

*Quem não tem swing morre
com a boca cheia de formiga*

WILSON SIMONAL E OS LIMITES DE UMA
MEMÓRIA TROPICAL

Gustavo Alves Alonso Ferreira

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Departamento de História

Niterói

2007

***QUEM NÃO TEM SWING MORRE
COM A BOCA CHEIA DE FORMIGA:***

**WILSON SIMONAL E OS LIMITES DE UMA
MEMÓRIA TROPICAL**

Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de mestre sob a orientação da prof. Dra. Denise Rollemberg.

Niterói

2007

Banca de defesa:

Prof. Dr. Samantha Viz Quadrat (suplente da orientadora Denise Rollemberg)
Universidade Federal Fluminense

Dra. Beatriz Kushinir
Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Daniel Aarão Reis Filho
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2007

À Raquel,

*Por ser,
entre tantas causas,
a causa primeira.
De tudo. Sempre.*

Agradecimentos

Passei muito tempo pensando sobre o que escrever nesta página. No começo pensava elimina-la. Talvez porque ela simbolize o fim de uma trajetória, que não é o fim de nada a não ser desses papéis, limite físico de uma trajetória múltipla.

Hoje percebo que pensava que não tinha nada a agradecer mais pela dificuldade de dizer obrigado. Tenho e tive sempre que ter os outros. Este trabalho é para os outros, como tudo que eu fiz. Percebi isso numa conversa com o músico Fred Martins, que me disse isso com toda clareza, embora falasse de composições musicais. Mas esta dissertação também é uma composição musical, não deixa de ser. Sempre.

Desde o começo, desde as primeiras linhas os “culpados” são os outros. Eu sempre quis ser um pouco Roberto Carlos e dizer “eu quero ter um milhão de amigos/ e bem mais forte poder cantar”. Quem, senão os próprios agraciados, lerá esta página? Mesmo que a poucos possa interessar, essas páginas são para vocês:

Como de praxe, agradeço a família, que apesar do pavor inicial de me ver trocando a faculdade de Direito pela de História, nunca chegou a se opor totalmente. A minha mãe, primeira a forjar em mim a idéia da *resistência*; e a meu pai, por seu silêncio que diz tanto. Agradeço em especial a tia Magali, a primeira a apoiar a mudança de forma clara (ao menos para mim), quando, em 2001, disse algo como “não se pode servir dois reis de forma satisfatória”. À tia Luizaura, pelos livros, pelas pacientes aulas de francês.

Agradeço aos amigos do mestrado, por compartilhar medos e alegrias.

Agradeço a Alfredo Machado, professor de violão da Escola de Música Villa-Lobos, que sempre deu a maior força ao trabalho. Inúmeras vezes vi sua aula descambar para um papo descontraído sobre música, preconceito, elitismo, gêneros musicais, profissionalismo musical... Ele, como Simonal, apesar de ser “da Bossa”, é um *pilantra*.

A Marcelo Diniz, professor integral, no livro e na vida. Lembro de, jovem ainda, perguntá-lo sobre o antropofagismo tropicalista. É o primeiro a quem gostaria de mostrar meu capítulo sobre o tema.

A Priscila Suemi, com quem dividi medos e novidades, e que viveu como ninguém o desenvolvimento dessa dissertação.

A Najara Lima que, apesar de “dura na queda”, estimulou-me a pensar sobre diversas questões referentes aos racismos, discriminações, revoluções.

A Pedro Alonso (Naposo!) pela amizade além do parentesco. Pelas conversas e por tudo que ainda virá. Naposo é o cara!

A Raquel, pelas idas, pelas vindas.

Aos amigos anti-stress, onde descarreguei as tensões da dissertação. Agradeço em especial a Sabrina, Daniel Calvo, galera na N.A.S.C. de Teresópolis e pessoal do Villa Lobos.

Aos professores presentes na banca de qualificação e defesa, pelas críticas e sugestões primorosas. Agradeço em especial à Denise Rollemberg, querida orientadora. Pela dedicação, disponibilidade (quantos domingos à noite a liguei!), paciência, atenção, estímulo, leitura atenta. Desde o começo ela mostrou-se muito empolgada com o tema. Às nossas conversas devo grande parte das idéias dessa dissertação. Tantas que não saberia precisá-las. Foram sugestões de títulos, indicações de leitura, temáticas de capítulos, estrutura da dissertação, parágrafos inteiros, vírgulas, pontos, sílabas: “quês”, “seus”, “as”... enfim. Obrigado, Denise.

Aos entrevistados Tibério Gaspar e Wilson Simoninha, pelo tempo e dedicação.

Por fim, gostaria de agradecer ao cara que inventou o MP3, esta maravilha do nosso tempo. Facilitou a pesquisa, ampliou meus horizontes, tornou possível entrar em contato com a história da música brasileira de um jeito diferente.

Obrigado a todos.

O cu do mundo
(Caetano Veloso)

O furto, o estupro, o rapto
pútrido,
O fétido seqüestro,
O adjetivo esdrúxulo em U,
Onde o cujo faz a curva
(O cu do mundo este nosso
sítio)
O crime estúpido, o
criminoso só,
Substantivo, comum,
O fruto espúrio reluz
A subsombra desumana dos
linchadores.

A mais triste nação
Na época mais podre
Compõe-se de possíveis
Grupos de linchadores

Resumo

A dissertação é um estudo sobre a memória da ditadura brasileira (1964-1985), o meio musical da MPB e, por consequência, da sociedade brasileira. Nesse sentido o caso do cantor/compositor/intérprete Wilson Simonal é esclarecedor.

Simonal passou a ser conhecido como “dedo-duro” quando a memória da *resistência* à ditadura foi forjada. Em 1971, num episódio controverso, o cantor foi acusado de ser informante do DOPS. Se o cantor de fato adulou o regime, ele não estava sozinho. Sua conduta apologética, longe de representar uma exceção, era regra no meio musical. No entanto, a memória acerca do meio musical parece polarizar todas as ofensas e descrédito nele. Ele é o bode expiatório social da memória da *resistência*, e sofreu por anos com o silêncio das esquerdas e direitas. Longe de referendar esta visão que vê em Simonal culpado/inocente, a dissertação busca compreender as relações entre sociedade e governo, buscando as nuances da época.

A dissertação busca compreender como a sociedade brasileira construiu uma memória de si mesma, no pós-ditadura, se eximindo das relações que estabeleceu com o regime, procurando se apoiar na velha tradição dos bodes expiatórios, que tudo solucionaria. O estudo através da história é fundamental para entender a criação e reprodução dessa memória coletiva que fez de Wilson Simonal um exilado dentro de seu próprio país.

Abstract

The research is based on a study of the social memory created in Brazil during the military dictatorship (1964-1985). Popular music known in Brazil as MPB is studied in depth through the life of singer/composer Wilson Simonal.

He became known as *dedo-duro* after being accused, in 1971, of working for the political police. Supposedly, his role was to tell the political police officers who were the leftists in the music business. In fact, he sang many songs that were really a support of the regime's campaign. But he was no exception, as a lot of musicians also composed apologetic songs. However, MPB brags about its *resistance* against the dictatorship. Simonal, despite being a MPB singer, is not recognized as a *resistant*. Even today, more than twenty years after the fall of the dictatorship, people still avoid even pronouncing his name and songs. Gradually, a memory against the dictatorship was founded in Brazil. The simplistic and often naive speeches of the *resistance* created a memory in which Simonal is shown as an "outsider", that is, he's blamed as if he was the only one who supported the regime. Therefore, he became an exile without leaving the country.

The thesis looks forward to understand how society supported the regime. Moreover, it is my intention to comprehend those who did not support and those who did not resist as well, the majority of the population. Simonal is, therefore, a window to understand those who supported the regime, those who were indifferent to it and, after all, the *resistants*.

Sumário

Introdução:	
<i>De Cabral a Simonal</i>	10
Capítulo 1:	
“Mamãe passou açúcar em mim”	20
Capítulo 2:	
<i>Mosca na sopa</i>	41
Capítulo 3:	
“O Preto-que-ri”	45
Capítulo 4:	
<i>Cabo Simonal</i>	85
Capítulo 5:	
“Aos amigos tudo... aos inimigos a justiça”	89
Capítulo 6:	
<i>Simonal e o Império do rock</i>	111
Capítulo 7:	
“Cada um tem o disco que merece”	118
Capítulo 8:	
<i>Uma concha na praia de Copacabana</i>	162
Capítulo 9:	
“Se você entra na chuva você tem que se molhar”	164
Capítulo 10:	
Uma banana ao Tropicalismo?	210
Considerações finais:	
S’imbora	228
Documentos	236
Entrevista de Wilson Simonal a O Pasquim.....	237
Declaração de Wilson Simonal (24/08/1971).....	248
Declaração de Raphael Viviani sob coerção	250
Carta confidencial do inspetor Mario Borges ao seus superiores.....	253
Sentença Final	256
Declaração de Erlon Chaves.....	264
Fotos	266
Bibliografia.....	267
Filmografia	273

Introdução

De Cabral a Simonal

“A imprensa nunca me deu colher de chá para me defender. Não sei se os ataques que sofri, de 1971 até agora, foram piores do que o silêncio da imprensa a meu respeito”¹.
(Wilson Simonal)

Era sábado, 25 de agosto de 1969. Wilson Simonal de Castro estava escalado para fazer a abertura do show de Sergio Mendes no Maracanãzinho do qual aceitara ser coadjuvante naquela noite. Grande responsável pela divulgação da Bossa Nova, Sérgio Mendes era o artista brasileiro com maior sucesso internacional na época. Não obstante, possuía opositores no meio musical: muitos o acusavam de mostrar um Brasil “*para inglês ver*”. Mas fato é que naquele dia havia 30 mil pessoas prontas para constatar a força do artista que havia lançado cinco LPs nos EUA, colocando-os entre os 50 discos mais vendidos daquele país.

Não era, entretanto, o dia do niteroiense Sergio Mendes.

O show foi organizado nos mínimos detalhes pela patrocinadora do evento, a multinacional Shell. Usualmente palco de grandes eventos como o Festival Internacional da Canção, o Maracanãzinho havia se preparado de forma condizente com a importância do convidado. Junto com Simonal, a Shell contratou para aquela noite alguns dos artistas mais famosos da época, dentre eles Gal Costa, Maysa, Os Mutantes, Jorge Ben, Marcos Valle, Milton Nascimento, Peri Ribeiro, Gracinha Leporace e o conjunto Som 3.

