




A dupla perspectiva documentária e a formação de identidades em Adoniran Barbosa

The double documentary perspective and formation of identities in Adoniran Barbosa

La doble perspectiva documental y la formación de identidades en Adoniran Barbosa

Urbano Lemos Jr - Universidade Anhembi Morumbi | São Paulo | São Paulo | Brasil
urbano.lemos@hotmail.com |  <https://orcid.org/0000-0002-7197-5580>.

Vicente Gosciola - Universidade Anhembi Morumbi | São Paulo | São Paulo | Brasil
vicentegosciola@gmail.com |  <http://orcid.org/0000-0001-6267-8130>.

Resumo: O artigo aborda a importância do documentário imagético e sonoro para debater os desafios do nosso presente. O filme analisado é Adoniran: meu nome é João Rubinato (2018), de Pedro Serrano. As músicas analisadas trazem temas como imigração, verticalização, metropolização, despejo, diferenças sociais e apontam as transformações a partir da estruturação urbano-industrial da cidade de São Paulo. O estudo se ampara no conceito de voz no documentário a partir de Bill Nichols. A metodologia compreende a análise das músicas: Saudosa maloca (1951), Abrigo de vagabundo (1959) e Despejo na favela (1969). O objetivo do artigo é propor a reflexão do documentário como uma forma criadora de significados e sentidos que emanam da história e dos contextos socioculturais. Conclui-se que a perspectiva documentária se dá por meio das experiências dos sujeitos e do imaginário das culturas.

Palavras-chave: cinema documentário; música documental; formação de identidades; Adoniran Barbosa.

Abstract: The article addresses the importance of imagery and sound documentary to debate the challenges of our present. The analyzed film is Adoniran: my name is João Rubinato (2018), by Pedro Serrano. The analyzed songs bring themes such as immigration, verticalization, metropolization, eviction, social differences and point out the transformations from the urban-industrial structuring of the city of São Paulo. The study is supported by the concept of voice in the documentary from Bill Nichols. The methodology comprises the analysis of the songs: Saudosa maloca (1951), Abrigo de vagabundo (1959) and Despejo na favela (1969). The objective is to propose the reflection of the documentary as a creative form of meanings and senses that emanate from history and socio-cultural contexts. It is concluded that the documentary perspective occurs through the experiences of the subjects and the imagery of cultures.

Keywords: documentary cinema; documentary music; formation of identities; Adoniran Barbosa.



Resumen: El artículo analiza la importancia del documental de imágenes y sonidos para debatir los desafíos de nuestro presente. La película analizada es *Adoniran: me llamo João Rubinato* (2018), de Pedro Serrano. Las canciones analizadas traen temas como inmigración, verticalización, metropolización, desalojo, diferencias sociales y señalan las transformaciones de la estructuración urbano-industrial de la ciudad de São Paulo. El estudio se sustenta en el concepto de voz del documental de Bill Nichols. La metodología incluye el análisis de las canciones: *Saudosa maloca* (1951), *Abrigo de vagabundo* (1959) y *Despejo na favela* (1969). El propósito del artículo es proponer la reflexión del documental como una forma creativa de significados y sentidos que emanan de la historia y los contextos socioculturales. Se concluye que la perspectiva documental se da a través de las vivencias de los sujetos y el imaginario de culturas.

Palabras clave: cine documental; música documental; formación de identidades; Adoniran Barbosa.

 <http://dx.doi.org/10.22484/2318-5694.2021v9n21p24-44>

Recebido em julho 2021 – Aprovado em agosto 2021.



1 Introdução

O documentário musical *Adoniran: meu nome é João Rubinato* (2018), dirigido por Pedro Serrano, foi o filme de abertura da 23ª edição do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*, que aconteceu entre os dias 12 e 22 de abril de 2018, no Rio de Janeiro e em São Paulo. O filme também esteve na programação da 10ª edição do *In-Edit Brasil – Festival Internacional do Documentário Musical*, que aconteceu no mês de junho do mesmo ano em São Paulo. O documentário acompanha a vida e a carreira do sambista paulistano Adoniran Barbosa (1910-1982) e traça um paralelo entre a cidade de São Paulo atual e aquela retratada em sua obra entre as décadas 1940 e 1970.

Esse não é o primeiro esforço do diretor em registrar a obra do cantor e compositor Adoniran Barbosa. Em 2015, Pedro Serrano recriou as histórias por trás de algumas canções do sambista no curta-metragem *Dá licença de contar* (2015). O trabalho traz o cantor Paulo Miklos no papel principal e mostra por meio da ficção a volta de Adoniran ao bairro onde supostamente morou. O diretor vale-se da forma narrativa documentada nas músicas para contar a história em um tom ficcional.

