



**GRUPO DE TRABALHO
ESTUDOS DE HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA**



GRUPO DE PESQUISA HISTÓRIA E ECONOMIA MUNDIAL CONTEMPORÂNEAS





**“DEUS DÁ O FRIO CONFORME O COBERTOR”
MOBILIDADE SOCIAL, SONHOS E DECEPÇÕES: A TRAJETÓRIA DE ADONIRAN
BARBOSA E DOS CALOUROS NOS PROGRAMAS PAULISTAS DE RÁDIO (1930
– 1950)**

Rodrigo Medina Zagni

Não me incomodo
que você me diga
que a sociedade é minha inimiga,
pois cantando nesse mundo
vivo escravo do meu samba
muito embora vagabundo.
Quanto a você da aristocracia
que tem dinheiro
mas não compra alegria
há de viver eternamente
sendo escrava dessa gente
que cultiva a hipocrisia.*

Noel Rosa e André Filho

Resumo:

Este ensaio trata de dois momentos distintos, e que se co-relacionam, tanto na configuração cultural do imaginário e do cotidiano paulista no período que se convencionou como moderno; como na vida de Adoniran Barbosa, em que, após duas tentativas, conquista uma conturbada mobilidade social (marcada por altos e baixos); confluindo ambos para os programas de calouros nas rádios paulistas, nosso tema central. Construiremos um diálogo entre este período específico de sua biografia e o recorte mencionado na história do rádio na São Paulo dos anos 1930, ensaiada sob esse viés no artigo do Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes: “Rádio e Música Popular nos anos 30”¹, a partir do qual tentaremos ainda tecer relações com as principais características culturais do período. Para isso utilizamos ainda, além de bibliografia de apoio, registros de áudio do acervo da Biblioteca da Escola de

* Trecho do samba “Filosofia” de Noel Rosa e André Filho, com o qual Adoniran Barbosa, ao interpretá-lo, foi aprovado no programa de calouros que o projetou no rádio.

¹ MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit.



Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Temos como objetivo denunciar o papel dos programas de calouros no rádio, como representação de uma ilusória possibilidade de ascensão social para seus ouvintes, potenciais ou não participantes, decorrente do distanciamento de classes característico das relações de produção de um capitalismo industrial e financeiro que dialogava tanto com a crise mundial como com o progresso técnico científico, acentuado pela existência de uma aristocracia consolidada e culturalmente ativa na cosmopolita São Paulo dos anos 30; bem como no papel que desempenhou no imaginário popular a partir da ascensão do insistente calouro João Rubinato² e outros ao estrelato, como válvula de escape de uma realidade sufocante e fator de alienação diante das falsas perspectivas de mudança social impressas aos “amigos ouvintes”. Dada a natureza do tema tratado e da amplitude de vieses que podem ser utilizados, elegemos uma metodologia alinhada à História da Cultura e das Idéias, capaz de nos aproximar, através do estudo dos programas de calouros e da trajetória de Adoniran Barbosa, do imaginário popular e desta forma das micro-relações da São Paulo cotidiana; não aquela vista de cima pela perspectiva histórica paradigmaticamente tradicional, mas a vista de baixo, através das vozes daqueles que tentavam sua inserção em uma sociedade que produzia economicamente a exclusão, vendo na cultura uma das poucas formas de movimento oposto. Esperamos contribuir com o resgate de um dos períodos áureos da história do rádio e, mais amplamente da História da Cultura, que certamente pode denunciar práticas sociais e ideológicas do período, permitindo-nos melhor entender um dos aspectos da conturbada e assustadoramente moderna São Paulo daquele período.

Palavras-chave: Adoniran Barbosa, Rádio, Samba.

Introdução:

O estudo do período do rádio compreendido entre a difusão dos primeiros programas de calouros, responsáveis a partir da década de 1930 pela inserção de novos públicos ao até então aristocrático circuito cultural paulista, até o seu auge e declínio com as tecnologias que desembocariam na inovação tecnológica da televisão, determinando a década limítrofe de 1960, é nosso objeto histórico uma vez que seu formato, além de causar resistência por parte da elite paulista, foi responsável pela determinação de novos paradigmas culturais e sociológicos no cotidiano das classes menos abastadas da população, em sua grande maioria proletária, ou mesmo de trabalhadores informais e desempregados em busca de sobrevivência e ascensão social.

² Verdadeiro nome de Adoniran Barbosa, conforme veremos no desenvolvimento deste ensaio.



A possibilidade trazida por essa inovação - que como veremos constitui em mais um estrangeirismo, antropofagicamente deglutido e regurgitado pela produção cultural radiofônica paulista como os “programas de calouros” -, era não só a de sobrevivência com a instauração de um novo ofício aparentemente ao alcance de todos, desde que se submetessem os candidatos ao ridículo e ao vexatório, mas a de galgar *status* ascendente no meio artístico, circular nos corredores em meio às celebridades que acabavam de alçar vôo fazendo nome no rádio, e de se tornar também uma celebridade.

A instauração desse paradigma se relaciona, nesse momento, com a biografia de um dos principais representantes do modelo de ascensão social decorrente (direta ou indiretamente) de suas participações nos programas de calouros: Adoniran Barbosa.

O estudo cruzado desta parte de sua biografia e da história do rádio, com um recorte direto nos programas de calouros, é pertinente e relevante, pois nos permite relacionar os novos conceitos assimilados do modernismo, ainda sendo digeridos culturalmente com avanços e resistências pela população paulistana, com o imaginário popular que começava a ser permeado pela idéia de ascensão a níveis antes impensados.