O que aconteceu naquele dia ficaria marcado na memória de muitos.

Simonal subiu ao palco e fez a mesma apresentação que havia realizado no Canecão para 3 mil pessoas durante vários dias ao longo do ano. Seu show tinha um pretensioso nome: *De Cabral a Simonal*. Acompanhado do conjunto Som 3 e dos metais “com champignon”, uma gíria sua para dizer que seu grupo tinha *swing*, Simonal cantou sucessos da *Pilantragem*, novas canções, conversou e brincou com a platéia. Muito famoso na época, ele já havia sido apresentador de dois programas: o *Spotlight*, na Tupi, e o *Show em Simonal*, na Record. Ostentava a marca de ser o primeiro cantor negro a liderar um programa de TV na história do Brasil. Sabia muito bem lidar com o

¹ *Folha da Tarde* (12/06/1985) Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000), p. C7.

público, tinha o dom da comunicação. Queria empolgar o público, fazê-lo dançar, levar *swing*. No auge de sua apresentação cantou um dos seus maiores sucessos, *Meu limão, meu limoeiro*, versão de Carlos Imperial para uma tradicional canção americana. No meio da apresentação, e sem parar a música, Simonal pediu que um lado da platéia realizasse uma linha melódica. Pediu que continuassem cantando enquanto virou-se para a esquerda da platéia e pediu que as pessoas daquele lado cantassem outra variação melódica. Depois pediu que as duas metades de 15 mil pessoas cantassem juntas e ele realizou sobre as duas vozes uma outra vocalização. O resultado agradou tanto que marcou a carreira de Simonal na memória daqueles que estavam presentes.

Após os aplausos Simonal abandonou o palco logo após anunciar a grande atração da noite, o *Brazil '66*, grupo de Sergio Mendes. Mas o povo continuou aplaudindo e exigindo sua volta aos gritos “Simonal! Simonal! Simonal!”. Sergio Mendes e seu grupo perceberam que iriam “se queimar” se Simonal não desse um bis. Nervoso e titubeante Simonal chegou a desmaiar brevemente no camarim enquanto ouvia a platéia gritar seu nome. Reconduzido ao palco continuou o jogo de popularidade dividindo a platéia em vozes: “Agora os 10 mil da direita! Agora os 10 mil do meio! Agora os 10 mil da esquerda!”. Ao retornar do bis o povo continuou gritando seu nome. Mas não havia jeito. Era hora de Sergio Mendes subir ao palco do Maracanãzinho.

Mas a platéia queria mais Simonal e muitos continuaram insatisfeitos e gritando seu nome. Sob um barulho ensurdecador, Sergio Mendes até conseguiu conduzir o show, mas a algazarra só foi contida quando Simonal foi chamado ao palco para cantar junto com o músico.

Impressionada com a popularidade de Simonal, a Shell resolveu contratá-lo como garoto propaganda de seus produtos, que iam de combustíveis a formicidas. João Carlos Magaldi, gerente de marketing da Shell ofereceu NCr\$ 300 milhões durante um ano para que o cantor tivesse sua imagem vinculada à multinacional. Assim, Simonal passou a aparecer freqüentemente em comerciais de TV, e ao lado dos astros da seleção em jornais e revistas. Em 1969 a Shell se tornou patrocinadora da Seleção Brasileira de Futebol aproveitando a maré baixa que vivia o time do então técnico João Saldanha.²

² A seleção brasileira de João Saldanha havia se classificado com folga nas eliminatórias, mas na fase de amistosos preparatórios para a Copa o time sofreu algumas derrotas humilhantes em jogos considerados bobos, nos quais o time inteiro jogou mal. A primeira derrota foi para o time do Atlético Mineiro (0x2, Belo Horizonte em 3/09/69); a segunda para a Argentina (0x2, Porto Alegre em 4/03/1970). A crise se abateu na seleção quando Saldanha afirmou que Pelé tinha um problema na vista. Por fim o técnico,

Não foi só a Shell que se impressionou com o show do Maracanãzinho. Cronistas reforçaram que aquela fora a noite de Simonal. Um deles chegou a dizer: “*Sergio Mendes, profissional cuja preocupação pelo detalhe chega a ser obsessiva, volta aos Estados Unidos depois de aprender uma dura lição. Ninguém pode cantar depois Simonal. Hoje no palco ele come a broa e toma o leite dos outros. Até mesmo de Sergio Mendes*”.³

De fato, Simonal roubara a cena. Hoje, quem ainda se lembra de alguns de seus sucessos nas décadas de 1960/70 dificilmente se esquece daquele sábado de 1969, fato constatado diversas vezes durante a pesquisa.⁴

Além de muito popular, Simonal era um *showman* reconhecido inclusive por vários artistas da época. Juca Chaves, Chacrinha e Jô Soares o consideravam o melhor cantor do Brasil⁵. Embora a maioria dos artistas reconhecessem seu talento, criticavam as “besteiras” que ele cantava ao longo de sua carreira, especialmente as canções ligadas ao seu projeto estético, a *Pilantragem*. Vinícius de Moraes chegou a dizer que daria nota 10 para o cantor que ele poderia ser se não tivesse aderido à “bobagem” da *pilantragem*.⁶ Roberto Carlos o considerava um dos três maiores cantores do Brasil, ao lado do ‘deus’ daquela geração, João Gilberto. Mas o “rei” fazia ressalvas: “*Simonal é*

simpatizante do então extinto Partido Comunista, respondeu grosseiramente a sugestão do presidente Médici de convocar o atacante Dario no lugar de Tostão (este sim com problema ocular: descolamento de retina): “Eu não opino na escolha do seu ministério, portanto não aceito que o senhor dê palpites no meu time”. Saldanha foi trocado por Mario Jorge Lobo Zagallo a menos de sessenta dias do início da competição. Máximo, João. *João Saldanha* (Coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1996, pp. 103-113.

³ Sobre as informações sobre a noite do Maracanãzinho ver *Realidade* (Dez 1969), pp. 136-148.

⁴ Frequentemente esse episódio do Maracanãzinho é lembrado por pesquisadores e memorialistas. O escritor Ruy Castro narra o acontecimento, embora erre o ano datando-o dois anos mais tarde: “Em 1971 (*sic*), ele regeu – com um dedo só – 15 mil pessoas no Maracanãzinho ao som de uma xaroposa apropriação de Imperial, *Meu limão, meu limoeiro*. Poucos meses depois, encalacrrou-se numa obscura história que o envolvia como informante dos órgãos de segurança do governo Médici no meio artístico, e isto destruiu sua carreira. Para usar o jargão que ele criou nos seus dias de glória, Simonal *deixou cair* e se machucou. Mas não pode ser expulso da história da Bossa Nova”. In: Castro, Ruy. *Chega de Saudade*. Cia das Letras. São Paulo. 1990, pp. 362-3; O pesquisador Ricardo Cravo Albim cita o episódio nas poucas linhas em que se refere a Wilson Simonal num manual sobre a música popular: “Registre-se ainda o popularíssimo Jair Rodrigues, além do fenômeno Wilson Simonal, que espantou a todos (e a ele mesmo) ao dirigir feito um maestro as arquibancadas do Maracanãzinho, transformando-as em coro e coreografia para sua apresentação. Em consequência desse episódio, Simonal tornou-se o cantor mais em evidência da MPB, criador do estilo que ficou conhecido como ‘pilantragem’”. In: Albim, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. São Paulo: Ediouro. 2003, p. 330. Registre-se que a lembrança de tal show do Maracanãzinho é lembrada por grande parte das pessoas que viveram os anos 1960 e ainda se lembram dos sucessos de Simonal. Pode-se dizer que trata-se de uma memória entranhada em parte da sociedade ainda nos dias de hoje.

⁵ Para as opiniões de Jô Soares, Juca Chaves e Chacrinha ver: Jô Soares - *O Pasquim* (4-10/12/1969), s/nº, pp. 10-13; Juca Chaves – *O Pasquim* (18/12/1969), nº 26, páginas 8-11; Chacrinha – *O Pasquim* (13-19/11/1969), nº 21, pp. 10-13;

⁶ Para a entrevista de Vinícius de Moraes ver: *O Pasquim* (Ago 69), nº6, p. 8;

muito bom, [mas] eu não estou me referindo ao gênero pilantragem não, mas ao Simonal como cantor, cantando outro tipo de música".⁷ Esta opinião preconceituosa soa estranha na voz de Roberto Carlos, já que ele próprio sofreu perseguição dos puristas da música popular contrários ao iê-iê-iê brasileiro.

Nara Leão também ridicularizava a pilantragem,⁸ mas concordava com Norma Benguell que sua voz era fenomenal: “*nota 3 para a pilantragem e 5 para Simonal, pois ele é musical paca mas fica naquele negócio de meu limão meu limoeiro, não dá*”.⁹

O que todos reconheciam é que sua fama era enorme, talvez só comparável a de Roberto Carlos. A partir de 1966 ele tornou-se um dos maiores vendedores de discos disputando com o “rei” e com outros artistas recordistas de vendas, como Aguinaldo Timóteo e Paulo Sérgio, o mercado nacional de compactos e long plays, os vinis da época. Embora gerasse algumas desavenças dentro do meio artístico, Simonal era reconhecido pelo povão. Numa pesquisa realizada pelo Ibope no Rio de Janeiro em novembro de 1969, ele foi considerado o terceiro cantor mais popular do país. Ficou atrás só de Roberto Carlos e Agnaldo Timóteo.¹⁰

* * *

No dia 24 de junho de 1967 o programa *Show em Si...monal* comemorava um ano de existência. Para celebrar o aniversário foi organizado um programa gravado ao vivo no Teatro Record de São Paulo, no centro da cidade. Mais tarde, em outubro daquele ano foi lançado pela Odeon o Lp no qual se pode ouvir a euforia daquela festa.

