

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS HUMANAS

Ana Flávia da Silva Soares

**ADONIRAN BARBOSA E A CRÔNICA MUSICAL DA DESIGUALDADE: QUANDO O PROGRESSO É
REGRESSO PARA OS POBRES**

Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel (Trabalho de Conclusão de Curso).
Orientador: Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes.

Juiz de Fora
2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA PRÓPRIA E AUTORIZAÇÃO DE PUBLICAÇÃO

Eu, Ana Flavia da Silva Soares, acadêmico do Curso de Graduação Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas, da Universidade Federal de Juiz de Fora, regularmente matriculado sob o número 202272002A, declaro que sou autor do Trabalho de Conclusão de Curso intitulado **ADONIRAN BARBOSA E A CRÔNICA MUSICAL DA DESIGUALDADE: QUANDO O PROGRESSO É REGRESSO PARA OS POBRES**, desenvolvido durante o período de 05/06/2025 a 15/08/2025 sob a orientação do Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes, ora entregue à UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA (UFJF) como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel, e que o mesmo foi por mim elaborado e integralmente redigido, não tendo sido copiado ou extraído, seja parcial ou integralmente, de forma ilícita de nenhuma fonte além daquelas públicas consultadas e corretamente referenciadas ao longo do trabalho ou daquelas cujos dados resultaram de investigações empíricas por mim realizadas para fins de produção deste trabalho.

Assim, firmo a presente declaração, demonstrando minha plena consciência dos seus efeitos civis, penais e administrativos, e assumindo total responsabilidade caso se configure o crime de plágio ou violação aos direitos autorais.

Desta forma, na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Juiz de Fora a publicar, durante tempo indeterminado, o texto integral da obra acima citada, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação do curso de Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas e ou da produção científica brasileira, a partir desta data.

Por ser verdade, firmo a presente.

Juiz de Fora, ____ de _____ de _____.

ANA FLÁVIA DA SILVA SOARES

Marcar abaixo, caso se aplique:

Solicito aguardar o período de () 1 ano, ou () 6 meses, a partir da data da entrega deste TCC, antes de publicar este TCC.

OBSERVAÇÃO: esta declaração deve ser preenchida, impressa e **assinada** pelo aluno autor do TCC e inserido após a capa da versão final impressa do TCC a ser entregue na Coordenação do Bacharelado Interdisciplinar de Ciências Humanas

ADONIRAN BARBOSA E A CRÔNICA MUSICAL DA DESIGUALDADE: QUANDO O PROGRESSO É REGRESSO PARA OS POBRES

Ana Flávia da Silva Soares¹

RESUMO

Este trabalho parte de um olhar sociológico para pensar como São Paulo se transformou ao longo do século XX, marcada por um processo intenso de urbanização e crescimento acelerado. A proposta é lançar luz sobre as contradições que atravessaram esse chamado progresso urbano, que através do discurso de modernização operou como um regresso material e simbólico, deixando para trás justamente aqueles que mais sentiram seu impacto. A partir de conceitos de Pierre Bourdieu, especialmente o de habitus, campo e capital, busca-se compreender como a cidade se expandiu de forma desigual, negando a muitos os frutos desse crescimento. Também buscou-se decifrar como as letras de Adoniran Barbosa capturam a realidade dos que viram seu mundo ser demolido em nome do progresso. Músicas como 'Saudosa Maloca', 'Trem das Onze' e "Conselho de Mulher", carregadas de afeto, ironia e crítica, revelam os efeitos concretos das transformações urbanas na vida das camadas populares. Mais do que simples canções, sua obra funciona como denúncia social, dando voz a experiências silenciadas e revelando o que a narrativa oficial do 'progresso' preferiu calar: os despejos, as perdas e o custo humano por trás dos números do desenvolvimento.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa; Progresso; Pierre Bourdieu; São Paulo séc xx.

1. INTRODUÇÃO

Ao longo do século XX, o progresso urbano foi visto, de forma geral, como sinal de desenvolvimento e civilização. Esse ideal ajudou a justificar muitas mudanças nas cidades brasileiras, especialmente em São Paulo, que acabaram aprofundando desigualdades. Como mostra Milton Santos: "O processo brasileiro de urbanização revela uma crescente associação com o da pobreza, cujo *locus* passa a ser, cada vez mais, a cidade, sobretudo a grande cidade. (SANTOS, 1993, p. 10)

O presente artigo parte dos aportes teóricos de Pierre Bourdieu para lançar luz sobre o processo de urbanização e desenvolvimento de São Paulo ao longo do século XX. A partir da teoria bourdieusiana, busca-se compreender as dinâmicas que estruturaram a exclusão social e as desigualdades diversas que surgiram como sintoma do progresso. Os conceitos de campo, capital e habitus ajudam a pensar esse desenvolvimento excludente, proporcionando ferramentas para compreender a reconfiguração do campo urbano e as lutas e disputas que emergiram daí. Assim, como também compreender o papel do capital na remodelação dos centros urbanos e ainda, como as desigualdades vindas desses processos foram assimiladas pelos que a sofrem como "normais" ou "inevitáveis" pois o habitus das camadas populares se forma em condições sociais que contribuem para naturalização de injustiças, essa idéia é bem ilustrada por Bourdieu (2007, p. 75) que aponta "[...] Uma adesão imediata, inscrita no mais profundo dos habitus, aos gostos e aversões, as simpatias e antipatias, as fantasias e fobias - tudo isso, mais que as opiniões declaradas, serve de fundamento, no inconsciente, a unidade de uma classe".

