

A MALOCA NA CONTRAMÃO DO PROGRESSO: ADONIRAN BARBOSA E A MODERNIDADE

ASSÍRIA TOLEDO DO AMARAL¹, WENER APARECIDO NOGUEIRA DA SILVA²

Resumo: Este artigo tem como proposta investigar, a partir da letra da canção *Saudosa Maloca* de Adoniran Barbosa (1910-1982), as ideias de progresso e modernidade; bem como compreender a maneira com que tais conceitos permeavam diretamente o cenário em que o compositor estava inserido quando escreveu a letra da música, isto é, a sociedade paulista em meados dos anos 1950. Assim, o progresso acabaria por trazer o sentimento nostálgico, de um passado onde o tempo era mais leve, algo que se contrapõe ao ritmo acelerado da cidade que passava por um amplo processo de modernização. A abordagem concentra-se, portanto, em identificar o samba crítico enquanto forma de expressão frente à concepção de progresso.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa; Modernidade; Progresso; Saudosa Maloca; São Paulo.

1. INTRODUÇÃO

A humanidade se constitui e se molda no tempo, é através dele que sociedades e sonhos se constroem. Do mesmo modo, o tempo é o responsável por destruir, na mesma proporção, sociedades e sonhos. Pode-se dizer que a relação entre ser humano e tempo nunca foi de companheirismo, pelo contrário, as pessoas sempre odiaram o tempo; nenhuma sociedade até o século XIX quis experimentar mudanças que fugissem à sua realidade, em suma, transformações causavam inquietações. O tempo é terror e o que sempre se quis foi esquecê-lo³ (REIS, 2009, p. 30.).

No entanto, a humanidade se condicionou a construir memórias que agradassem seu espírito⁴. Estas não se resumem apenas a um passado vivido, mas a um futuro que se abre no

1 Graduada em História pela Universidade Estadual Paulista – UNESP.

2 Graduado em História Pela Universidade Estadual Paulista – UNESP.

3 Este medo seria derivado pela falta de compreensão do tempo, tudo que implica em mudança causa horror, tendo em vista que as sociedades humanas sempre desejaram estabilidade, um presente eterno. Para mais a respeito ver: REIS (2009).

4 O espírito, neste caso, estaria relacionado com a alma ou energia vital humana, não se relacionando com a concepção de Espírito universal hegeliana.

horizonte. Futuro, neste caso, se dá enquanto *horizonte de expectativas*, o que constitui um futuro presente, tal qual Reinhart Koselleck⁵ utiliza em seus escritos. Ressalta-se, porém, que nem sempre o futuro foi a base da sociedade - como se vê no período contemporâneo. Era no passado, e sobretudo em visões escatológicas, que a realidade humana se pautava.

A mudança na percepção do tempo, direcionando-a para o progresso, só se tornou possível devido às “filosofias da história” que surgiram junto ao iluminismo. Foi neste período que o termo “progresso”, cunhado por Kant (KOSELLECK, 2006, p. 318), passou a ser visto como uma opção em um mundo “faminto” por metamorfoses, ainda que sua idealização seja distinta da qual conhecemos atualmente. Kant, em exemplo, verá este processo por uma visão teleológica, onde a espécie humana se realiza progressivamente para seus próprios fins; ainda que seja um fim em si mesmo, é somente junto de sua espécie, permeada de razão, que o desenvolvimento do homem pode ser alcançado (PEREIRA, 2008, p. 110). Outra perspectiva muito difundida foi a de Hegel, onde o Espírito - ou Razão - se desenvolve constantemente, o que gera, deste modo, o novo, ou seja, o progresso (SILVA, 2020, p. 62). Tais ideias adentraram e influenciaram a Revolução Francesa, por sua vez, esta acabou por transformar a maneira com que as pessoas encaravam o tempo; a humanidade já não temia mais o tempo, o que possibilitou assim um novo enfrentamento do mesmo, dando origem ao período que chamamos de modernidade.

O conceito “modernidade” é ambíguo, até mesmo sua duração é controversa, sendo compreensível por diferentes ângulos. Mas o que seria um ser moderno? Para Berman:

(...) é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor — mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (BERMAN, 1986, p. 15).