Além de cantar os principais sucessos, Simonal fez imitações e contou piadas. Na metade do programa, leu um exemplar fictício do *Jornal da Tarde* de 33 anos mais tarde, um sábado, 24 de junho de 2000. Simonal fazia piadas com as notícias do futuro, ironizando os debates da década de 1960. Brincando, leu uma notícia que dizia que o músico “Louis Armstrong Neto” estaria liderando um movimento intitulado Frente Única do Jazz com o intuito de acabar com o “imperialismo do samba-de-breque” que invadia há três anos as paradas de sucessos de todo mundo. Na seção de esportes, a seleção brasileira de futebol do ano 2000 seria hexacampeã dirigida pelo técnico Edson

⁷ Roberto Carlos – *O Pasquim* (7/10/1970), nº 68, pp. 8-11;

⁸ Nara Leão – *O Pasquim* (Ago 1969), nº 7, p. 10;

⁹ Norma Benguel – *O Pasquim* (05/09/1969), s/nº, p. 11;

¹⁰ Pesquisa Ibope novembro 1969 (Cantores Brasileiros – popularidade – 1624-1969, vol.1, p. 7, Acervo Edgar Leuenroth, IFCH – Unicamp)

Arantes do Nascimento, o Pelé. Terminou dizendo: “Vocês acabaram de ouvir o festival do otimismo! Quem sabe? Afinal de contas pra Deus nada é impossível! A gente vai brincando, pode ser que cole e tal!”.

Não colou. Simonal esqueceu de anunciar o agravamento de sua doença e o caminho sem volta que o levaria à morte. Ele faleceu no dia 25 de junho de 2000, um dia após a data do fictício jornal criado em 1967. A morte pouco divulgada foi a síntese do exílio interno de um cantor *banido* da memória coletiva nacional.

Em sua carreira, Simonal gravou 36 discos. O último, "Brasil", foi lançado em 1994. No fim da vida as poucas gravações e as raras turnês por boates e pequenos bares eram interrompidas pelas internações cada vez mais frequentes. Ele já estivera hospitalizado entre 4 de abril e 12 de maio de 2000. Saiu do hospital apesar do quadro grave de “disfunção hepática” com o qual convivia há pelo menos uma década. Novamente, entrou no Hospital Sírio Libanês, em São Paulo, no dia 30 de maio. Desta vez não haveria retorno, já que seu quadro clínico era considerado irreversível pelos médicos. Quando o fígado parou de funcionar, comprometendo os outros órgãos, a família já sabia do pior.

Simonal morreu aos 62 anos de idade. O fígado estava destruído por longos anos de consumo de *whisky*, a bebida com a qual, cada gole ingerido, tentava apagar o passado do qual perdera o controle. Acusado de dedo-duro em 1971, Simonal ficou marcado pela pecha, seu sucesso foi interrompido e sua importância no cenário musical das décadas de 1960/70 quase sempre diminuída. Amargurado, o alcoolismo foi a saída que encontrou. Tibério Gaspar, compositor de algumas das canções de Simonal, relatou que na última vez que o viu, no final dos anos 1990, o cantor bochechava *whisky* na intenção de não mais bebê-lo.¹¹ Mas não conseguiu livrar-se do vício.

O enterro aconteceu no cemitério do Morumbi, após o velório realizado ainda no próprio hospital, com pouco mais de 40 pessoas presentes. Poucos artistas famosos de sua geração compareceram à cerimônia fúnebre: apenas Wanderléia, Ronnie Von e Jair Rodrigues apareceram.

No enterro, dia 26, Jair Rodrigues manifestava indignação:

"Infelizmente, o meio artístico não tem muita união. Devia estar apinhado de gente aqui hoje. Esperava a presença, pelo menos, dos mais representativos na carreira dele, como Jorge Benjor (autor de "País Tropical", sucesso nacional em 1969 na voz de Simonal).

¹¹ Depoimento do compositor Tibério Gaspar ao autor. Entrevista realizada em 14/05/2005.

Não sei se ele está sabendo. Ele teria de estar presente de alguma forma. O Flamengo também devia ter um representante aqui, dando adeus a quem tanto elevou seu nome".¹²

A notícia do falecimento mereceu apenas algumas notas nos jornais e revistas¹³.

Desde 1971, Simonal só conseguiu ser lembrado pela imprensa algumas poucas vezes. Ainda em vida, reclamava da pouca importância que os meios de comunicação davam à sua situação de exilado interno:

“Existe um boicote profissional contra mim, uma regra não escrita, que tira o pão da minha boca, cerceia os meus direitos básicos de cidadão”¹⁴;

“A imprensa nunca me deu colher de chá para me defender. Não sei se os ataques que sofri, de 1971 até agora, foram piores do que o silêncio da imprensa a meu respeito”¹⁵;

“Sou o único cara que foi exilado em casa, não precisei ir para a Inglaterra”¹⁶;

“Sofri uma inquisição discográfica. Foram rasgados, destruídos. Os artistas não podiam trabalhar comigo porque inventou-se que iriam se queimar”¹⁷.

Antes de Simonal falecer, o compositor Geraldo Vandré chegou a visitá-lo ainda enfermo no hospital. Se em 1968 eles representavam lados ideologicamente opostos, na virada do milênio Vandré trazia-lhe a compaixão dos desgraçados. Como se sabe, o

¹² *Folha de São Paulo* (27/06/2000), *Folha Ilustrada*, p. E3. Jair Rodrigues mostra-se atônito em relação ao ostracismo de Simonal. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo* não conseguiu explicar o que aconteceu com o cantor:

“FSP: Um de cada lado, Vandré e Simonal se tornaram "mártires" desse período, desapareceram musicalmente. Qual é sua análise sobre isso?

Jair: Olha, é público e notório que Vandré ia na frente das massas nas passeatas. Mas não entendi até hoje o que aconteceu com esse menino Simonal. De repente destruíram a carreira de um artista que era sem sombra dúvida o maior showman do Brasil.

FSP: A do Vandré também foi destruída. Você acha que ele estava errado? Simonal também se envolveu em confusões, esteve nas páginas policiais.

Jair - Cada um tem sua forma de ver as coisas, não posso dizer se ele estava errado ou certo. Sobre Simonal, não sei informar. Todos estivemos unidos até o começo de 67, aí cada um foi para um lado”.

Fonte: *Folha de São Paulo* (18/08/1999). *Folha Ilustrada*, p. 4-6. Entrevista de Jair Rodrigues a Pedro Alexandre Sanches

¹³ Apenas para efeito de comparação, 18 anos antes, em 19 de janeiro de 1982, morreu Elis Regina, também enterrada no cemitério do Morumbi. Especula-se que o número de presentes ao velório e enterro tenha chegado a 60 mil pessoas. O velório foi realizado no Teatro Bandeirantes, e vários artistas apareceram para dar o último adeus à cantora, entre eles Jair Rodrigues, Lenie Dale, Rita Lee, Marília Gabriela, Oswaldinho, Belchior, Bob Lester, Renato Borghi, Ângela Maria, Hebe Camargo, Nuno Leal Maia, Fafá de Belém, Ronaldo Bôscoli, César Camargo Mariano, Benito di Paula, Dudu França, jornalistas e críticos como Valter Silva e Silvio Lancellotti e até pelo presidente do Partido dos Trabalhadores (PT), Luis Inácio Lula da Silva e o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, Jair Meneguelli. Segundo Lula: “Ela tinha posições políticas coerentes (...), a artista tinha posições definidas e não tinha medo de manifesta-las”. “A dolorosa despedida de Elis”. *Folha de São Paulo* (21/01/1982) apud: Arashiro, Osny. *Elis por ela mesma*. Martin Claret. São Paulo. 1995, pp. 174-179. Por fim, sua morte foi capa da revista *Veja*, sob o título de “A morte de Elis Regina – a tragédia da cocaína” – *Veja* (27/01/1982).

¹⁴ *O Estado de S. Paulo* (29/06/1995). Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000) p. C7.

¹⁵ *Folha da Tarde* (12/06/1985) Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000), p. C7.

¹⁶ *Folha de São Paulo* (21/05/1999). Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000), C7.

¹⁷ *Folha de São Paulo* (25/11/1994). Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000) p. C7.

cantor paraibano passou por um processo de metamorfose política durante o exílio¹⁸. Transformou-se de bastião das esquerdas a cantor da Força Aérea Brasileira, para a qual compôs uma canção ironicamente chamada *Fabiana*¹⁹. Vandr  visitou o cantor dois meses antes de sua morte, durante sua primeira internação. Procurado pelo jornal *Folha de São Paulo*, Vandr  se recusou a fazer comentários. Negou ter tratado de política durante a visita: "falamos de amenidades. Fui me solidarizar com ele. Não iria tratar de um assunto desses com uma pessoa doente", afirmou o compositor²⁰.

A história da Música Popular Brasileira dificilmente consegue se desvencilhar de ser espelho da política dos anos 1960/70. Se a imagem cristalizada de Vandr  é a do *resistente*   ditadura, a de Simonal é a do *dedo-duro* do regime. Ambos pagam tributo   memória forjada naqueles anos. Mas essa memória parece não dar conta do encontro no Hospital S rio Libanês quando um deles estava beira da morte.

* * *

Quando comecei a me interessar pelo estudo da história da música popular brasileira logo me deparei com a extrema politiza o do debate. Frequentemente os marcos da música brasileira são temas políticos que associam cantores, compositores e intérpretes às questões sociais do período. Maria Bethânia começou sua carreira cantando *Carcar *, ao lado de Z  Kéti e João do Vale em 1965, para uma platéia universitária "politizada" no show *Opinião*. *Pra não dizer que não falei das flores* chegou a ser chamada de a "Marselhesa" brasileira por alguns críticos, e serviu de "hino da *resistência*" ao AI-5. *  proibido proibir* e mesmo *Alegria alegria*, de Caetano Veloso, não conseguem deixar de tematizar os livros e os fuzis. *Apesar de você* serve de liberta o para os oprimidos que acordaram com a polícia "lá fora" e gritaram "chame o ladrão" em *Acorda amor*, ambas de Chico Buarque.

O conceito MPB²¹ foi forjado através na luta contra a ditadura, ecoando e catalisando a constru o de uma memória da *resistência* que a própria sociedade vinha

¹⁸ Para um relato do exílio sofrido de Vandr , ver: Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Record. Rio de Janeiro. 2003, pp. 107-11.

¹⁹ Mello, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 302.

²⁰ "Repercussão". *Folha de São Paulo* (26/062000) p. C6.