A cidade por sua vez, se tornou objeto de profundas transformações que, ao invés de promover a inclusão, generalizaram as desigualdades sociais e espaciais. À medida em que o núcleo se modernizava, populações pobres eram removidas de favelas e cortiços e empurradas para as margens da cidade, física e simbolicamente, num movimento que aprofundou a segregação. Como observa Milton Santos:

A cidade em si, como relação social e como materialidade, torna -se criadora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico de que é o suporte como por sua estrutura física, que faz dos habitantes das periferias (e dos cortiços) pessoas

¹ Graduando em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. E-mail: soares.flavia@estudante.ufjf.br. Artigo apresentado ao Bacharelado Interdisciplinar em Ciências Humanas como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel. Orientador: Prof. Dr. Dmitri Cerboncini Fernandes.

ainda mais pobres. A pobreza não é apenas o fato do modelo socioeconômico vigente, mas, também, do modelo espacial.(SANTOS, 1993, p. 10).

Para além das estatísticas e da linguagem técnica, essas desigualdades urbanas foram vividas no cotidiano, nos deslocamentos, nos afetos e nos vínculos territoriais desfeitos à força. O processo de modernização, vendido como símbolo de avanço e civilização, teve como efeito colateral a ruptura de laços comunitários e a destruição de modos de vida populares. Nesse cenário, a cidade deixou de ser apenas um espaço físico para se tornar também um campo de tensões simbólicas, onde o pertencimento, a memória e a identidade foram constantemente postos à prova. É nesse espaço conflituoso que as vozes silenciadas buscaram formas de se expressar e a arte, especialmente a música popular, tornou-se um canal potente de resistência.

É nesse contexto que entra em cena João Rubinato, mais conhecido como Adoniran Barbosa, um homem comum, operário, filho de imigrantes italianos, que nasceu no interior na cidade de Valinhos e cresceu nas camadas populares de São Paulo e que, mesmo sendo orientado por um habitus formado a partir da posição social da classe popular, ao ver suas referências de mundo sendo apagadas, conseguiu fazer surgir dessa contradição sua expressão artística, transformando o que viveu e viu em denúncia social, dando voz às dores e injustiças de uma São Paulo partida entre Centro e Periferia. A partir da análise de suas músicas, pretende-se demonstrar a visão e narrativa de quem vivenciou na pele o que o “progresso” causou, contrariando o discurso do desenvolvimento como processo que trouxe melhoria de vida a todos.

O artigo está organizado em quatro seções: a primeira apresenta os conceitos de habitus, campo e capital de Pierre Bourdieu; A segunda seção aplica esse referencial à realidade concreta da urbanização paulistana, evidenciando como o chamado progresso urbano produziu efeitos regressivos para os mais pobres. A terceira seção realiza a análise da vida e do habitus de Adoniran, e, por fim, a quarta e última seção analisa as letras das canções de Adoniran Barbosa como manifestações simbólicas de resistência e denúncia social, revelando, a partir de um olhar enraizado no habitus popular, as contradições de um modelo de desenvolvimento que exclui os que dele mais precisavam. A investigação adota abordagem qualitativa e se apoia em revisão bibliográfica, dialogando com autores que pensam o dito progresso como fenômeno contraditório, marcado por uma modernização que muitas vezes caminha de mãos dadas com o aprofundamento do atraso.

2. Referencial teórico Pierre Bourdieu: campo, capital e habitus

Os conceitos de Pierre Bourdieu, campo, habitus e capital, ajudam a entender a sociedade e suas desigualdades. Esses conceitos ajudam a compreender como as relações de poder se organizam e como certos grupos têm preferência sobre outros. Bourdieu expressa suas opiniões sobre o campo da seguinte maneira: “Campos são espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independente das características de seus ocupantes (em partes determinadas por elas)” (BOURDIEU, 1983, p. 89 apud SOUZA, 2013, p. 4).

Ou seja, o campo é um espaço social com regras próprias onde há disputas por posições e poder. Os campos são diversos: econômico, político, midiático e cada um deles possui sua forma específica de funcionamento. Por ser um espaço onde há disputas entre pessoas, grupos e instituições, seja por reconhecimento, legitimidade ou recursos, o campo é também um ambiente de tensão onde se busca afirmar interesses e posições.

Nesse contexto, Bourdieu define como *illusio* o envolvimento dos agentes na lógica do campo: trata-se da crença de que o jogo vale a pena ser jogado, de que os “troféus” disputados — como prestígio, reconhecimento ou status — são legítimos e merecem ser alcançados, pois são socialmente referendados pelos que compartilham daquele universo simbólico (BOURDIEU, 1990, p. 66). É exatamente essa ideia que sustenta o engajamento das pessoas dentro do campo e demonstra como a aceitação das dinâmicas e regras do jogo contribuem para perpetuar os mecanismos de consagração e as assimetrias de poder.

Embora cada campo tenha suas próprias regras e funcione de forma independente, eles não existem de forma isolada, estão interligados e fazem parte de um contexto social maior. Isso quer dizer que o poder e as posições que alguém ocupa em determinado campo pode influenciar outros campos, reforçando as tensões e desigualdades que existem na sociedade. O campo é o espaço onde o habitus se manifesta, nas relações concretas com outros agentes e com as regras do jogo social. A compreensão desse conceito é fundamental

para pensar o campo urbano de São Paulo ao longo do século XX, onde pessoas e grupos populares, como as retratadas nas canções de Adoniran Barbosa disputavam espaços e permaneciam em meio às transformações que a modernização da cidade gerou.

Nesse contexto, o conceito de habitus, segundo Pierre Bourdieu, diz respeito à forma como as pessoas se expressam no mundo, como agem, pensam e sentem. A experiência de vida de cada agente é moldada pelas referências obtidas ao longo da vida. A classe social, a educação e a cultura familiar são parte das estruturas sociais que orientam o habitus de cada sujeito. Como aponta Bourdieu (2009, p. 87), “o habitus é uma estrutura estruturada predisposta a funcionar como estrutura estruturante”. Ou seja, ao mesmo tempo que as condições sociais influenciam, elas também se tornam parte do sujeito e passam a guiar seus comportamentos. São essas disposições aprendidas desde a infância que orientam as escolhas e percepções no cotidiano. Esse conceito é fundamental para entender como as classes populares usaram das disposições aprendidas como estratégia de sobrevivência frente às mudanças urbanas de São Paulo, e como essas experiências foram retratadas na linguagem e na vivência de Adoniran Barbosa.