Segundo Pedro Serrano (2018), *“falar de João Rubinato é falar de São Paulo, da história do rádio, do cinema e das telenovelas; é compreender uma metrópole que está em constante transformação urbanística”* (informação verbal)¹. Diferente do curta-metragem, o documentário vai além e mostra através do acervo pessoal do artista, de imagens de arquivo e de depoimentos de amigos e familiares, um cantor multifacetado que retratou São Paulo em músicas e personagens. Tendo a cidade como coadjuvante, o documentário traça um paralelo entre a metrópole de hoje e aquela vivida por Adoniran e nos leva numa jornada pelo universo criativo do compositor, cheio de controvérsias alimentadas

¹ Comentário do diretor Pedro Serrano na abertura do Festival Internacional de Documentários *É Tudo Verdade*.



por ele mesmo, revelando por trás da figura pitoresca e de fala engraçada um artista profundamente sensível às mazelas do povo.

Deste modo, para compreender a formação de identidades e imaginários sociais, o artigo aborda a importância do documentário tanto em uma produção fílmica, quanto na composição de músicas a partir da observação de elementos de uma determinada realidade. Por meio de imagens de arquivos e depoimentos, o documentário analisado resgata a vida e a obra do cantor paulistano Adoniran Barbosa ao mesmo tempo em que resgata aspectos históricos das composições. Já as músicas analisadas e que também são retratadas no filme trazem temas como imigração, verticalização da cidade, metropolização, despejo, cultura interiorana e diferenças sociais que são documentadas na voz de Adoniran Barbosa e apontam as transformações a partir do desenvolvimento e da estruturação urbano-industrial da cidade de São Paulo.

O estudo se ampara no conceito de voz no documentário a partir de Bill Nichols. Para averiguar a possibilidade de uma definição do campo documentário, a metodologia empregada compreende a análise das músicas: Saudosa maloca (1951), Abrigo de vagabundo (1959) e Despejo na favela (1969), por meio dos conceitos analíticos de proposição assertiva e indexação documentária. Esses conceitos são empregados para análise documental e servem para “distinguir sua concepção originária” (RAMOS, 2001, p. 6). O objetivo do estudo é propor a reflexão do documentário como uma forma criadora de significados e sentidos que emanam da história e dos contextos socioculturais. Esse movimento de reconstrução e reivindicação da história busca, acima de tudo, “recuperar processos, experiências e eventos significativos para segmentos, organizações e movimentos sociais invisibilizados das narrativas dominantes” (AMARAL, 2015, p. 13). Conclui-se, portanto, que a perspectiva documentária é identificada por meio das experiências dos sujeitos, do imaginário das culturas e da dialogia das artes e linguagens.



2 O documentário e a sua voz

O documentário Adoniran: meu nome é João Rubinato inicia com uma apresentação de Adoniran Barbosa cantando uma de suas principais músicas: o Samba do Arnesto (1964). A imagem de arquivo sinaliza ao espectador quem é o personagem do filme ao mesmo tempo em que aparecem os créditos de apresentação da obra. O nome do documentário surge tendo ao fundo o viaduto do Brás emoldurado por arranha-céus do centro da cidade de São Paulo. Em seguida, aparecem imagens de fachadas de fábricas com pessoas que caminham pelas ruas do bairro. A imagem abre e surgem casarões e, ao fundo, o áudio do sambista explicando em uma entrevista para o programa MPB Especial (1972), da TV Cultura, como surgiu o Samba do Arnesto. O compositor diz que o personagem que dá nome à música realmente existiu e acentua que fez algumas adaptações musicais, como, por exemplo, a mudança de Ernesto para Arnesto. Em depoimento a esse mesmo programa, Adoniran destaca que:

O Arnesto existiu. Mora no Brás, o malandro. É irmão do Nicola Caporrino. Ernesto Caporrino. Ele convidou a gente pro samba. Eu fui lá, com meus maloqueiros. Com fome. Disse que tinha comida. Não tinha nada, sabe? Cheguei lá. Você quer ver uma coisa? Marcaram meio-dia. Cheguei a uma. Tinha uma panela de arroz só com a casca do arroz embaixo. Eu raspei, porque eu cheguei com fome lá, raspei a panela. E o feijão, que não tinha mais nada, eu raspei o caldeirão de feijão. Porque eu tava com fome. Muita pinga no caminho, muita cana no caminho, ia chegar lá com fome, claro (ADONIRAN, 2018).