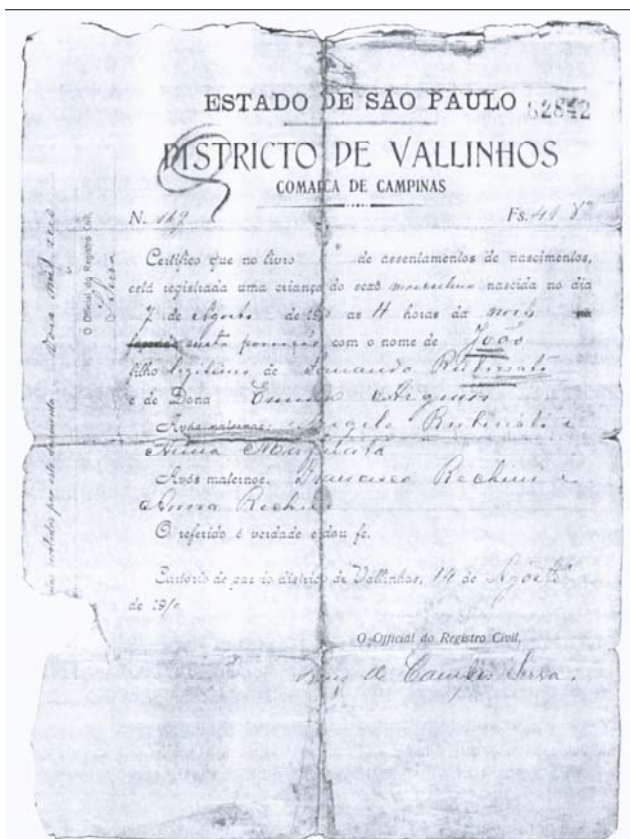
Neste trecho de sua biografia encontramos todos os elementos do cotidiano de uma São Paulo alheia aos circuitos elitistas e que ganhava voz através de sua irreverência e espontaneidade. Era a voz do samba que chegava às rádios, reflexo do que se cantava nas ruas, nas rodas em bares, nas favelas, e que penetrava nas casas ricas e daqueles que pudessem ter a caixa cujo poder era irradiar sons, na forma de cultura e informação. Assim se fez ouvir a voz de Adoniran Barbosa, primeiro nos programas de calouros, depois nos musicais e programas humorísticos com seus personagens debochados e que caracterizavam o mosaico cultural existente em uma cidade que recebia migrantes e imigrantes diariamente, compondo a diversidade que ainda hoje caracteriza a cultura paulista.

Esperamos com essa análise contribuir com o resgate de um período determinante na formação cultural paulista e brasileira, pois o fenômeno dos programas de calouros rapidamente se alastrou para outros pólos culturais no Brasil, chegando finalmente aos televisores de todo o país.

Não trataremos aqui de toda a biografia de João Rubinato, tampouco estudaremos a história do rádio ou dos programas de auditório das rádios paulistas. Propomo-nos ao estudo do momento em que a história dos programas de calouros se cruza com sua biografia e determina o surgimento do fictício Adoniran Barbosa, nome artístico do ex-entregador de marmitas, pedreiro, garagista, mascate, encanador, garçom e metalúrgico, que veio para São Paulo pobre como tantos no mesmo período, atraído pela modernidade e possibilidade de trabalho, ambas enganosas e excludentes, na megalópole tentacular dos anos 30.



Desenvolvimento:



Adoniran Barbosa não foi apenas um compositor criativo, um ator de radionovelas eficiente e um cronista popular. Para entender um pouco o que ele realmente foi e significou, é preciso mais que simplesmente perceber suas qualidades de artista, de marco da música popular brasileira, é preciso notar qual sua principal característica: era a de ser transparente. Transparente o suficiente para que pudéssemos olhar através dele e enxergar as ruas da cidade, os cortiços e o modo de vida do povo se processando no silêncio, nos acordes e nos versos de seus sambas.³

Aos 6 de julho de 1910⁴, nasce em Valinhos, interior do Estado de São Paulo, João Rubinato, sétimo filho do casal de imigrantes italianos, Fernando e Ema Riquini Rubinato, vindos de Carvaze, Veneza⁵. Ainda menino muda-se com os pais e seis irmãos para Jundiaí, onde tem como primeiro ofício o de entregador de marmitas. Trabalha, com o pai, no carregamento de vagões de carga da Estrada de

³ Texto disponível no endereço eletrônico: <http://www.adoniranbarbosa.cjb.net/>.

⁴ Nota-se que 06/07/1912 é referida como sendo a verdadeira data de nascimento de João Rubinato, que, porém, teria adotado a data de 06/07/1910 para mais cedo poder trabalhar e desta forma cuidar de seu sustento, ajudando nas despesas familiares. Por outro lado os registros divergem ao longo da bibliografia que trata de sua biografia. A esse respeito convém citarmos MUGNAINI Jr., Ayrton. Adoniran: Dá licença de contar; São Paulo: ED34, 2002, p. 11: "Outro detalhe do folclore de Adoniran é seu costume de dar diferentes datas de seu próprio nascimento. Ele veio ao mundo em 1910, 1912 ou 1909? É quase uma questão de escolha do freguês". Na mesma página o autor parece justificar o hábito de Adoniran, que segundo ele ". . . sempre fez questão de brincar com o próprio passado, modificando-o quase ao bel prazer, valorizando a lenda acima da verdade". Justificamos a utilização do ano de 1910 em virtude da publicação in: MUGNAINI Jr., Ayrton. Op. cit., da certidão de nascimento onde consta aludida data (ver figura 1, p. 8).

⁵ Cf. GOMES, Bruno Ferreira. Adoniran: Um sambista diferente; São Paulo: Martins Fontes; Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 11. Cumprir informar que in: KRAUSCHE, Valter. Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade; São Paulo: Brasiliense, 1985, p.18; o autor aponta a origem dos pais de João Barbosa como Treviso, igualmente na Itália.



Ferro “São Paulo Railway”⁶ e exerce as funções de varredor em uma fábrica de tecidos, ajudando com seu salário no sustento dos pais e irmãos.

Desde cedo foge da escola, apesar da insistência de sua mãe para que desse continuidade aos estudos, que acaba abandonando após o término do terceiro ano primário.