²¹ A partir de agora utilizarei o termo MPB para me referir   música produzida e consumida majoritariamente pelo público de classe média da década de 1960 até os dias de hoje. Trata-se um grupo de artistas e público com afinidades estético-políticas que podem ser vistos como uma *gera o* musical, tal como o francês Jean-François Sirinelli pensa este conceito. A idéia será melhor desenvolvida mais adiante. A sigla MPB se diferencia do termo "música popular" pois teve seu nascimento nos embates

criando para si mesma. Associando-se a uma memória dicotômica, ela serviu (e serve ainda hoje) de trilha sonora de uma história que vitimiza a sociedade, simplificando as relações do período e enaltecendo a si própria.

O caminho que desejo percorrer não é fazer apologia à história heróica da música popular. Para além ver o quanto a MPB *resistiu* ao regime ditatorial, como freqüentemente se faz, busco compreender os significados da preferência de nossos pesquisadores pelo tema da *resistência*. Dessa forma, o que interessa é mais o discurso que se faz sobre a música do que a própria música “em si”²². Por que a história da MPB é contada através de marcos políticos? Por que a música do período é mais lembrada do que outros produtos também frutos de meios de comunicação de massa, como a televisão ou o cinema? Por que freqüentemente se esquece da participação de artistas da MPB com a ditadura? E finalmente, por que Simonal foi apagado da memória da música popular?

A história da MPB sempre foi privilegiada por pesquisadores, escritores, acadêmicos, e jornalistas, muito mais do que qualquer outro gênero musical. É comum que artistas não identificados à MPB sejam associados à baixa qualidade estética e à “alienação” política. Não à toa, os alunos de primeiro e segundo graus estudam a participação dos artistas da MPB na luta contra o regime de 1964, pois os livros didáticos de História do Brasil do século XX preferem a MPB e sua luta “heróica”²³. Constrói-se, assim, uma história musical dicotômica, simplista, que enxerga *resistentes* e *alienados*. Quase sempre, os que não estão sob o signo da *resistência* da MPB não merecem ser citados nos livros de música, em manuais de história, em biografias e memórias de artistas, nos trabalhos jornalísticos em geral. Enfim, certos artistas são silenciados pela memória hegemônica em nome de um conceito musical e político, apagando-se a vivência afetiva de milhões de brasileiros.²⁴

Isso acontece com Wilson Simonal. Freqüentemente sua importância é diminuída e a dimensão de seu sucesso esquecido. Como pertencço a uma geração que não viveu a década de 1960, não tive qualquer contato com a obra de Simonal antes da

político-ideológicos dos anos 1960. Já “música popular” refere-se ao conjunto de canções folclóricas, tradicionais, ou que não cabem dentro do conceito estético-político da MPB.

²² Algumas obras tomam a música como um valor “em si”, ou seja, analisam a poética e as inovações harmônico-melódicas sem problematizar os mitos que se formam em torno dessa postura. É o caso de: Perrone, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo. 1988.

²³ Para uma breve análise de como os livros didáticos privilegiam artistas da MPB, ver: Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafona e ditadura militar*. Record. Rio de Janeiro. 2003, p. 346-7.

²⁴ Araújo, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não*. São Paulo: Record. 2003, p. 346.

pesquisa. O que me levou a este encontro foram as referências dicotômicas ao cantor em grande parte da bibliografia consultada. Ao longo dos textos, termos como “rei do *swing*”, *showman*, simpatia, voz afinada estavam sempre ao lado de palavras como “simples”, “comercial”, “alienado”, “pilantra”, “abusado”, “prepotente”, “bobagem”.

Ao perguntar pelas lembranças daqueles que viveram anos 1960/70 constatei que a bibliografia referendava um ponto de vista coletivo. Os que viveram o auge do sucesso de Simonal parecem reconhecer, ainda hoje, sua bonita voz, virtuosa e afinada. Muitos se lembram do show do Maracanãzinho, embora não estivessem lá. Por outro lado, todos também lembram da acusação de *dedo-duro* (e a reproduzem).

Tal acusação impediu que muitos jovens tivessem contato com a obra do cantor, que foi sistematicamente esquecida e silenciada. Minha geração nasceu e cresceu num mundo sem Wilson Simonal de Castro. Assim, o que me chamou atenção foi a ausência de referências sobre o cantor, muito mais do que sua obra em si. E quando as havia, eram sempre acusações injuriosas, rancorosas até. Sobre ele pesavam acusações de “mau-caráter”, “traidor”, e outros adjetivos inomináveis. Só posteriormente entrei em contato com seus LPs, relativamente difíceis e caros de se encontrar em sebos.

Ao tomar conhecimento de sua obra percebi a importância de seu projeto estético: a *Pilantragem*. Essa década quase sempre é contada através da trilha sonora de movimentos musicais como a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Tropicalismo. Dificilmente a *Pilantragem* é lembrada. Esse movimento musical, que defenderei aqui como um projeto estético da década de 1960, foi inventado por Simonal, Carlos Imperial e Nonato Buzar. Buscava, como o Tropicalismo, fundir o que vinha “de fora” com as tradições “de dentro”. A busca de uma música nova, mais *swingada* e cheia de balanço, levou Simonal a incorporar novos instrumentos, modificar seus shows, transformar seus arranjos e suas performances no palco. No entanto, ao se afastar de sua matriz bossa-novista, Simonal foi muito criticado.

Alguns anos antes de o boato de *dedo-duro* se espalhar, Simonal investiu sua carreira em diversas canções que de fato faziam apologia ao regime militar. São dessa época canções como *País Tropical* (1969), *Brasil: eu fico* (1970), *Que cada um cumpra com o seu dever* (1970), *Resposta* (1970), *Aqui é o País do Futebol* (1970) e *Obrigado Pelé* (1971). A mais ofensiva delas, *Brasil: eu fico*, composição de Jorge Ben, não deixava dúvidas: “*Este é o meu Brasil / Cheio de riquezas mil / Este é o meu Brasil / Futuro e progresso do ano dois mil / Quem não gostar e for do contra / Que vá pra ...*”. Como se vê, os boatos talvez não fossem infundados. Mas fato é que, reais ou

imaginários, os boatos foram fundamentais para o ostracismo de Simonal. A partir de 1971, sua carreira entrou numa descida e os poucos discos lançados até sua morte, em maio de 2000, não receberam grande nota por parte da imprensa e do público. De “rei do swing”, Simonal passou a cantor de cabarés e bares noturnos de pouca expressão, mas sempre clamando inocência.

No entanto, mais do que comprovar a veracidade dos boatos, o importante é vê-los como índices. Índices de uma memória da MPB que tem dificuldades de lidar com a música que não canta as glórias da *resistência* da sociedade diante da ditadura. Lembranças que não se adequam aos padrões da *resistência* requeridos pela sociedade são marginalizadas, apagadas ou simplesmente silenciadas. Daí Simonal ser visto como uma “aberração” pela memória coletiva.

Para além da reconstrução de uma história conhecida (e reconhecida), pretendo estudar o “lado B” da música popular brasileira. O lado que freqüentemente não é lembrado por nossos memorialistas, historiadores, jornalistas, cientistas sociais e pelos próprios artistas que escreveram sobre o período. Trata-se de contar a história daqueles que se identificaram com o regime, ou foram *indiferentes* a ele. Se o apoio ao regime é fácil de ser demarcado, a *indiferença* nos proporciona um terreno pantanoso para análise. Mesmo porque a *indiferença* raramente deixa registro. Penso que Simonal é uma janela para se entender a parte da sociedade que colaborou com os militares e, uma parte talvez maior ainda, que foi *indiferente* à ditadura.

O que se pretende é menos uma biografia do cantor e mais entender por que a escrita de sua vida foi tão simplista e redundante ao reafirmar certos aspectos e apagar outros. Trata-se de desmontar uma memória que simplifica o presente e o passado através de conceitos ociosos como *resistência*, “cooptação”, “alienação”.

Para isso tentei escrever essa dissertação de maneira fluida e leve, mas sem perder a consistência, como as músicas de Simonal. Não poderia escrever um texto sobre o cantor sem que as palavras e as estruturas também dançassem ao som do seu *swing*. Até porque várias dessas páginas foram escritas ouvindo suas canções.

Capítulo 1:

“Mamãe passou açúcar em mim”

ou

O cara que todo mundo queria ser

“Sergio Cabral: Eu me lembro que houve uma época em que só você falava em pilantragem. Depois surgiu este grupo da pilantragem e o Nonato Buzar, meu amigo, que passou a ser o rei da pilantragem em disputa com o Carlos Imperial. Então um seria o rei da pilantragem, outro o imperador. E você seria o quê nesse caso?

Simonal: Eu seria apenas o Todo Onipotente da pilantragem”²⁵.

Tendo iniciado sua carreira fonográfica como cantor de Bossa Nova, Simonal já era um dos mais famosos intérpretes deste gênero na metade dos anos 1960. Depois de ficar conhecido no Beco das Garrafas, conjunto de boates em Copacabana onde nasceu a Bossa Nova, Simonal começou a gravar compactos nos quais demonstrava grande capacidade como intérprete. O primeiro LP, *Simonal tem algo mais*, de 1963, trazia um cantor versátil, mas ainda preso aos cânones e compositores da Bossa Nova. Os compositores interpretados eram aqueles já conhecidos do grande público bossa-novista, entre eles Marcos e Paulo Sergio Valle, Roberto Menescal, Silvio César, Billy Blanco e Tito Madi.

Apesar de não ser inovador, o disco de estréia foi bem recebido, e atingiu um sucesso relativo entre os entusiastas de classe média que tanto amavam a influência jazzística na música brasileira. A fórmula foi mantida no segundo LP, *A Nova Dimensão do Samba*, lançado em agosto de 1964. A estratégia de utilizar compositores já tarimbados foi mantida e Simonal interpretou canções de Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli, Tom Jobim e Newton Mendonça, Roberto Menescal, Johnny Alf, Vinícius de Moraes, Baden Powell e Moacir Santos. O repertório não ia além das clássicas composições da Bossa: *Lobo Bobo*, *Nanã*, *Samba do Avião*, *Ela é carioca*, *Garota de Ipanema*, *Balanço Zona Sul* etc.