No entanto, o documentário mostra um depoimento de Ernesto Paulelli que conta a sua versão para a criação da música: "Eu não conhecia o Adoniran e ele também não me conhecia. Nos cumprimentamos e ele pediu meu cartão. Entreguei e ele disse: 'Arnesto Paulelli'". O depoimento segue com a explicação poética para a



modificação do nome. Segundo Ernesto, Adoniran disse: “o seu nome dá samba. Vou fazer um samba para você” (ADONIRAN, 2018).

Esse trecho emblemático da vida do compositor é destacado no depoimento do escritor Celso de Campos Jr., autor do livro *Adoniran: uma biografia* (2003), que conta uma outra versão para a composição da música, amparada por uma entrevista de Adoniran a um jornal de Campinas. Segundo o compositor: “Arnesto é imaginação, ele não existe, é imaginação” (ADONIRAN, 2018).

A interpretação do passado está presente em todo percurso cinematográfico. A estrutura documental resgata imagens do enterro do compositor no Cemitério da Paz, em 1982, por meio de uma reportagem que mostra a comoção dos fãs do artista. Em seguida, é pontuado um dos momentos mais importantes da carreira do compositor em uma apresentação com o grupo Demônios da Garoa. Novamente, por meio de arquivos, os integrantes do grupo lembram a parceria com Adoniran e o reconhecimento nacional com a música *Trem das onze* (1964). Esse movimento narrativo de mostrar a morte e, em seguida, o entusiasmo na vida, conduz o espectador de forma ética e reflexiva, haja vista que, conforme nos lembra Fernão Pessoa Ramos (2013, p. 11), o documentário “transforma o real”. Já Bill Nichols (2012, p. 47) destaca que o documentário representa “uma determinada visão do mundo, uma visão com a qual talvez nunca tenhamos deparado antes”. Essa visão está ligada diretamente “com a reconstituição e a interpretação de um fato que, no passado, teve a intensidade de *presente*” (RAMOS, 2013, p. 31-32, grifo do autor).

A reconstituição e a interpretação dos fatos estão diretamente relacionadas com a formação de identidade na medida em que recupera e preserva aspectos de uma história coletiva e de uma cultura que nos une enquanto sociedade. Segundo Miriam de Souza Rossini, o cinema, enquanto produtor de discursos, ajuda a “dar visibilidade às representações sociais em torno das identidades culturais”, além de



permitir compreender “tanto os enfrentamentos quanto as permanências e as mudanças presentes no campo social” (ROSSINI, 2005, p. 97).

Para Nichols (2012, p. 116), essa visibilidade se refere à “voz” no documentário e é relacionada às maneiras pelas quais o filme fala do mundo que nos cerca. “O documentário floresce quando adquire voz própria” (NICHOLS, 2012, p. 120). Essa voz é a forma como o documentário “apresenta um argumento” (NICHOLS, 2012, p. 116). É a maneira do filme expressar uma determinada perspectiva sobre o mundo histórico. A voz no documentário é, portanto, “a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva” (NICHOLS, 2012, p. 73).

Para dar conta dessa perspectiva, o documentário traça aspectos históricos muitas vezes contados pelo próprio personagem do filme a partir de diversos arquivos. Essa visibilidade também pode ser analisada como uma relação social, uma reconstrução e interpretação dos sujeitos invisibilizados pelas narrativas dominantes. Nichols (2012) destaca que a representação da memória é um dos componentes que faz com que os documentários tenham sua voz própria. Durante uma gravação em vídeo, por exemplo, o sambista fala sobre sua origem.

Esse ato de retrospectão, de olhar para trás, lembrando acontecimentos anteriores no decorrer do filme e fazendo ligação com o que está presente no momento, pode ser fundamental para a interpretação do filme, exatamente como a memória pode ser fundamental para a construção de um argumento coerente (NICHOLS, 2012, p. 91).

O filme aborda ainda aspectos pouco conhecidos da trajetória de Adoniran Barbosa, mas que serviram de base para o amadurecimento do sambista. Nesse sentido, o filme mostra o início da carreira do artista no rádio; em programas de televisão e em aparições no cinema, com material das extintas companhias Vera Cruz e Maristela. Para tanto, o dispositivo empregado no documentário é intercalar arquivos sonoros,



fotografias antigas, trechos de entrevistas e depoimentos atuais de pessoas que conviveram com Adoniran.

Jacques Aumont diz que a ideia fundamental de um dispositivo é relacionar a imagem com seu “modo de produção e com seu modo de consumo, portanto, a ideia de que a técnica de produção das imagens repercute necessariamente na apropriação dessas imagens pelo espectador” (AUMONT, 1995, p. 182). Já Consuelo Lins (2007) conceitua o termo dispositivo associando o cinema a um projeto ideológico, já que a câmera não é neutra e “reproduz os códigos que definem a objetividade visual” (LINS, 2007, p. 45), estando assim tomada pela cultura dominante.

