

Adoniran Barbosa

e as metamorfoses do samba de São Paulo



Adoniran Barbosa. Caricatura.

Dmitri Cerboncini-Fernandes

Doutorando em Sociologia pela Universidade de São Paulo (USP), com passagem em 2008 pelo Centre de Recherche sur le Brésil Contemporain da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris/França. dmitricf@usp.br

Adoniran Barbosa e as metamorfoses do samba de São Paulo

Dmitri Cerboncini-Fernandes

RESUMO

Partindo do estudo da trajetória de Adoniran Barbosa, procuro reconstituir as modificações e os percalços do desenvolvimento das artes populares em São Paulo a partir da década de 1930. Conseqüentemente, busco redimensionar a maneira pela qual a obra do referido sambista adquiriu diversos sentidos a depender da figuração encontrada nos domínios correlacionados à atividade artística.

PALAVRAS-CHAVE: música popular brasileira; Sociologia da Música; samba.

ABSTRACT

Based on a study of Adoniran Barbosa's personal trajectory, I attempt to reconstruct the changes and problems in the development of the popular arts in São Paulo from the 1930's. Consequently, I intend to reconfigure the way by which the musician's work acquired diverse meanings depending on the configuration of the specific domains of artistic activity.

KEYWORDS: popular Brazilian music; Sociology of Music; Samba.

¹ *Apud* GOMES, Bruno. *Adoniran: um sambista diferente*. Rio de Janeiro: Martins Fontes/Funarte, 1987, p. 21. Declaração de Adoniran Barbosa concedida a um jornalista na década de 1980.

² Cf. BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença*. São Paulo: Zouk, 2004, p. 19 e 20. As biografias que tratam do samba e de seus artistas trazem um repertório inesgotável de declarações desse viés.

³ São notáveis as condecorações recebidas por Adoniran nos últimos anos de sua vida e que se intensificaram após a sua morte (1982), tais como o busto erigido em praça pública no bairro da Bela Vista, os enredos de escolas de samba que tinham como mote principal a sua figura, os discos comemorativos em homenagem aos seus 70 anos (1980), os shows realizados com as personagens ilustres do mundo da música, a participação em diversos programas televisivos, o respeito intelectual e acadêmico por sua obra (artigos diversos, dissertações de mestrado, cinco biografias diferentes, testemunho de Antônio Cândido em contracapa de disco), as nomenclaturas de praças e vias públicas etc. Creio que a alcunha recebida da parte de um de seus biógrafos resume a cristalização de sua situação no período da declaração acima selecionada: "o patriarca do samba paulista". Ver CAMPOS JÚNIOR, Celso de. *Adoniran: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2004, p. 525.



"As homenagens deveriam ter chegado bem antes. Eu não agüento mais homenagens! Eu quero a minha parte agora, e, se possível, em dinheiro!"¹. A frase que abre o texto, ao ser isolada de seu contexto e de seu autor, soa no mínimo estranha ao ouvido do pesquisador. Acostumados que estamos às diversas declarações monocórdias dos que pretendem êxito em domínios tidos como exclusivamente "culturais", quais sejam, a denegação do interesse econômico e o rechaço aos proveitos materiais², deparamo-nos agora com palavras provindas de um personagem que estaria agindo feito um *outsider* fora de época, em desacordo com a posição que ocupava naquela configuração. Mais incompreensível ainda tal situação se torna ao revelarmos o nome do autor da frase e o momento glorioso atravessado por ele: trata-se de Adoniran Barbosa em uma entrevista na fase final de sua vida, período máximo de reconhecimento e homenagens³. Adoniran traz de chofre determinada insatisfação em uma etapa deveras festiva, transmitindo ao exegeta certa dose dificilmente explicável de ressentimento. Frases indigestas como esta, no entanto, costumam ser consideradas não-representativas na carreira de consagrados vilões e heróis. Tomemos como contra-exemplo — a Adoniran, é claro — a declaração de outro consagrado, seu contemporâneo carioca de samba: "Não me interesso em fazer uma coisa que o povo saia cantando, mas que ele sinta a minha obra, isso é o que me

interessa mesmo. Faço samba, música para você guardar dentro de si eternamente, no seu coração, e não apenas na sua coleção de discos”.⁴

Aqui se encontra o discurso poético, elegante, que vislumbra um lucro eterno, no devir, típico daqueles que produzem e que não necessariamente desejam a remuneração imediata mundana ou a glória momentânea. É a típica frase que abre ou dá o desfecho emocionante às biografias, contrastando-se obviamente com a declaração crua de Adoniran, de que “não agüentava mais homenagens”.

Ainda que um exército de biógrafos e acólitos tente conferir outros sentidos a este e a outros “lapsos” do maioral do samba paulista por meio das mais variegadas exegeses, um espectro permaneceria rondando a “pureza” de sua obra. Por outro lado, uma pretensa análise apresada poderia simplesmente classificar Adoniran junto a um pólo “comercial” do samba, pois sua finalidade explícita seria a de obter lucros econômicos e momentâneos⁵. Contudo, Adoniran Barbosa foi elevado pela crítica em geral a um status equânime ao de Cartola, o de maior sambista da história de seu estado natal, o “mais autêntico representante do samba paulista”. Penso que uma visada que não afaste de antemão as contradições encontradas no percurso de qualquer agente e que não hesite em recolocá-lo nas distintas posições ocupadas em sua trajetória sócio-biográfica é o que distingue a compreensão histórico-sociológica da simples interpretação descontextualizada do amante. Tentarei, dentro dos limites desta exposição, desvendar, inserindo Adoniran nas diversas figurações por que passou, alguns dos sentidos possíveis — mas não últimos — vivenciados por esse artista ao longo de sua trajetória, que também é, de um modo ou de outro, a do samba paulistano.

Adoniran e as periclitagens iniciais

Adoniran Barbosa, pseudônimo de João Rubinato (1910-1982), filho de imigrantes italianos semi-analfabetos fugitivos da fome na Europa, tentaria a todo custo a entrada no meio artístico em sua mocidade. Não houve dúvidas para ele em relação à qual atividade desempenharia: estabelecer-se como cantor de rádios, à moda daqueles cartazes caricatas que tanto sucesso faziam na época⁷. Tendo abandonado os estudos ainda no primeiro grau primário, o “filho vagabundo” foi colocado pelo pai, de acordo com suas próprias palavras, para trabalhar aos 13 anos de idade. Caçula de uma família de sete filhos e irresponsável como tal, Adoniran desde cedo demonstrou certo rechaço ao trabalho físico, deixando de lado razoáveis empregos conseguidos por intermédio de seus familiares. Em 1931, com 21 anos, tenta sua primeira séria investida visando à entrada no mundo artístico. Sem possuir contatos de qualquer espécie com pistolões que pudessem lhe garantir um “passaporte” para o meio radiofônico, Adoniran participa de um conhecido concurso de calouros na rádio Cruzeiro do Sul.

Na década de 1930 em São Paulo, a tentativa de estabelecimento de uma vida de artista através de participações em rádio era vista com preocupação pelas famílias “honestas”, como a do pai de Adoniran, trabalhador braçal e rude inconformado com as peripécias do filho. Ambiente lúmpen em formação, a sociabilidade do “artista popular” compreendia a frequência a certa boêmia, um desregramento social e atitudes

⁴ Cartola, em entrevista concedida ao jornal *A Gazeta de Vitória (ES)* em edição do dia 09 de maio de 1978.

⁵ Cf. BOURDIEU, Pierre, *op. cit.*, p. 72.

⁶ ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa poeta da cidade: trajetória e obra do radiador e cancionista — os anos 50*. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH-USP, São Paulo, 2001, p. 119.

⁷ Esclareço que utilizo neste artigo as informações contidas nas cinco biografias disponíveis de Adoniran Barbosa (KRAUSCHE, Victor. *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985; MOURA, Flávio e NIGRI, Alexandre. *Adoniran: se o senhor não tá lembrado*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002; GOMES, Bruno, *op. cit.*; MUGNAINI JR., Airton. *Adoniran: dá licença de contar...* São Paulo: Editora 34, 2002 e CAMPOS JÚNIOR, Celso de, *op. cit.*). De longe, o melhor, mais completo e bem fundamentado trabalho biográfico dentre os cinco existentes sobre Adoniran é o de CAMPOS JÚNIOR, Celso de, *op. cit.*, base principal dos dados por mim utilizados.