Em 1924 mudam-se para Santo André, na Grande São Paulo, fugindo da Revolução Tenentista e dos constantes problemas financeiros. Estuda no Liceu de Artes e Ofício onde faz o curso de ajustador mecânico; porém, não estava feliz com a vida que levava; sua aspiração artística já era latente. Exerceu os ofícios de tecelão, encanador, pintor, serralheiro, mascate (vendendo meias), pedreiro, metalúrgico, garagista e garçom na casa do Ministro da Guerra Pandiá Calógeras.

Em 1932, com 22 anos, ainda morava em Santo André quando conseguiu seu primeiro emprego em São Paulo, como vendedor de tecidos da Seabra & Cia., na Rua 25 de Março, que tinha como gerente geral (da filial paulista) seu cunhado, Eurico Salgado. Com o tempo a distância dificultava suas idas e vindas, e sob este pretexto João Rubinato muda-se definitivamente para a capital.

Estabeleceu-se em uma pequena pensão na Ladeira Porto Geral, com o sonho de ser artista. Já contava com algumas composições, feitas nas longas caminhadas a pé com destino aos muitos locais de trabalho nos muitos ofícios que teve em Santo André.

O caminho para o trabalho era próximo das principais rádios que operavam em São Paulo, como a “Cruzeiro do Sul”, localizada no último andar do Edifício Byington, número 4 no Largo da Misericórdia; a “Rádio São Paulo”, na Rua 7 de Abril e a “Rádio Record”, na Praça da República. Passou a freqüentar a sede, bem como os bares onde iam os funcionários das rádios. Via pessoalmente muitos dos artistas que começavam a fazer nome no rádio, como “. . . o locutor Nicolau Tuma, os maestros Gaó e José Nicolini e os cantores Januário de Oliveira e Raul Torres”⁷. Essa proximidade fez-lo vislumbrar a possibilidade de galgar também uma carreira no rádio, efervescente na São Paulo da década de 1930 e que vê o número de emissoras crescer



⁶ Atualmente denominada Estrada de Ferro Santos Jundiá.

⁷ CAMPOS Jr., Celso de. op. cit. pp. 22 e 23.



vertiginosamente após a revolução de 1932: o caminho mais curto rumo aos aplausos com que tanto sonhava.

Segundo o Historiador Prof. José Geraldo Vinci de Moraes, a primeira experiência de João Rubinato em uma estação radiofônica foi “. . . na rádio ‘dos Fountoura’”⁸, situada na Rua Manoel da Nóbrega, e conforme Valter Krausche “. . . que funcionava ‘sem ordem do governo’”⁹. Conseguiu apresentar-se graças à indicação de um violinista, Antonio Rago, o que denunciava que suas “matadas” às horas de trabalho em bares freqüentados por artistas de rádio começavam a render-lhe indicações para a tão sonhada carreira artística.

Nos bares que freqüentava, nas proximidades do Largo da Misericórdia, foi convidado para participar do programa “Calouros do Rádio”, apresentado pelo locutor Jorge Amaral na PRB-6 “Rádio Cruzeiro do Sul”¹⁰ de Alberto Byington Jr., do grupo Byington & Cia., onde tenta completar uma interpretação ao menos.¹¹ Estréia com um samba brejeiro¹² de Ismael Silva e Nilton Bastos, sem sucesso, frustrado pelo gongo após cantar apenas os dois primeiros versos do samba.

O carrasco de João Rubinato atendia pelo nome artístico de Paraguassu, Diretor Artístico da rádio cujo nome verdadeiro era Roque Ricciardi, cantor responsável por pelo menos 7 mortes de 1920 a 1930, conforme registra o Historiador Celso de Campos Júnior, com as canções “Mágoas” e “Morrer de Amor”, respectivamente responsáveis por 5 suicídios e um homicídio seguido de suicídio,

⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit. p. 84.

⁹ KRAUSCHE, Valter. Op. cit. p.20.

¹⁰ Fundada em 1927 como PRAO Sociedade Rádio Cruzeiro do Sul, esteve em inatividade durante anos até sua retomada em 1932, quando adotou o prefixo PRB-6.

¹¹ Há divergências quanto ao ano em que João Rubinato teria participado do primeiro programa de calouros da “Rádio Cruzeiro do Sul”, por serem conflitantes os relatos quanto a data de irradiação do primeiro programa de calouros daquela rádio. Celso Guimarães se reporta ao ano de 1933 e Ariovaldo Pires, segundo recorda 1934. A esse respeito convém citarmos TINHORÃO, José Ramos. Música popular do grammophone ao rádio e TV; São Paulo: Editora Ática, 1981, p. 59: “Segundo lembra com precisão Ariovaldo Pires, foi nessa sala [destinada a estúdio] que se reuniram em 1933 (segundo lembrança de Celso Guimarães), ou em 1934 (conforme prefere situar Ariovaldo), os candidatos ao primeiro concurso de calouros . . .” Ora, se o primeiro programa de calouros tivesse sido irradiado no ano de 1934 não seria possível João Rubinato ter-se apresentado ali em 1933. Referida periodização é mencionada in: CAMPOS Jr., Celso de. op. cit. p. 21, como “. . . idos de 1934 . . .”; in: MORAES, José Geraldo Vinvi de. op. cit. p. 87 a data de difusão do primeiro programa de calouros é mencionada como 1933; e in: Ibid. p. 87 a primeira participação de João Rubinato na “Rádio Cruzeiro do Sul” é referida como tendo ocorrido no “. . . fim de 1933”; corroborado por GOMES, Bruno Ferreira. Op. cit. p. 17, que se refere à data como “. . . fins de 1933”.

¹² Cf. GOMES, Bruno Ferreira. Op. cit. p. 17, aludido samba seria “Se você jurar”; por outro lado, o Historiador Celso de Campos Júnior, in: op. cit. afirma que o samba com o qual João Rubinato teria estreado na Rádio Cruzeiro do Sul seria “O que será de mim”, dos mesmos compositores.



envolvendo um casal de enamorados: o suficiente para aterrorizar os calouros que se submeteriam ao seu julgamento¹³.