Embora o habitus seja incorporado individualmente, ele não é uma construção isolada: existe um sistema de disposições compartilhadas socialmente, forjado nas experiências coletivas. Isso significa que o modo como uma pessoa age, sente e pensa carrega, mesmo que de forma inconsciente, a memória de sua classe, de seu grupo e de sua história social.

Para exemplificar melhor como o habitus se manifesta nas práticas sociais, Bourdieu destaca que:

O habitus são princípios geradores de práticas distintas e distintivas — o que o operário come e, sobretudo, sua maneira de comer; o esporte que pratica e sua maneira de praticá-lo; suas opiniões políticas e sua maneira de expressá-las diferem sistematicamente do consumo ou das atividades correspondentes do empresário industrial; mas são também esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes. (BOURDIEU, 2007, p. 22)

Essa passagem evidencia que o habitus não só orienta as ações concretas, mas também configura modos de vida, percepções e gostos que marcam as diferenças sociais no dia a dia. E mesmo sendo uma estrutura que tende à repetição, o habitus não é imune a mudanças. Quando há transformações rápidas na vida de um sujeito, como uma mudança brusca de classe social, de espaço ou de realidade, pode surgir um certo descompasso entre as disposições incorporadas e o novo contexto. Bourdieu (2009) chama isso de histerese do habitus. “O efeito de histerese é o efeito produzido pelo descompasso entre as mudanças objetivas e as disposições incorporadas que são produtos de experiências passadas.” (BOURDIEU, 2009, p. 93). É nesse desencontro que podem surgir tensões internas, reflexões e até mesmo rupturas com o que antes parecia natural. Ao pensar a trajetória de Adoniran Barbosa, esse descompasso fica claro, pois ele viveu no centro da transformação urbana, viu suas referências de mundo como as malocas, as amizades de rua sendo apagadas. Essa ruptura cria espaço para reflexão crítica, que no caso dele, se manifestou na sua expressão artística.

Por fim, o conceito de capital de Pierre Bourdieu, se amplia e abarca outros âmbitos além do econômico. Tendo em vista a profundidade de sua obra, o presente trabalho busca se ater apenas aos conceitos de capital que serão indispensáveis para pensar a exclusão social provinda do progresso, trabalhando em cima dos conceitos de capital econômico, cultural e simbólico.

Bourdieu compreende os capitais como recursos que agentes ou grupos utilizam dentro de um campo para construir relações, proteger interesses e conquistar poder, prestígio e status.

O capital econômico diz respeito ao conceito tradicional de economia, envolvendo dinheiro, ativos financeiros, terras e bens materiais. Aqueles que têm mais capital econômico, em geral, conseguem acessar status e vantagens em outros campos sociais com mais facilidade.

O capital cultural, segundo Bourdieu, diz respeito aos conhecimentos, saberes e habilidades desenvolvidas e adquiridas ao longo da vida, como falar outros idiomas, aprender sobre música e arte, ter hábitos refinados ou seja, o capital cultural se refere a bens materiais e simbólicos que aumentam a bagagem intelectual do sujeito. Conforme aponta o autor: “Qualquer competência cultural dada (por exemplo, ser capaz de ler em um mundo de analfabetos) deriva um valor escasso de sua posição na distribuição de capital cultural e produz lucros de distinção para seu dono” (BOURDIEU, 1986, p. 244 apud MENDES; MUELLER, 2023, p.7)

Esse capital, se apresenta de três formas distintas, incorporado no corpo e na mente do agente, abarcando os hábitos, a postura e a forma de falar. Objetivado nos bens materiais como quadros, livros, obras de

arte, instrumentos musicais e institucionalizado por meio de certificações, diplomas e títulos. O que está no centro do capital cultural é a forma como ele gera vantagens concretas e simbólicas para quem tem mais acesso a ele, e é justamente aí que as desigualdades sociais se aprofundam.

Por fim, o capital simbólico consiste em qualquer tipo de capital que, ao ser reconhecido pelos agentes sociais, passa a conferir prestígio e valor simbólico ao seu detentor. Esse capital conversa com as noções de honra, reconhecimento e legitimidade social. Conforme destaca Bourdieu: “[...] qualquer propriedade (qualquer tipo de capital físico, econômico, cultural, social) percebida por agentes sociais de forma a conferir algum valor à mesma.” (BOURDIEU, 1997, p. 108, tradução minha).

Ou seja, o capital simbólico só existe a partir do valor social que possui e do reconhecimento que o outro confere a ele: é a legitimidade social adquirida por determinada pessoa dentro de determinado campo. Esses três tipos de capital interagem de forma dinâmica nos diversos campos sociais, funcionando como instrumentos de disputa, manutenção de poder e ascensão social. Esses capitais serão utilizados para compreender as formas de exclusão e desigualdade no processo de urbanização de São Paulo, tendo a experiência de Adoniran Barbosa como uma expressão simbólica dessas dinâmicas.

Diante do que foi apresentado até o momento no presente trabalho, fica evidente como a teoria de Pierre Bourdieu oferece ferramentas conceituais poderosas para uma compreensão mais profunda sobre o processo de urbanização de São Paulo ao longo do século XX, assim como para também compreender a obra de Adoniran Barbosa, com um olhar mais profundo, desvendando como o chamado progresso operou de forma desigual. A partir dessa base teórica, pretende-se demonstrar como a modernização urbana esteve imbricada em relações de poder e exclusão, ocultas por uma narrativa que nem sempre revela seus efeitos colaterais.