⁸ Apenas em 1934 cinco novas emissoras foram fundadas nesta cidade. Cf. CAMPOS JÚNIOR, Celso de, *op. cit.*, p. 31.

avessas aos padrões tidos como corretos. 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. Mesmo assim, permaneceria com sua idéia, passando a insistir por mais uma chance em várias das emissoras que floresciam⁸, quase todas localizadas no centro da cidade. Vendedor experimentado no convencimento alheio, Adoniran procura por diversas vezes persuadir o pessoal responsável pelas programações radiofônicas.

Com a vida artística em suspenso após diversas negativas e críticas ao seu tom de voz, Adoniran resolve atirar para outros lados: a composição e o que mais viesse pela frente. Compõe uma marchinha carnavalesca e concorre ao primeiro prêmio organizado pela imprensa em tal quesito. É agraciado em 1935 com a conquista desse concurso: melhor marcha do ano. Com influência confessa das canções em voga no Rio de Janeiro, Adoniran assim sai pela primeira vez do semi-anonimato, aos 25 anos. Apoiado nesta conquista, consegue um emprego na recém-inaugurada rádio São Paulo, sendo logo dispensado, todavia. O mercado de cantores abria-se no período de carnaval na década de 1930. Contratavam-se artistas até então desconhecidos para o preenchimento das vagas da intensa grade requerida na disputa entre as rádios para ver quem melhor cobriria e promoveria o carnaval. Passado o período das festas, as programações voltavam ao normal e os “sambas de meio de ano” ocupavam novamente a fatia maior das emissoras com o retorno dos diletos “cartazes”.

O prestígio de ter recebido o referido prêmio impulsionava-no mais do que nunca a insistir na obtenção de um posto em alguma estação. Consegue penetrar em outro mercado em expansão: o de discos, auferindo um relativo sucesso. É assim que em 1936 ele termina por ser contratado para desempenhar um papel cômico em um humorístico, espécie de programa em expansão nas rádios. De volta à rádio São Paulo, Adoniran ganharia uma estabilidade relativa no meio artístico pela primeira vez, círculo em que a situação empregatícia era extremamente precária dentro de um campo artístico em vias de constituição. Adoniran agora também conta com outro fator externo que o auxiliaria na sua jornada em busca de notoriedade: a rádio Nacional, do Rio de Janeiro, estava em processo de franca expansão, levando para terras fluminenses várias das “estrelas” de São Paulo. Muitas vagas para artistas iniciantes e secundários, caso de Adoniran, foram abertas por meio desta interferência carioca no meio radiofônico paulistano. Seu relativo sucesso no programa humorístico da Rádio São Paulo o gabarita ao convite para trocar de estação. Adoniran aportaria dessa maneira na Rádio Bandeirantes. Em 1939 aceitaria um convite da Rádio Educadora e finalmente, em 1940, conseguiria um contrato fixo na Rádio Cosmos. Trabalhava em diversos postos nesta rádio, de repórter de rua e âncora de carnaval a cantor. Vê-se que não havia ainda uma estrutura completamente racionalizada no interior das rádios e em suas programações. Em 1941, Adoniran aceitaria um novo convite feito pelo seu amigo Octávio Gabus Mendes, agora na Rádio Record, para voltar a participar como ator de humorísticos, seu veio principal e mais elogiado até então.

Após seis anos de intenso trânsito entre diversas estações de rádio, na Rádio Record Adoniran encontra alguém que marcaria indelevelmente

a sua vida artística: trata-se de Oswaldo Moles. Com 28 anos, esse roteirista era tido como um prodígio na época. Jornalista, havia trabalhado nos periódicos da época junto a personagens da alta cultura como Sérgio Milliet, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Lasar Segall. Moles, por meio dos caracteres de sua criação, trazia um quê de crítica social aos antes ingênuos programas humorísticos. Textos rimados tornavam-se hilários na interpretação própria emprestada por Adoniran. Assim, em meados da década de 1940, Adoniran de fato transformava-se em humorista, passando a receber um polpudo salário da Record. Em 1943, por exemplo, Adoniran obtém um aumento de 150 por cento por conta do assédio exercido por outras estações. Tal é o sucesso de suas performances humorísticas que, em 1945, é convidado a estrelar um filme no Rio de Janeiro, fato que volta a ocorrer em 1946. Por insistência de Oswaldo Moles, Adoniran retornaria à sua antiga atividade, a de cantar, modalidade da qual estava afastado desde alguns anos.

Seu sucesso nas grandes telas foi capitalizado em sua volta ao rádio, passando em 1946 a receber salário digno dos maiores cartazes. O tempo disponível e a tranquilidade conquistados com sua posição de destaque no meio artístico aliaram-se às possibilidades abertas a todos aqueles que ocupam por um período uma posição dominante em alguma atividade, o que pode impulsionar investidas em outros domínios com mais facilidade e desenvoltura. Adoniran volta assim a canalizar sua libido criativa na composição de canções. De 1938 até 1944, período de ascensão em sua carreira de ator cômico, Adoniran compôs apenas duas canções. Já estável nessa atividade, de 1945 a 1946 o ânimo lhe retorna, e quatro canções em parceria são compostas no estilo carioca de Ismael Silva que tanto sucesso conquistava à época — com críticas machistas às mulheres. Os jornalistas saudavam-no como grande humorista, sem maiores considerações com relação à sua faceta de compositor ou “sambista”, identidade impensável naquele tempo para o Adoniran autor de canções que quase nenhum êxito obtinham. Por meio dos *sketches* de Moles, Adoniran interpretava os mais variados personagens, demonstrando uma grande versatilidade na representação de papéis cômicos, como a imitação de italianos, japoneses, judeus e outras populações estigmatizadas por suas pronúncias.

As rádios paulistanas amealhavam um público cada vez maior. Desfrutando de uma ótima situação técnica e comercial, diversas estações eram criadas e seus programas apresentavam uma audiência extraordinária⁹. Somando-se o fato de as rádios mais poderosas do Rio de Janeiro — como a Mairink Veiga e a Nacional — não conseguirem penetrar em território paulistano por conta das dificuldades apresentadas pela Serra do Mar, que cortava seus sinais, as estações paulistanas transmitiam quase que exclusivamente suas grades sem concorrência externa. Diversos anunciantes de peso davam guarida aos programas populares que se alastravam no período, muitas vezes determinando o seu conteúdo. Essa efervescência contrastava, contudo, com a situação de Adoniran. O ano de 1950 para ele foi marcado por uma grande perda. Moles, mentor de seu sucesso, criador das histórias e programas que fizeram do desconhecido Adoniran um famoso comediante, pedira demissão à Rádio Record reclamando da falta de prestígio e de autonomia para realizar programas de teores “nobres” e educativos, conforme seu

⁹ Em 1941, São Paulo possuía dez emissoras, que eram: Record, Tupi, São Paulo, América, Bandeirantes, Cruzeiro do Sul, Cultura, Difusora, Educadora e Cosmos.

¹⁰ CAMPOS JÚNIOR, Celso de, *op. cit.*, p. 232.

¹¹ É bom lembrar que Adoniran concorreu também neste concurso no quesito “Marcha”, amargando, no entanto, um pífio terceiro lugar com uma canção nos moldes “tradicionais” desse estilo musical.

“cultivo” anterior exigia. Possuindo uma educação refinada, Moles não se contentava com o mero e fugaz sucesso dos programas populares; o veículo considerado subalterno não o seduzia mais e nem lhe fornecia espaço para desenvolver projetos “culturais”. Adoniran via-se de repente sendo levado de volta a uma situação de insegurança, podendo retornar ao temido ostracismo na ausência da figura que o elevou com suas criações ao patamar de artista de sucesso.

