornélio Pires, ao mesmo tempo em que aponta para o fato de que, nesse caso, o senso comum da época de Adoniran tampouco se equivocava ao reconhecer em sua oralidade elementos oriundos da onipresente Itália impregnada na São Paulo da primeira metade do século XX. Dados os procedimentos linguísticos comuns à caracterização de ambas as falas, caberia outrossim não à fonética, e sim à entoação, muito diferente em cada um dos dois casos, o papel de elemento de maior confiabilidade para um veredito com relação à predominância de um ou outro elemento na dicção de Adoniran. De qualquer forma, é natural pois a percepção de um sincretismo entre ambas as falas na estilística do autor de Trem das onze, terminando por se justificar a detecção nela da presença tanto do elemento caipira quanto do italiano.

Em *Casetta de Trastevere*, os escombros de uma casa sendo demolida chamam a atenção do enunciatador. Olhando com maior atenção, ele se surpreende ao identificar, sob os golpes da “traíçoeira picareta”, a casa de sua mãe, e termina por sentir, “como aquela parede, seu coração se partir em pedaços”. Enxerga então diante de si a vida ali vivida, apenas para assistir, a seguir, “todos os sonhos desmoronarem, tijolo por tijolo”, e vê-la desaparecer aos poucos sob uma nuvem de poeira. Dirigindo-se imaginariamente aos pedreiros para alertá-los que sua finada mãe ainda estaria ali, em seu leito de morte, e que eles poderiam

terminar por feri-la, sofre, diante daquele quadro, como se o mundo estivesse desabando diante de si.

As semelhanças entre os temas e figuras mobilizados na canção e aqueles presentes em *Picón, dà-gghe cianìn* são bastante significativas. Em ambas, o enunciador, caminhando a esmo, é surpreendido por se ver subitamente presenciando a demolição da casa em que viveu sua mãe. Dilacerado pelas lembranças, sente seu coração se partir a cada pedaço da construção que tomba, e pede para que a picareta desacelere seus golpes; contudo, nada é capaz de impedir a demolição, que tem seu momento climático na destruição do quarto da mãe. Observa-se assim todo um percurso em comum tanto nos níveis narrativo quanto discursivo, bem como se constata que ambas as canções compartilham algumas de suas principais figuras e percursos temáticos.

No que tange à estrutura musical (DEL PELO, 2021), as semelhanças, se menos evidentes, nem por isso deixam de ser significativas. Ambas as canções são essencialmente quaternárias (ainda que possam aparecer grafadas como binárias), com estrofes de 12 compassos em menor e refrões de 16 compassos em maior. De maior interesse que tais aspectos quantitativos e meramente musicais são as relações de homologia que tais categorias criam com as categorias de conteúdo, dentro do procedimento que a semiótica francesa classifica como semi-simbolismo. Dentro desta perspectiva, chama a atenção o fato de que as

estrofes em menor estão homologadas à descrição da cena em um presente disfórico, correspondente ao drama de se testemunhar inesperadamente a demolição da casa da mãe, ao passo que os refrões em maior correspondem ao espaço da nostalgia, em um passado presentificado no qual aquelas duas dimensões da temporalidade se sobrepõem, idealizando-se euforicamente o segundo com relação ao drama existencial vivido no primeiro.

Tecidas essas ponderações a respeito do imaginário cancional italiano mais próximo cronológica e conceitualmente de *Saudosa maloca*, bem como de alguns recursos de homologação entre categorias de expressão e do conteúdo que estruturam os textos sincréticos em questão, passemos pois a algumas considerações a respeito dos diálogos estabelecidos entre a canção de Adoniran e os repertórios coevos brasileiro e italiano.