Foi, justamente, este período de mudanças que acabou por transformar o imaginário e tudo aquilo que a memória um dia tratou de rememorar. Afinal, já não existe materialidade no mundo, tudo se vai, pois como diz Rousseau: “eu não sei, a cada dia, o que vou amar no dia seguinte” (ROUSSEAU apud BERMAN, 1986, p. 17). Em suma, *tudo o que é sólido desmancha no ar*.

Ser moderno, portanto, é viver em contradição. É viver em uma falsa segurança que as organizações burocráticas proporcionam, estas decidem o futuro de comunidades, valores e vidas; são as responsáveis por inserir o mundo em um processo progressivo constante (BERMAN,

5 Reinhart Koselleck foi um historiador e teórico alemão ligado à História dos conceitos. As ideias aqui trabalhadas se encaixam nos seus estudos sobre o tempo, sobretudo em uma suposta assimetria entre passado e futuro, acentuada pelas concepções modernas de progresso.

1986, p. 12). Ao apontar o sentido que o conceito de “progresso” e o de “modernidade” adquiriram ao longo do tempo, pretende-se aqui fazer uma abordagem sobre a maneira como Adoniran Barbosa, nome artístico de João Rubinato, trabalhou tais conceitos. O cantor nasceu em agosto de 1910, descendente de italianos; utilizou a música como plataforma para retratar as dificuldades enfrentadas por imigrantes na crescente cidade de São Paulo no início do século XX. O compositor que na década de 1950 foi intérprete do grupo Demônios da Garoa, é considerado por muitos o pai do samba paulista, além disso, iniciou sua carreira na Rádio Cruzeiro do Sul, porém, cresceu a partir da parceria com Osvaldo Moles, jornalista, literário e publicitário que criou vários personagens representados pelo sambista.

Ademais, uma das mais aclamadas características de Adoniran Barbosa consistia em sua versatilidade linguística, na qual buscou retratar o brasileiro iletrado abarcando recursos da linguagem oral. No que diz respeito ao seu sucesso, e com o intuito de apresentar melhor o recorte deste trabalho, pode-se considerar como uma de suas canções mais famosas *Saudosa Maloca (1951)*⁶. Essa canção, fez parte de um momento da História do Brasil em que a ideia de progresso estava vinculada ao discurso político e econômico. Logo, o samba, ao realizar uma crítica a essa concepção de modernidade urbana, traz consigo uma estética musical distinta da que se fazia presente naquele momento.

A fim de estudar a maneira como a ideia de progresso e modernidade se inserem e se relacionam no cenário artístico-cultural brasileiro através da letra da canção de Adoniran Barbosa, *Saudosa Maloca (1951)*, buscou-se, em primeiro momento, trabalhar o contexto musical da obra, para elucidar as transformações da canção brasileira nos anos 1950 - em especial o samba. Posteriormente, o debate volta-se para a análise do discurso, isto é, de que maneira a noção de progresso se faz presente na canção, bem como a realidade paulista e seu processo incessante de modernização. Deste modo, espera-se demonstrar que o compositor, através de seu samba, transmite uma concepção nostálgica, na contramão das ideias progressistas.

2. O SAMBA ENTRA NA RODA

O Brasil, no último século, adotou a ideia de modernização, como já pontuado. O novo objetivo era a busca por maior urbanidade e pelo estilo de vida cosmopolita; isto se estendeu desde a esfera econômica até a cultural. Assim, desenvolveu-se a concepção de progresso, ou seja, de uma sociedade que partilhava a perspectiva de um futuro promissor, onde tudo seria

6 A música tem duas versões, a primeira é de 1951 e conta com o arranjo de Nelson Miranda, já a segunda versão, arranjada pelo grupo Demônios da Garoa, é de 1955.

melhor. Os “anos dourados” se fixaram na memória nacional, todavia, ao se tratar da canção no campo historiográfico, esse momento acabou por ser deixado à margem das discussões, em uma espécie de “idade das trevas musicais” (NAPOLITANO, 2010, p. 59). Para tal, foi elaborado um projeto com o intuito de exaltar a “autenticidade” e a tradição musical da década de 1930, onde o samba - principalmente o carioca - era o conceito máximo da brasilidade⁷, em contraponto com os “decadentes” anos 1950 (NAPOLITANO, 2010, p. 60).