Um dos recursos utilizados no documentário é mesclar trechos de músicas de Adoniran Barbosa com imagens captadas pelo diretor, como se fosse uma narração para o espectador, mostrando que os problemas sociais presentes no momento da composição das canções ainda estão presentes na cidade de São Paulo. Em um dos trechos do filme, são mostradas imagens atuais de pessoas em situação de rua e ao fundo a música Abrigo de vagabundos (1959).

Deste modo, elementos como o uso de imagens de arquivo, escolha de depoentes, até o posicionamento da câmera, evidenciam os dispositivos fílmicos utilizados pelo diretor, ao mesmo tempo em que revelam as escolhas feitas para a concepção documentária. Segundo Nichols (2012), o fazer documental possui uma voz que pode ser entendida como um resultado ético e estético por meio do qual ele se insere no mundo histórico.

A voz do documentário é amparada no argumento de contar a história da vida de Adoniran Barbosa. No entanto, o diretor vai além e oferece ao espectador um mergulho no contexto histórico presente na obra do compositor. Neste sentido, Nichols ressalta que “o estilo assume uma dimensão ética”. A voz do documentário é a responsabilidade do diretor na feitura do filme com a finalidade de “traduzir seu ponto de vista



sobre o mundo histórico em termos visuais”. A voz do documentário “fala por intermédio de todos os meios disponíveis para o criador” (NICHOLS, 2012, p. 76). Em outras palavras, a voz presente no documentário é justaposta pelo tom documental presente na obra de Adoniran Barbosa. Nesse sentido, a dupla perspectiva sucede do encontro da representação do mundo histórico, tanto musicalmente quanto visualmente.

Destarte, se queremos ouvir a voz presente no documentário, é importante compreendermos também a perspectiva empregada na obra de Adoniran Barbosa. Desse modo, o documentário Adoniran: meu nome é João Rubinato representa o mundo histórico como um significativo suporte de memória, um considerável elemento para formação de identidades e imaginários sociais.

A produção de um “documentário de memória” exige muita pesquisa, pois o documentarista e sua equipe mergulham nos arquivos em busca de documentos, de imagens indiciais, reúnem registros testemunhais, elementos que agrupados em uma determinada ordem compõem a “voz do documentário” (TOMAIM, 2016, p. 103).

Já o sociólogo Michael Pollak (1992, p. 5) destaca que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade”. No esteio dessa discussão, a produção documentária representa a memória “tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (POLLAK, 1992, p. 5). Um significativo modo de documentar a realidade, de ecoar histórias silenciadas e registrar o tempo para futuros tempos, conforme será mostrado a seguir.



3 Documentando a realidade

Adoniran Barbosa, assim como diversos outros artistas, contribuiu para o desenvolvimento e a transformação da cultura nacional-popular. Esse conceito começa a ser difundido no Brasil após o advento do período Modernista na década de 1920, tendo como principal autor o escritor paulista Mário de Andrade, que se debruça em um amplo projeto de registro do folclore e da cultura brasileira em suas raízes mais profundas. De acordo com José Geraldo Vinci de Moraes (2000), nesse período, as referências rurais, como os batuques e os sambas de roda, influenciavam a formação de diversos gêneros da música popular urbana.

Sem dúvida alguma, o rico material musical que se espalhava por todas as regiões do país, constituindo-se de modo diversificado, plural e criativo, também colaborou para reforçar o empenho pela recuperação, registro, (re)utilização, proteção e exaltação de nossa cultura rural (MORAES, 2000, p. 236).

No entanto, em meados dos anos 1930, a cidade de São Paulo passa por transformações, com um “frenético e tumultuado crescimento”, criando condições para o desenvolvimento de uma metrópole, lembra Moraes (2000, p. 201). O autor enfatiza que a febre urbanizadora reformista trouxe também problemas sociais e “profundas contradições” (MORAES, 2000, p. 214).

Nesse cenário, em 1932, a família de João Rubinato resolve tentar a sorte mudando-se de Santo André para a capital paulista. Lembrando que seus pais eram imigrantes italianos, tendo morado por muitos anos na cidade de Valinhos. Após uma tentativa como metalúrgico no Liceu de Artes e Ofícios, Adoniran passa a trabalhar como vendedor de tecidos em lojas da Rua 25 de Março, mas “esperto como sempre, ficava nos bares e botecos onde os artistas e funcionários das rádios iam”, afirma Álvaro Bufarah Junior (2007, p. 5). Foi assim que o cantor conseguiu se



apresentar em 1933, na Rádio Cruzeiro do Sul, no programa de Calouros da Rádio. A música escolhida foi Filosofia (1933), de Noel Rosa e André Filho.