2 Se o senhor não tá lembrado, dá licença de eu contar: Saudosa maloca no contexto dos repertórios cancionais brasileiro e italiano de seu tempo

Em 1955, os Demônios da Garoa lançaram sua antológica gravação de *Saudosa maloca*, canção que o grupo já apresentara um ano antes, no programa de Manuel da Nóbrega na Rádio Nacional (MARCONDES,

1977, p. 228). O sucesso estrondoso daquela versão contrasta à primeira vista com a indiferença com que se recebeu, em 1951, a gravação do autor. Esta, com Adoniran acompanhado por Nelson Miranda e seu Conjunto, aparece originariamente com o título de *Saudades da maloca*. Contando com um deslumbrante solo de clarinete – cujo autor lamentavelmente não logramos identificar –, que evolui para um contraponto de rara beleza com a voz principal, a gravação, apesar de sua inegável qualidade musical, não encontra grande ressonância junto ao público de seu tempo. Para Rafael Menezes Bastos, tal se deveria ao caráter, segundo ele, lamentoso e disfórico da primeira versão, em contraste com o tom a seu ver “jocosos” – que ele chega mesmo a classificar como “uma musicalidade da irrisão” – da versão dos Demônios da Garoa. O lamento que Bastos identifica na primeira gravação se chocaria com o espírito ufanista daqueles anos que se aproximavam da celebração triunfal do IV Centenário da cidade de São Paulo: “A ideologia ufanista do progresso passou a marcar de maneira decisiva a paulistanidade – aquela dos contentes, por assim dizer –, sendo amplamente apropriada pelo discurso político”. A canção seria assim “uma narrativa sobre esse processo histórico e suas consequências para as camadas baixas”, revelando “uma paulistanidade dos descontentes, na contramão de todo ufanismo desenvolvimentista” (BASTOS, 2013, p. 241). Em que pese a pertinência da análise contextual de Bastos e o fato

de as duas versões adotarem essencialmente a mesma tonalidade e andamento, há diferenças musicais importantes a pontuar entre as duas gravações. Se na versão dos Demônios da Garoa não se encontra a extraordinária parte de clarinete, o virtuosismo se faz nela igualmente presente através da deslumbrante baixaria de Arthur Bernardo. Contudo, diferentemente dos contracantos do clarinete, a linha de baixo de Bernardo embasa toda a estrutura harmônica do arranjo, e sua exploração de consonâncias e inesperadas dissonâncias com relação às aberturas vocais dos cantores gera uma polifonia que se distancia sobremaneira em sofisticação da versão de 1951. Em termos quantitativos, o paradigma harmônico da gravação dos Demônios da Garoa é mais numeroso, e a partir daí também a organização sintagmática apresenta, agora qualitativamente, uma gama de efeitos de maior variedade, sutileza e expressividade, a qual merece uma exposição detalhada em outra oportunidade. Vale pontuar contudo a contribuição das aberturas vocais do grupo, quase sempre em bloco, permitindo na introdução e coda engenhosos contracantos, contribuindo para uma textura harmônica e contrapontística substancialmente mais rica e complexa que a da versão original – fato de suma importância cuja natureza técnica tende a passar despercebida pela escuta essencialmente leiga do grande público e mesmo de parte da crítica especializada.

Cumpra agora tecer algumas importantes considerações com relação ao diálogo entre *Saudosa maloca* e os imaginários brasileiro e italiano de seu tempo.

No âmbito nacional, a temática social do samba de Adoniran encontra precursores em *A favela vai abaixo* (1928), de Sinhô, e *Praça onze* (1942), de Herivelto Martins e Grande Othelo. Ambas as canções anunciam a iminente demolição de um espaço caro para a comunidade – a primeira, dentro de uma perspectiva mais pessoal, construída a partir do diálogo de um casal que será desalojado por ela; a segunda, adotando uma retórica de sujeitos de caráter coletivo e social, instaura alocutários de cunho locativo, dirigindo assim à Mangueira, ao Salgueiro ou mesmo à própria Praça Onze o aviso de que “vão acabar com a Praça Onze”. Vale notar que, em ambos os casos, o enunciador se utiliza essencialmente do futuro para desfiar os fatos a serem narrados. Importante ainda frisar a fundamental contribuição de figuras de expressão na construção do *ethos* e do sentido de tais canções: o andamento relativamente acelerado e a tonalidade em maior, associados ao caráter sincopado do samba, terminam por conferir um tom de humor aos textos sincréticos, cujo caráter às vezes até festivo os afasta do lamento ou do drama. Outro ponto de interesse é a sutil retórica de rebeldia em ambos os discursos, em uma atitude que parece-mas-não-é adesão e que termina por se revelar como algo que é-mas-não-parece um ato de resistência. Assim, na obra de Sinhô, a

