

## DOCUMENTANDO A REALIDADE: A FORMAÇÃO DE IDENTIDADES EM ADONIRAN BARBOSA

### *DOCUMENTING REALITY: THE FORMATION OF IDENTITIES IN ADONIRAN BARBOSA*

Urbano Lemos Jr.<sup>1</sup>  
Vicente Gosciola<sup>2</sup>

#### Resumo

O artigo elucidava 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 elucidates the importance of imagery and sound documentary to discuss the challenges of our present. The film analyzed 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 based on the concept of voice in

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação pela Universidade Anhembi Morumbi. Mestre em Educação. Pesquisador na área de cinema documentário, patrimônio cultural e memória. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6268450725022063>. ORCID: 0000-0002-7197-5580. E-mail: [urbano.lemos@hotmail.com](mailto:urbano.lemos@hotmail.com).

<sup>2</sup> Pós-doutor em Mídia-Arte pela Universidade do Algarve/CIAC, Portugal. Doutor em Comunicação pela PUC/SP. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Professor titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. Líder do Grupo de Pesquisa Narrativas Tecnológicas (CNPq). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5946402698411270>. ORCID: 0000-0001-6267-8130. E-mail: [vicentegosciola@gmail.com](mailto:vicentegosciola@gmail.com).

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 aim of this article is to propose the reflection of documentary as a creative form of meanings and meanings that emanated from history and sociocultural contexts. It is concluded that the documentary perspective takes place through the experiences of the subjects and the imaginary of cultures.

**Keywords:** Documentary cinema. Documentary music. Identity formation. Adoniran Barbosa.

## 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 recria as histórias por trás de algumas canções do sambista no curta-metragem *Dá Licença de Contar*. 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”, comenta o diretor na abertura do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade. 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 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 a 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 como se estabelece a apropriação documental, a metodologia empregada compreende a análise das músicas: Saudosa Maloca (1951), Abrigo de Vagabundo (1959) e Despejo na Favela (1969), por meio dos conceitos de proposição assertiva e indexação documentária. 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 reinvidicação 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 o 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 Ernesto. O compositor diz que o personagem que dá nome a 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. (RUBINATO, 1972 apud SERRANO, 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*” (PAULELLI; RUBINATO apud SERRANO, 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 à um jornal de Campinas. Segundo o compositor: “Arnesto é imaginação, ele não existe, é imaginação” (CAMPOS JR, 2018 apud SERRANO, 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 Adoniram 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, conduzem 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 deparados 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).

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 (2005, p. 97), 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”.

Para Nichols (2012, p. 116), essa visibilidade se refere a “voz” no documentário e é relacionada com as maneiras pelas quais o filme fala do mundo que nos cerca. Essa voz é a forma como o documentário “apresenta um argumento”. Deste modo, um dos discursos defendidos pelo documentário está vinculado ao contexto reflexivo e nos convida a conjecturar sobre o processo pelo qual essa impressão é construída, provocando “nossa consciência da organização social e dos pressupostos que a sustentam” (NICHOLS, 2012, p. 169). Para dar conta desse processo interpretativo, o documentário traça aspectos históricos que são contados pelo próprio personagem do filme. Essa visibilidade também pode ser analisada como uma relação social, uma reconstrução e interpretação dos sujeitos invisibilizados pelas narrativas dominantes. Durante uma gravação em vídeo, por exemplo, o sambista fala sobre sua origem.

Esse ato de retrospectiva, 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. Neste 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 idéia de que a técnica de produção das imagens repercute necessariamente na apropriação dessas imagens pelo espectador” (AUMONT, 1995, p. 182). Já Consuelo Lins (2007, p. 45), 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”, estando assim, “impregnada da 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 é mostrado 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, p. 76), o fazer documental possui uma voz que pode ser entendido 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).

Destarte, se queremos ouvir a voz presente no documentário é importante compreendermos o resultado estético empregado na obra, além do processo ético que representa o mundo histórico como um significativo suporte de memória. O documentário é um considerável suporte para formação de identidades e imaginários sociais, já que conforme lembra o sociólogo Michael Pollak (1992, p. 5), “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.

### 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, p. 236), 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 30, 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).