Terminou a apresentação e foi aplaudido pelo público presente no estúdio. O melhor que ele conseguiu foi um contrato para cantar uma vez por semana na Rádio Cruzeiro do Sul com um cachê de 15 mil reis. No mesmo dia, o jovem foi até a casa dos pais avisar que sairia do emprego na loja da 25 de Março e que agora era artista. O pai, Fernando, fez questão de afirmar que aquilo não era profissão que prezava. Mas mesmo com todos os apelos familiares, João foi seguir sua carreira (BUFARAH JUNIOR, 2007, p. 5).

Nesta mesma época, o jovem João Rubinato decide inventar um pseudônimo como cantor. Segundo ele: “Adoniran era um amigo que trabalhava nos Correios. Já Barbosa era um cantor carioca de samba, chamado Luiz Barbosa. Assim nasceu Adoniran Barbosa” (ADONIRAN, 2018). De acordo com Bufarah Junior (2007, p. 6), de tanto insistir, Adoniran foi conseguindo “pequenos bicos nas emissoras paulistas, mas como radioator”. Mesmo desfrutando de diversas composições, nos anos 1930 e 1940 ele permanece como comediante. É apenas nos anos 1950 que sua carreira como poeta e intérprete ganha atenção.

No início da carreira, o músico se desdobrava entre programas humorísticos na rádio e em composições de músicas com temas sobre o amor e a separação. Um dos primeiros sambas que Adoniran compôs, intitulado Asa negra (1964), tinha como temática a separação com a primeira esposa. Em uma das frases da música, ele diz: “depois que aquela mulher me deixou a minha vida melhorou”. Já nas primeiras composições do artista pode-se verificar uma atenção às memórias afetivas e experiências pessoais.

Quando Adoniran conhece o produtor Osvaldo Moles, na Rádio Record, sua carreira como poeta e intérprete começa a ganhar mais visibilidade. Moles elaborava textos humorísticos para Adoniran com o



objetivo de que as pessoas refletissem sobre o crescimento e a industrialização da cidade, além de retratar os dramas pessoais de uma população cada vez mais pobre.

Osvaldo foi o grande influenciador de Adoniran nas escolhas críticas de seus temas para as músicas que o eternizariam como um dos poucos poetas a escrever com a cara de São Paulo. Foi graças à influência de Moles que o cantor e poeta conseguiu encontrar seu estilo (BUFARAH JUNIOR, 2007, p. 8).

Adoniran passa a observar as realidades das pessoas à sua volta. Assim como um filme documentário requer um estilo, “mas com sentimento adicional de responsabilidade ética e política” (NICHOLS, 2012, p. 76), Adoniran delinea um estilo próprio na busca por documentar o que estava acontecendo na cidade de São Paulo naquele momento. As relações sociais passam a ocupar lugar de destaque nas composições do artista. A partir das ideias de Alfonso Torres Carrillo (2003) sobre a importância da formação de identidades a partir de um olhar decolonial, constata-se que os “discursos são desafiados e as relações de poder que atravessam o corpo social vão sendo redefinidas” (CARRILLO, 2003 *apud* AMARAL, 2015, p. 30).

O estilo de Adoniran passa a contemplar um olhar apurado para as transformações em curso na cidade, que tinha no progresso a palavra de ordem. Um dos parceiros do cantor era Raimundo Chaves, que já havia composto uma música chamada Vila Buarque dos meus amores (1937), que fala dos paulistas e lugares da metrópole.

De certa forma, o artista estava inserido no processo de transformação da cidade e procurava, por meio de suas composições, manter vivos os “valores do universo rural e as recordações dos migrantes e imigrantes”, fazendo “crítica ou comparação com o universo urbano”, diz Moraes (2000, p. 222). O artista procurava documentar por meio de suas



composições o que estava acontecendo na cidade naquele momento e essa marca é o que analisaremos no próximo tópico.

4 A maloca, o despejo e a realidade social

A força da música enquanto documento é tanta que, na contemporaneidade, os livros de História ganharam um impulso a mais com a adoção de discos que ajudam a entender o cenário social e político brasileiro do século XX. A Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), por exemplo, ao divulgar a lista de leitura obrigatória para o vestibular 2021 incluiu, além de 12 títulos de livros, o álbum *Sobrevivendo no inferno*, do grupo de *rap* Racionais Mc's, produzido em 1997.

Em uma reportagem publicada em maio de 2019, Juliana Sangion destaca que as obras definidas para o vestibular da Unicamp “são de diferentes gêneros e extensões, de autores das literaturas brasileira e portuguesa” (SANGION, 2019). Sendo assim, uma composição musical pode ser compreendida como um repositório histórico, um documentário sonoro, uma parte significativa de uma determinada realidade para o entendimento não apenas cultural, mas também social e político.