cabocla, mesmo aceitando se mudar (a aparente adesão), insiste em se instalar em um lugar – no caso, na Cidade Nova – de onde poderia manter a vista para o Morro da Favela (uma resistência sutil e aparentemente inócua, mas ainda assim presente). Já na composição de Grande Otelo e Herivelto Martins, embora a Escola de Samba não vá sair (aparente adesão), a resistência se faz sentir, a princípio veladamente, pela declaração de que a praça permaneceria “eternamente em nosso coração”, assumindo-se, a seguir, postura sutilmente mais assertiva, ao se colocar que algum dia haveria uma “nova praça” de onde se cantaria a memória da Praça Onze.

Conforme visto anteriormente, no caso das canções italianas discutidas neste artigo, ambas narram, no tempo presente, a experiência do enunciador de testemunhar, com um *ethos* alternando entre a perplexidade, a nostalgia e o lamento compungido, a demolição da casa em que viveu sua mãe. A presentificação de um passado idealizado acentua o elemento nostálgico, e as canções têm em comum a utilização da figura em que se comparam os pedaços da parede que se despedaçam com o coração do enunciador vivenciando a dor metaforizada pela expressão “coração partido”. Ao contrário das canções brasileiras aqui discutidas, não se pode falar propriamente de alguma forma de resistência – ainda que em *Picón*, *dàgghe ciánin*, o enunciador termine pedindo licença para roubar um tijolo, valendo-se da bela imagem

de “um pedaço de poesia do chão de Picapria”. O próprio gesto de se pedir licença já tende a evocar mais um ato de *compliance* que de rebeldia; tampouco se percebe resistência na canção romanesca, que termina com a emotiva reiteração do apelo do enunciador para que o pedreiro fosse mais devagar, já que sua mãe - já morta - estaria ali. Musicalmente, ainda que ambas as canções sejam quaternárias com estrofes de 12 compassos em menor e refrões de 16 em maior, não se pode afirmar que as duas pertençam a um mesmo gênero, dadas suas substanciais diferenças de andamento e configuração rítmica.

Ainda que, no contexto das canções brasileiras, os eventos de referência narrados se relacionem historicamente com decisões do poder público, a canção de Sinhô não se exime de culpar a “flor sumítica amarela” – ou seja: o poder financeiro – ou a “inveja dessa gente”, transcendendo assim a esfera pública e adentrando a esfera privada. No caso do repertório italiano, em que também foram de âmbito governamental as medidas que levaram às demolições referidas, um procedimento retórico metonímico instaura sobretudo a picareta, mas também os pedreiros, como sujeitos operadores das ordens do destinador e/ou anti-sujeito ocultos do percurso narrativo.

Tecidas essas considerações, cabe agora situar em que medida *Saudosa maloca* se insere ou não dentro desses dois repertórios de referência. Tomando-se inicialmente o repertório brasileiro, observa-se que

aquela canção se contrapõe em alguns aspectos relevantes a *A favela vai abaixo* e *Praça Onze*. Longe do humor e da alegria das demais, *Saudosa maloca* mergulha em um *ethos* entre o drama e a tragédia, ainda que a utilização de lítotes (“E hoje nós pega a páia nas grama do jardim”) para exprimir a dura condição existencial dos novos desabrigados dormindo ao relento, ironias (“fomos pro meio da rua apreciar a demolição”) e o efeito por vezes humorístico da ruptura com a norma culta da língua tendam a suavizar seu peso. Tais elementos no plano do conteúdo se fazem acompanhar por homologias no plano da expressão que constituem tópicos cujo peso não pode ser ignorado. Assim, o modo maior que acompanhava o *ethos* mais festivo das composições de Sinhô e Herivelto/Othelo dá lugar não apenas ao modo menor, mas também à sutil exploração de dissonâncias que diferencia o arranjo de 1955 daquele de 1951, homologando-se à atmosfera trágica da versão; por outro lado, Adoniran não abre mão da utilização do samba – escolha consistente com o efeito geral de atenuação/lítotes que complexifica a estrutura do texto sincrético. Outro ponto de afastamento com relação às demais canções brasileiras diz respeito à humildade do enunciador e sua resignação, que se contrapõem à sutil rebeldia daquelas, e ao orgulho do malandro que chega a atribuir à “inveja” o ímpeto de destruição da favela. Em *Saudosa maloca*, tal resignação é construída ao longo de diversas passagens, tais como “Os homis tá