3. O processo de desenvolvimento de São Paulo no século XX à luz da teoria de Bourdieu

A ideia de Progresso foi apropriada pela elite brasileira desde o início da República (FERREIRA, 2024). Ao longo do século XX, esse discurso se firmou justificando as políticas de modernização, industrialização e crescimento urbano inspirado nos moldes europeus, o projeto para tornar a cidade civilizada passou a ser representado por ferrovias, edifícios e avenidas. Nesse contexto, São Paulo se tornou símbolo desse progresso, passando por profundas transformações em sua paisagem e infraestrutura, que, embora tenham começado no século XIX, ganharam força total no século XX.

A abolição da escravatura e a Proclamação da República também foram fatores que aceleraram o desenvolvimento e aumento da população em São Paulo. Esse novo momento histórico fez com que a busca por uma cidade moderna se intensificasse, reforçando o ideal de progresso das elites (FERREIRA, 2024).

O crescimento populacional de São Paulo foi acelerado, principalmente pelo saldo migratório. Segundo a Fundação SEADE, na década de 1940 72% do aumento populacional da cidade se deu por migração, proporção que ainda era de 45% nos anos 1970.

Como as condições de trabalho nas lavouras eram degradantes, muitos deixaram seus postos de trabalho no campo e se dirigiram para a cidade em busca de oportunidades melhores, conforme afirma o documento do IBGE (2007, p.185): "As condições de trabalho na lavoura tinham horrorizado a muitos. A miséria da população rural e o sistema de compra vinculado ao proprietário da terra fizeram com que muitos repelissem a possibilidade de se ocuparem na agricultura".

Nesse contexto de rápida urbanização e de aumento populacional nos centros urbanos, decorrentes da busca por melhores condições de emprego, surgiram os mecanismos de controle social, voltado para contenção das camadas populares que se multiplicavam nos centros urbanos. A repressão à vadiagem, políticas higienistas e os códigos de postura foram instaurados, visando controle social, conforme aponta Foucault: “Em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações.” (FOUCAULT, 1999, p. 118)

Os cortiços surgiram no contexto de uma cidade que crescia rapidamente, mas sem oferecer moradia digna para parte da população. No centro de São Paulo, passaram a abrigar pessoas libertas, migrantes e imigrantes, formando o que mais tarde seriam as favelas. Embora a cidade tenha avançado em termos de infraestrutura, os efeitos dessa modernização não alcançaram a todos de forma justa. Segundo Saes e Fernandes (2022), a população que sustentava a cidade com seu trabalho enfrentava sérias dificuldades para obter moradia digna. As vilas operárias eram escassas e os aluguéis, incompatíveis com os salários.

A modernização urbana aprofundou as desigualdades. O Plano Avenidas, do Engenheiro Francisco

Prestes Maia, de 1930 impulsionou a verticalização do centro e a expansão das vias, valorizando áreas centrais. A crítica dos trabalhadores à política urbana do Estado se fazia presente: o jornal operário *A Plebe*, com a manchete “*Opulência e Miséria*”, denunciava a construção de edifícios como o Teatro Municipal e o Palácio da Justiça como símbolos do abandono da população trabalhadora. No jornal eles se manifestaram: “Deixem as construções espalhafatosas de lado e construam urgentemente casas de moradia, do contrário os trabalhadores não terão brevemente onde se abrigar.” (SAES e FERNANDES, 2022, p. 23)

Esse tipo de denúncia pode ser entendida a partir de Bourdieu como a histerese do habitus, pois diante das rápidas transformações no espaço urbano, os trabalhadores continuavam orientados pelas referências de outros contextos, como formas diferentes de socializar e de se inserir na cidade. O avanço da urbanização ia contra essas disposições, fazendo surgir um desencaixe entre a promessa de modernização e a condição de vida das camadas populares, gerando frustração mas também consciência crítica.

Essa percepção de desencaixe e exclusão era real. O crescimento acelerado da cidade faria com que as desigualdades se aprofundassem ainda mais.

São Paulo viu sua população saltar de 579 mil para mais de 2,1 milhões de pessoas entre 1920 e 1950, segundo dados do IBGE (s.d). Tal crescimento vindo da industrialização fez as desigualdades sociais aumentarem, retirando moradores pobres dos centros urbanos para que a cidade pudesse se expandir atendendo aos interesses imobiliários. As reformas urbanas, ao longo do século XX, trouxeram como resultado a exclusão das camadas populares. Como aponta a publicação da FFLCH-USP (2025), frequentemente essas reformas envolviam remoção de populações dos centros urbanos e intervenções que limitavam seus modos de vida.

Diante desse cenário, a teoria de Bourdieu ajuda a entender como as disputas no campo urbano vão além do capital econômico, envolvendo também o capital simbólico e cultural.

Com base na noção de campo proposta por ele, é possível pensar o espaço urbano do século XX em São Paulo como um território de relações sociais, como um espaço de disputas entre ricos e pobres, entre a classe dominante e a classe trabalhadora. Dentro desse campo, esses sujeitos disputam por posições e recursos: empresários, Estado, classe populares, elite. O campo urbano de São Paulo foi sendo moldado por sujeitos com alto capital, tanto econômico quanto cultural, que tinham força para decidir o que era o “progresso” o que era a “civilização”, e que deveria ser retirado da cidade (cortiços, favelas, moradias informais). Desta forma, é possível compreender que o processo de urbanização não excluiu apenas com base na renda, excluiu também com base em quem sabia ocupar esse novo espaço urbano, ou seja, quem dominava a linguagem e os modos necessários para se habitar a cidade.