Dentro desse projeto, buscava-se uma estética que visava a construção de uma linguagem musical nativa, porém, no plano considerado erudito tinha-se a finalidade de instituir a canção brasileira a partir de materiais advindos do folclore rural e urbano; ou seja, uma composição que, apesar de seguir os princípios da música europeia, fosse nacional também por incorporar uma sonoridade que expressasse a alma do povo. Todavia, por música popular, os nacionalistas entendiam a música rural, e uma parte da produção urbana que acreditavam não ter sido influenciada pelo mercado cultural – naquele momento ainda em formação. Nesse sentido, o choro e o samba considerado “autêntico” se enquadraram na música artística brasileira, assim três forças tencionavam-se: “as dicotomias entre brasilidade e influências estrangeiras, entre o erudito e o popular e entre modernidade e tradição” (BAIA, 2014, p. 156).

Apesar desse embate historiográfico, nos anos 1950, “a presença vitalizante do samba de morro e dos seus compositores míticos acabou por apontar para a renovação do gênero naquela década” (NAPOLITANO, 2010, p. 67). Instituiu-se uma espécie de “samba crítico”, onde “a representação convencional da brasilidade era abarcada pelos compositores com o intuito de apontar as fragilidades e contradições da nação” (NAPOLITANO, 2010, p. 67). Este elemento se estendeu para além do Rio de Janeiro e chegou a São Paulo. Logo, a canção de Adoniran Barbosa se apropriou desse formato e acabou por fazer parte da nova estética no período.

Ademais, a quebra da hegemonia desse projeto historiográfico nacionalista ocorreu nos anos 1960, por meio da vinculação de setores da intelectualidade com a música popular (BAIA, 2014, p. 156). Todavia, a letra da canção de Adoniran Barbosa, além de ir contra o famigerado slogan “São Paulo não pode parar”, antecipa as posturas críticas da vanguarda paulista, sem buscar acentos eruditos para isso. “Uma narrativa cuja finalização é resignadamente dolorida,

7 É necessário pontuar que no meio historiográfico desenvolveram-se duas correntes interpretativas sobre o surgimento do samba e que necessariamente teria passado por uma delas até se popularizar nos demais estados como em SP. A primeira delas é a de que o gênero, vindo da Bahia, ganhou a forma que se popularizou no país através das rodas dos morros cariocas, nessa perspectiva, o mercado cultural seria uma ameaça, pois a apropriação do samba por outras camadas sociais descaracterizava-o e por isso havia a necessidade de preservar a estética tradicional. A segunda vertente enxerga o samba, ainda que surgido no morro, como produto da cidade do Rio de Janeiro, isto é, na convergência de diferentes culturas, logo, o trânsito pelas demais camadas socio-culturais teriam contribuído para sua consagração (BAIA, 2014, p. 158)

revelando, pois, a paulistanidade dos descontentes, na contramão de todo desenvolvimentismo” (BASTOS, 2014, p. 38).

3. *POGRESSIO*

A trajetória de Adoniran Barbosa por si só já elucida como a temática paulista passou a ser retratada em suas canções. Ao não terminar o curso primário, o cantor exerceu diversas funções, que vão desde pintor a entregador de marmitas. Assim, “somente por volta de 1933 que ele vem a conseguir seu primeiro trabalho como cantor e que o levaria para uma longa trajetória pelas rádios” (MATOS, 2001, p. 52). Tanto é que foi no rádio, quando já consolidado, que Adoniran obteve um de seus maiores sucessos, o programa *História das malocas*⁸ (1955) - que por dois anos, 1958 e 1959, passou pela TV Record - onde interpretava o personagem Charuti-nho, em que já era possível perceber a sua inclinação para conteúdos nos quais a crítica social estava presente.