Adoniran passa a periclitlar novamente sem seu mentor, tentando sobreviver a duras penas no mundo humorístico. A década de 1950 marcaria também a vinda de várias das estrelas musicais do Rio de Janeiro para as financeiramente abastadas estações de rádio paulistas. Artistas do porte de Aracy de Almeida, Almirante, Dorival Caymmi e locutores como César de Alencar aportavam em São Paulo, solidificando ainda mais a presença do já assentado e legitimado samba carioca nas rádios paulistas. O outro caminho possível que Adoniran vislumbrava sem o auxílio luxuoso de Moles era justamente o de voltar às composições, arriscando-se até mesmo a cantar novamente. A posição de destaque conseguida em uma esfera diferente e os variados contatos conquistados no mundo das rádios poderia auxiliá-lo a retornar à atividade de sua antiga predileção. Um fator decisivo se adicionava a essa nova empreitada: suas tomadas de posição agora estavam influenciadas pelos anos de trabalho com Moles. Assim, fugira ao lugar comum e à falta de inovação formal que marcavam suas composições anteriores: compõe “Saudosa Maloca” e outras quatro canções diferentes em certo sentido do cânone carioca já em 1951. A linguagem coloquial repleta de erros gramaticais e acentos característicos das camadas inferiores da população distinguia essa nova fase criativa de Adoniran. A fuga dos temas habituais do samba “tradicional” levava-o a se aproximar da linguagem dos programas humorísticos escritos por Moles. Por meio de sua relatada insistência conseguiu convencer um empresário do ramo fonográfico a gravar sua última composição, “Saudosa Maloca”. O problema era que ele próprio a cantaria. “Naquela época, meu emprego era de intérprete de programas humorísticos. Minha voz era horrível (...) pra cantar sambas desse gênero. Mas eu tanto insisti que apareceu alguém para gravá-lo.”¹⁰

Mais um fracasso anunciado para suas investidas musicais. Já escaudado no ano de 1952, Adoniran consegue seu primeiro sucesso nesta nova fase mudando de tática. Trata-se de “Malvina”, canção gravada por um grupo musical composto por jovens, sobretudo, que há algum tempo transitava entre as rádios de São Paulo sem ter auferido grandes realizações: os Demônios da Garoa. Adoniran travara contato com eles nos corredores da Rádio Record e lhes mostrou sua nova composição, que terminou por agradá-los. A canção, com a interpretação dos Demônios, ganharia neste mesmo ano o concurso carnavalesco de sambas promovido pelo jornal *Folha da Tarde*¹¹. Este sucesso inusitado o impele a retornar à composição, somando-se a isso a falta de maiores perspectivas no domínio humorístico com a ausência de Moles na rádio Record, local em que permanecia como funcionário fixo, contudo. Adoniran então insiste na manutenção do formato vitorioso do samba do carnaval de 1952, compondo outra canção já “nos moldes” para a cômica interpretação dos Demônios da Garoa: “Joga a chave”. A canção ganharia o concurso do carnaval de 1953.

Apesar dos dois prêmios consecutivos, Adoniran ainda não vislumbrara uma investida exclusiva na carreira de compositor. Um domínio artístico em formação, como o da música popular urbana nativa de São Paulo da década de 1950, não fornecia a agentes da “estirpe” de Adoniran a possibilidade de especialização em uma só área. A fugacidade e precariedade dos sucessos relativos de um artista sem maiores capitais como ele tinham de render ao máximo. Era comum assim o desempenho de vários papéis ao mesmo tempo nas estruturas comerciais da cultura, bem como a decorrente procura pela maximização da notoriedade em qualquer área. Adoniran — artista secundário da época, ainda assim conhecido pelos críticos de rádio e jornal — e por ele mesmo — como ator humorístico com passagens bissextas pela composição de canções carnavalescas — aceita dessa forma um convite realizado pelo diretor de cinema Lima Barreto para atuar no filme *O Cangaceiro*. Após o sucesso inesperado de crítica recebido tanto pelo filme quanto por sua atuação, há uma abertura para outros campos de atuação e uma decorrente maior margem de reconversão de capital para a própria atividade principal desempenhada por ele nas rádios. Nota-se porém que o tom da crítica da época ainda não era de veneração em seu tratamento:

Quem não conhece Adoniran Barbosa e conversa com ele pela primeira vez tem a impressão de que o radioator da Record, compositor e artista de cinema é doido. E é mesmo. É muito convencido, mas um boa praça. Acha que é o tal. E é mesmo. Considera seu slogan uma maravilha: “Adoniran Barbosa, o milionário criador de tipos cômicos”. Ultimamente anda metendo banca pelo papel que desempenhou no filme “O Cangaceiro”. (...) Conversando com este cronista, contou mil e uma vantagens com referência a suas fãs. Para não perder o amigo, nós acreditamos. Disse também que é o maior cartaz da B-9.¹²

A referida autopromoção alardeada por Adoniran ao jornalista e o decorrente tratamento recebido expressam a posição em falso ocupada naquele contexto. Adoniran busca a notoriedade à força, justamente por atuar em várias esferas e em nenhuma ao mesmo tempo. Ao não recusar qualquer oportunidade que lhe fosse oferecida, transpassava ao jornalista acima uma arrogância indevida ao patamar que ocupava. As vantagens exageradas ditas no momento inoportuno da entrevista revelam alguém que ainda buscava uma maior representação simbólica de si mesmo e de seu trabalho, um reconhecimento que lhe era negado pelas instâncias legítimas e pelos próprios críticos e pares. Aliás, mais uma pista taxativa da (não) posição no campo musical ocupada por Adoniran naquele momento era dada pelo diretor Lima Barreto em 1953, que se preparava para estrear um filme sobre Antônio Conselheiro com Adoniran como protagonista, filme que acabou não sendo realizado: “Aviso aos navegantes: Adoniran é comediante. Antonio Conselheiro é uma figura de tragédia, que nunca foi ridículo na vida real e nem o será no filme. O cômico e o trágico são irmãos xifópagos”.¹³

Adoniran ainda faria mais dois filmes — de comédia — em 1954, aproveitando as rebarbas proporcionadas pela quase já combalida Companhia Vera Cruz de cinema, e outro sobre o carnaval, em 1955, que trazia todo o elenco da Rádio Record. Em concomitância à realização destes filmes, em 1955 os Demônios da Garoa regravavam eles próprios

¹² Dirceu Matos para o jornal *Última Hora*, São Paulo, 19 jun. 1953

¹³ CAMPOS JÚNIOR, Celso de, *op. cit.*, p. 288.

despretensiosamente o fracasso de quatro anos atrás na voz de Adoniran, “Saudosa maloca”. No mesmo 78 rotações saía em seu lado B um outro fracasso daquela época também já gravado por Adoniran, “Samba do Arnesto”. Um inusitado e estrondoso sucesso de 100 mil cópias vendidas naquele mesmo ano credenciava o autor agora não somente como compositor de carnaval, mas também de “sambas de meio de ano”. Elogios de parte de uma crítica de música popular já há muito estabelecida, como a de alguns dos jornalistas-críticos cariocas, emprestavam uma credibilidade inesperada ao compositor. A gravação realizada em tom burlesco pelos Demônios da Garoa encaixava-se na representação que o público e parte da crítica faziam de Adoniran, transpassando para a música a expectativa em ouvir daquele conhecido comediante “sambas humorísticos”. A crítica carioca defensora da “pureza” e detratora do “mau-gosto” popular lamentava ao mesmo tempo a falta de sucesso anterior de Adoniran em sua gravação “mais sincera, mais autêntica” do que a dos Demônios, aproximando-o pela primeira vez a um pólo “puro” artístico, a um “típico sabor de morro”.

O sucesso dessa composição de Adoniran Barbosa é merecido. É número de sabor nitidamente caboclo, no colorido, nos versos. (...) O curioso é que na gravação dos Demônios da Garoa a interpretação do samba tira dele muito daquele sabor típico de morro. No entanto, foi a gravação que pegou, isto é, que alcançou sucesso. A gravação de Adoniran, na Continental, realizada há muito tempo, passou despercebida. E, paradoxalmente, é a que mais fielmente retrata o tema explorado pelo autor, pois ele soube, através do linguajar do malandro colored das malocas, dos morros, transmitir precisamente aquela poesia bárbara, porém muito humana do samba. (...) A gravação de Adoniran é mais sincera. O samba é mais samba. (...) o gosto do público é caprichoso. Uma gravação editada anteriormente, com a mesma música, de sabor e coloridos mais autênticos, não despertou a atenção de ninguém. Gravada posteriormente alcança sucesso inesperado. Os que apreciam o nosso samba autêntico, puro, sem os artifícios modernos, que sem dúvida o embelezam mas lhe tiram a autenticidade, não devem deixar de ouvir o disco de Adoniran, quer pela face de Saudosa Maloca, quer pelo lado de Samba do Arnesto.¹⁴

Eis que Adoniran amealhava, mais pelo seu fracasso comercial da primeira gravação de 1951 do que pelo sucesso alcançado pelos Demônios com suas composições em 1955, o respeito de críticos do Rio de Janeiro. Jornais de São Paulo abriam também os olhos para Adoniran-compositor neste mesmo ano; enfim, a “bandeira” do samba “autêntico” carioca, inesperada para o até então comediante paulistano, caíra em suas mãos sem que para isso tivesse agido: um reconhecimento legítimo tarimbava-o a permanecer no domínio desse tipo de composição.