É nesse contexto que o conceito de habitus se torna importante. As formas de sentir, perceber, agir e se posicionar no mundo são aprendidas ao longo da trajetória de vida de cada pessoa, de acordo com as experiências e espaços que ela ocupa. Esse *modus operandi* é construído a partir da classe social em que se está inserido, da origem familiar, não sendo algo consciente, mas que ainda assim guia as práticas e percepções. Desta forma, o habitus das classes populares estava associado à oralidade, ao improvisado, ao trabalho braçal, aos laços comunitários, à informalidade para conseguir sobreviver, destoando da São Paulo civilizada, que exigia outro habitus, alinhado ao que a elite e a classe dominante valorizava, ou seja, comportamento mais domesticado, letrado, discreto, limpo, educado. As políticas de higienização e remoção não foram direcionadas apenas aos pobres, mas um modo de ocupar o espaço que não era compatível com o habitus dominante.

4. Adoniran Barbosa a voz das ruas e do habitus popular

João Rubinato, mais conhecido pelo nome artístico de Adoniran Barbosa, nasceu em 1910 na cidade de Valinhos, interior de São Paulo. Considerado o pai do samba paulistano, era filho de imigrantes italianos: Emma e Fernando Rubinato. Antes de alcançar reconhecimento como cantor e compositor, Adoniran teve uma trajetória marcada por diversos trabalhos, atuando como pintor, entregador de marmitas, tecelão, encanador, serralheiro e até garçom, segundo o Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (s/d).

Tentou a sorte em programas de calouros da Rádio Cruzeiro do Sul de São Paulo, e seu talento para a comédia e a linguagem peculiar dos subúrbios paulistas foi reconhecido. Criando o personagem Adoniran Barbosa segundo o Dicionário (s.d.), o personagem se deu através da junção do nome de um grande amigo boêmio com o sobrenome de Luís Barbosa, seu ídolo. Nasce daí o que mais tarde viria a ser seu nome artístico.

Conforme destaca Cerboncini-Fernandes (2009, p.210), após Adoniran transitar por diversas emissoras e passar pelos programas de rádio que estavam em expansão, trabalhando em diversos postos, desde repórter de rua e âncora de carnaval, a cantor, ele consegue fechar contrato com a Rádio Record em 1941, onde se aprofundou no radioteatro, interpretando diversos personagens criados por Oswaldo Moles.

Adoniran, por seu jeito brincalhão e irreverente, desenvolveu uma carreira marcada pelo humor, humor este que se estendeu também para sua vida pessoal e para suas composições musicais, onde a linguagem cômica é empregada como instrumento de denúncia e crítica social, revelando uma complexidade singular em suas obras.

O reconhecimento de Adoniran Barbosa como cantor e compositor só se daria mais tarde, em 1955, quando enfim inaugurou seu estilo musical, com o samba "Saudosa Maloca", por meio de um forte olhar sobre as desigualdades sociais.

Apesar do talento e da sensibilidade criativa que mais tarde o tornariam o pai do samba paulistano, sua história de vida é atravessada desde cedo por tamanha precariedade, pela fome e pela exclusão, como ele mesmo relata em diversas entrevistas e documentários, incluindo *Meu Nome é João Rubinato* (GONÇALVES, 2018), *Por Toda Minha Vida* (REDE GLOBO, 2010) e *Adoniran Barbosa: O Poeta de São Paulo* (HARAZIM; OLIVEIRA JUNIOR, 2006). Todo esse cenário não abarca apenas os problemas individuais do cantor, mas são claramente os sintomas de uma sociedade que relega aos pobres a invisibilidade social e econômica, negando direitos básicos. Sua forma de falar, de se expressar e de compor estava vinculada ao cotidiano dos bairros operários e periféricos de São Paulo. Embora tenha feito sucesso nas rádios entre o público popular, sua obra foi por muito tempo desvalorizada pelo padrão culto das elites, que estavam atreladas a um habitus escolarizado e distante da vivência popular. Conforme destaca Cerboncini-Fernandes (2009, p.210): "A relatada primeira tentativa de Adoniran de acesso ao meio radiofônico fracassa rotundamente. É eliminado de cara e desencorajado por não possuir a voz requerida pelos padrões da época."

Essa recusa, entretanto, nos revela que, para além de um julgamento estético, o que se expressava era o preconceito social de classe que relutava em aceitar e legitimar as formas de expressão vindas das camadas populares.

A figura de Adoniran, seu modo de vida, sua arte e suas crônicas musicais carregavam o estigma de uma sociedade que, ao se modernizar sobre o lema do progresso, excluiu uma parcela significativa da população. Sua produção musical, posteriormente, se transformaria em uma forma potente de devolver voz e rosto àqueles que viveram e vivem à margem.

A escolha de Pierre Bourdieu como base teórica do presente artigo se justifica pela força de seus conceitos: *Habitus*, *Campo* e *Capital*, que permitem compreender Adoniran Barbosa para além da noção de "gênio popular", mas como sujeito atravessado por disposições socialmente incorporadas ao longo da vida. O habitus do artista foi moldado pelas condições do campo popular em que viveu e marcado pelas restrições de capital econômico, cultural e simbólico que enfrentou. Tais condicionantes influenciaram diretamente sua linguagem musical, que denuncia com humor e lirismo "o desenvolvimento do atraso" de São Paulo no Século XX e as desigualdades vivenciadas por ele e pelas camadas populares com quem convivia.

Pierre Bourdieu propõe uma compreensão sociológica da arte, rompendo com o que ele chama de "ideologia carismática da criação", visão que desconsidera os condicionantes sociais envolvidos na construção e legitimação artística (BOURDIEU, 1996, p. 193). Nesse sentido, a produção musical de Adoniran só pode ser compreendida, quando também se olha para a posição social do agente e as experiências que foram incorporadas ao longo de sua vida.