O relativo sucesso do cantor de voz aveludada despertou o interesse das redes de televisão. Em franca expansão, a televisão buscava levar a programação em direção à classe média, que comprava o primeiro televisor. Na disputa pela audiência, a TV Record optou pela ênfase na cobertura esportiva. Seu dono, Paulo Machado de

²⁵ “Não sou racista”: entrevista de Wilson Simonal - *O Pasquim* (jul 1969), nº 4.

Carvalho Filho, foi figura presente nas delegações brasileiras que disputaram as Copas de 1958 e 1962, cobrindo os eventos e selecionando as reportagens a serem transmitidas aos fãs do rádio e, mais tarde, da TV²⁶. A Tupi, por sua vez, resolveu apostar nos musicais (e também nas novelas). Em meados da década, ela já tinha uma modesta linha de programas musicais como *A Discoteca do Chacrinha*, o *Clube dos Artistas* e o *Almoço com as Estrelas*. O que a Tupi (e mais tarde também a Record) fazia era, na verdade, a continuação dos programas de rádio das décadas anteriores, nos quais um artista se apresentava ao vivo para uma platéia animada. Cortejados pelas “macacas de auditório”, surgiram nomes como Francisco Alves, Orlando Silva, Noite Ilustrada, Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Jorge Goulart, Blecaute, Ângela Maria e vários outros. A diferença é que na televisão a transmissão não era ao vivo. A última novidade tecnológica da época era o vídeo-teipe, que passou a ser largamente utilizado pelas emissoras. Através deste recurso, a televisão e os artistas eram projetados nacionalmente, antes ainda da transmissão via satélite. Logo depois das gravações, os vídeo-teipes eram levados aos diversos pontos do país e transmitidos por emissoras locais.

Em 1964, a Rodhia, empresa de tecidos e fios sintéticos, resolveu patrocinar um novo programa musical. Em reuniões com a diretoria da Tupi, escolheram Simonal para comandar o programa *Spotlight*. Apesar de ter durado menos de um ano, Simonal exercitou seu repertório no programa, incrementou as habilidades vocais, recebeu convidados e tornou-se figura mais conhecida. Mas continuava ainda bastante preso aos nomes tradicionais da Bossa Nova. Como a receita estava dando certo, mais um disco foi produzido segundo esse referencial. O disco *Wilson Simonal*, lançado em março de 1965, trazia o cantor interpretando os principais nomes da Bossa. Até aí, nada de novo, a não ser pela boa qualidade das gravações e do cantor. Ronaldo Bôscoli, já um veterano em 1965, escreveu um longo texto na contracapa do LP. Entre vários elogios, Bôscoli disse que a “Bossa nunca teve um cantor como Simonal”. E se era verdade que ele era muito bom, aquele estilo o estava limitando artisticamente. O repertório já conhecido o forçava a buscar novidades com os integrantes do Jongo Trio, seu grupo de acompanhamento. Peneirando novidades, ele começou gradualmente a buscar um som mais dançante. Chegou até a tocar Bossa Nova com *big band*, uma aparente contradição, já que o estilo cool e intimista inventado por João Gilberto negava a

²⁶ Para um relato das intromissões do dono da Record nas viagens da Seleção Brasileira ver: Castro, Ruy. *Estrela Solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Cia das Letras. 1995.

necessidade de arranjos multi-instrumentais. Mas Simonal não estava nem aí. Metais foram usados cada vez mais, buscando um swing inovador. A busca de novidades foi a tônica do disco seguinte.

O LP, *Símbora*, lançado em novembro de 1965, ainda trazia os mesmos compositores tradicionais, mas respaldando novos nomes. Simonal tentava conectar-se com nomes de sua geração, como Geraldo Vandré (Fica mal com Deus) e Chico Buarque de Hollanda (Sonho de Carnaval). Num compacto produzido no meio do ano, Simonal lançou um novo compositor baiano, recém chegado de Salvador. Seu nome, Caetano Veloso, e a música *De manhã*, lançada em julho de 1965, foi a estréia do compositor em disco, antes mesmo de sua irmã Maria Bethânia gravá-la ainda naquele ano.

Mas a novidade ainda estaria para acontecer. Para além da mudança de repertório, a segunda metade da década anunciava um *novo* homem, uma *nova* postura, um modernizador, um reformulador estético.

O marco inicial da mudança na carreira de Wilson Simonal foi a gravação de *Mamãe passou açúcar em mim* (Carlos Imperial/Eduardo Araújo – este último não creditado), em maio de 1966. Fora do seu programa televisivo um tanto elitista, Simonal se viu livre para alçar novos vãos. Entrou em contato com Carlos Imperial, antigo amigo e incentivador dos primeiros anos que vinha se destacando como um dos homens dos bastidores da Jovem Guarda²⁷.

Em 1965, a Jovem Guarda tornara-se um fenômeno de massa. Roberto Carlos e sua turma viraram figuras de porte nacional quando chegou ao público *Quero que vá tudo pro inferno*: “Quero que você/ Me aqueça neste inverno/ E que tudo mais/ Vá pro inferno”. Antes disso, Roberto Carlos era um nome de projeção apenas regional e sucessos como *É proibido fumar*, *Splish splash* e *Parei na contramão* restringiam-se a um pequeno grupo de amantes do rock nacional.

A estréia do primeiro programa *Jovem Guarda* foi em 22 de agosto de 1965, às 16h30²⁸. A TV Record, que liderava a audiência nas noites da semana, buscava superar os concorrentes também nas tardes de domingo, horário frágil de sua programação, depois que problemas com a Federação Paulista de Futebol inviabilizaram as transmissões ao vivo do campeonato de São Paulo. O *iê-iê-iê* foi a saída encontrada

²⁷ O termo Jovem Guarda aparecerá em itálico quando se referir ao programa de TV de Roberto Carlos e amigos, ou a marcas de roupas lançadas pelo iê-iê-iê nacional; em caracteres normais o termo explicita a existência de movimento cultural de rock no país.

²⁸ Araújo, Paulo Cesar. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta do Brasil. 2006, p. 135.

para bater os concorrentes. Os diretores da TV Record acertaram em cheio. Três meses depois do início do programa, Roberto Carlos gravou o LP *Jovem Guarda*, que trazia o sucesso *Quero que vá tudo para o inferno*²⁹. A partir desse sucesso e das transmissões do seu programa, o *iê-iê-iê* tornou-se uma mania nacional e Roberto Carlos, uma figura conhecida em todo o país. Carlos Imperial estava entre aqueles que se beneficiaram muito com a exibição do programa, que projetou seu nome já bastante conhecido. Homem dos bastidores, ele já era famoso como disc-jóquei, apresentador de programas, organizador de shows de rock e até como compositor. Sempre ligado a grupos como The Fevers, Renato Barros e seus Blue Caps, cantores como Eduardo Araújo, Ed Wilson, Sérgio Murilo, e mais tarde, Rosemary e Ronnie Von, Imperial movimentava os bastidores.

Aproveitando a boa fase de Imperial, Simonal gravou o compacto com a música *Mamãe passou açúcar em mim*, em maio de 1966, e o sucesso foi imediato. Não era mais um rock *iê-iê-iê*. Com arranjos de Erlon Chaves, a música era sincopada, quase dançante, fundindo vertentes musicais diversas. Para além do balanço, a canção era uma ruptura com tudo que Simonal vinha cantando até então. Bastante simples, com referências a canções já conhecidas (especialmente no começo) e palmas marcando o ritmo, a música tinha uma letra machista criada por Carlos Imperial. O lirismo da Bossa Nova dava lugar ao molejo debochado e controverso. Simonal começava a se tornar Simonal:

Mamãe passou açúcar em mim

(Carlos Imperial/Eduardo Araújo)

Eu sei que tenho muitas garotas
 Todas gamadinhas por mim
 E todo dia é uma agonia
 Não posso mais andar na rua
 É o fim
 Eu era neném, não tinha talco
 Mamãe passou açúcar em mim
 Sei de muito broto que anda louco
 Pra dar uma bitoca em mim
 E na verdade, na minha idade
 Eu nunca vi ter tanto broto assim

O estrondoso sucesso da canção e a versatilidade do intérprete, já demonstrada no *Spotlight* da Tupi, levou a TV Record a contratar o cantor. Em 25 de junho de 1966, estreou o *Show em Simonal*, que contava com Luiz Carlos Miéle, Ronaldo Bôscoli,

²⁹ Especialmente o capítulo 5 “Jovens tardes de domingo: Roberto Carlos e a televisão” do livro: Araújo, Paulo Cesar. *Op cit.* 2006.

Chico Anysio e Jô Soares na equipe de criação. Curiosamente, o programa estreou no mesmo dia da morte do cantor em 2000, trinta e quatro anos mais tarde.

Exibido às quartas-feiras à noite, no Rio, e, aos domingos, em São Paulo, Simonal conseguia unir no programa tantos os ídolos da Jovem Guarda, quanto os artistas da recém-nascida MPB. O programa era um dos poucos abertos às duas vertentes. Na metade da década, ele era bem visto tanto pelos adeptos do *iê-iê-iê*, como no programa *Fino da Bossa*, capitaneado por Elis Regina e Jair Rodrigues.

No decorrer da segunda metade da década de 1960, acirraram-se as divergências entre os influenciados pelo rock, adeptos da Jovem Guarda, e aqueles que eram contra a “invasão” cultural, agregados em torno do rótulo MPB. O “P” de MPB fazia referência a um povo *vitimizado* diante da invasão cultural estrangeira, povo este que deveria ser defendido das músicas “alienígenas”. Os adeptos da MPB viam o *iê-iê-iê* como “aberração”, “submúsica” condenada a ser extinguida.

Mas Simonal estava além dessas disputas que mobilizaram a juventude. Ele, ao lado de Jorge Ben, era um dos poucos com livre trânsito nos dois *fronts*. O *Show em Simonal* era o meio termo entre o *Jovem Guarda* e o *Fino da Bossa*. Diante do público da TV, ficava cada vez mais claro que a trincheira aberta por *Mamãe passou...* deveria continuar a ser explorada.