Neste ínterim, o roteirista Moles faz as pazes com o rádio e comanda programas de história e análise literária na Bandeirantes que trazem intelectuais como Sérgio Buarque de Hollanda no *cast*. Uma reformulação da rádio Record no ano de 1956 atrai de volta Moles aos quadros da emissora. O agora também possivelmente considerado “compositor popular” Adoniran Barbosa, funcionário da rádio de há tempos, voltaria a atuar em um programa dirigido por Moles. Trata-se de “História das malocas”, espécie de novela cômica suburbana que lhe rendeu diversos prêmios de melhor rádio-ator e que permaneceu em primeiro lugar de

audiência durante um bom período no acirrado mercado radiofônico paulistano. Em 1956, a televisão passava a chamar mais a atenção dos anunciantes do que o rádio, tendo o programa de Moles, mesmo com tal contratempo, desempenhado um ótimo papel em um período de reformulação e início de retração da audiência radiofônica. Em 1957 foi ensaiada uma adaptação do conhecido programa na televisão, o que acabou não dando certo. Com a atividade humorística em alta, Adoniran apresentava-se com o espetáculo cômico “História das malocas” em circos e teatros para uma frequência notável de pessoas pertencentes às baixas camadas sociais.

Este período, para Adoniran, foi também um dos mais prolíficos em termos musicais. Empolgado com a recepção de suas canções, Adoniran lançaria em disco — por meio de outros intérpretes, principalmente os Demônios — uma fornada de dez composições, isso somente em 1956. Na segunda metade da década de 1950, Adoniran solidifica a sua temática e forma de compor, conhecendo relativo sucesso com as canções “Iracema”, “Abrigo de vagabundos”, e “Bom dia tristeza”, na única parceria — e mesmo assim intermediada por Aracy de Almeida — realizada com Vinícius de Moraes. O mesmo Vinícius que criticara os erros gramaticais contidos em “Samba do Arnesto” em 1955.

Poeta reconhecido, pretendente a ocupar a mesma posição no agora já estabelecido mundo do samba carioca, Vinícius ainda cunharia, no mesmo ano, a fartamente exposta expressão de que São Paulo seria o “túmulo do samba”¹⁵. Esta afirmação traz diversas conseqüências até então ainda não entrevistadas pelos estudiosos. Vê-se aqui um agente “neófito” nos domínios do estabelecido samba carioca, um diplomata erudito e reconhecido no meio intelectual, querendo ingressar em uma atividade diversa, legitimamente “popular”, reconvertendo seus capitais anteriores para atingir tais fins. A fim de alcançar sucesso nessa empreitada, nada melhor do que alardear uma afirmação de impacto, pagando desse modo o pedágio “inicial” necessário para a vinculação simbólica ao referido domínio. Ao mesmo tempo, Vinícius servia de porta-voz para a reprodução da “verdade” que rondava a música popular daquele momento: a de que São Paulo, de um modo ou de outro, começava a criar certa autonomia relativa em relação à “fonte” carioca. O sucesso comercial do “estrangeiro” Adoniran naquele ano, referenciado por críticos do Rio de Janeiro, calou fundo nos agentes pertencentes à estrutura nacional-carioca do samba, já então estabelecida como legítima. Princípios de formação de parâmetros próprios de uma “dissidência” de um samba¹⁶ relativamente independente em relação à “fonte” carioca talvez já pudessem ser percebidos por Vinícius e demais agentes filiados àquele domínio. No mais, não era nada difícil para um personagem do porte de um poeta bater em Adoniran e no samba de São Paulo naquele contexto: além de utilizar o pólo legítimo da tradição como escoramento para sua afirmação e de estar posicionado no exato ponto geográfico do “berço” do samba, tanto Adoniran ainda não passava de um personagem com alto grau de indefinição no campo artístico de um modo em geral quanto realmente o samba de São Paulo não contava com a fonte inesgotável de justificativa e legitimidade como a do já armado e justificado samba nacional-carioca. Por outro lado, a afirmação pode ser vista pela negativa, como forte indício do início — tardio, con-

¹⁵ Tal expressão foi utilizada pela primeira vez por Vinícius em uma entrevista concedida à *Revista Cigarra* deste mesmo ano, 1955.

¹⁶ Algo até então inimaginável, tendo em vista a crítica do jornalista J. Pereira reproduzida acima, que utilizava os parâmetros cariocas de “malandragem” e “morro” para a avaliação do sucesso “paulistano” de Adoniran.

¹⁷ O motivo de fechamento desta rádio foi ocasionado pela morte do seu dono e idealizador, Victor Costa.

¹⁸ Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

forme explicitarei mais à frente — de constituição de um novo domínio relativamente autônomo da música popular urbana em São Paulo.

A década de 1960 e a volta dos que não foram

A década de 1960 inicia-se com Adoniran dividindo-se entre a interpretação de “Charutinho” no “História das Malocas” da Record e a composição despretensiosa de novos sambas. Após ter ampliado seu leque no domínio específico da música no final da década de 1950, compondo canções em parceria com personagens em posições sociais díspares como Gianfrancesco Guarnieri, a jovem Hilda Hilst, o mencionado Vinícius de Moraes e o palhaço Arrelia, Adoniran volta a apresentar-se em circos pelos subúrbios de São Paulo. Os Demônios da Garoa, principais intérpretes de Adoniran, encontravam-se em um período de baixa após o fechamento da rádio que os empregava, a Nacional de São Paulo¹⁷. A grande gravadora que lhes fornecia todo o suporte necessário, Odeon, opta em 1963 por não renovar o contrato com o grupo. Adoniran, principal fornecedor de “matéria-prima” dos Demônios, após tentar em vão repetir os sucessos alcançados em 1955-6, volta no início da década de 1960 a investir em sua carreira de comediante na Rádio Record, contribuindo para o período de ostracismo dos Demônios. Nesta entressafra, os Demônios acabam firmando contrato com uma gravadora menor e emergente, a Chantecler, e voltam a desempenhar profissões estranhas ao ramo artístico. Fortuitamente, entretanto, e sem maiores esperanças de emplacar sucessos como os anteriores, Adoniran continuava a compor. Apresenta assim, em um reencontro casual de 1964 com o pessoal dos Demônios, uma canção inédita. O grupo, à cata de novas composições para um compacto que seria lançado naquele mesmo ano, aceita meio que a contragosto a entrada desta canção no repertório. Tratava-se de “Trem das onze”. Sucesso imediato de vendas e de execução nas rádios, a canção agradou em cheio os críticos-jornalistas do Rio de Janeiro como Sérgio Porto, o Stanislaw Ponte Preta, “redescobridor” do desaparecido sambista Cartola. “Trem das onze” levou, além de outros, o prêmio de melhor samba do carnaval do IV Centenário daquela cidade, o “berço” do samba.

A partir desse inesperado êxito, Adoniran, agora vencedor de algumas nobres insígnias fora de São Paulo, passaria a ser convidado a participar de programas de televisão. Contando já naquele período com o crescimento cada vez mais intenso de público, a televisão firmava-se enquanto principal veículo de comunicação do país. Extremamente ligado à reprodução da música popular na década de 1960 — vide os famosos festivais que se iniciavam — o veículo desempenharia o papel de uma grande alavanca na carreira do sambista. Programas populares como os de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, e “O Fino da Bossa”, apresentado por Elis Regina, entre outros, passavam a requisitar a sua presença. Locais freqüentados pelas estrelas emergentes da nova música popular como Chico Buarque, Paulinho da Viola, Caetano Veloso e velhos conhecidos da “era de ouro” do rádio, tais programas constituíam novas instâncias de consagração que surgiam¹⁸. Com 55 anos de idade e após ter flanado pelos mais variados domínios artísticos populares que se abriam no decorrer do século XX em São Paulo, Adoniran enfim conseguira firmar

uma “identidade” secundária junto à crítica especializada — carioca — e a um público ávido pela “verdadeira” música popular: a de um novoveterano compositor de sambas. Veterano porque Adoniran freqüentara todas as instâncias da indústria cultural em formação no Brasil, desempenhando os mais diversos papéis até então. E novo por alcançar tardiamente uma relativa posição de destaque na estrutura já assentada da música popular. Sucesso este relativo, entretanto, pois não lhe tirou de pronto dos programas humorísticos da Record, nos quais continuaria ativo até o ano seguinte. Relativo e passageiro, poderíamos complementar, como todos os outros sucessos no domínio musical que ele havia obtido até o presente momento.