Neste 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 reais. 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” (BARBOSA *apud* SERRANO, 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 30 e 40 ele permanece como comediante. É apenas nos anos 50 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 Adoniram compôs, intitulado como *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 as 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 delineia um estilo próprio na busca em 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 vivo 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 são de diferentes gêneros e extensões, de autores das literaturas brasileira e portuguesa” (SANGION, 2018). 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 de 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* e 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 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 porém 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 serve 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” (BARBOSA, 1959).

Uma outra importante referência encontrada na música se refere 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 Bexiga, 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 Bexiga 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:

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. (MATOS, 2001, p. 55).

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 edificio arto, era uma casa véia, um palacete assobradado” (BARBOSA, 1951).

Baseada em uma história real, a música *Saudosa Maloca* utiliza a mesma linguagem coloquial que o autor narrava nos 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 a polifonia arquitetônica e urbanística impulsionadas pela exploração cafeeira em cidades do interior paulista. Ao mesmo tempo que a capital se expandia impulsionada pelo progresso, tinham-se também a formação 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).

Essa forma de narrar pode ser comparada com uma qualificação documentária. Segundo Ramos (2013, p. 21), “predominantemente, nos anos 1930/1940, o documentário clássico enuncia baseado em *voz-over*, fora-de-campo” e é detentor de saber sobre o mundo que retrata. Essa voz do saber sobre o mundo é uma das características no campo documentário.

Outro ponto de aproximação com os estudos sobre documentários imagéticos se refere as 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).

Uma importante aproximação dessa dupla perspectiva documentária à sua proposição assertiva é o entendimento da música para a narrativa documental. Ramos preconiza que, “muitas vezes, a música qualifica diferencialmente as emoções que a narrativa quer agregar às asserções enunciadas. A música possui na tradição documentária uma dimensão que não fica aquém daquela do cinema de ficção, e que ainda deverá ser estudada” (RAMOS, 2013, p. 86).

Já o segundo conceito é parte da “visão logico-analítica do documentário” e pode ser definido como “indexação”. Essa ideia se refere a um “saber social prévio, sobre se estamos expostos a uma narrativa documental ou ficcional” (RAMOS, 2001, p. 6). Retornando a análise da música *Saudosa Maloca*, é possível compreender a definição de indexação apontada pelo pesquisador ao verificar o contexto social na qual a “narrativa concretamente se

insere” (RAMOS, 2001, p. 7). Deste modo, a indexação na música 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. Constata-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 utilizado 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. Deste modo, na obra de Adoniran esse mecanismo exigiu do 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: Pedro Serrano: Latina Estúdio Nation Filmes, 2018.

AMARAL, João Paulo Pereira do. **Da colonialidade do patrimônio ao patrimônio decolonial.** Dissertação de mestrado. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 2015.

AUMONT, Jacques. **A imagem.** Campinas: Papirus, 1995, pp. 135-195.

BUFARAH JUNIOR, Álvaro. Adoniran de radioator a cronista da cidade de São Paulo. In: V Congresso Nacional de História da Mídia, **Anais...**, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades, 34, 2002.

CAVENAGHI, A. J. Saudosa maloca e o patrimônio imaterial constituído por Adoniran Barbosa. In: Encontro Regional de História: História e Liberdade, 2010, Franca. **Anais...**, Franca: UNESP, 2010.

LINS, Consuelo. **O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo**. In: Sobre Fazer Documentários. Vários autores. 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 em Perspectiva**, n. 15, 2001.

MEDEIROS, Kênia Érica Gusmão. **“Se o sinhô não tá lembrado...”**: Cotidiano, representações e identidade na obra de Adoniran Barbosa (1940 – 1970). Dissertação de mestrado. Universidade de 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, 2014, p. 25-50.

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

POLLAK, Michael. Memória e Identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 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 (orgs.). **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**, n. 27, Porto Alegre, 2005.

SANGION, Juliana. **Unicamp divulga lista de obras de leitura obrigatória para o vestibular 2021**. 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 de julho de 2020.

SERRANO, Pedro. **Discurso de abertura da 23ª edição do Festival Internacional de Documentários É Tudo Verdade**. Anotações pessoais dos autores. São Paulo, 2018.