cá razão, nós arranja outro lugar”; “se conformemo”; “Deus dá o frio conforme o cobertor”, restando aos desalojados, como reação, nada a não ser cantar – por um lado, para esquecer a dor; por outro, como ato de resistência a manter vivo, ao menos no espaço da memória, tudo o que se perdeu.

Já com relação ao repertório italiano, a canção de Adoniran apresenta uma proximidade estrutural de tal ordem que chega mesmo a sugerir uma pertinência a um mesmo referencial cultural. Apesar do tema comum em torno do custo social, humano e cultural do higienismo de inspiração Haussmanniana, a cena enunciativa do samba de Sinhô, em que um casal no morro comenta e deplora seu despejo iminente, pouco tem em comum com o festivo lamento das Escolas de Samba que, sabendo perdido o palco da Praça Onze, anteveem, contudo, a efemeridade de seu distanciamento do berço dos desfiles de carnaval. Tomando-se porém *Saudosa maloca* lado ao lado com as canções italianas discutidas, salta aos olhos a proximidade de suas cenas enunciativas. Em todas elas, o enunciatador narra para terceiros que presenciou, condoído, a demolição de uma casa de imenso valor simbólico e emocional para sua história de vida, e que sentira, como que em seu próprio corpo, cada pedaço da construção que ia desmoronando. Em todas as três, a reação do narrador se limitou, por dolorosa que fosse a cena, a uma tentativa mal-sucedida de dissuadir os pedreiros de cumprirem seu propósito. Tal interação,

discutida anteriormente no que tange às canções italianas, fica subentendida em *Saudosa maloca* a partir da frase: “Os home tá co’a razão: nós arruma outro lugar”. Se os pedreiros estavam com “a razão”, subentende-se que houve uma discussão entre as partes; e, se a réplica postulou que os ex-moradores da maloca encontrariam alguma alternativa, deduz-se a negativa dos pedreiros, confirmada pragmaticamente pela própria demolição do cortiço. Outro paralelo estrutural de interesse é a construção do refrão em torno de um vocativo de apelo afetivo: na romanesca, “Casinha de Trastevere, casa da minha mãe”; na genovesa, “Picareta, vai devagarinho” (convidando os pedreiros a compartilhar a doçura das lembranças evocadas); na paulistana, por fim, “Saudosa maloca, maloca querida”. Não menos regular é a construção das estrofes em torno de diálogos em que o narrador descreve a seu interlocutor a triste cena que presenciou: “podem quebrar tudo, que eu vou ficar aqui olhando pra vocês”, na canção de Del Pelo; “Quem é de Gênova [frase dita em genovês, com o sentido de “nós”], sabe”, na obra de De Santis; e “Se o senhor não tá lembrado, dá licença de contar”, no samba de Adoniran. Por fim, note-se em todas elas a prevalência da configuração patêmica complexa da resignação – entendida aqui, tal qual em sua definição pelo dicionário *Le Robert*, como “o fato de aceitar sem protestar (a vontade de uma autoridade superior); tendência a se submeter, a sofrer sem reagir” (REY-DEBOVE e REY, 1994, p. 1951)”.