Posto isto, escrever sobre Adoniran Barbosa requer inevitavelmente mergulhar em aspectos históricos da cidade de São Paulo em meados dos anos 1940. O poeta retratou como poucos as marcas e as consequências do progresso na metrópole que apontavam para o alto em busca de verticalizar-se e expandir-se. O sociólogo e crítico de literatura Antonio Candido escreveu em 1975 um texto para a contracapa do LP Adoniran Barbosa, no qual descreve a obra e o artista. O texto foi publicado na íntegra em 2002, no livro *Textos de intervenção*. Segundo o autor: “Adoniran é um paulista de cerne que exprime a sua terra com a força da imaginação alimentada pelas heranças necessárias de fora” (CANDIDO, 2002, p. 213). Candido diz ainda que Adoniran Barbosa era a “voz da



Cidade” e “a fidelidade à música e à fala do povo permitiram ao compositor exprimir a sua Cidade de modo completo e perfeito” e segue:

A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. Sobretudo quando entram (quase sempre discretamente) as indicações de lugar, para nos porem no Alto da Mooca, na Casa Verde, na Avenida São João, na 23 de Maio, no Brás genérico, no recente metrô, no antes remoto Jaçanã (CANDIDO, 2002, p. 213).

Essa indicação geográfica presente em algumas composições do artista servem como arcabouço para retratar o espaço presente na obra. Na canção Abrigo de vagabundos (1959), Adoniran traz a história de um trabalhador que a duras penas compra um terreno no Alto da Mooca e constrói uma “maloca”: “arranjei o meu dinheiro numa cerâmica fabricando pote”. O artista narra em primeira pessoa a trajetória de uma pessoa que compra um terreno e constrói sem regulamentações: “me disseram que sem planta não se pode construir, mas quem trabalha tudo pode conseguir”. Em seguida, Adoniran diz de um fiscal que o auxiliou na regulamentação do terreno: “minha maloca a mais linda que já vi, hoje está regularizada ninguém pode demolir”. Por fim, o músico traça o paralelo de quem não tem moradia na cidade de São Paulo: “ofereço aos vagabundos que não têm onde dormir”.

Uma outra importante referência encontrada na música alude ao fiscal da Prefeitura: “João Saracura que é fiscal da Prefeitura, foi um grande amigo, arranjou tudo pra mim”. Segundo Larissa Nascimento (2014, p. 32), “no final do século XIX se constituiu o Quilombo do Saracura, na região brejeira às margens do Ribeirão Saracura”. Este importante quilombo urbano originou o bairro do Bixiga, localizado na região central de São Paulo e bastante presente nas composições do artista.



Deste modo, na música Abrigo de vagabundos, Adoniran faz uma referência ao Ribeirão Saracura que banhava a região do Bixiga e que hoje é coberto pela Avenida 9 de Julho. Nascimento (2014) destaca ainda que Saracura era utilizado para se referir aos moradores, em sua maioria negros, da parte mais baixa do Vale do Saracura. Adoniran olha com atenção para o que estava acontecendo na cidade de São Paulo que buscava o desenvolvimento e a expansão. No meio dessa transformação, “situam-se mudanças arquitetônicas, a chegada de tecnologias, os bondes elétricos e os trens cortando a cidade” (MEDEIROS, 2011, p. 116).

Se na canção Abrigo de vagabundos Adoniran mostra que, mesmo com a ostensiva fiscalização da prefeitura, o personagem consegue legalizar a sua maloca, dez anos depois, o cronista traz uma outra realidade. Em Despejo na favela (1969), o compositor nos conduz para uma realidade ainda mais crua. A história narrada em primeira pessoa revela a existência dos primeiros conflitos coletivos por ocupação em áreas urbanas. Se antes a cidade estava em expansão, agora ela se mostra com problemas de ordem social, política e econômica. São muitos os contextos que servem de mola propulsora para a inspiração musical de Adoniran Barbosa, conforme destaca Matos (2001, p. 55):

Nesse momento, a cidade reorganiza seus territórios, a zona da boêmia encontra-se em processo de modernização o que exclui alguns, expulsando a malandragem e a prostituição; procura-se um saneamento social na região central, aliado a uma intensa especulação imobiliária e à expropriação. O tema da violência, da solidão urbana, articula-se com a nostalgia de tempos, espaços e sons perdidos, em que a tristeza emerge.

Já na música Saudosa maloca (1951), em cada estrofe temas como desapropriação, despejo e verticalização da cidade ganham força a partir do ponto de vista de um narrador que vivencia e denuncia uma determinada situação: “se o sinhô não ta lembrado, dá licença de conta.