Em 1967, com o suicídio de Oswaldo Moles, a já decadente programação radiofônica da Record perde seu último bastião de público, o “História das malocas”, ainda protagonizado pelo premiado humorista Adoniran¹⁹. Aliás, a rádio Record era preterida neste momento pela Rede Record de Televisão em termos de orçamento e prioridade para a direção do grupo, deixando o humorista-compositor sem maiores perspectivas em seu antigo ambiente de trabalho. Restava a ele neste ponto de inflexão de sua carreira a praia da composição, por meio do passaporte recém-adquirido com “Trem das Onze”. A época, aliás, era propícia às “redescobertas”. No Rio de Janeiro eram criados o bar Zicartola, o Teatro Opinião, o espetáculo “Rosa de Ouro” e outros eventos que tentavam aproximar o elemento artístico tido como “popular” às massas. Era a retomada nacionalista-comunista-cultural do período inicial da ditadura militar que se escorava nos movimentos de exaltação à arte “popular e genuína” lideradas pelos intelectuais ligados sobretudo ao CPC (Centro Popular de Cultura), órgão pertencente à UNE (União Nacional dos Estudantes)²⁰.

Cartola, Nelson Cavaquinho e Ismael Silva, entre os “redescobertos”, e Clementina de Jesus, Paulinho da Viola e Éltton Medeiros, entre os “des-cobertos”, representavam os resultados de um momento de reinvenções programáticas no domínio musical-popular. Os movimentos de esquerda que surgiam naquela figuração traziam à tona a busca pelos “verdadeiros” valores da cultura brasileira, devolvendo “ao povo” o próprio elemento popular surrupiado de suas vidas pelo “imperialismo cultural”. As produções desses sambistas “esquecidos” ou desconhecidos encaixavam-se neste padrão procurado por alguns intelectuais e jornalistas que compartilhavam os ideais desses movimentos, como o poeta, compositor e jornalista Hermínio Bello de Carvalho e o biógrafo e jornalista Sérgio Cabral no Rio de Janeiro, o produtor Pelão (João Carlos Botezzelli), o crítico, jornalista e historiador José Ramos Tinhorão e o jornalista Alberto Helena Júnior em São Paulo. Esses agentes promoviam, pela primeira vez, o encontro do público universitário com a produção “tradicional” e “verdadeira” da música brasileira, formando um grupo que permaneceria até os nossos dias desenvolvendo diversas atividades nos meios do samba tradicional e do choro.

Os críticos-jornalistas auxiliaram a demarcar e a sedimentar um domínio legítimo do samba externo ao Rio de Janeiro. Personagens de extrema importância para o cultivo e a preservação do elemento nacional-popular na cultura a partir da década de 1960, esse grupo tem suas raízes cravadas nitidamente entre os chamados “folcloristas” da década

¹⁹ Até então, Adoniran havia recebido cinco prêmios Roquette-Pinto por melhor ator cômico das rádios. O programa teve a duração de 12 anos ininterruptos, marca expressiva para aquele período.

²⁰ Ver ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 71 e 72, e NAPOLITANO, Marcos. *A sincope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

²¹ Cf. WASSERMAN, Maria Clara. “Abre a cortina do passado”: a Revista da Música Popular e o pensamento folclorista (Rio de Janeiro: 1954–1956). Dissertação (Mestrado em História), UFPR, 2002.

²² *Intervalo*, n. 282, 1968.

de 1950. Lúcio Rangel, Almirante, Marisa Lira e Hermínio Bello de Carvalho figuravam entre os colaboradores da “Revista da Música Brasileira”, órgão que desempenhou importante papel na sedimentação e defesa do gênero popular-nacional “autêntico” e “puro” entre os anos de 1954-56²¹. Esse era o plano expressado pelos articulistas já na década de 1950. Nas décadas de 1960-70 alguns deles dariam continuidade às suas ações e idéias em revistas como *O Pasquim*, fundada por Sérgio Cabral, e em diversos outros canais que se abriam naquele período. Organizavam espetáculos, escreviam biografias de personagens do gênero, produziam discos, colaboravam em jornais, revistas semanais, escreviam livros sobre a história da música popular, imiscuíam-se nas estruturas estatais de fomento à cultura, como o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), ligada ao Ministério da Educação e Cultura etc.

Em tal configuração, os citados festivais desempenhavam um papel central na nova arquitetura que se estruturava com a chegada da televisão e do impacto causado por este veículo na música popular. Muitos desses festivais contavam com a participação ativa dos personagens acima relacionados no júri, na organização, na idealização etc. A “Bienal do samba” e o espetáculo “Cancioneiro do Brasil”, ambos realizados em 1968 e pensados e produzidos por Alberto Helena Júnior em São Paulo, representaram espécies de reação ao predomínio da Bossa Nova nos festivais daquele período. Este produtor-jornalista fazia parte dos quadros da Record, e lá terminou por conhecer Adoniran e solidificando uma amizade duradoura com o humorista-compositor. Adoniran, que já há algum tempo — desde o sucesso de 1965 com “Trem das onze” — se via distante de qualquer parada de sucesso com o final do citado programa radiofônico, investia em novas composições visando a emplacá-las em todos esses festivais. Apesar de muito bem recebido pelo público, como na Bienal do Samba, Adoniran não obteve prêmios. No entanto, o experiente “jogador” Adoniran afastava-se um pouco do temido ostracismo, pois havia certa repercussão na imprensa por conta de suas aparições e das canções que o maduro compositor dava a conhecer, como esta reportagem de 1968 explicitava: “Adoniran vai e volta, como suas músicas. Saudosa Maloca, Trem das Onze e agora Mulher, Patrão e Cachaca, que o tirou outra vez do ostracismo, na Bienal do Samba. O sucesso não é por ele ter vencido, mas porque perdeu. A música foi desclassificada, mas para Adoniran a derrota virou vitória, pois há muito tempo não se falava tanto e tão bem dele”.²²

Ostracismo que tanto temia e que insistia em rondar sua cindida carreira. As tentativas não paravam por aí. Mesmo com a idade avançada, seu ímpeto para o sucesso naquele período relembra ainda suas primeiras tentativas de abiscoitar um emprego no rádio. Com mais alguns fracassos e relativos sucessos nos festivais do final da década de 1960, Adoniran prosseguia na sua tentativa incansável de permanecer em alta no domínio artístico. Conjuntamente à perene atividade de compositor de sambas, Adoniran procurava agora desempenhar as habilidades de sua face diversa, a de ator. Com o arrefecimento dos festivais, ele mais uma vez põe em jogo a operação de reconversão de seus antigos capitais de conhecida figura do rádio para tentar penetrar em um novo domínio artístico que se firmava.