Partindo desse pressuposto, sua obra não é fruto de uma vocação espontânea. Sua formação enquanto cronista popular das desigualdades urbanas é resultado de um processo de condicionamento social, construído a partir das estruturas históricas e das disposições incorporadas ao longo de sua trajetória.

Adoniran Barbosa, como se observou até aqui, têm origem em uma trajetória social marcada pela precariedade. Sua vivência foi atravessada por múltiplas formas de vulnerabilidade: exerceu trabalhos instáveis, enfrentou a fome e conheceu de perto a dura realidade urbana das classes populares. Essa inserção nas camadas marginalizadas da cidade possibilitou a construção de disposições que conformaram seu habitus e, conseqüentemente, sua forma particular de sentir, perceber e narrar o mundo. Essas experiências contribuíram para a constituição de uma sensibilidade popular singular, refletida tanto na escolha dos temas quanto na linguagem que utilizava.

Sua obra emerge desse lugar de vivência compartilhada e escuta sensível, tornando-se, ao mesmo tempo, crítica social e gesto afetivo. Tal sensibilidade foi construída no habitus do artista, que vivenciava a São

Paulo do século XX, uma cidade que, ao passo que se modernizava, excluía a parcela periférica e pobre da população. Suas trajetórias e produção musical expressam as desigualdades vivenciadas pelas camadas populares que pertenciam e com as quais se identificava. A seguir, serão utilizados os conceitos desenvolvidos por Pierre Bourdieu que fundamentam a leitura sociológica de suas canções.

4.1 Crônicas da exclusão: análise das músicas

O presente capítulo analisa as músicas de Adoniran Barbosa que, com uma linguagem coloquial, carregada de afeto, ironia e humor, atuam como verdadeiras crônicas da exclusão social. A partir de trechos selecionados, busca-se evidenciar como Adoniran traduziu em melodia as tensões e resistências vividas por ele e por essas comunidades, reafirmando seu legado como cronista musical da desigualdade. Abaixo, segue um trecho da canção Saudosa Maloca preservando os moldes da escrita original de seu lançamento, em 1955.

[...]Se o sinhô não tá lembrado/Dá licença de contar/Já que aonde agora está/Esse ardidio arto/Era uma casa velha/Um palacete assobradado/Foi aqui, seu moço, que eu, Mato Grosso e o Joca/Construímo nossa maloca/Mas, um dia, nós nem pode se alembra/Veio os homens com as ferramenta/O dono mandou derrubá/Peguemo todas nossas coisas/E fumos pro meio da rua/Apreciá a demolição/Que tristeza que nós sentia/Cada táuba que caia/Doia o coração/Mato Grosso quis gritá/Mas em cima eu falei/Os home tá com a razão/Nóis arranja outro lugá/Só se conformemos/Quando o Joca falou/"Deus dá o frio conforme o cobertor"/E hoje nós pega as palha/Na grama do jardim/E prá esquecê nós cantemo assim/Saudosa maloca, maloca querida/Dim dim donde nós passemos dias feliz de nossa vida/Saudosa maloca, maloca querida/Dim dim donde nós passemos dias feliz de nossa vida. (BARBOSA, Adoniran; DEMÔNIOS DA GAROA, 1955)

O trecho "Se o senhor não tá lembrado, dá licença de contá..." já anuncia a tentativa de preservar uma memória coletiva ameaçada. A música narra a demolição de um barraco construído por três amigos: "Veio os homi c'as ferramenta / o dono mandô derrubá / peguemo nossas coisa / e fumos pro meio da rua". A tristeza, embora presente, é contida por um tom resignado. A frase "Deus dá o frio conforme o cobertor" dita por Joca não é apenas um consolo, mas a expressão de um habitus marcado pela naturalização das desigualdades. Esse modo de narrar o trágico com humor e certa doçura revela uma sabedoria popular forjada na escassez, que busca sobreviver à dor com dignidade.

Essa contenção da dor também aparece em *Conselho de Mulher*, onde Adoniran ironiza a ideia de progresso.

"Pogressio", "pogressio"/Eu sempre "iscuitei" falar: "pogressio" vem do "trabaio"/Então amanhã cedo, "nóis" vai trabalhar/"Pogressio", "pogressio"/Eu sempre "iscuitei" falar: "pogressio" vem do "trabaio"/Então amanhã cedo, "nóis" 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: "pogressio" vem do "trabaio"/Então amanhã cedo, "nóis" vai trabalhar/"Pogressio", "pogressio"/Eu sempre "iscuitei" falar: "pogressio" vem do "trabaio"/Então amanhã cedo, "nóis" vai trabalhar/Quanto tempo "nóis" perdeu na boemia/Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar/Agora "iscuitando" o conselho das mulheres/Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser/Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser/Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser/Mas Deus não quer! (BARBOSA, Adoniran, 1975)

O personagem, pressionado a abandonar a boemia e trabalhar, diz: "Amanhã vou trabalhar, se Deus quiser... mas Deus não quer!". A crítica surge do contraste entre o discurso oficial de que o progresso vem do trabalho e a percepção de que o esforço raramente é recompensado. Como propõe Bourdieu, o acesso ao progresso depende do acúmulo de capitais, e não apenas do esforço individual. A música expressa uma inteligência crítica popular que compreende o jogo social e o ironiza: o trabalhador ouve falar do progresso, mas nunca o vivencia. Mesmo quem trabalha, muitas vezes, é descartado pelo processo que deveria incluí-lo.