Deste modo, o processo criativo e a vivência de Adoniran Barbosa o levavam a denúncias de uma cidade que construía para destruir, tudo isso em ritmos que nem mesmo a memória poderia acompanhar. Ao olhar *Saudosa Maloca* (1951), observa-se que a letra nos faz aferir que há uma pessoa contando para outra a respeito de uma construção que existiu no local e foi derubada. “Se o sinhô não tá lembrado/Dá licença de contá/Que aqui onde agora está/ Esse edifício arto/ Era uma casa véia/ Um palacete assobradado” (Adoniran Barbosa, 1951). É assim que este misto de sentimentos passa a ser narrado para terceiros com o intuito de não deixar desaparecer a história do local e das pessoas presentes ali. O próprio Adoniran Barbosa conduzia essa relação íntima com os locais em sua vida diária, visto que em 1978, na inauguração da renovada Praça da Sé, o cantor concedeu uma entrevista ao *Jornal da Tarde* em que se diz feliz pelas mudanças, ainda que lamenta e sente saudades de como era:

Puxa vida, me dá uma saudade de uma porção de coisas que não existem mais. Eu passo e sinto um negócio em mim, não dá nem pra explicar. A praça da Sé ficou linda, agora ela é madame. Mas quando era menina pobre era mais gostoso vir aqui e conversar com ela (BARBOSA, 1978 apud CAMPOS JUNIOR, 2009, p. 512.).

Neste contexto, Adoniran Barbosa compõe *Praça da Sé* (1978), onde fica claro a sua memória pois, ressalta como o lugar mudou no espaço de alguns anos; o relógio, o velho bonde e as antigas brincadeiras já não existiam, ele diz: “É o progresso/É o progresso/Mudou tudo/Mudou até o clima” (Adoniran Barbosa, 1978). Outra canção que denota as mudanças que São

8 Vale dizer que o pouco que restou dos episódios radiofônicos foram transformados em um álbum - com o mesmo nome do programa - lançado pela gravadora Chantecler em 1961, contendo diálogos e canções.

Paulo sofreu é *Iracema* (1956), em que a jovem chamada Iracema acaba sendo morta ao cruzar uma rua na contramão e perde seu casamento. Percebe-se, assim, certa crítica às mudanças que acontecem nas ruas e ao grande tráfego que já congestionava São Paulo, em que as pessoas se preocupavam mais em tomar cuidado com as ruas do que justamente apreciá-las.

Por fim, outra temática que pode ser vista no cantor é a respeito da moradia; se em *Saudosa Maloca* Adoniran Barbosa, Joca e Mato Grosso vivem um estilo de vida mais boêmio e sem um local próprio, outras canções, como *Aguenta a Mão, João* (1965) e *Despejo na Favela* (1969), demonstram uma realidade bem mais ligada a falta de condições e a uma crítica que gira em torno dos problemas que afetam os moradores de São Paulo. A título de exemplo, em *Aguenta a mão, João*, nos deparamos com o problema das enchentes; questão recorrente e que afeta sobretudo a classe mais pobre residente em sua maioria nas favelas paulistas, assim, o cantor busca consolar o personagem João dizendo que ele “só” perdeu a cama, ao tempo que outros perderam bem mais. No entanto, não há como perder mais coisas ao tempo que o único bem de João era sua cama.

De forma semelhante, em *Despejo na favela*, vemos que Narciso é intimado por um oficial a ser despejado de seu barraco na favela, não apenas ele, mas todos aqueles que viviam naquele local; logo, somos apresentados a miséria daquele lugar quando Narciso diz que não seria um problema, pois ele quase não tem nada; porém: “Mas essa gente aí, hein?/ Como é que faz” (Adoniran Barbosa, 1969). É com esse estilo poético voltado para os pobres que vemos o contraste entre a realidade e a imagem de São Paulo como grande metrópole que estava por ser construída.

Portanto, Adoniran Barbosa mostrou uma relação muito próxima a realidade da cidade e de seus personagens, essencialmente a população pobre e residente das favelas, “suas composições se caracterizaram pela síntese de sotaques, entonações peculiares das múltiplas migrações que povoaram e repovoaram a cidade de São Paulo” (MATOS, 2001, p. 53). Deste modo, a cidade que crescia exponencialmente e mandava aqueles que a faziam crescer para as periferias, guardava diversas realidades que foram transmitidas através da genialidade de Adoniran Barbosa.