Foi com o samba “Filosofia” de Noel Rosa e André Filho, cantado até o final, que João deu início a projeção de seu nome no meio artístico paulista. Sua maior marca e mérito aí foi a persistência.

É relevante considerarmos que o samba de Noel Rosa e André Filho, que o projetaria ao estrelato, consiste em uma ácida crítica à aristocracia, determinando o estilo de vida boêmia relacionada ao samba como uma nova “filosofia” que emergia do seio da camada social menos privilegiada, e em ebulição no âmbito cultural: um marco das novas características que ganhavam voz e se estabeleciam.

O mundo me condena
e ninguém tem pena
falando sempre mal
do meu nome
deixando de saber
se eu vou morrer de sede
ou se vou morrer de fome.

Mas a filosofia
hoje me auxilia
a viver indiferente assim
nessa prontidão sem fim.
Vou fingindo que sou rico
pra ninguém zombar
de mim.

Não me incomodo
que você me diga
que a sociedade é minha inimiga,
pois cantando nesse mundo
vivo escravo do meu samba
muito embora vagabundo.
Quanto a você da aristocracia
que tem dinheiro
mas não compra alegria
há de viver eternamente
sendo escrava dessa gente
que cultiva a hipocrisia.

Logo após a apresentação Paraguassu comunica-lhe o prêmio: João Rubinato assina contrato para apresentações semanais de 15 minutos em um programa,

¹³ Cf. CAMPOS Jr., Celso de. op. cit. pp. 25 e 26.



cantando com acompanhamento, pelo cachê de 15 mil-réis. Era a primeira grande vitória de João em sua carreira, deixara oficialmente de ser vendedor e tornara-se artista.

O momento exato da ascensão de João Rubinato no programa “Calouros do Rádio” marca o início do modelo de programas destinados à revelação de novos talentos, mais difundidos a partir de 1935¹⁴ e que ganharia vulto ainda maior nas duas décadas seguintes, acompanhando o momento áureo do rádio no Brasil.

A carreira de João Rubinato nasce no mesmo berço onde nasceu o programa de calouros. A própria rádio onde João Rubinato venceu pela primeira vez o “homem do gongo” foi responsável, em janeiro daquele mesmo ano (1933), pelo desenvolvimento do modelo de concurso radiofônico inspirado, segundo o produtor Celso Guimarães (seu criador), em um artigo da revista norte-americana *Variety*, no final de 1932, que descrevia o programa semanal “Hora do Amador”, da rádio WHN de Nova York, apresentado por Major Bowes e sucesso no *broadcasting* americano. Era a gênese do que seriam aqui os programas de calouros.

O nome dado a esse modelo caracterizou o espírito que o programa teria no Brasil, ou seja, a submissão à maior sorte de humilhações por parte dos candidatos. O termo “calouro” foi adotado, em detrimento daquele utilizado no modelo norte-americano (“amador”), por idéia do compositor e humorista Ariovaldo Pires, consagrado no rádio com o personagem Capitão Furtado. Segundo o humorista seria uma menção aos trotes aplicados pelos veteranos do Grêmio XI de Agosto, da Faculdade de Direito de São Paulo, aos novatos que ingressavam no curso, ou seja, os “calouros”. Na reunião para a escolha do nome do programa o nome ganhou aprovação incondicional, pois designava o percalço tortuoso que deveria percorrer o candidato à vida artística no rádio.

O primeiro programa de calouros a ir ao ar teve como atração o próprio personagem Capitão Furtado, de Ariovaldo Pires, que acompanhado por um pequeno conjunto, cantou o foxtrote dos Irmãos Tapajós: *Too Late*. O sotaque caipira característico do personagem e os propositais desafinos e descompassos, provocou a interrupção do número por uma buzina. Estava firmado o modelo que seguiriam, a partir dali, os programas de calouros do rádio. Mais que o sucesso e o bom desempenho, esperava-se dos candidatos o desafino, o esdrúxulo, o exótico, o ridículo. O ponto máximo estava na interrupção do número pelo gongo ou pela buzina, que denunciavam a falência total do proponente e sua condenação por um “carrasco”. A utilização de um personagem cômico inaugurou o caráter risível de todo aquele que se propunha a uma carreira no rádio pela via dos programas de calouros. Os patrocinadores tiveram papel central nesse processo, uma vez que a rádio nesse período tinha como fonte essencial de captação de recursos os patrocinadores, que

¹⁴ Cf. TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p. 57.



por sua vez tinham a sua disposição um veículo publicitário de alcance até então inigualável. Isso explica o fato de vários dos programas que iam ao ar no período, inclusive de calouros, levar o nome do próprio produto do patrocinador, como “Concurso Palmolive” e “Calouros Kolinós”¹⁵, por exemplo.

Foi esta a estrutura a projetar João Rubinato nas rádios paulistas. Sua persistência ao submeter-se ao ridículo das situações impostas pelo programa foi a contra-mola que o projetou ao sucesso posterior. Seu exemplo, somado ao de outros, como Alzirinha Camargo e Risadinha, serviu de incentivo e justificativa para que mais candidatos se submetessem à mesma sorte de situações, visando o destino dos astros que se faziam ouvir.

Outros programas de calouros logo se fizeram ouvir nas rádios paulistas, como o “Há-Chá-Chá”, comandado por Otávio Gabus Mendes e Raul Duarte, sucessor do programa de variedades “Quá Quá Quarenta”, onde entre as atrações apresentavam-se os calouros; e a “Hora da Peneira”, onde literalmente “peneiravam-se” os melhores candidatos.¹⁶

Apesar de logo ter sido demitido por Paraguassu, e ter de peregrinar em busca de trabalho por outras rádios, sua vitória no programa de calouros foi determinante em sua carreira.