Conforme ressaltado, a característica que o perseguiria durante sua trajetória teria sido o intercâmbio constante de atividade ao deparar-se com dificuldades contingenciais no trabalho que estivesse exercendo. Se quando termina o programa “Histórias das malocas” Adoniran investe na composição e consegue emplacar um grande sucesso, ao facear o percalço da inconstância do êxito no domínio musical ele volta-se para uma nova estrutura ainda não muito explorada: a televisão. Por meio dos contatos estabelecidos desde sua época de “Histórias das malocas” na Record termina por conseguir algumas pontas em novelas e humorísticos, com participações esporádicas e a provável volta à obscuridade. Uma reportagem de 1971 retratava sua situação naquele período:

Quando era famoso por seus sambas e pelas criações humorísticas no rádio, principalmente pela música Trem das Onze e pelo personagem Charutinho, que durante doze anos dominou o programa Histórias das Malocas, na Rádio Record, com público certo, Adoniran Barbosa nunca estava sozinho. Não faltavam amigos que quisessem um bate-papo, pagassem um aperitivo, pedissem que lhes contasse uma de suas histórias humanas e satíricas. Hoje, aos sessenta anos, ele pode ser encontrado todas as manhãs rondando as cercanias da rádio, na avenida Miruna, em São Paulo, depois de assinar o ponto. “Ninguém fala comigo, nem um bom-dia ou boa-tarde. Quando muito um alô inexpressivo”, conta ele com olhos lacrimejantes. “Mas eu não guardo rancor de ninguém, pois sei que amanhã estarei por cima novamente. Eles vão respeitar-me e eu vou aceitar tudo tranqüilamente.”²³

Adoniran embriagava-se constantemente nesta derradeira volta à obscuridade. Nem rádio-ator, nem compositor; encontrava-se fora de cogitação em qualquer domínio artístico. O homem que tudo deu de si para a estrutura do divertimento desde os primórdios de sua implementação em São Paulo não teria o contrapeso simbólico em uma altura já avançada da vida. A morte biológica se aproximaria junto à morte social, situação impensável para aquele Adoniran que do céu do reconhecimento alheio já havia passado para o inferno da obscuridade diversas vezes. A indiferença para com ele da instituição que o abrigava como empregado desde a década de 1950, a Rádio (agora Rede) Record, deixava-o completamente desolado, a ponto de rasgar parte do arquivo de antigos *scripts* mantidos em casa de papéis que havia desempenhado na rádio; enfim, de rasgar simbólica-materialmente a história de sua ligação com a instituição que dava sentido à sua vida, ou seja, de rasgar a sua própria história.

Desde sempre em sua vida profissional, Adoniran esteve entrelaçado com as instituições do entretenimento que se formavam, dependendo delas de todas as formas. O reconhecimento buscado por ele era o institucional, pois Adoniran não conhecera outra maneira de expressão artística popular a não ser aquela mediada principalmente pelas instituições recém-surgidas por volta da década de 1930: o rádio e o cinema. Se comparássemos seu status simbólico ao daqueles sambistas do Rio de Janeiro que alardeavam o “desinteresse”, ele emergiria neste momento como um interesseiro compositor de sucessos dirigidos ao público amplo ou ao comércio de discos. O sentido de sua obra, de uma maneira mais ampla, estaria contido no reconhecimento alheio, de um grande público, que seria mediada terminante e explicitamente pelos canais das estrutu-

²³ O Globo, Rio de Janeiro, 13 nov. 1971.

ras comerciais da cultura. Ao contrário dos pretensos produtores “puros” do Rio de Janeiro, Adoniran passa a maior parte de sua vida deslocado entre dois eixos impossíveis, entre duas posições em falso, adquirindo apenas no último instante de sua carreira uma legitimidade completa que lhe garantia o direito de existência no panteão maior dos artistas populares — conforme veremos a seguir.

Nesse período de desânimo e conseqüente escassez de composições e sucessos — final da década de 1960 e início da de 1970 —, Adoniran pede explicitamente a amigos influentes nos meios midiáticos trabalhos que pudessem lhe render ganhos simbólicos e materiais. O veterano artista estrelaria assim um comercial para uma marca de cerveja em que proferia um bordão inventado e adaptado por ele, que faria um tremendo sucesso no rádio e na televisão, o “nóis viemos aqui pra beber ou pra conversar?”. A partir desse ponto, aproveitando-se dessa nova deixa, ele baseia uma canção no bordão do comercial. Este pequeno sucesso lhe encoraja a demandar novamente papéis em novelas — ainda que dissesse publicamente que era “convidado”, demonstrando nessa altura ter apreendido elementos de autopromoção mais sutis que os já citados no início de sua carreira. Descontente com o tratamento dispensado a ele na Rede Record, o agora oficialmente aposentado Adoniran (1973) se oferece como ator para as novelas da Rede Tupi, que se tornaria mais à frente Rede Globo. Após relativo sucesso na interpretação de um personagem em uma novela de 1973, espalharia aos quatro ventos sua intenção de fazer-se exclusivamente ator de telenovelas.

Enfim, a glória

Os acontecimentos do ano de 1973 marcaram, entretanto, a carreira do compositor de forma indelével. O plano de firmar-se definitivamente como ator naufragou, com uma grande compensação, no entanto: inesperadamente passavam a ser realizadas, após seu sucesso na referida telenovela, diversas homenagens ao “artista completo” Adoniran Barbosa. Pelão (1942-), figura já citada acima, era um ativista de muito fôlego no domínio da música popular. Boêmio, nacionalista, e declaradamente comunista, este ex-estudante paulista de agronomia desempenhou um papel de extrema relevância no “retorno” triunfal não só de Adoniran Barbosa, como no de vários outros sambistas “esquecidos” naquele período no domínio musical. Produtor cultural de rádio, de casas noturnas, da rede de televisão Tupi na década de 1970 — local em que conheceu Adoniran —, e posteriormente na Rede Globo de Televisão em São Paulo e no Rio, Pelão possuía bom trânsito também nos meios intelectuais de São Paulo. Freqüentador dos “morros” cariocas desde sua juventude, aonde chegou a travar contato com os “mestres” do gênero como Cartola, Nelson Cavaquinho, Xangô da Mangueira, entre outros, Pelão, por meio dos diversos contatos que possuía nos meios musicais de São Paulo e do Rio de Janeiro, organizaria uma série de espetáculos em São Paulo em 1973 que se chamava “Segunda o Samba é Lei” no Teatro 13 de maio. Reunia os grandes nomes do samba tradicional do Rio aos que viriam a se tornar os baluartes de São Paulo, como Geraldo Filme. Em uma dessas apresentações, Pelão decidiu homenagear seu amigo Adoniran lotando o teatro de artistas/estrelas da telenove-

la de que ele participara e dos mais renomados sambistas cariocas, como Cartola. Pelão trouxe ainda do Rio nesta mesma noite o seu amigo Sérgio Cabral, que vinha desempenhando papel semelhante ao seu no Rio de Janeiro.

Tendo em seu currículo a produção de espetáculos de Donga, Nelson Cavaquinho, Cartola, Carlos Cachça etc., Pelão desenvolve a idéia de gravar LP's desses já consagrados nomes, pois a maioria deles nunca tivera a oportunidade de realizar tal façanha nas décadas anteriores. É assim que, através de um amigo diretor de uma grande gravadora carioca, a Odeon, Pelão consegue registrar e lançar em 1973 o LP de Nelson Cavaquinho. Em 1974, depois de muita insistência, Pelão lança o primeiro LP de Adoniran Barbosa também por esta gravadora, mesmo ano em que consegue, junto à pequena gravadora Marcus Pereira, gravar o primeiro LP de Cartola. O artigo que alguns anos antes seria facilmente rechaçado pela maioria das gravadoras, qual seja, um LP de compositores de samba "tradicional" cantando suas próprias composições com suas já combalidas vozes sexagenárias e contando como acompanhamento uma instrumentação simples de um conjunto regional, tornava-se algo agora cultuado por uma minoria de intelectuais e novos *connaisseurs* que já formavam uma seleta platéia no domínio da música popular. Pelão aproveitava assim com maestria sua posição privilegiada no meio artístico para "saldar" a dívida que a indústria possuía com estes senhores que passaram a maior parte da vida distantes do fulcro da reprodução econômica e simbólica das instituições culturais que muitos deles teriam mesmo ajudado a formar.

O grupo de críticos e jornalistas citados acima — quase todos ligados seja diretamente, seja apenas ideologicamente aos movimentos de esquerda de contestação ao regime militar — havia conquistado posição de destaque junto aos órgãos de imprensa em geral, criando condições propícias para que uma especialização nos assuntos "samba" e "choro" fosse criada naquele momento nos canais existentes para tal. José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Tárík de Souza, Ary Vasconcelos, Roberto Moura, entre outros, passavam a assinar colunas semanais nos mais destacados veículos de imprensa, assim como coleções de discos, prefácios de livros, contracapas de LP's, livros dedicados aos gêneros musicais populares e biografias dos agentes deste campo. Eram responsáveis pela produção de diversos espetáculos dos gêneros "genuinamente" populares e nacionais muitas vezes transmitidos pela televisão, local em que eles possuíam bom trânsito e influência. O que Adoniran não havia conseguido junto à crítica esparsa da música popular d'antão ele lograria com o lançamento de seu primeiro LP.