Finalmente, em *Conselho de Mulher* (1953), o cantor realiza uma sátira à concepção do paulista ter uma certa vocação ao trabalho, nos fazendo pensar que é, na verdade, uma invenção do próprio homem. Logo, essa concepção progressista foi amplamente difundida e se tornou algo constante no cotidiano das pessoas, nas palavras de Adoniran Barbosa: “Pogressio, Pogressio/Eu sempre iscuitei falar que o pogressio vem do trabaio/Então amanhã cedo, nós vai trabalhar” (Adoniran Barbosa, 1953).

4. SÃO PAULO NÃO PODE PARAR

A música *Saudosa Maloca* permite, então, aprofundar a realidade de um espaço que buscava se desenvolver enquanto metrópole, pois se caracterizava por múltiplas experiências urbanas voltadas para a consolidação de São Paulo pela ótica de cidade-progresso. Vive-se assim rodeado por novidades, desde estádios à redutos de arte; ao mesmo tempo, se cria uma “outra” São Paulo, formada por periferias que redefiniram a maneira de se relacionar e entender o crescimento acelerado da cidade (MATOS, 2001, P. 50). Adoniran Barbosa se encaixa, pela música, nesta segunda categoria, principalmente pela forma que escreve, ao utilizar de uma linguagem popular e acessível. Ao analisar o próprio ritmo moderno que contaminava a cidade, devido aos diversos sons e odores que o progresso traz consigo, vemos que o compositor é assimétrico a esta realidade; ele se voltava para caminhar e conversar pela grande metrópole (MATOS, 2001, p. 51). Afinal, foi em suas andanças que ele conheceu Joca e Mato Grosso⁹, que vieram a construir essa maloca, repleta de histórias e momentos que se foram pelo avanço desenfreado da modernidade. “Veio os homes com as ferramentas/ O dono mandô derruba/ Peguemo todas nossas coisas/ E fumos pro meio da rua” (Adoniran Barbosa, 1951).

Neste ponto, as máquinas soterram lembranças e mudam completamente o visual de São Paulo; olhar para o progresso é enxergar o passado como algo a ser superado. Não adianta, deste modo, gritar ou lutar para impedir este processo, pois como Adoniran diz: “os home tá coa razão/nois arranjá outro lugá” (Adoniran Barbosa, 1951). Com este excerto é perceptível uma sensação de conformidade com o progresso e o apagamento de sua maloca, o que se liga com o pensamento proposto e disseminado naquele período: fazer parte da modernização. A ideia de São Paulo enquanto locomotiva do país se multiplica, para tal, é necessário que as pessoas sintam orgulho da cidade e colaborem para o desenvolvimento da mesma, independente das condições que estas se encontravam (BRAGATTO, 2017, p. 3). O que vale é o futuro.

Apesar da perspectiva de um futuro promissor, a canção se coloca em contraposição a esse processo na medida em que trata de um problema ainda atual, a precarização ou falta de moradia. Na década de 1950, houve maior mobilidade nos estratos sociais médios e “ao mesmo tempo, ao processo de crescimento econômico acopla-se a crença na viabilidade de um país moderno e civilizado” (ARRUDA, 1997, p. 42), deste modo, a população de São Paulo aumentou no período. Isso ocorreu, principalmente, por causa do processo de industrialização que impulsionou correntes migratórias em busca do mercado de trabalho. O desenvolvimento da região

9 Joca e Mato Grosso são os amigos que Adoniran cita em *Saudosa Maloca*. Para mais informações ver: BRAGATTO (2017).

surtiu efeitos nos diversos planos, sobretudo a região central passou a ser cada vez mais ocupada por arranha-céus, os ‘edifício(s) artu(s)’ como é dito no samba” (BASTOS, 2014, p. 38). O ideal do progresso fixou-se de forma decisiva na paulistanidade e acabou sendo incorporado pelo discurso político. Logo, *Saudosa Maloca* descreve tal “processo e suas consequências nas camadas baixas através do experienciado por Adoniran Barbosa” (BASTOS, 2014, p. 38).