Associou a dificuldade em colocar-se definitivamente no meio artístico à pouca sonoridade de seu nome, e tendo o exemplo de seu próprio carrasco, Roque Ricciardi, que ocultava seu nome verdadeiro pelo artístico Paraguassu, resolveu compor o seu pseudônimo. Tendo Adoniran Alves, funcionário da Empresa de Correios e Telégrafos, companheiro de copo e de boemia por amigo; e o sambista - cantor e compositor - Luiz Barbosa por ídolo, deu à luz a Adoniran Barbosa, nome artístico que logo se consagraria na cena paulista.¹⁷

Por outro lado, ao contrário do que imaginara, a inovação do nome artístico não abriu as portas do rádio para Adoniran Barbosa, sem que antes percorresse um longo caminho, que se aqui narrado implicaria em uma fuga demasiada do fulcro ao qual nos propomos.

¹⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit. p. 79.

¹⁶ A esse respeito ver MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit. p. 87.

¹⁷ Convém constar que Cf. KRAUSCHE, Valter. Op. cit. p. 20, no tempo em que interpretou “Filosofia”, de Noel Rosa e André Filho, João Rubinato “. . . já vinha adotando seu pseudônimo”.



Interessa-nos saber que o antes desconhecido e insistente calouro, já em 1934, junto de J. Ambierê compõe a marchinha de carnaval “Dona Boa” (gravada por Raul Torres), que ganha, em 1935, o primeiro lugar no concurso carnavalesco promovido pela Prefeitura de São Paulo, garantindo-lhe um prêmio de 500 mil réis, quase gastos inteiramente na noite de comemoração; e ainda um contrato com a Rádio São Paulo.

Aludidas conquistas refletem diretamente não só a aceitação popular ao “caminho de pedras” percorrido pelo artista, às agruras e humilhações do soar do gongo, ou ao seu talento pessoal à interpretação e à composição; mas a mercantilização que se seguiu de sua imagem, como uma espécie de arquétipo da ascensão social possível à qualquer um que se submetesse à estrutura dos programas de calouros do rádio.

O fenômeno da ascensão artística de Adoniran, bem como da difusão e rápida aceitação popular do modelo de programa desenvolvido por Celso Guimarães, logo acompanhou outro fenômeno: a irradiação do mesmo modelo para outros pólos culturais, primeiramente o Rio de Janeiro.

Naquele mesmo ano o compositor e locutor Ari Barroso,

O BARALHO TEM UM AZ DE OURO
MAS A PR AB TEM 3 AZES de OURO

Alvaranga Ranchinho Adoniran

Os vencedores do concurso de marchinhas para o CARNAVAL DE 1935

Componentes dos “Mosqueteiros da Garça”, Adoniran Barbosa, Ranchinho e Alvaranga, demonstraram, numa prova pública, o que sabem fazer para o Carnaval. “Dona Boa” e “Sae, Feia!” nasceram na Rádio S. Paulo. E seus autores também nasceram na Rádio S. Paulo.

A vitória de seus “azes”, no concurso de composições carnavalescas, deu a dianteira à P R - A S. Rádio S. Paulo no Carnaval Paulista de 1935. “Dona Boa” e “Sae, Feia!” venceram numa verdadeira consagração pública, que foi uma consagração aos reis deste Carnaval.

“DONA BOA” E “SAE, FEIA!”
as marchas victoriosas dos
MOSQUETEIROS DA GARÇA

PR AB RADIO SÃO PAULO
— a estação que cresce com São Paulo

junto do letrista e revistógrafo Luís Peixoto, é contratado para substituir o cantor Jaime Redondo na Rádio Kosmos de São Paulo com sede na Praça Marechal Deodoro, onde de outubro de 1935 a março de 1936, enquanto apresenta o programa humorístico “Hora H”, intera-se das novidades introduzidas por Celso Guimarães. O resultado seria visto após o carnaval 1936, quando Ari Barroso lança na Rádio Cruzeiro do Sul do Rio de Janeiro o primeiro programa de calouros carioca, ao ar a



partir de 10 de julho daquele ano. A inovação era a substituição da já tradicional buzina, comumente utilizada nos programas paulistas, por uma sineta e posteriormente por um gongo.

Para o Prof. José Geraldo Vinci de Moraes houve “. . . certa polêmica e rivalidade” entre Celso Guimarães e Ari Barroso a respeito da autoria do modelo dos programas de calouros, mas admite que “provavelmente, foi nessa experiência paulistana que ele conheceu o programa de calouros, levando-o em seguida para o Rio de Janeiro”¹⁸.

Desta forma, dois dos principais pólos culturais no Brasil irradiavam, com estrondoso sucesso, os programas de calouros que prendiam os “amigos ouvintes” ao rádio, levavam outros tantos aos auditórios e os mais corajosos e ambiciosos aos palcos nos estúdios, sob o jugo implacável do “carrasco”, que podia ou não soar a buzina, sirene ou o gongo que aniquilariam as pretensões e sonhos dos aspirantes ao sucesso.

No Rio de Janeiro os programas de calouros foram responsáveis pela revelação de nomes como: Baden Powel, Jorge Veiga, Ivon Curi, Carmélia Alves, Ângela Maria, Luís Gonzaga, Cauby Peixoto, Chico Anísio, Lúcio Alves, Dóris Monteiro, Claudete Soares, Agnaldo Rayol e Helena de Lima, entre vários outros.

Outras variáveis foram tentadas, como em 1937, com o programa “Papel Carbono”, de Renato Murce, onde os candidatos deveriam imitar vozes de cantores já consagrados, requerendo um talento específico para a imitação.

Os gongos, buzinas e sinetas foram abolidos nos programas “Em busca de talentos” e “Novos de 38”, onde o mesmo Celso Guimarães inovava no sentido de oferecer como prêmio contratos para participação naqueles mesmos programas, para os melhores candidatos.