Isso porque o intento de reação, esboçado nos três casos, termina invariavelmente por não se concretizar: na canção genovesa, porque “um nó na garganta” teria impedido de ganhar corpo, pela voz, o pedido apenas imaginado para que as picaretas ralentassem seu trabalho; na romana, são igualmente imaginários os apelos aos pedreiros, dado que sempre justificados pelo fato de que a mãe do enunciador, apresentada como já falecida, ainda permaneceria naquele local; e tampouco se concretiza, no samba, o grito do personagem Mato Grosso, interrompido como na canção genovesa – mas aqui porque o próprio ator da enunciação sentencia que “Os home tá co’a razão: nós arruma outro lugar”. Note-se, nesse particular, o descolamento de *Saudosa maloca* com relação aos sambas de Sinhô e Herivelto, onde os enunciadores, por inevitável que fosse o iminente despejo, guardavam para si mesmos alguma forma de resistência – a cabocla que se instala em frente ao morro na primeira canção, e a fé na construção de uma nova praça que viesse a abrigar a comunidade do samba na segunda. Na composição de Adoniran, pelo contrário, nem os despejados se instalam em frente ao palacete em demolição, nem anunciam a expectativa de ocuparem outro imóvel.

Considerações Finais

Observadas as substanciais semelhanças entre Saudosa maloca e suas correspondentes italianas, não apenas da ordem paradigmática mas também concernentes à organização sintagmática dos elementos discursivos e narrativos que compartilham, cabe apontar alguns diferenciais de interesse entre a canção de Adoniran e suas similares romanesca e genovesa. Um deles é a transposição temporal da cena enunciada do presente para o passado, com o enunciador narrando enquanto memória a demolição por debreagem enunciva, ao contrário da enunciatividade em tempo real da canção original romanesca, ou do passado recente (“esta manhã”), da genovesa. Como que compensando o deslocamento temporal, tanto no samba quanto em *Picón dàgghe cianìn*, o enunciador presentifica a ação dramática através do discurso direto, tornando-a assim mais envolvente, como em “Mato Grosso quis gritar, mas em cima eu falei: ‘Os homem tá co’a razão; nós arruma outro lugar’”; ou “Só se conformemo quando o Joca falou: ‘Deus dá o frio conforme o cobertor’” – o que ocorre apenas pontualmente na canção genovesa, em passagens como, “mas quando vi ruir a golpes de picareta o quarto onde nasceu minha mãe, alguma coisa se fechou mesmo em mim; chorei, e pedi assim: ‘picareta, bate devagarinho’”.

Outra diferenciação se dá com relação à representação do ator da enunciação: na primeira pessoa do singular nas canções italianas, em contraposição à primeira pessoa do plural na brasileira. Contrapondo-se ao “eu” predominante nas variantes genovesa e romanesca, nela um “nós” sintético permite o desmembramento do sujeito coletivo no desespero de Mato Grosso – que quer gritar diante da cena –, na fé e firmeza de Joca – que crê que “Deus dá o frio conforme o cobertor” –, e no pragmatismo do narrador – “Os home tá co’a razão, nós arruma outro lugar”. Não se trata aqui de diferença meramente gramatical, mas sim de uma mudança de perspectiva do pessoal para o social. Reforça tal constatação a substituição da representação idealizada de um passado idílico recheado por reminiscências familiares e de infância por outra de estilo mais realista, de um tempo que, ainda que relativamente feliz, fazia-se viver dentro das vicissitudes de uma condição econômica marcada pela precariedade. Longe da ênfase em um passado que se perdeu irremediavelmente sob a forma metafórica da demolição da velha casa da mãe, o que se expõe é um presente marcado pelo drama social da moradia perdida, revestido de figuras que lhe conferem uma maior dimensão patêmica. As perspectivas contrapostas não se opõem: pode-se com toda a justeza afirmar que *Casetta de Trastevere* e *Picón, dàgghè cianìn* se valem do apelo emocional para discutir, na medida das possibilidades de seu tempo, a questão social do

higienismo urbano e da remoção, do centro para a periferia, das comunidades de menor poder aquisitivo – ou, analogamente, que Adoniran parte da questão social para verticalizar o drama existencial dos sem-teto. A contraposição se dá, portanto, nas estratégias retóricas de que partem os autores para abordarem o drama por eles descrito, e não necessariamente na condição humana que buscam discutir.