Três meses depois da estréia do programa, em setembro de 1966, ele gravou *Carango*, outra composição de Carlos Imperial, dessa vez em parceria com Nonato Buzar³⁰. Seguindo o mesmo estilo, baseada nos metais, a canção sincopada “tirava sarro” com carro, mulheres e vida boa. Foi uma das primeiras gravações de Simonal ao lado do *Som Três*, trio formado por Sabá no baixo, Toninho na bateria (ambos egressos do Jongo Trio) e um jovem pianista, César Camargo Mariano, grande responsável pelo swing inovador e variações harmônicas do *novo* Simonal. Os novos músicos foram

³⁰ *Carango* (Nonato Buzar/Carlos Imperial): “Copacabana, carro vai zarpar/ Todo lubrificado pra não enguiçar/ Roda tala larga, genial!/ Botando minha banca muito natural/ S’imbora, um, dos, três/ Camisa verde-claro, calça saint-tropez/ E combinando com o carango, todo mundo vê// Ninguém sabe o duro que dei/ Pra ter fon-fon, trabalhei, trabalhei// Depois das seis tem que ascender farol/ Garota de menor pode ser sem sol/ Barra da Tijuca já michou/ A onda agora é deixar cair no *lebrador* (sic)/ S’imbora, um, dos, três/ Garota mini-saia essa onda é bem/ E todo mundo no carango não sobrou ninguém//Ninguém sabe o duro que dei/ Pra ter fon-fon, trabalhei, trabalhei// Mas em São Paulo eu boto pra quebrar/ Ah, eu pego meu carango e vou pro Guarujá/ Paro o carro de frente pro mar/ Barra limpa bonequinha, chega mais pra cá/ S’imbora, um, dos, três/ Capota levantada pra ninguém nos ver/ Um abraço e um beijinho, isso que é viver// Ninguém sabe o duro que dei/ Pra ter fon-fon, trabalhei, trabalhei//”. O termo *lebrador* foi um neologismo de Imperial, que chamava as mulheres bonitas de “lebres”. O *lebrador* era o cara que conseguia cortejar “lebres”: “Como produtor de teatro, televisão, cinema e disco, sempre me vi cercado de mulheres bonitas. As meninas eram lançadas por mim, e também inventei o termo *lebre*. O carioca gostou do meu tipo de gozar as pessoas. Isso caiu no gosto do povo”. “Carlos Imperial: adeus as ‘lebres’”. *Manchete* (16/04/1983), nº 1617, p. 40-1.

acompanhados por um trio de metais (trombone, trompete e sax) que dava um colorido especial à música, distanciando-se cada vez mais do marco inicial da Bossa Nova.

O programa e os shows advindos do enorme sucesso serviram para lapidar o novo estilo do intérprete. E, de repente, todo mundo começou a falar em “samba jovem”, termo que também já havia sido dado às canções de Jorge Ben. Mas Simonal ia além. Diferentemente da escola bossa-novista, acostumada a platéias pequenas, um estilo cool de cantar, a nova proposta de Simonal buscava o contato com as massas, as grandes platéias. A música com swing foi o meio que encontrou para tocar as pessoas, vê-las corresponder à sua apresentação. E, para motivá-las ainda mais, Simonal tornou-se, entre os anos 1966/67, um *showman*, capaz de conduzir um programa/show como ninguém.

Na televisão ele lapidava seu carisma. Conduzia o público através de palavras de ordem por vezes banais. Criou várias gírias que se tornaram populares na boca do povo: “alegria, alegria” servia para levantar o público (esta seria re-significada por Caetano Veloso); metais “com champignon” descrevia o swing do seu naipe; “vou deixar cair” era algo como botar banca; “que tranqüilidade” era usado quando tudo ia bem e “se machucar” era se dar mal; “machucar os corações” era fazer as garotas se apaixonarem e “s’imbora” servia para puxar o coro popular a lhe acompanhar. Assim como a Jovem Guarda, que gerou modismos e um novo vocabulário (gírias como “é uma brasa”, “mora”, “bicho”, “meu amigo...”), o *Show em Simonal* fundou uma nova forma de contato com o público.

O que estava em jogo não era mais as inovações harmônicas complicadas da Bossa Nova. A nova música não colocava em questão a politização como estética, que gradualmente se impunha como discurso da MPB, especialmente após 1965. Não. O novo som buscava uma nova forma de se olhar para a música popular. Diferentemente da Jovem Guarda, que surgiu importando versões do exterior, Simonal e Imperial propunham um caminho diverso. Para eles, o som não tinha nacionalidade, logo a influência estrangeira não poderia ser negada. Seu som buscava uma fusão do som “de fora” com as tradições musicais já existentes no país, do samba à Bossa. Surgia um novo estilo, diferente da Jovem Guarda e da MPB. Um novo rótulo apareceu para tentar dar conta da nova proposta estética: *Pilantragem*.

Mas o que significava ser *pilantra*? O termo não tinha, para os músicos envolvidos, uma conotação ruim. O *pilantra* era um sujeito esperto, assim como o malandro do morro, mas sintonizado nas novidades pós-Beatles, na televisão e na moda

colorida. Era um cara que buscava se expressar conectando-se com a nova realidade *pop* dos anos 1960. Era uma proposta que visava a integrar a juventude, agregá-la ao novo mundo, nunca negá-lo. E esse mundo tornava-se cada vez mais visual, mais televisivo, virtual. No plano musical, a *Pilantragem* buscava um jeito despreocupado de se fazer canções, no qual a espontaneidade seria a tônica do processo. Para além de um grande aprimoramento técnico, lírico ou estilístico, a *Pilantragem* valorizava a fusão das tradições, a incorporação de novidades, o caldeirão de realidades.

Musicalmente, a *Pilantragem* nasceu influenciada pelo *boogaloo*, o jazz latinizado produzido para pistas de dança, metais *lounge* do Tihuana Brass, o clima latino de Chris Montez e *Sergio Mendes & Brasil '66*. Mais do que delimitar um pai fundador, um marco fundamental, o que se enfatizava na *Pilantragem*, que defendo aqui como um projeto estético, é o caráter livre, as múltiplas possibilidades, as diferentes influências. Tratava-se de modernizar a música sem ignorar o passado ou rejeitar o som estrangeiro. Era estar aberto a novas realidades, sem estar compromissado, necessariamente, com estruturas inteligíveis, discursos pré-fabricados. Nonato Buzar, um dos integrantes da Turma da *Pilantragem*, grupo do final da década, escreveu na contracapa do seu disco de 1968:

“Se você for procurar em qualquer desses grossos dicionários que tem por aí o significado da palavra ‘pilantragem’... vai se ‘machucar’, amigo, pois, por incrível que pareça, a palavra chave desta nossa era não consta em nenhum dos ‘Buarques de Hollanda’ da praça”

Mas não há problema, vamos dar nossa ‘maozinha’ aos ‘pais-dos-burros’ da nossa língua portuguesa dando aqui a ‘dica’ (superquente) da palavra mais em uso na atualidade. **Pilantragem**: adjetivo muito em uso na vida moderna. Não é do estado de espírito, mas um estado material em que se aproveita *tudo e todos* para o próprio bem-estar pessoal. É também um estilo musical da melhor qualidade, muito bem explorado por compositores ‘pilantras’, bem como cantores idem³¹.

Em novembro de 1966, Simonal lançou o LP *Vou deixar cair...*, que trazia sucessos como *Carango*, *Meu limão meu limoeiro*, *Mamãe passou açúcar em mim*, *Samba do Mug* e *A formiga e o elefante*. A partir desse disco Simonal distanciava-se da Bossa Nova, embora nunca tenha parado absolutamente de cantar o gênero criado por João Gilberto e Tom Jobim. Fazia parte da *Pilantragem* recriar antigos sucessos com uma nova roupagem, mais moderna, sincopada.

Não se pode falar da nova música sem mencionar os principais componentes da proposta estética: a ironia, o escárnio e o deboche. Faziam parte da *Pilantragem*, o auto-exibicionismo, o contar vantagem, a apologia de carros e mulheres. Não à toa, os

³¹ O som da pilantragem – A turma da *Pilantragem*. CBD (1968)

subtítulos dos LPs de Wilson Simonal eram tão controversos. Vide a série *Alegria, alegria* de 4 volumes, três dos quais com subtítulos bem *pilantras*: vol. 2: *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga* (1968); vol.3: *Cada um tem o disco que merece* (1969); vol. 4: *Homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira* (1969).

Indo além da Jovem Guarda, a *Pilantragem* debochava da música universitária³². O negócio era “botar banca”, debochar, ironizar os politizados, os “intelectualóides”. Devido a essa postura, Simonal e, especialmente Carlos Imperial, ficaram tachados como “metidos”. Imperial recorda:

“Tudo começou quando eu trabalhava na TV Record. Todo artista, ao entrar em cena, era recebido como uma salva de palmas. Só havia mocinho na televisão. Ora, não pode haver mocinho sem bandido. Então me deu aquele estalo: o bacana devia tentar ser o outro lado, o do vilão. Empenhado nisso, combinei com o câmara para me pegar sempre com o dedo no nariz, coçando a barriga, cuspiendo no chão etc. Minha meta era agredir o público. Entrevistado por Hebe [Camargo, em 1967], comecei a declarar que o auditório era ruim, sem gosto, pintei o sete. Como reação normal, que eu esperava, vieram as vaias. Feliz da vida, com toda a potência da minha voz berrei: auditório cafona!”³³.

Como afirma Imperial, a “agressão” ao público deve ser relativizada. Todas as falas dos *pilantras* era também um jogo de marketing, muito bem pensado e articulado. Nas revistas eles apareciam ao lado dos *brotos* e carrões que cantavam nas canções. Na TV, faziam propaganda de um estilo escrachado de vida. A diversão era superdimensionar o sucesso, ironizar o meio artístico, sempre sem nenhum compromisso com a política ou a “inteligência” e bastante próximo do mercado. Simonal nunca escondeu essa face da *Pilantragem*: “não gravo disco para receber elogio, eu gravo disco para vender. Uso a minha arte no sentido comercial. O dia em que eu ficar rico, muito rico, aí sim eu vou me dar o luxo de fazer disco artístico, mas por enquanto ainda não”.³⁴

Essa relação mercadológica lastreava uma nova postura em relação à música popular. O que estava em jogo era a *comunicação* com o público, algo muito caro a Simonal:

“Eu acredito que um dia a *Pilantragem* vai passar, mas tem que aparecer uma coisa melhor em termos de comunicação popular. [...] O meu problema, acho que o grande problema da música brasileira foi o problema da comunicação. A música só se comunica com o povo no carnaval”³⁵.