Desenha-se o esboço do mecanismo que tornaria obrigatório àqueles desejosos por ingressar em uma carreira de sucesso no rádio, passar pelos



¹⁸ MORAES, José Geraldo Vinci de. op. cit. p. 87.



programas de calouros. Esse modelo foi inaugurado com o programa “Calouros em desfile”, criado no Rio de Janeiro por Ari Barroso e que logo tornaria obrigatório, em todas as rádios cariocas, que os novos artistas viessem desses programas, levando como prêmio a assinatura de um contrato que inaugurava sua carreira no rádio.

Sob essa orientação surgiram os programas “Calouros em apuros”, da Rádio Transmissora, “Hora do tiro”, posteriormente “Hora do Pato”, da Rádio Nacional e “Pescando estrelas”, da Rádio PRA-9 Mayrink Veiga, cujo patrocinador ofereceu, em um concurso no ano de 1957, além de um contrato com a rádio, outro com a gravadora de discos Continental.

Por outro lado, a profissionalização decorrente da vitória nos programas de calouros, o *status* possível ao ofício de artista do rádio àqueles que se inscreviam para participar dos programas, não roubaram o traço cômico de suas performances ou do modo com que eram tratados, ainda com desprezo por parte dos carrascos e ridicularizados por parte da platéia e pelos apresentadores. A esse respeito José Ramos Tinhorão cita o modelo adotado no programa “Aí vem o pato”, onde

. . . os calouros aprovados eram obrigados a permanecer ridiculamente sentados em fila, com coroas de lata na cabeça, enquanto aguardavam a possibilidade de descerem do “trono”, derrubados por outro candidato mais ruidosamente aplaudido pelo público.¹⁹

Dentre os critérios adotados para classificar ou desclassificar um candidato, o mais utilizado foram as palmas do auditório, a ponto de desenvolver-se um aparelho capaz de medir sua intensidade conforme o entusiasmo da platéia em relação aos candidatos: o palmômetro. As palmas da audiência se estabeleciam, definitivamente, entre o sucesso e o desconhecimento, entre o fracasso e a vitória, entre a pobreza e o aparente luxo em que viviam as estrelas do rádio, entre a frustração da vida cotidiana e a realização dos desejos que o sucesso poderia proporcionar.

A assinatura de um contrato com uma grande rádio parecia, aos olhos de simples trabalhadores relegados a uma vida de frustrações imediatas de seus sonhos de consumo e mesmo do básico para a sobrevivência, a solução definitiva para toda e qualquer mazela financeira, e mais, a realização de seus desejos mais íntimos, graças ao sucesso anunciado como possível.

Esta estabilidade pareceu, aos olhos do público, ter sido alcançada por Adoniran, em 1941, quando assinou contrato com a Rádio Record, onde atuou em programas de rádio-teatro, humorísticos, e como discotecário, ali permanecendo até a aposentadoria, em 1972.

¹⁹ TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p. 62.



Sua trajetória fazia parecer possível, através deste mecanismo, ser eternizado, como de fato ocorreu com Adoniran através de suas composições que, gravadas pelo grupo “Demônios da Garoa”, fizeram sucesso nas rádios de todo o Brasil, como: “Samba do Arnesto”, “Trem das Onze”, “Tiro ao Álvaro”, “Bom Dia Tristeza” (em parceria com Vinícius de Moraes) e “Saudosa Maloca”.

Esta última, de 1951, traz as mais marcantes características do compositor: o “falar errado”, como traço cultural trazido pela multiplicidade de etnias e culturas que fervilham no caldeirão cultural paulista, com predominância em suas composições do falar típico de imigrantes também como reflexo da fugindo do interior onde a é imposta pelo latifúndios agrovorazmente as pequenas praticava a agricultura de solidariedade vicinal e as imateriais da cultura relação ao gravíssimo resultado do mesmo todas as partes do país) e de exclusão social na ocupação do espaço em Na cidade se dessa exclusão e o papel



ADONIRAN BARBOSA
Record

italianos do Brás, mas migração do caipira, condição de “bóia-fria” lhe estabelecimento dos exportadores que tragaram fazendas, onde se subsistência, a manifestações materiais e rústica; e a crítica social em problema habitacional, movimento migratório (de de consecutivas políticas formação do processo de São Paulo.

percebe a espacialidade do Estado em promove-la no interesse de uma elite já consolidada no paradigma industrial moderno, na especulação imobiliária e nos resquícios de uma *belle époque* que tratou de desalojar edificações pobres e precárias do centro para o embelezamento – no molde estético parisiense -, com praças, parques e replicas de jardins franceses. Foi o que ocorreu no espaço que abrigava as mansões do Conde Prates, cercanias dos teatros: Municipal, São José e Biju, dos viadutos do Chá e Santa Efigênia, e nos edifícios: Sampaio Moreira (que trazia um dos primeiros elevadores de São Paulo²⁰) e o Martinelli, que desafiava em pretensão tanto o poder público como a crença geral de que viria de fato à baixo; já entre as décadas de 1940 e 1950 outros ícones da então predominante verticalização fariam-se impor: o edifício do Banco do Brasil e o prédio do Banespa se fundiriam à mesma paisagem.

²⁰ Atração da cidade com duas opções para aqueles que pagavam para viajar pelos andares do prédio, “com emoção” ou “sem emoção”, pois dotado de marchas podia ir, respectivamente, mais ou menos rápido, custando mais caro, ou mais barato.