Em *Trem das Onze*, Adoniran canta o cotidiano do trabalhador das periferias:

Não posso ficar nem mais um minuto com você/Sinto muito amor, mas não pode ser/Moro em Jaçanã, se eu perder esse trem/Que sai agora às 11 horas, só amanhã de manhã/Não posso ficar nem mais um minuto com você/Sinto muito amor, mas não pode ser/Moro em Jaçanã, se eu perder esse trem/Que sai agora às 11 horas, só amanhã de manhã/Além disso, mulher, tem outra coisa/Minha mãe não dorme enquanto eu não chegar/Sou filho único/Tenho minha casa pra olhar/Não posso ficar. (BARBOSA, Adoniran; DEMÔNIOS DA GAROA, 1964)

A música retrata o deslocamento forçado dos mais pobres para longe do centro, resultado da modernização excludente de São Paulo. A distância física também se converte em desigualdade social. O personagem diz: “Minha mãe não dorme / enquanto eu não chegar / sou filho único / tenho minha casa pra olhar”. Sua ausência não é opção: há obrigações familiares e afetivas, e a precariedade urbana impõe pressa, medo e cansaço.

A música “Aguenta mão, João” é mais uma produção de Adoniran, que revela como o habitus das camadas populares se conforma diante das dificuldades e acabam naturalizando a perda e o sofrimento como parte da vida.

Não reclama, contra o temporal/Que derrubou seu barracão/Não reclama, Guenta a Mão, João/Com o Cibide aconteceu coisa pior/Não reclama, pois a chuva só levou a sua cama/Não reclama, Guenta a Mão, João/Que amanhã tu levanta um barracão muito melhor/C'o Cibide, coitado, não te contei?/Tinha muita coisa mais no barracão/A enxurrada levou seus tamancos e o lampião/E um par de meia que era de muita estimação/O Cibide tá que tá dando dó na gente/Anda por aí com uma mão atrás e outra na frente. (BARBOSA; CORDOVIL; BARBOSA, 1965)

A música retrata um amigo aconselhando o outro a não reclamar pela perda do seu barracão por conta de uma enxurrada: “Não reclama, contra o temporal / Que derrubou seu barracão / Não reclama, 'Guenta' a mão, João”. A letra expressa que o habitus das camadas populares se forma nas instabilidades da vida urbana, por meio de uma linguagem coloquial e irônica, a letra mostra como a perda material é tratada quase que como um destino inevitável para quem já está habituado a precariedade. E ainda completa: “Com o Cibide aconteceu coisa pior”, reforçando a ideia de que, por mais difícil que seja a situação, ela sempre pode piorar, por isso, resta apenas se conformar e seguir em frente, levantando outro barracão.

Outra música que retrata os despejos e remoções vivenciados pelas camadas populares e o desalento de não ter para onde ir e “Despejo de Favela”

Quando o oficial de justiça chegou/Lá na favela/E, contra 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, ô, meu senhor!/É uma ordem superior/Ô, ô, ô, ô, ô, meu senhor!/É uma ordem superior/Não tem nada não, seu doutor/Não tem nada não/Amanhã mesmo vou deixar meu barracão/Não tem nada não, seu doutor/Vou sair daqui/Pra não ouvir o ronco do trator/Pra mim não tem problema/Em qualquer canto eu me arrumo/De qualquer jeito eu 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?/Mas essa gente aí, hein?/Com'é que faz? (BARBOSA, 1969)

Essa é mais uma música que retrata as remoções forçadas, sem qualquer garantia de abrigo para as famílias desabrigadas. A resignação diante das dificuldades aparece novamente no trecho “Pra mim não tem problema / Em qualquer canto me arrumo / De qualquer jeito me ajeito”, evidenciando novamente um habitus conformado e acostumado às adversidades da vida. Além disso, a letra mostra a luta por espaço dentro do campo urbano, onde quem detém poder, como indica essa parte da música “é uma ordem superior” decide quem pode ou não permanecer. O trecho “Quando o oficial de justiça chegou / Lá na favela e, contra seu desejo / Entregou pra seu Narciso / Um aviso, uma ordem de despejo” mostra como, mesmo diante da possível empatia

do oficial, o que prevalece é a dinâmica estrutural imposta por ordens superiores.

A partir destas canções, é possível perceber como o desenvolvimento urbano do século XX atravessou profundamente a vida dos sujeitos populares. As remoções, a distância entre centro e periferia e o apagamento simbólico dos pobres aparecem de forma recorrente, mas sempre com delicadeza crítica. Adoniran transforma a vida ordinária em denúncia, e a dor em melodia. Em sua voz e nas de seus personagens, o que era invisível ganha existência e memória. Ele não apenas canta o povo, mas com ele. E, nesse gesto, convida a cidade a escutar aqueles que ela insiste em calar.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise realizada ao longo deste trabalho mostrou que o progresso urbano em São Paulo não beneficiou a todos de forma igual. Pelo contrário, ficou evidente que, para as camadas populares, esse processo significou exclusão, deslocamento e invisibilidade. Ao articular a teoria de Pierre Bourdieu com as canções de Adoniran Barbosa, foi possível compreender como o crescimento da cidade se construiu sobre relações de poder que aprofundaram desigualdades, tanto materiais quanto simbólicas.

Adoniran, com seu habitus oriundo da periferia e da classe trabalhadora, transformou sua vivência cotidiana em crônicas musicais carregadas de crítica, humor e afeto, que dão voz a uma São Paulo invisibilizada pelo discurso oficial do progresso. Suas canções revelam como as remoções, a segregação espacial e a naturalização das perdas constituíram a experiência dos excluídos, mostrando que o avanço urbano foi, para muitos, sinônimo de retrocesso.

O campo urbano paulistano, analisado sob a ótica bourdieusiana, evidenciou a disputa desigual entre agentes detentores de diferentes capitais, onde a classe dominante definiu o que seria valorizado e o que deveria ser eliminado, não apenas em termos econômicos, mas também simbólicos e culturais. Assim, a cidade moderna consolidou-se pela exclusão daqueles que não detinham os capitais valorizados, reforçando um ciclo de marginalização.