³² Por “música universitária” entende-se a música feita por sujeitos egressos das faculdades do país, que se constituíram com o principal grupo forjador do conceito estético-político da MPB.

³³ “Carlos Imperial: o monstro pré-fabricado” – A Notícia (16/06/1973)

³⁴ O Pasquim (jul 1969), nº 4. Entrevista com Wilson Simonal.

³⁵ Idem.

A fama do cantor-comunicador só fez aumentar. Em 1967, ele foi chamado para defender três músicas no III Festival da Música Popular Brasileira, caso único na história dos festivais. Cantou *O milagre* (Nonato Buzar), *Belinha* (Toquinho e Victor Martins) e *Balada do Vietnã* (Elizete Sanches e David Nasser). Aquele fora o festival de *Alegria, alegria* (Caetano Veloso), *Domingo no Parque* (Gilberto Gil) e *Roda Viva* (Chico Buarque), e Simonal não passou da primeira eliminatória, resultado do qual discordou. O argumento era que o festival estava se intelectualizando demais, distanciando-se do povo:

“Olha, *Disparada* pode ter sido um grande sucesso, mas até agora o grande público não sabe de que se trata. Ouve e não entende. (...) Acho também que deve haver dois festivais. Um da Canção Popular e outro da Música Popular. Para o festival da Canção Popular, o júri devia ter Lyrio Panicali, Vinícius de Moraes e Ronaldo Bôscoli. Para o Festival da Música Popular: Deniz Brean, Abelardo ‘Chacrinha’ Barbosa e Milton Miranda, da Odeon”³⁶.

Simonal enxergava nos festivais uma manifestação elitista, cujas músicas não comoviam o povo, a não ser a classe média e universitários. Ele se julgava mais capaz de atingir o “povo”:

“[...] o que aconteceu é que eu criei fama de antipático e até hoje tem gente que diz que sou ‘banqueiro’ só porque não faço o tipo marginal. Por quê? Porque a imagem do negro é aquele tipo marginal. *Preto tem que ficar tocando pandeiro, caixa de fósforo*, ficar fazendo palhaçada no palco. Como eu faço um gênero que o pessoal acha que é gênero de branco, então dizem que fiquei pretensioso, sou metido a importante. Isto é uma conseqüência do preconceito racial e a gente tem que denunciar. Mas são os brancos também que acham que eu sou o maior showman, essas coisas todas”³⁷.

Simonal era uma pessoa progressista esteticamente. Para ele, a “boa” música não deveria ser “resgatada”, como queriam os puristas do samba e das músicas folclóricas e nativistas, associados ao rótulo MPB. Simonal repudiava a imagem do negro sambista “da caixinha de fósforo”, que cultivava raízes no intuito de mascarar as próprias limitações:

Simonal: Eu até faço uma divisão um pouco difícil e digo para o povo cantar. Mas é que o público se sente premiado em cantar a música que eu canto pois sabe que eu sou um bom cantor. Sabe que eu tenho raízes jazzísticas que americanizam a música, mas eu nunca neguei isso.

Repórter: Você não acha que isso [americanizar a música] é vigarice?

Simonal: Vigarice é ficar cantando música tradicional com caixa de fósforo em mesa de bar”³⁸.

Ao mesmo tempo em que defendia a modernização musical, Simonal e os *pilantras* se posicionavam de maneira radicalmente contra o que ele chamava de

³⁶ “Simonal dá a receita da canção popular” Última Hora (18/10/1967), Coluna de Chico de Assis.

³⁷ Correio da Manhã (04/12/1970). Caderno anexo, p. 3.

³⁸ “Simonal: eu sou um deles”. *Jornal do Brasil* (1-2/02/1970) Caderno B, p. 10.

“inteligência”, ou seja, os universitários e suas canções por demais intelectualizadas, distantes do povo:

“O grande perigo das artes no Brasil são as pessoas comprometidas com a inteligência. Umhas pessoas preocupadas em fingir que são intelectuais. Elas tumultuam a verdade. [...]

Não gravei *Juliana* (Antônio Adolfo/Tibério Gaspar) porque não entendi direito o que o Tibério Gaspar [o letrista] quis dizer. Uma letra muito subjetiva. ‘Botão de rosa, perfumosa e linda’... tá vendo? ‘Perfumosa’. Esse negócio de neologismo já encheu. Num Guimarães Rosa, escritor credenciado, a gente respeita. Agora, chegam esses rapazes e ficam fazendo neologismo – é meio audácia. Tem que ter bagagem para criar algo novo”³⁹.

A crítica aos músicos egressos dos bancos universitários era respaldada por Carlos Imperial, que chegou a proclamar: “não me preocupo com a minoria inteligente do Brasil”⁴⁰. Embora progressista esteticamente, Simonal mostrava-se conservador politicamente:

Simonal: [Passeata] é um negócio da maior boboquice. Não resolve nada. Depois que o cara casa, tem família, vai vendo que não tem dessas coisas. Quando é jovem, acha que passeata, baderna, anarquia resolvem.

Repórter: E a passeata dos intelectuais?

Simonal: Tudo cascata. O cara estava lá porque a [revista] Manchete ia fotografar. O negócio dele era mesmo tomar uns *choppinhos*. Tenho uma irmã (sic)⁴¹ que dizia que achava passeata um programa diferente. Ia lá, fazia comidinha pros rapazes. Estudante tem que estudar”⁴².

No pós-AI-5, quando a MPB adentrava nas trincheiras da luta contra a ditadura, Simonal se afastava dessa perspectiva. Em entrevista ao jornal *O Pasquim*, Simonal defendeu seu ponto de vista:

“**Simonal:** Antigamente, quando eu andava empolgado com a esquerda festiva, não me envergonho de dizer que já estive meio nessa, sabe como é: a gente vai estudando, fica com banca de inteligente e pensando que é o tal, achando que muita coisa estava errada, que tinha que mudar muita coisa...”

Tarso de Castro: Hoje você não acha mais que tenha muita coisa errada?

Simonal: Eu acho que ainda tem, só que eu não entendo o porquê que as coisas estão erradas e quando eu vou discutir não agrido mais as pessoas, eu procuro propor o meu ponto de vista...”⁴³.

Simonal expôs seu ponto de vista no lugar errado. Talvez por ter dado a entrevista para o quarto número do jornal, ele não tinha como ter noção da importância

³⁹ Realidade dez 1969 p. 148. Ao contrário do que diz o próprio Simonal, a *Pilantragem* teve uma preocupação com neologismos, com re-significar palavras. A crítica do cantor parece não se dirigir ao neologismo em si. A questão não tanto o *novo*, mas este ser ou não intelectualizado.

⁴⁰ Anos mais tarde, quando começou a atuar em filmes de *pornochanchada*, Imperial mantinha esta perspectiva: “Não faço filmes para agradar jornalistas, meus amigos de classe. Um cineasta não deve procurar agradar o crítico. Não me preocupo com a minoria inteligente do Brasil e fazendo o que a maioria gosta, que é diversão, sexo, erotismo e agressão, consigo sucesso. (...) se o público diz que estou certo, para que vou me importar com a crítica que diz que estou errado”. “O pilantra” – Última Hora (5-6/08/1978), Suplemento especial, p. 5.

⁴¹ Ao que me consta Simonal nunca teve irmã. Ele parece querer enfatizar sua posição contrária às passeatas ao invocar um parente tão próximo, e inexistente.

⁴² “Esse homem é um Simonal” - *Realidade*, dezembro 1969, p. 148.

⁴³ “Não sou racista” – entrevista com Wilson Simonal. *O Pasquim* (julho 1969) nº 4.

que esse jornal teria para a memória *da resistência*, no futuro. *O Pasquim*, então, apenas iniciava suas atividades. No entanto, é preciso destacar que este jornal cumpriu papel de “patrulheiro” em seu próprio tempo, ou seja, seus integrantes assumiam, já na época, a perseguição crítica aos artistas que julgavam serem pró-ditadura como algo positivo. Esta posição será referendada pela *memória da resistência* anos mais tarde.

Simonal não estava sozinho em suas opiniões. Carlos Imperial manifestou posição semelhante: “Lá pelos meus 17 anos, tive essa queda natural que todo jovem tem pela esquerda. Participava de reuniões da UNE, fazia comícios, o diabo. Mas foi só uma fase e passou, pois logo me dei conta de que era ilusão”⁴⁴.

As críticas às esquerdas eram uma forma de sobrevivência para a *Pilantragem*, que, gradualmente, começava a receber as mesmas críticas antes endereçadas à Jovem Guarda. Simonal passou a ser considerado “alienado” e sua produção tachada de “submúsica”. O distanciamento da Bossa Nova e a crítica aos sambistas “de carteirinha” tornaram Simonal um dos alvos prediletos da turma da MPB antes do surgimento dos tropicalistas. A despolitização das canções caminhava na contramão do que os mais tradicionais desejavam. Entre 1964 e 1968, o acirramento do jogo político extravasou para o campo cultural e a música popular se tornou uma das principais válvulas de escape da indignação da sociedade, que demandava músicas de protesto. Cabe perguntar qual sociedade fazia esta demanda? Claro está que a pressão era exercida por setores intelectualizados das classes médias. E Simonal batia de frente com essa perspectiva, distanciando-se da politização e abrindo-se a novidades estrangeiras e fusões incomuns.

Os opositores irritavam-se com a grande popularidade do cantor, o grande magnetismo pessoal e carisma, divulgados pelo poder revolucionário da televisão. Ele foi um dos primeiros artistas que soube usar o novo meio. Na década de 1960, a TV expandiu-se para parte considerável da população e as redes se preocuparam em garantir a audiência. A imagem do cantor foi, intensamente, usada pelos meios de comunicação em franca expansão.