De qualquer forma, enquanto nas canções italianas as demolições são apresentadas já em execução e sem qualquer inferência a respeito de sua causalidade, no samba de Adoniran, como que inspirado pelo pensamento de um Vittorio de Sica em seu *Ladri de biciclette* de 1948, a situação é apresentada com uma gênese concisa, contudo clara: “o dono mandou derubar”. Estabelece-se assim, como colocado no *Marxismo e teoria da linguagem* de Voloshinov, o discurso enquanto palco da luta de classes (VOLOSHINOV, 2018, p. 113). De tal assimetria é essa luta nesse caso que, do lado do oprimido, pouca margem haveria além ou do grito – esboçado, mas invariavelmente contido nas três canções –, ou da resignação. De certa forma, as três peças se estruturam retoricamente enquanto preterições, em que o que se apresenta como um grito calado termina por se extravasar por meio da própria canção – na qual ganha uma dimensão e visibilidade muito superior à que aquele gesto poderia aspirar. Conforme discutido, *Saudosa maloca* termina em suma se destacando por uma abordagem

em que a dimensão social ganha a primazia, seguindo de perto alguns cânones do neo-realismo italiano, tais como, segundo o quarto volume da *Enciclopédia do cinema* de Lino Micciché, a opção por retratar com crueza personagens humildes, vivendo os dramas de sua condição de vida, expressa a partir de um registro de fala natural, por vezes mesmo dialetal (MICCICHÉ, 2009).

Um exame em profundidade das diferenças discutidas acima aponta contudo menos para discrepâncias de maior relevância – seja na estruturação do texto, seja no imaginário por ele mobilizado – que para meras variâncias. Estas, por sua vez, seriam constituídas em torno de invariâncias que preservariam em essência estruturas cuja semelhança parece ser muito mais significativa do que as variações que singularizam cada uma das obras elencadas. Em que pese a tradição do samba, da qual Adoniran é tanto herdeiro quanto expoente, não se encontram no repertório da música popular brasileira canções tão próximas do imaginário mobilizado por Adoniran em *Saudosa maloca* quanto *Casetta de Trastevere*, ou mesmo a posterior *Picón, dàgghe cianìn*. Já quanto ao fato de clássicos do samba como *A favela vai abaixo* e *Praça onze* terem precedido a canção de Adoniran na abordagem de temática semelhante, ao contrário do que se constata a partir da confrontação com o referencial italiano aqui apresentado, terminam por chamar a atenção mais suas expressivas diferenças

do que seus poucos pontos de aproximação com relação a *Saudosa maloca*. Em suma: sem pretensões de especular sobre a familiaridade ou não de Adoniran com as canções discutidas no presente artigo, é patente não só a profunda afinidade do imaginário de *Saudosa maloca* para com o de suas congêneres italianas, como também sua proximidade substancialmente maior com relação a elas do que com os sambas de seu tempo.

Por outro lado, do ponto de vista estritamente musical, a canção de Adoniran se distancia sobremaneira das estratégias de redundância estrofe-refrão presentes tanto nos sambas quanto nas canções italianas aqui discutidas, apontando para numerosos elementos que atestam sua originalidade e engenhosidade. A aversão à redundância e mesmo a intensa dramaticidade não afastam de forma alguma Adoniran da tradição do samba: as mesmas características podem ser encontradas em obras como *Cabelos brancos* (de 1949, e portanto anterior a *Saudosa maloca*), do próprio Herivelto Martins de Praça onze, entre outros exemplos de diferentes autores.

Assim, se *Saudosa maloca* está longe de ser uma *avis rara* dentro do repertório do samba, tampouco cabe menosprezar suas profundas afinidades estruturais com relação ao repertório italiano de seu tempo. A composição, dessa forma, parece dar corporalidade brasileira a um drama que, universal, apresenta-se tratado dentro de uma perspectiva que se consolidou

dentro do imaginário italiano. Herdeiro de ambas as tradições, Adoniran sintetizou-as em uma obra prima que, conforme demonstrado, traz em si as marcas da herança cultural italiana de seu autor para muito além da superficialidade de um certo sotaque e de algumas pontuais escolhas lexicais. Da mesma forma, desnuda sua sensibilidade para com a miséria e sua dimensão humana – a mesma miséria que forçou seus pais a emigrarem da zona rural de Cavarzere, no Veneto italiano, para buscar um lar no Brasil; a mesma miséria que negava agora um lar para seus amigos Mato Grosso e Joca – dois sem-teto a quem Adoniran se afeiçoara, e que ele por um tempo não conseguiria mais encontrar após a demolição do hotel abandonado que lhes servia de abrigo durante as noites (CAMPOS JUNIOR, 2003, p. 230-243). Do lado de cá como do lado de lá do Oceano Atlântico, uma mesma miséria, da qual a diáspora italiana não poupou os olhos de João Rubinato – verdadeiro nome de Adoniran –, e através dos quais, como demonstra o presente artigo, o gênio do samba paulista imprimiu para aquele drama um olhar enraizado em uma ancestralidade que nem mesmo sua condição indiscutível de expoente do samba brasileiro conseguiu apagar.