Assim, as metrópoles organizam as pessoas em diferentes camadas, o que acaba por mudar as relações sociais, visto que elas adquirem uma conotação distinta das cidades pequenas. É interessante pensar, a título de exemplo, que o ritmo e a relação entre as pessoas se modifica a tal ponto nas metrópoles que surge uma ideia de aglomeração, onde a existência do indivíduo seria apagada devido ao contato cada vez mais supérfluo e amontoado. A humanidade passaria a ser regulada pelo número, pela contabilidade; o que deixa de lado as particularidades pessoais, coisificando assim as relações humanas (SIMMEL, 2005, p. 580). Já neste aspecto, é perceptível que a ideia de progresso se expandiu tanto que os ideais cunhados no iluminismo se tornaram irrisórios; tudo se desenvolve em uma velocidade tão grande que surge um questionamento: qual o objetivo final deste progresso?

Identificar o escopo do progresso é uma tarefa complicada, tendo em vista que se relaciona com o que cada pessoa espera dessa situação. Ao olhar para a São Paulo de Adoniran Barbosa percebemos uma multiplicidade de temporalidades, exemplificada pela diferença constante entre a periferia e a metrópole rodeada por prédios e teatros. A modernidade, pautada em avanços estruturais e morais, já não cumpre tudo o que prometeu, seu comprometimento de libertar a sociedade foi quebrado. Afinal, as pessoas comuns - responsáveis pelo processo de modernização - não compartilhavam de um objetivo tão grandioso como libertar a sociedade, mas acabaram por serem inseridas em todo este processo (BRAGATTO, 2017, p.10). Em um exemplo mais conciso, o compositor representa a leveza de um tempo onde o passado era visto como importante, o futuro era posto de lado frente às memórias que eram criadas em sua jornada; o ato de parar e conversar, olhar e lembrar de pessoas, faz com suas canções e em específico *Saudosa Maloca*, se enquadre em um ritmo mais lento, ao ser comparada ao processo que se desenvolvia em São Paulo.

Em síntese, a percepção em metrópoles como São Paulo alcança um ritmo acelerado onde o futuro deve ser melhor que o passado; somente o avanço descontrolado para direções que ninguém conhece pode acalmar os ânimos de uma sociedade que se acostumou com o despertador que aponta para novidades diárias (KOSELLECK, 2006, p. 321). Deste modo, o presente acaba por apresentar um caráter intransitivo, visto que o avanço e a busca por um sentido nesta aceleração da vida se mostram enquanto vertente utópica. Segundo Koselleck (2006), o

progresso seria um conceito genuinamente histórico, pois apreende a diferença criada na modernidade entre experiências e expectativas; somente ao superar um passado que já não servia, um futuro completamente novo pôde ser criado. Logo, tudo se transforma tão rapidamente que não há reações, o que dá luz a um sentimento de indiferença. Logo, tudo seria tão volátil que as conexões externas - e até internas - deixam de fazer bem ao espírito (BRAGATTO, 2017, p. 6).

É assim que o eu lírico, ao mesmo tempo em que critica, aponta reminiscências de seu passado, são os sons que ainda repercutem em sua vida capazes de acabar com a indiferença de sua existência. Deste modo, traça, através da letra uma autorreflexão sobre as próprias experiências vividas, que agem como obra artística, no sentido de contar uma história, mas que também servem como documento/testemunho para história individual e pública (ARFUCH, 2010, p. 117-118). “Preciá a demolição/ Que tristeza que nois sentia/Cada tábua que caía/ Duia no coração” (Adoniran Barbosa, 1951). Para Halbwachs, a memória individual se apoiaria na coletiva, pois uma faz parte da outra, porém, essa memória geral se mostra de forma esquematizada enquanto as narrativas de um indivíduo de maneira mais densa (HALBWACHS, 1990, p. 55).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se inferir, portanto, que a partir de Adoniran Barbosa as contradições entre tradição e modernidade são acentuadas, sobretudo pelas problemáticas que o progresso apresenta frente às relações sociais. O sentimento nostálgico, deste modo, se desenvolve “como um desejo por um lar que não existe mais ou nunca existiu” (BOYM, 2017, p. 153). Esta sensação, acentuada pela leveza que Adoniran levava em sua vida, se apresenta quase como um sintoma de nossa época, onde se olha para os velhos tempos como saída dessa realidade acelerada e marcada por mudanças.