É impossível afirmar que o impacto causado por este LP na crítica especializada deu-se por conta do ineditismo das canções que o compunham. Aliás, apenas uma dentre as doze canções escolhidas pelo produtor Pelão era recém-composta: a "Véspera de Natal". Velhas conhecidas do público da era do rádio, como "Saudosa Maloca", "Trem das Onze", "Bom Dia Tristeza", entre outras, recheavam o LP que contava com arranjos simples e o tempero da interpretação de um Adoniran que equilibrava certo tom melancólico em sua voz rouca, sem no entanto abusar de *vibratos* ou de outros artifícios correntes entre os cantores de sua geração. Entretanto, não eram os elementos "internos" à estrutura musical

²⁴ CAMPOS JÚNIOR, Celso de, *op. cit.*, p. 482.

²⁵ *Veja*, 14 ago. 1974.

do disco que chamariam a atenção dos críticos, como veremos a seguir. Estes começavam a enxergar Adoniran através de características distintas das definidoras do samba carioca, fornecendo uma autonomia relativa à sua arte, algo negado anteriormente pelos próprios críticos cariocas — como o citado J. Oliveira — que analisavam suas obras por meio dos conceitos operantes na estrutura da crítica do Rio e de seus gêneros musicais legitimados como “autenticamente cariocas”. Os críticos a partir de então passam a avalizar a forma narrativa específica contida na linguagem utilizada por Adoniran, distinguindo-a como elemento definidor desse “novo” — porém velho — samba que “surgia”.

O jornalista e escritor carioca Roberto Moura chamava a atenção no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro de 01/09/1974, por exemplo, para as características presentes na linguagem encravada na recém inaugurada “tradição” paulista utilizada por Adoniran em suas canções e do significado maior atingido pelo conjunto da obra deste compositor na cultura e conjuntura nacionais. Equipara-o, de lambujem, não mais a personagens secundários do cenário artístico, mas a uma criação de um monstro consagrado do modernismo brasileiro e paulistano, Oswald de Andrade.

Adoniran é um personagem de Oswald de Andrade. (...) Seus arquétipos, sua maneira de elaborar as frases, tudo em Adoniran remete diretamente para a linguagem mestiça dos imigrantes italianos, japoneses e portugueses (principalmente) e dos nativos que absorviam como podiam as novas formas de linguagem. Nesse sentido, Adoniran é um compositor essencialmente paulista — mesmo que isso contrarie alguns críticos que preferem a gratuidade de definições como “o mais carioca sambista de São Paulo”. Mentira: ele é o mais paulista de todos os sambistas.²⁴

Outro jornalista e escritor carioca, Tárík de Souza, preferia filiar Adoniran ao *underground* universal, ao elemento artístico conhecido e cultivado apenas por iniciados, isto é, fora do grande circuito de produção da indústria cultural já armada:

No Brasil, o underground sonoro nem sempre é o que assim parece. Muito menos suas figuras representativas — como Andy Warhol e Lou Reed nos Estados Unidos, David Bowie e o conjunto Pink Floyd na Inglaterra, que, depois de alguns anos de carreira, acumularam elogios e fortuna. Sem muito rigor, pode-se dizer que o prosaico João Rubinato (...) é um legítimo artista subterrâneo brasileiro. Em todo caso, seu primeiro LP individual, digno desse nome, somente foi lançado na semana passada, após quase cinquenta anos de carreira, e ainda sob o impacto de um desgastante rodízio de rótulos: maldito, anti estético, genial.²⁵

Tárík também atenta para a grande repercussão do lançamento entre os críticos e o conseqüente frenesi classificatório desencadeado em tal meio, que permanecera adormecido por décadas.

José Ramos Tinhorão, jornalista, crítico e historiador, também sublinhava em texto reproduzido no *Jornal do Brasil* de 01/08/1974 a “paulistanidade” desse compositor. Podemos vislumbrar o início de um processo que esta crítica ajudaria a impulsionar, o da legitimação de uma nova posição no domínio do samba ou a possibilidade de existência de um samba “legítimo” em São Paulo.

Artista de rádio e televisão, Adoniran Barbosa especializou-se, como compositor, num tipo de samba-reportagem sobre a vida popular de São Paulo que só encontra paralelo no Rio de Janeiro, na obra dos letristas de sambas de breque (e, talvez nada por coincidência, Adoniran começou no rádio paulista como cantor de sambas de breque).

Talvez por esse excesso de regionalismo — as letras dos sambas de São Paulo são escritas num jargão praticamente exclusivo de negros e mestiços paulistanos democraticamente identificados com descendentes de antigos imigrantes italianos — o grande compositor paulista não tenha conseguido atingir o justo reconhecimento nacional de seu trabalho. (...)

(...) Parece ter chegado a hora de sanar essa dívida com o grande compositor-repórter de São Paulo. (...)

(...) Para o grande público o LP de Adoniran Barbosa não será certamente tão digestivo quanto um confeito musical de duplas como Toquinho e Vinícius de Moraes ou Antonio Carlos e Jocaifi, mas para quem sabe apreciar um bom prato regional, em termos de música popular, não há melhor oportunidade do que esta. Adoniran Barbosa é o que há de mais puro em sabor paulistano, em matéria de música popular: prove ouvindo sambas como “Abrigo de Vagabundos” e “Iracema”, você vai ver.²⁶

Neste ponto, qualquer desconfiança dos críticos-jornalistas em relação a Adoniran não se filiar diretamente a pelo menos uma fonte tida como “legítima” e “desinteressada” do samba, como as manifestações da casa de Tia Ciata ou dos morros do Rio de Janeiro²⁷, foi por água abaixo. Ele próprio encarnaria a partir de então uma nova fonte de legitimidade recém-inaugurada neste domínio. Adoniran conquistaria e construiria esta nova posição de uma maneira inóspita até aquele momento. Proveniente das estruturas atreladas à reprodução comercial da música, ou seja, aos veículos de comunicação em geral e às indústrias fonográficas, compondo indiscriminadamente com agentes vistos como “fantoques comerciais cafonas e bregas”, como Benito di Paula²⁸, Adoniran poderia hipoteticamente muito bem se aproximar, na visão destes mesmos críticos, do pólo comercial da reprodução do samba, caindo assim na desgraça simbólica. Não obstante, acabara de ocorrer o oposto.

Sua origem “duvidosa” por conta de seu passado construído dentro das estruturas anteriormente fadadas à crítica contumaz no pólo defensor da pureza e tradição era agora esquecida e reconvertida pelos mesmos guardiões em elemento que expressava “pureza” e “autenticidade” no meio do samba, igualando-o simbolicamente a outros agentes elevados ao panteão do gênero popular. Uma ressalva, entretanto, ainda seria necessária: Adoniran pagaria um pedágio de dupla face para poder entrar neste seletivo meio: o de representar o caráter não-universal do samba, apenas expressivo de uma parte do Brasil, isto é, “regional”. Por outro lado, essa especificidade lhe distinguia, lhe fornecia uma identidade própria e inovadora em relação aos outros agentes já estabelecidos no mundo do samba. Entrementes, os Cartolas, Nelsons Cavaquinhos, Paulinhos da Viola etc. permaneceriam como os elementos representantes do que há de mais verdadeiro em termos de cultura popular legitimada como nacional. Mas ainda mais estaria reservado ao ex-esquecido ator-compositor e agora cantor de sambas “autenticamente regionais” Adoniran Barbosa.

No lançamento deste seu primeiro LP, os censores militares critica-

²⁶ CAMPOS JÚNIOR, Celso de, *op. cit.*, p. 483 e 484.

²⁷ Locais consagrados pela crítica musical como os “berços” legítimos do samba. Para essa e outras questões, ver SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed/Ed. UFRJ, 2001.