Que aqui onde agora está esse edifício arto, era uma casa véia, um palacete assobradado”.

Baseada em uma história real, a música Saudosa maloca utiliza a mesma linguagem coloquial com que o autor narrava os textos dos programas da Rádio Record e tornou-se um ícone de interpretação documentária da cidade em transformação. O olhar apurado narra “a cidade de São Paulo em transição estrutural, amparada nas reformas urbanísticas iniciadas desde o início do século XX”, ressalta Airton Cavenaghi (2010, p. 2).

A partir dos anos de 1930, a cidade ganha dimensões de metrópole com as polifonias arquitetônicas e urbanísticas impulsionadas pela exploração cafeeira em cidades do interior paulista. Ao mesmo tempo que a capital se expandia impulsionada pelo progresso, tinham-se também as formações de cortiços e favelas, o aumento da violência e repressão policial, entre tantos outros problemas sociais.

Adoniran era um observador atento e desenvolveu por meio da música verdadeiras crônicas, genuínos documentários fonográficos. Essas crônicas podem ser compreendidas como o aparato que o compositor dispunha para rememorar, registrar e denunciar as “transformações da cidade, a situação de degradação de certos habitantes contrastando com o crescimento propalado” (MATOS, 2001, p. 55).

Outro ponto de aproximação com os estudos sobre documentários imagéticos se refere às definições conceituais: “de proposição assertiva e o de indexação. O primeiro designa o campo documentário como aquele onde discurso fílmico é carregado de enunciados que possuem a característica de serem asserções, ou afirmações, sobre a realidade” (RAMOS, 2013, p. 5). As asserções nos auxiliam a ampliar o entendimento também para as composições musicais de Adoniran Barbosa, haja vista que partem de “um enunciado que traz um saber, na forma de uma afirmação, sobre o universo que designa” (RAMOS, 2013, p. 5).



Trata-se de uma forma específica de narrar que serve para diferenciar uma produção de caráter ficcional. Segundo o filósofo norte-americano Noël Carrol, a intenção assertiva é quando o “emissor desse tipo de estrutura de signos com sentido tem uma intenção assertiva que prescreve que o público adote uma postura assertiva com relação ao conteúdo proposicional do texto” (CARROL, 2005, p. 89).

Já o segundo conceito analítico da possibilidade documentária é a “indexação”. Essa ideia se refere a um “saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional. Como espectadores, fruimos a narrativa em função deste saber prévio” (RAMOS, 2001, p. 6). Retornando à análise da música Saudosa maloca, é possível compreender a definição de indexação documentária ao verificar o contexto social no qual a “narrativa concretamente se insere [...]. Socialmente, uma série de procedimentos nos informam o tipo de narrativa a que estamos tendo acesso” (RAMOS, 2001, p. 6).

Logo, a indexação documentária coincide com os objetivos do realizador, no caso específico da presente pesquisa, as composições de Adoniran Barbosa. Deste modo, a indexação documentária nas músicas analisadas pode ser compreendida como as intenções do compositor em retratar e documentar parte de um universo em desencanto, um registro diligente de algo particular e universal.

Em síntese, as três músicas analisadas dão uma mostra da força narrativa presente nas composições de Adoniran Barbosa. O relato vigente nas obras vale-se da observação da realidade e de uma aproximação com o invisível aos olhos, seja em uma conversa, seja em uma escuta atenta. O artista estava imbuído em documentar a cidade, seja na caminhada, no distanciamento narrativo ou no registro da oralidade concretizada em suas composições.



5 Considerações finais

Este trabalho se propôs a mostrar que uma produção musical pode se apresentar como um significativo corpo documental. Constatou-se que a obra de Adoniran Barbosa se constitui como um dos poucos registros sobre algumas instâncias relegadas ao silêncio, como o despejo e a formação das favelas na ânsia da verticalização e do progresso na cidade de São Paulo. Tais gravações nos permitem recuperar as memórias por meio de narrativas tão raras em outros arquivos da época. Ao mesmo tempo, essas músicas nos apresentam, de forma artística, aspectos prosaicos e poéticos da vivência de uma cidade que antecedia o progresso.

O estudo esforçou-se em expandir conceitos empregados para compreender o documentário fílmico também no documentário sonoro. Para tanto, a presente pesquisa encontra em três composições de Adoniran procedimentos que nos revelam que, assim como em um projeto audiovisual, tais obras sonoras requerem percepções, articulações e processos de inscrição da obra no espaço-tempo.