Todas estas características de enfrentamento entre o gravíssimo problema social decorrente da miséria no campo e em outras regiões onde resultou no êxodo rural; e a especulação imobiliária que após aliciar os migrantes e usa-los como mão de obra barata lançou-os desestruturadamente às regiões periféricas, onde se formaram os gigantescos bolsões de pobreza que abraçam a cidade de São Paulo; ganharam vida na composição de Adoniran:

Se o sinhô não ta lembrado
dá licença de conta
que aqui onde agora está
esse edifício arto
era uma casa veia
um palacete assombrado.
Foi aqui seu moço,
que eu Mato Grosso e o Joça
construímos nossa maloca,
mas um dia nós nem pode se alembrar
veio os home co'as ferramenta
o dono mandou derruba.
Peguemos todas nossas coisas
e fumos pro meio da rua
preciá a demolição.
Que tristeza que nós sentia
cada tábuia que caía
duía no coração ...
Mato Grosso quis grita
mas em cima eu falei:
"os home ta co'a razão nós arranja outro lugá."
Só se conformemos quando Joça falo:
"Deus dá o frio conforme o cubertô."
E hoje nós pega paia nas gramas do jardim
e pra esquece nós cantemos assim:
Saudosa maloca, maloca querida
donde nós passemos
os dias feliz de nossas vidas.

Outros aspectos importantes da biografia de Adoniran Barbosa mantêm um diálogo direto com o fenômeno determinado pelo sucesso que alcançaram os programas de calouros do rádio.

É importante ressaltarmos que o "mundo do rádio", da forma com que se configurava, constituía um universo à parte daquele real vivido cotidianamente pela massa proletária e desempregada paulista, em sua grande maioria composta por migrantes e imigrantes que viam sua cultura gradativamente descaracterizada pela dura realidade determinada pelo modo de produção capitalista, produzindo



frustrações, exclusão social, e uma cultura popular que denunciava esta realidade, dentre tantas formas de representação, com o samba.

Esse “universo a parte” representava, com a introdução de um modelo que aparentemente servia à revelação de novos talentos e conseqüentemente à sua inserção no meio artístico - que contava já com a profissionalização de seus artistas populares na década de 30 -, em uma tábua de salvação para a realização de desejos materiais e carnavais em meio a um oceano de desilusões e frustrações.

A iniciativa para se lançar ao desafio dos programas de calouros, para enfrentar o carrasco, o som da buzina, do gongo e da sirene, ou o terrível silêncio das palmas que não descerravam após sua performance, passava antes de tudo pelo crivo crítico do próprio calouro. Suas qualidades artísticas tinham de ser previamente aprovadas por si mesmo para que pudesse então se lançar ao desafio, e muitas vezes esse reconhecimento não existia senão na concepção do próprio calouro, que não tinha correspondidas suas expectativas. Ou no caso inverso, quantos talentos continuaram no anonimato pelo não reconhecimento prévio de sua existência?

O aspecto psicológico está diretamente relacionado ao envolvimento dos candidatos nos programas de calouros e sua aceitação às tarefas humilhantes que precediam ou seguiam a sua apresentação.

A afirmação da personalidade do candidato, caso lograsse vencer o carrasco ou cair nas graças da platéia (que podia ser carrasco ainda pior) era tão determinante quanto a necessidade de estabelecer-se financeiramente (outro fator ilusório conforme podemos constatar na própria biografia de Adoniran Barbosa); configurando assim a realização de duas das maiores necessidades humanas.

A expectativa gerada em torno da realização dessas necessidades, aliada ao fracasso retumbante da avassaladora maioria dos calouros que se submetiam aos carrascos (estes que tinham a finalidade real de provocar o riso da platéia e dos demais ouvintes no conforto de seu lar através do fracasso do candidato) constituiu o elemento “elo” com o mundo real no descortinar da ilusão e na exclusão. Era a denúncia de apenas outra forma de produção de cultura e entretenimento de massa, que tinha por finalidade agraciar o ouvinte novamente com o risível e o esdrúxulo, desta vez sob o preço da desilusão alheia.

Outro aspecto que devemos levar em consideração foi a rápida aceitação popular ao modelo proposto pelos programas de calouros, em virtude de ter estabelecido uma identificação imediata com os próprios anseios dos ouvintes, em relação às frustrações cotidianas produzidas pelo sistema capitalista e a ascensão de tipos populares que, aparentemente, podiam ser as mesmas pessoas com as quais conviviam diariamente, vistos às ruas, nas rodas de samba, nos festejos populares.

Isso explica, em parte, o fato de terem se inscrito para os programas de calouros nos rádios um número considerável de negros e mulatos, componentes das camadas mais pobres da população paulista.



Por outro lado, os aspectos psicológicos não dão conta, sozinhos, de explicar o gráfico desse fenômeno, dissociado dos aspectos sociológicos.

A possibilidade de ascensão ao universo do rádio possibilitava, além da realização das necessidades aqui elencadas, a inclusão em uma categorização social de uma parcela excluída dessas classificações e que tinha sua possibilidade ocupacional acentuadamente limitada, através da profissionalização proporcionada por essa nova atividade.

O impacto sócio-cultural foi enorme, pois, grosso modo, durante o período de maior sucesso dos programas de calouros no rádio, ou seja, de 1930 a 1950, a voz de pessoas comuns, tipos populares, homens e mulheres indistintamente, puderam ser ouvidas nos lares tanto de ricos como de pobres, de famílias aristocráticas tradicionais como do povo em geral, provocando grande interesse humano pelas pessoas simples e humildes que tentavam sucesso, como vimos em grande parte pela própria identificação de parte dos ouvintes: o critério era possuir o aparelho "rádio".

Os programas de calouros do rádio viram seu declínio com a derrocada do próprio rádio, no seu período de glória e antagonicamente com sua evolução tecnológica, que fez o mundo assistir ao desenvolvimento da televisão, introduzida no Brasil na década de 1950 fazendo-se extinguir a participação do público nos programas de rádio até 1960, limitando a divulgação da produção musical à gravação de discos e apresentações ao vivo.