Muitas vezes a nostalgia soa como saudade, mas ela seria, em suma, a ideia de retornar para um espaço de experiência que já não cabe em nosso cotidiano, que se perdera justamente no horizonte; logo, esse sentimento que Adoniran descreve em “Saudosa Maloca”, pode ser visto como “uma revolta contra a ideia moderna de tempo, o tempo da história e do progresso” (BOYM, 2017, p. 154).

Isto posto, ao pensar no autor e na realidade que ele se insere, há uma grande mudança na sensação que este tem com o tempo; se a infância marca o ritmo desacelerado, a década de 1950 coloca em pauta uma modernização que ainda não teve seu fim. É a partir de um samba crítico, que trabalha as incertezas e realidades daqueles que movimentam e guiam o progresso, onde Adoniran se insere nessa discussão e transpõe o seu tempo; sua maloca ainda queima e engendra a noção moderna, afinal, São Paulo ainda não pode parar e o que fica é a “saudosa

Maloca, maloca querida dim dim/ Donde nós passemos os dias feliz da nossa vida” (Adoniran Barbosa, 1951).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANKAVA, Matan. *AS HISTÓRIAS DAS MALOCAS: Urbanização e Comunicação na "Cidade que mais cresce no mundo"*. In: XXV Encontro Estadual de História - SP, 2020, São Paulo. Anais Eletrônicos do XXV Encontro Estadual de História da ANPUH-SP, 2020. v. 1. p. 1-15.
- ARFUCH, Leonor. *A vida como narração*. In: O espaço biográfico. Dilemas e subjetividades. Tradução, Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, pp. 111-151, 2010.
- ARRUDA, Maria Arminda do N. *Metrópole e cultura: o novo modernismo paulista em meados do século*. Tempo Social. Revista de Sociologia USP, n.09, v.02, out.1997, p.39-52.
- BAIA, Silvano Fernandes. *A linhagem samba-bossa-MPB: sobre a construção de um discurso de tradição da música popular brasileira*. *Per musí* [online]. 2014, n. 29, pp.154-168.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Ensaio sobre Adoniran: Um estudo antropológico sobre "saúdosa maloca"*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 29, N° 84, São Paulo, 2014, pp. 25-41.
- BERMAN, Marshall. *Modernidade - ontem, hoje e amanhã*. IN: Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Companhia das letras, 1986, p. 13-36.
- BOYM, Svetlana. *Mal estar na nostalgia*. História da Historiografia: Ouro Preto. V. 23, 2017, p. 153-165.
- BRAGATTO, Yara Boscolo. *Histórias do progresso de São Paulo: cultura urbana através da obra de Adoniran Barbosa*. São Paulo: XVII Enanpur, 2017, p. 1-17.
- CAMPOS Jr., Celso de. *Adoniran, uma biografia*. São Paulo. Editora Globo, 2004, pp.512-606.
- COELHO, Márcio. *A paixão e a passionalização em saúdosa maloca*. Cadernos de Semiótica Aplicada. São Paulo, 2003, pp. 128-153.
- KOSELLECK, Reinhart. *"Espaço de experiência" e "horizonte de expectativa": duas categorias históricas*. IN: Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, p. 305-327.
- NAPOLITANO, Marcos. *A música brasileira na década de 1959*. Revista USP, São Paulo, 2010, pp. 58-73.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Civilização Brasileira, RJ, 2010, pp. 19-60.
- MATOS, Maria Izilda Santos De. *A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa*. São Paulo em Perspectiva: São Paulo. v. 15, n. 3, Julho 2001, p. 50-57.
- PEREIRA, José Aparecido. *A ideia de progresso em Kant*. Tempo da ciência vol. 15, 2008, p. 107-119.
- REIS, José Carlos. *Tempo e terror: estratégias de evasão*. IN: História, a ciência dos homens no tempo. Londrina: EDUEL, 2009, p. 27-58.

SILVA, Gabriel Rodrigues da. *Hegel e o progresso histórico*. Primeiros escritos: São Paulo, n. 10, 2020, p. 58-81.

SIMMEL, Georges. *As grandes cidades e a vida do espírito*. MANA, vol.11 no.2 Rio de Janeiro, 2005, p. 577-591.