Conforme apresentado, o artista lançava mão de um modo de produção, aqui entendido como dispositivo. Essa dinâmica de trabalho compreendia a escuta do outro, o olhar ao imperceptível e a admissão da sensibilidade para registrar memórias individuais e coletivas. Um registro, um documento em forma de manifestação artística. De acordo com Moraes (2000, p. 194), “a obra de Adoniran evidencia a forte presença da narração do dia-a-dia paulistano, mesclando referências universais e particulares”.

A dupla perspectiva documentária emana primeiramente do procedimento do registro. Assim como um documentário imagético que, segundo Nichols (2012, p. 76), “transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o



filme”, em um documentário sonoro o ponto de vista determina a narrativa e, consecutivamente, a canção que será escutada.

Conforme vimos, a voz no documentário, defendida por Nichols, resulta de um procedimento ético e estético. Desse modo, na obra de Adoniran, esse mecanismo exigiu ao autor olhar para a realidade e registrar em versos e canto sua voz. O espectador dá lugar ao ouvinte que agora precisa conhecer e apreender as histórias que são narradas. É preciso mergulhar no universo do poeta, escutar sua voz mesmo na quietude dos acordes.

Tendo em vista os aspectos observados, o artigo tenciona a reflexão do documentário não apenas como imagético, mas como uma forma criadora de significados e sentidos que emanam da história, dos contextos socioculturais, das experiências dos sujeitos, do imaginário das culturas e da dialogia das artes e linguagens. Uma forma com conteúdo que nasce a partir do encontro com o outro, do registro e da necessidade de documentação. Uma possibilidade de legitimar vozes silenciadas, promover o diálogo e “legitimar outras formas de experiência e expressão estéticas” (AMARAL, 2015, p. 39).

Por fim, compreende-se que a dupla perspectiva documentária, tanto imagética quanto sonora, nasce de um projeto ideológico, uma tradução de um determinado ponto de vista sobre o mundo. Uma forma de contar histórias e documentar nossa existência através de imagens, sons, poesias e palavras.

Referências

ADONIRAN: Meu nome é João Rubinato. Direção de Pedro Serrano. São Paulo: Latina Estúdio Nation Filmes, 2018.

AMARAL, João Paulo Pereira do. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial**. 2015. 158 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural) – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.



AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1995.

BUFARAH JUNIOR, Álvaro. Adoniran de radioator a cronista da cidade de São Paulo. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 5., 2007, São Paulo, SP. **Anais [...]**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2007. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12938879/adoniran-de-radioator-a-cronista-da-cidade-de-sao-paulo-ufrgs>.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.

CARROL, Noël. Ficção, não-ficção e o cinema de asserção pressuposta: uma análise conceitual. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2005.

CAVENAGHI, Airton José. Saudosa maloca e o patrimônio imaterial constituído por Adoniran Barbosa. *In*: Encontro Regional de História, 20., 2010, Franca, SP. **Anais [...]**. Franca, SP: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2010. Disponível em: <https://issuu.com/marcelooreilly/docs/0437-airtonjosecavenaghi>.

LINS, Consuelo. O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. *In*: MESQUITA, Cláudia [et al.]. **Sobre Fazer Documentários**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 44-51.

MATOS, Maria Izilda Santos de. A cidade que mais cresce no mundo: São Paulo território de Adoniran Barbosa. **São Paulo Perspec.**, São Paulo, v. 15, n. 3, jul. 2001.

MEDEIROS, Kênia Érica Gusmão. **"Se o sinhô não tá lembrado..."**: Cotidiano, representações e identidade na obra de Adoniran Barbosa (1940–1970). 2011. 168 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci de. **Metrópole em sintonia**: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

NASCIMENTO, Larissa. "Lembrança eu tenho da Saracura": notas sobre a população negra e as reconfigurações urbanas no bairro do Bexiga. **Intratextos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 25-50, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2012.



POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...** O que é documentário? São Paulo: Senac, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. O que é documentário? *In*: RAMOS, Fernão Pessoa; CATANI, Afrânio (Org.). **Estudos de Cinema – SOCINE 2000**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

ROSSINI, Miriam de Souza. O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 27, 2005.

SANGION, Juliana. Unicamp divulga lista de obras de leitura obrigatória para o Vestibular 2021. [S.I.]: **Manchete**, Unicamp, Campinas, 23 mai. 2019. Disponível em:
<https://www.unicamp.br/unicamp/index.php/noticias/2019/05/23/unicamp-divulga-lista-de-obras-de-leitura-obrigatoria-para-o-vestibular-2021>. Acesso em: 29 jul. 2020.

TOMAIM, Cássio do Santos. O documentário como “mídia de memória”: afeto, símbolo e trauma como estabilizadores da recordação. **Revista Significação**, São Paulo, v. 43, n. 45, p. 96-114, 2016.