Com o fim dos programas de calouros, a participação das camadas mais pobres da população passou a circunscrever-se, exclusivamente, ao papel de público de programas de auditório das televisões, onde o povo é levado ao papel irrisório de claqué comandada, a serviço dos interesses dos animadores e patrocinadores.²¹

O novo universo criado pela televisão restringiu a participação popular a partir de 1970, apesar de ter dado continuidade, em menor número, aos programas de calouros da era da televisão, como os de Chacrinha, Silvio Santos e Flávio Cavalcanti, que contavam com júris organizados que constituíam, por si mesmos, uma atração a parte; levando agora a imagem dos candidatos para dentro das casas dos telespectadores; porém, a figura dos humildes e simples aspirantes ao sucesso, de risível passou a ser considerada "... inoportuna e de mau gosto"²².

A toda história dos programas de calouros no rádio assistiu Adoniran Barbosa, que teria completado 50 de carreira em 1983. Morreu no dia 23 de novembro de 1982 por insuficiência cardíaca, decorrente de um enfisema pulmonar que o impedira de

²¹ TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p. 63.

²² Ibid.



fazer o que mais gostava: sair pela noite paulista, freqüentar as rodas de samba, viver de perto a boemia.

Podemos afirmar que da aurora até o crepúsculo dos programas de calouros no rádio, confundimo-nos com parte da história de Adoniran Barbosa, filho do programa idealizado em parte por Celso Guimarães, com uma pitada norte-americana e remexido no caldeirão cultural paulista, foram ambos mais que expressão popular: constituíram um espelho do cotidiano paulista, no momento em que o povo ganhou ilusório espaço no rádio.

Conclusão:

Definitivamente, a característica mais importante dos programas de calouros do rádio em São Paulo foi a possibilidade de fazerem-se ouvir as vozes das camadas sociais menos favorecidas, antes relegadas à cultura marginal e que agora, mesmo levando-se em consideração sua condição sócio-cultural em desvantagem em relação aos critérios estabelecidos de julgamento para os calouros, fazia-se ouvir perante as classes sociais que pisavam-nas, ou expropriando sua força de trabalho ou parasitando sua miséria lançando-as perifericamente no processo espacial de exclusão social.

Talvez o mais importante não seja a mensagem do samba “Filosofia” de Noel Rosa e André Filho, cantado por João Rubinato no programa “Os Calouros no Rádio”, como crítica a essa relação de exploração, mas é o fato de o samba ter sido cantado, sua ácida crítica disseminada, e talvez até mesmo assoviada pela própria aristocracia que duramente resistiu à idéia de ter o povo conquistado relativo espaço no rádio, mas que logo aderiu à mercantilização da imagem dos novos ídolos e tratou de produzir em massa o mesmo modelo cultural. Isso denuncia uma drástica mudança no âmbito da produção artística musical com as rádios cumprindo o papel de propagar a música popular.

Derradeiramente, dentre os registros que dão conta de histórias a respeito de calouros que persistiam no sonho de galgarem os degraus para o sucesso, vencendo os carrascos dos programas de calouros, chamou-nos a atenção uma jovem negra, de origem humilde e que durante dez anos participou dos programas, a contragosto da família e a duras penas, pois tinha que arcar com despesas de transporte até São Paulo, não tendo recursos para tanto, depositando suas esperanças na espera de que um dia os talentos que julgava ter fossem descobertos pela pessoa certa, no momento certo, no lugar certo, que para ela nunca existiram²³.

²³ MÁRCIO, Flávio. Sônia Amaral vai cantar na televisão terça-feira, dia dois. *Jornal da Tarde*, 30.08.1969. Cit. por TINHORÃO, José Ramos. Op. cit. p. 58, nota de rodapé.



A lembrança dessa anônima deve ser associada a uma quantidade ainda não sabida de calouros que de 1930 a 1960 se submeteram para o entretenimento geral, levando consigo seus sonhos e esperanças para o limbo do esquecimento.

Adoniran logrou destino inverso, apesar de ter sido frustrado pelo do gongo; porém constituiu minoria dentre os tantos que tentaram, o que acentua seu mérito como um dos que empunhou a cultura popular e levou para as rádios, em seus sambas e personagens, a cultura dos excluídos, a voz daqueles que transitavam nas ruas paulistas, dos vendedores e engraxates, boêmios e seresteiros: deu voz às ruas de São Paulo.

A lembrança de Adoniran Barbosa não reside apenas em suas composições: temos em São Paulo o Museu Adoniran Barbosa, localizado na Rua XV de Novembro, 347; há, no Ibirapuera, um albergue para desportistas que leva seu nome; em Itaquera existe a Escola Adoniran Barbosa; no bairro do Bexiga, Adoniran Barbosa é uma rua famosa e na praça Don Orione há um busto do compositor; Adoniran Barbosa é também um bar e uma praça; no Jaçanã existe uma rua chamada "Trem das Onze"
...²⁴

Bibliografia:

CAMPOS Jr., Celso de. *Adoniran: uma biografia*; São Paulo: Globo, 2004.

GOMES, Bruno Ferreira. *Adoniran: Um sambista diferente*. São Paulo: Martins Fontes; Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

KRAUSCHE, Valter. *Adoniran Barbosa: pelas ruas da cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MUGNAINI Jr., Ayrton. *Adoniran: Dá licença de contar*. São Paulo: ED34, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular do gramophone ao rádio e TV*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

Revista de História, São Paulo: Departamento de História da Universidade de São Paulo, número 140, terceira série, 1º semestre de 1999.

São Paulo 450 anos. *Cadernos de Fotografia Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

²⁴ Texto disponível no endereço eletrônico: www.adoniranbarbosa.cjb.net.



ARTIGOS - Março/2007
ISSN: 1676-86717

www.gtehc.pro.br

São Paulo 450 anos: A paisagem revisitada; São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

Histórias que o rádio não contou, do Galeano ao digital, desvendando a Radiodifusão no Brasil e no Mundo. Reynaldo C. Tavares. CD658/9 Negócio Editora Ltda./ Microservice Microfilmagem e Reprodução técnica da Amazônia Ltda. 140 min., s/d. 2 CD-ROM's.