²⁸ Conforme a crítica da época o considerava. Ver <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Benito+di+Paula&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art?>>. Acesso em 06 jun. 2008. Consultar também reportagem depreciativa em *Veja*, 14 jan. 1976.

ram e excluíram duas canções, alegando a presença de elementos subversivos em uma e a má utilização do vernáculo em outra, chegando a recomendar que Adoniran seguisse os cursos do MOBREAL (Movimento Brasileiro pela Alfabetização) no período. Após o relativo sucesso de vendas e o tremendo sucesso de crítica, a gravadora Odeon resolve lançar seis meses depois do primeiro o segundo LP de Adoniran. Neste ínterim, o produtor Pelão ficaria sabendo da admiração que o crítico literário, sociólogo e professor emérito da Universidade de São Paulo Antonio Candido nutria pelas composições de Adoniran. Pelão foi apresentado a Antonio Candido por seu amigo Carlinhos Vergueiro, parceiro de Adoniran em algumas composições e marido na época de uma das filhas de Antonio Candido. Explicando a situação enfrentada na produção do primeiro LP com as constrangedoras críticas proferidas pela censura militar, Pelão consegue convencer Antonio Candido a se expressar sobre a obra de Adoniran. Imprimiria logo na contracapa do disco a ser lançado um texto inédito do grande professor, escrito exclusivamente para aquela ocasião. A partir desse ponto, o elemento universal negado pelos críticos menores no primeiro LP estaria vindo a galope por meio do consagrado intelectual que calaria as vozes dissonantes. A palavra final sobre o valor da obra de Adoniran seria fornecida por meio de uma figura exterior ao mundo do samba, por um intelectual institucional que congregava mais capital simbólico em todas as instâncias da cultura do que todos os outros comentadores. Antonio Candido discordaria da identificação feita pelos críticos-jornalistas cariocas a Adoniran por meio de sua fina dialética. No texto definitivo do papel de Adoniran na cultura nacional, o intelectual maior alçaria Adoniran a alturas nunca dantes imaginadas, elevando-o assim ao patamar dos maiores nomes das manifestações populares brasileiras:

Adoniran Barbosa é um grande compositor e poeta popular, expressivo como poucos (...). Já tenho lido que ele usa uma língua misturada de italiano e português. Não concordo. Da mistura, que é o sal de nossa terra, Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção, alimentadas inclusive pelo terreno fértil das Escolas, se aliaram com naturalidade às deformações normais de português brasileiro, onde Ernesto vira Arnesto, em cuja casa nós fumo e não encontremo ninguém, exatamente como por todo esse país. Em São Paulo, hoje, o italiano está na filigrana.

A fidelidade à música e à fala do povo permitiram a Adoniran exprimir a sua cidade de modo completo e perfeito.

A sua poesia e a sua música são ao mesmo tempo brasileiras em geral e paulistanas em particular. (...)

Lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado, com o encanto insinuante da sua antívoz rouca, o chapeuzinho da aba quebrada sobre a permanência do laço de borboleta dos outros tempos, ele é a voz da Cidade.

Talvez João Rubinato não exista, porque quem existe é o mágico Adoniran Barbosa, vindo dos corredores de café para inventar no plano da arte a permanência da sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira.²⁹

Este segundo LP, reunindo também em sua grande maioria composições antigas do sambista-mor de São Paulo, agrupava todos os ele-

mentos para a consagração final de Adoniran. Desde o início já saía com a chancela de Antonio Candido, o que inibiria a crítica especializada a desfechar uma mínima observação destoante da pura aclamação. Entrava assim Adoniran para o seleto rol dos sambistas imortais. Convidado de honra de diversos espetáculos como a “Noitada do samba” do Teatro Opinião, templo do samba tradicional no Rio de Janeiro, apresentou-se ladeado por personagens como Nelson Cavaquinho, a emergente Dona Ivone Lara, Cartola, entre outros. O público universitário que cultuava naquela figuração a “verdadeira” cultura popular nacional nesse período de diversos “inimigos” internos e externos, como a ditadura militar, a “alienação” internacionalista cultural etc, passava a também enxergar no sambista Adoniran a personificação de seus ideais estético-musicais. Diversas apresentações em universidades espalhadas pelo país foram realizadas, levando o sambista a avaliar com seu sempre aguçado faro comercial que “esses mesmos universitários que analisam nas faculdades as letras das minhas músicas vão comprar meus discos”³⁰. Ainda em 1975, o antigo humorista ganhava o prêmio de Professor Emérito do Instituto Musical de São Paulo, dentro do novo (e derradeiro) período que se iniciava em sua vida, o do recebimento de reconhecimento incondicional.

Adoniran não abandonaria ainda as telenovelas; atuaria porém em um nível distinto do anterior. Uma novela que o artista estrelava em 1976 possuía uma canção de fundo de sua autoria. Em 1975, uma turnê de espetáculos pelo Brasil foi produzida por Pelão, a quem Adoniran creditaria todos os méritos por sua (re)aparição gloriosa no domínio do samba. Outros consagrados do samba carioca, como o também ator, cantor e compositor Mário Lago, o elegeriam como um “perfeito repórter popular” neste mesmo ano. Mais e mais espetáculos, gravações, aparições em programas de televisão e homenagens gerais avolumavam-se ao final da vida de Adoniran. Apresentava-se ao lado de consagrados de diversos domínios da música popular, como Elis Regina, Clementina de Jesus, Clara Nunes, Mestre Marçal etc, era tema de enredos em escolas de samba paulistas, estava presente em todos os eventos marcantes, como espetáculos de aniversário da sua cidade adotiva, enfim, era coroado e constantemente reconhecido como um dos grandes nomes da música popular brasileira.

Em 1980, o “patriarca do samba paulista” receberia uma das últimas homenagens em vida no seu septuagésimo aniversário com um grande espetáculo no bairro do Bixiga. Aliás, a quantidade de espetáculos e gravações com que de repente Adoniran se viu envolvido forçou-o a racionalizar a carreira que até então desenvolvera de modo artesanal. O incumbido dessa empreitada organizacional foi o compositor, cantor e empresário Eduardo Gudin, na época dono de uma agência de promoções artísticas e gravações de LP’s independentes. Esta reorganização, contudo, não duraria muito. Em 1982 chegaria ao fim a trajetória do artista “universal” de São Paulo. Aos 72 anos de idade, o mais que condecorado em vida Adoniran Barbosa transfigurava-se agora em estátua no Bixiga, nome de rua no mesmo bairro, nome do sambódromo paulistano e de tantos outros monumentos e praças espalhados pelo Brasil. Talvez o único artista popular de São Paulo a receber tais homenagens póstumas. São Paulo também passaria a ter seu próprio “mistério do samba” após Adoniran.

³⁰ CAMPOS, Celso de, *op. cit.*, p. 495.

Se voltássemos agora à primeira declaração de Adoniran, creio que talvez fosse possível depreender algum outro sentido “maior” do que no início aquela frase pudesse aparentar. Adoniran não se importava como deveria com o reconhecimento que lhe foi conferido ao final de sua vida. Artista de rádio que era, logo tentado a dirigir as suas produções a um público amplo, ele não poderia se contentar em obter notoriedade incontestada em um domínio que não havia buscado, de uma maneira um tanto quanto “deslocada” de acordo com suas disposições e expectativas naquele ponto de sua carreira. Esnobava assim o capital simbólico dentro do domínio que lhe fora fornecido tardiamente em um contexto inusitado e por um motivo anteriormente inimaginável: a luta pela “verdadeira” cultura brasileira e suas decorrentes “espadas” caíram em suas mãos sem ter ele desejado. Adoniran nunca empunhou nenhuma dessas bandeiras. Ainda que nesse período já se encontrasse em uma situação financeiramente estável, não necessitando veementemente do “dinheiro” conforme declarou, preferia ter tido aquilo que lhe foi interdito na maior parte da vida, ou seja, o reconhecimento (monetário e/ou das multidões) que atendessem suas disposições de artista “popularesco” das rádios, e não de um tardio e “autêntico” artista popular. Ao final de sua carreira, Adoniran omitia propositalmente algumas informações importantes a seu respeito, modificava a cada entrevista que fornecia o conteúdo de histórias que havia vivenciado, bem como alterava a seu bel-prazer seus dados biográficos. Ao invés de tomar essas manifestações apressadamente como atitudes plausíveis, pois provenientes de um comediante, preferimos encará-las como um ato de rebeldia em relação ao tardio e deslocado reconhecimento conseguido em um domínio específico da música popular. O não-querer lidar com a “verdade” de sua própria história demonstraria certa insatisfação em atender agentes que antes não lhe davam crédito (jornalistas) e dar a conhecer gratuitamente “verdades” que nunca se concretizaram. Neste ponto de sua carreira, sua posição de destaque lhe permitia escolher entre conceder ou não entrevistas, e de contar histórias que bem lhe aproovessem, forma de denegação do interesse do artista em “aparecer” nas instâncias de reprodução da música popular.



Artigo recebido em novembro de 2008. Aprovado em fevereiro de 2009.