Referências

- BRUNO, Ernani Silva. *Histórias e tradições da cidade de São Paulo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- BASBAUM, Hersch. *José Renato: energia eterna*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. “Conflito, Resignação e Iri-sião na Música Popular Brasileira: um estudo antropológi-co sobre a Saudosa Maloca, de Adoniran Barbosa. Por que as Canções têm Arranjos?” *Ilha – revista de antropologia/UFSC*, Florianópolis, v. 15, n. 2, p. 211-249, 2013.
- CAMPOS JUNIOR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2003.
- CÂNDIDO, Antônio. “Adoniran Barbosa”. In: MOURA, Flávio e NIGRI, André. *Adoniran: se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- DE SANTIS, Ottavio e PESCE, Gino. Picón, dàgghè cianìn. *Acadèmia lingùstica do Brénno*, 2021. Disponível em: < <http://www.zeneize.net/media/cansoin/index.htm> >. Acesso em: 31 jul 2021
- FERREIRA, Elton Bruno. *Sonoridades caipiras na cidade: a produção de Cornélio Pires (1929-1930)*. 198p. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2013. <https://sapiencia.pucsp.br/bitstream/handle/12807/1/Elton%20Bruno%20Ferreira.pdf>
- I TRILLI. Piccon, Dagghe Cianin. In: *I Trilli: Canti De Casa Mae*. Disponível em:< https://www.youtube.com/watch?v=is-7Wgj8Gcc&ab_channel=JackO%27Malley >. Acesso em 22 jun 2021.
- DEL PELO, Alfredo. Casa Mia (Casetta De Trastevere). In: *Canzone italiana 1900/2000*. Disponível em:< <http://www.canzoneitaliana.it/casa-mia-casetta-de-trastevere-3321dis.html> >. Acesso em 22 jun 2021.
- DEL PELO, Alfredo, DE TORRES, Alvaro Ferrante e SIMEONI, Alberto. Casetta De Trastevere. In: *Laboratorio Roma*.

Disponível em: < <http://www.canzoneitaliana.it/casa-mia-casetta-de-trastevere-3321dis.html> >. Acesso em 20 jun 2021.

<https://www.romasparita.eu/storia-cultura/289-casetta-de-trastevere>

LIPERI, Felice. *Storia della canzone italiana*. Roma: Rai Eri, 2016.

LOMBROSO-FERRERO, Gina. *Nell'America meridionale*. Milano: Fratelli Treves, 1908.

MARCONDES, Marcos Antônio (org). Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular, volume I. SP: Art Editora, 1977.

MICCICHÈ, Lino. Neorealismo. In: CANOVA, Gianni (org.). *Enciclopedia del cinema*. Milano: Garzanti, 2009. Disponível em: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/neorealismo_(Enciclopedia-del-Cinema)/)>. Acesso em: 15 ago 2021

PIRES, Cornélio. *20.009 – No mercado dos capiras*. São Paulo: Columbia, 1929a. 1 disco sonoro, 78 rpm.

PIRES, Cornélio. *20.002 – Simplicidade*. São Paulo: Columbia, 1929b. 1 disco sonoro, 78 rpm.

RAFFARD, Henrique. “Alguns dias na Paulicéia”. In: *Revista do instituto histórico e geográfico brasileiro, vol. LV, II*. Rio de Janeiro: Companhia Typographica do Brazil, 1893.

REY-DEBOVE, Josette e REY, Alain. *Le nouveau petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert, 1994.

SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895/1964)*. São Paulo: Quiron, 1976.

VOLOSHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2018.