Por fim, este estudo reforça a importância da cultura popular como instrumento de resistência e conhecimento crítico da realidade social. Através da música de Adoniran Barbosa, não só compreendemos a São Paulo do século XX, mas também refletimos sobre as persistências dessas desigualdades na atualidade.

Essa compreensão aponta para a urgência de políticas públicas que enfrentem as exclusões históricas e promovam uma cidade mais justa e inclusiva, onde o progresso de verdade alcance a todos.

REFERÊNCIAS:

BARBOSA, Adoniran; CORDOVIL, Hervé. **Aguenta a Mão, João**. Intérprete: Adoniran Barbosa. São Paulo: Odeon, 1965. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UVxpTno7exM&list=RDUVxpTno7exM&start_radio=1. Acesso em: 5 ago. 2025.

BARBOSA, Adoniran. **Conselho de Mulher**. Intérprete: Adoniran Barbosa. São Paulo: Continental, 1975. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FvnpNkFAI_Q&list=RDFvnpNkFAI_Q&start_radio=1. Acesso em: 5 ago. 2025.

BARBOSA, Adoniran. **Despejo na Favela**. Intérprete: Adoniran Barbosa. São Paulo: Odeon, 1969. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=li3ZcotqviA&list=RDI3ZcotqviA&start_radio=1. Acesso em: 5 ago. 2025.

BARBOSA, Adoniran. **Saudosa Maloca**. Intérprete: Demônios da Garoa. São Paulo: Odeon, 1973. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Y-LYOG5EjSo&list=RDY-LYOG5EjSo&start_radio=1. Acesso em: 5 ago. 2025.

BARBOSA, Adoniran. **Trem das Onze**. Intérprete: Demônios da Garoa. São Paulo: Odeon, 1964. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RkkGVgOqPuM&list=RDRkkGVgOqPuM&start_radio=1. Acesso em: 5 ago. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Editora Zouk; Porto Alegre: EdUSP, 2007. Disponível em: https://favaretoufabr.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/09/bourdieu-pierre_-a-distinc3a7c3a3o_-crc3adtica_social_do_julgamento.pdf. Acesso em: 12 ago. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **O senso prático**. Tradução de Maria Ferreira; revisão técnica de Odaci Luiz Coradini. Petrópolis: Vozes, 2009. Cap. 2 e 3. Disponível em: <https://eduardogalak.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/03/bourdieu-pierre-o-senso-prc3a1tico-cap-2-e-3.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2025.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 17. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

BOURDIEU, Pierre. **Razones prácticas sobre la Teoría De La Acción**. Barcelona: Letra, 1997.

BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Brasil: 500 anos de povoamento**. Rio de Janeiro: IBGE, 2007. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/>. Acesso em: 3 ago. 2025.

CERBONCINI-FERNANDES, Dmitri. **Adoniran Barbosa e as metamorfoses do samba de São Paulo**. *ArtCultura*, [S. l.], v. 11, n. 18, p.210-216, 2009. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/7314>. Acesso em: 12 ago. 2025.

FERREIRA, Clayton José. **Paulo Prado e o conceito de progresso**. *História da Historiografia*, v. 16, n. 41, maio 2024. DOI: 10.15848/hh.v16i41.2038. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hh/a/ZdWYK7VFBXMFmgwM3qsR9bf/>. Acesso em: 12 ago. 2025.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 20. ed. Petrópolis:

Vozes, 1999.

GONÇALVES, Pedro Serrano (Direção). **Meu Nome é João Rubinato**. [S.l.]: Canal Brasil, 2018. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GuD-NZMc5r8>. Acesso em: 17 jul. 2025.

HARAZIM, Luis Felipe; OLIVEIRA JUNIOR, Dimas (Direção). **Adoniran Barbosa: O Poeta de São Paulo**. [S.l.]: REDE STV-SESC/SENAC, 2006. Documentário. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h2cGDeR9f5A>. Acesso em: 17 jul. 2025.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Tabela 1287 - População dos municípios das capitais e percentual da população dos municípios das capitais em relação aos das unidades da federação nos Censos Demográficos**. SIDRA IBGE, [s.l.], [s.d.]. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/1287#/n6/3550308/v/591/p/all/v.p.t/resultado>. Acesso em: 17 jul. 2025.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. *Adoniran Barbosa*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/artista/adoniran-barbosa/>. Acesso em: 4 ago. 2025.

MENDES, Larissa Zanela; MUELLER, Airton Adelar. **Teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu e a sua aplicação aos estudos regionais**. *Revista Desenvolvimento em Questão*, Ijuí, v. 21, n. 61, p. 7, jan./mar. 2023. Disponível em: <https://anpur.org.br/wp-content/uploads/2023/05/st11-54.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2025.

REDE GLOBO. **Por Toda Minha Vida: Adoniran Barbosa**. Programa de televisão, exibido em 28 out. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uj6l2JYOPOs&t=5s>. Acesso em: 17 jul. 2025.

SAES, Alexandre Macchione; FERNANDES, Antonia Terra de Calazans (Coord.). **Habitação popular: cortiços em São Paulo (1890-1940)**. São Paulo: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM-USP), 2022.

SANTOS, Milton. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Hucitec, 1993.

SOUZA, Leigh Maria de. **O conceito de habitus e campo: princípios que sustentam o ethos docente da educação profissional agrícola**. In: COLÓQUIO NACIONAL – A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL, 2., 2013, Natal. *Anais [...]*. Natal: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), 2013. p. 4. Disponível em: <https://ead.ifrn.edu.br/wp-content/uploads/2012/coloquio/anais/eixo3/Leigh%20Maria%20de%20Souza%20.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2025.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. **Cidade e racismo: as reformas urbanas em São Paulo**. São Paulo: FFLCH-USP, 2025. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/173887>. Acesso em: 4 ago. 2025.