Musicalmente, além do descompromisso político, Simonal parecia não se importar muito com a “qualidade” do repertório. Ele gravou canções banais, que eram simples brincadeiras, músicas tradicionais e folclóricas como *Escravos de Jó* (1967), *Marcha soldado* (em *Recruta Biruta*, 1968) e *Eu fui no Itororó* (1969). Elas faziam

⁴⁴ “Carlos Imperial: o monstro pré-fabricado” – A Notícia (16/061973)

bastante sucesso, mas não traziam o respeito da crítica. A *Pilantragem* se preocupava mais com a comunicação do que com as questões políticas ou o apuro estético. Para atingir o objetivo da comunicação, tudo era válido, desde que contribuísse para se chegar mais perto ao maior número de pessoas. A politização era vista como um discurso ininteligível ao sujeito comum, um tema que separava as pessoas mais do que agregava⁴⁵.

No LP *Vou deixar cair...*, de 1966, Simonal gravou *Meu limão meu limoeiro*, versão de Carlos Imperial para uma tradicional canção americana⁴⁶. Apesar do estrondoso sucesso popular, a “inteligência” não viu com bons olhos a versão. A crítica foi forte, especialmente depois que Imperial, “pilantramente”, registrou a canção no seu nome⁴⁷.

É importante lembrar que a *Pilantragem* foi um movimento cultural para além de Simonal, embora este fosse o maior nome. O novo som foi abraçado por uma série de compositores e músicos, profissionais ou não, potencializando a influência da *pilantragem*. Entre os profissionais, grupos como os *Pilantocratas* (de Wagner Tiso e Paulo Moura), *Antonio Adolfo & a Brazuca*, *Edgar & e os Tais*, *Os Diagonais* (do soulman Cassiano) e a *Turma da Pilantragem* liderada por Nonato Buzar (também

⁴⁵ Anos mais tarde, quando começou a produzir peças, Imperial mantinha esta perspectiva: “Como já disse, as peças muito encucadas afastaram o povo. Então, parti para comédias à flor da pele, em linguagem acessível, ignorando por completo o problema da mensagem e da divulgação de idéias políticas. No meu entender, a arte que tem vínculos com assuntos políticos tem também sua capacidade limitada pelas leis da censura”. “Carlos Imperial – o monstro pré-fabricado” *A Notícia* (16/06/1973).

⁴⁶ *Meu limão, meu limoeiro* (Carlos Imperial): “Meu limão, meu limoeiro/ Meu pé de jacarandá/ Uma vez skindô-lê-lê/ Outra vez skindô-lá-lá”

⁴⁷ Não foi só a *pilantragem* que se apropriou de músicas populares e assinou com nome próprio. “Na mesma época, a fórmula reiterava sua eficiência: Gutemberg Guarabira vencia o II FIC (1967) com a intrépida *Margarida*, mais da metade dela (aliás, o tema principal) de uma conhecidíssima cantiga de roda (‘onde esta a margarida olé, olé, olá/ ela está em seu castelo olé, olé, olá, etc.’). No ano seguinte, na Bienal do Samba, Baden Powell (‘recompositor’ da ciranda *Cavalo Marinho*, também assinada pelo letrista Mario Telles) vencia o concurso empunhando a sua *Lapinha*, de que era autor apenas da segunda parte, não por coincidência a menos expressiva. -

A tal ponto institucionalizou-se a apropriação de trecho ou músicas inteiras do folclore que mesmo autores de inegável criatividade e contribuição para a música brasileira assinaram criações anônimas pelo simples fato de incluí-las em seus repertórios. Dorival Caymmi, em seu livro *Cancioneiro da Bahia*, separa o que são ‘cantigas do folclore’ e ‘cantigas baseadas no folclore’ de suas próprias composições. O que não impede, porém, de, em seus discos, umas (*Eu fiz uma Viagem*) e outras (*Roda Pião*) trazerem seu nome como autor.

Apesar de reconhecer e declarar a origem folclórica da cantiga *Marinheiro Só* (‘eu não sou daqui/eu não tenho amor/eu sou da Bahia/de São Salvador...’), Caetano Veloso assinou a música em seu LP gravado em Londres, e o mesmo aconteceu com uma seleção de motivos populares que ele agrupou em duas faixas do LP *Transa*. (Caetano, ainda, com Torquato Neto é o autor de *Deus vos Salve esta Casa Santa*, outro motivo nordestino). Sérgio Ricardo agrupou vários cantos de capoeira em *Brincadeira de Angola* e abre *Águas de Março*, de Tom Jobim, parte de uma velha cantiga perdida entre as regiões centro e nordeste do país: ‘é pau/é pedra/é seixo miúdo...’”. “Música do povo e lucros”. *Opinião* n° 13 (29/01/1973).

egresso da Bossa Nova), são provas da influência do projeto estético da *Pilantragem*. A influência dos *pilantras* chegou até na França, onde Brigitte Bardot gravou, em 1970, uma versão de *Nem vem que não tem*, um dos maiores sucessos de Simonal. A versão francesa chamou-se *Tu veux ou tu veux pas*:

Nem vem que não tem

(Carlos Imperial)

Nem vem que não tem
 Nem vem de garfo que hoje é dia de sopa
 Esquento o ferro passa a minha roupa
 Eu nesse embalo vou botar pra quebrar
 Não vem de escada que o incêndio é no porão
 Tira o tamanco tem sinteco no chão
 Eu nesse embalo vou botar pra quebrar
 Nem vem!
 Numa casa de caboclo
 Já disseram um é pouco, dois é bom, três é demais
 Nem vem! Guarda seu lugar na fila
 Todo homem que vacila a mulher passa pra trás
 Nem vem que não tem
 Pra virar cinza a minha brasa demora
 Mixou meu papo nós já vamos s'imbora
 Eu nesse embalo vou botar pra quebrar.

A memória da *Pilantragem* foi tão distorcida quanto a do próprio Simonal. É curioso que esta nova música da década de 1960 não seja reconhecida como um projeto estético. Por que Jovem Guarda, MPB e Tropicalismo são vistos como movimentos culturais legítimos, cultuados em livros, biografias, memórias, artigos de jornais e revistas, exposições etc, enquanto à *Pilantragem* restou o desprezível lugar do silêncio, do não-reconhecimento? Como veremos nos próximos capítulos, Simonal e seus amigos *pilantras* eram freqüentemente desacreditados por grande parte do meio musical. E a *pilantragem* tornou-se um termo com sentido negativo. Se, em 1968, Nonato Buzar não encontrou a palavra no “pai-dos-burros”, hoje a Nova Edição do Dicionário Aurélio ainda traz uma definição bastante depreciativa da palavra, mesmo em se tratando da gíria, que é o que está em jogo aqui:

“**pilantragem**. S. f. Bras. Gír. Ato próprio do pilantra.

pilantra. [de pelintra, provavelmente.] Bras. Gír. Adj. 2g. **1.** Que gosta de apresentar-se bem, mas não tem recursos bastantes para isso [...]. **2.** Diz-se de pessoa de mau caráter, desonesta. **3.** Pessoa pilantra. **4.** Entre gatunos, malandro reles ou desprezível⁴⁸.

Como se vê não é muito bom ser *pilantra* nos dias de hoje. A diferença entre os significados é que, para a turma de Simonal, havia um lado positivo na *pilantragem*. Ser *pilantra* era ser esperto, saber lidar com novas situações, ser safo, não ter

⁴⁸ Holanda, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Editora Nova Fronteira. 2ª edição. Rio de Janeiro. 1986, p. 1328.

compromisso político. Isso nos remete ao conceito de malandragem, tantas vezes visto hoje como um dos símbolos da identidade brasileira. *Pilantra* e malandro parecem, a primeira vista, indivíduos semelhantes. Cantado nos sambas de várias épocas, o malandro encarna o Brasil na sua positividade (tema que fascina diversos intelectuais brasileiros). O dicionário atesta esse lado positivo da malandragem:

“**malandro**. [Der. Regress. De malandrim.] S. m. 1. Indivíduo dado a abusar da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes; velhaco, patife. 2. Indivíduo preguiçoso, madraço, mandrião. 3. Gatuno ladrão. 4. Bras. Indivíduo esperto, vivo, astuto, matreiro”.⁴⁹

Percebe-se que *malandro* tem dois significados básicos. Um muito negativo e outro bastante positivo, associado à esperteza⁵⁰. Não deixa de ser curioso que a identidade nacional aposte em ideais que não são conceitos simples e monolíticos, mas contraditórios e paradoxais. Isso parece dizer muito sobre nossa própria identidade como brasileiros.

Na década de 1980, a antropóloga Livia Barbosa escreveu uma tese sobre o *jeitinho*. Por *jeitinho* entenda-se a forma para-legal através da qual cidadãos comuns resolvem problemas pessoais utilizando-se de uma boa conversa, da amizade, da relação de proximidade com autoridades e/ou pessoas influentes⁵¹. Para além de uma prática “ilegal”, pedir um favor através do *jeitinho* é uma forma de se sintonizar com outros, o que faz de uma prática cotidiana um ato muito simbólico. De forma paradoxal, o *jeitinho* é uma das nossas identidades mais caras, para o bem e o mal. Somos o “país do *jeitinho*”, sintoma de uma nação em decadência quando comparada às potências

⁴⁹ Holanda, Aurélio Buarque de. *Op cit.* 1986, p. 1068.

⁵⁰ É provável que os filólogos tenham incorporado a idéia frequentemente compartilhada entre a sociedade e legitimada por uma variedade de trabalhos acadêmicos, muitos dos quais de historiadores, especialmente os trabalhos que lidam com reformas urbanas, capoeira, fim da escravidão, nascimento do samba, classes populares cariocas especialmente no final do século XIX e início do XX. Ver, por exemplo: Mattos, Claudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Paz e Terra. Rio de Janeiro, 1982; Gonçalves, Alexandre Augusto. *Moreira da Silva: o último dos malandros*. Record. Rio de Janeiro. 1986. Vasconcelos, Gilberto & Suzuki Jr., Matinas. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In: Pierucci (org.). *O Brasil republicano: economia e cultura (1930-1964)* 3ª. ed. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro. 1995; Viana, Letícia. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 1998.

⁵¹ A autora relata várias passagens cotidianas em que a hierarquia não é contemplada como um fator determinante para se agir através do *jeitinho*. Por exemplo: numa fila de padaria uma pessoa com apenas um produto a ser contabilizado no caixa pede para a seguinte para passar a sua frente, pois tem muita pressa para resolver um “problema pessoal”. A pessoa da frente, sensibilizada pela lógica “hoje é ele, amanhã pode ser eu” ou “uma mão lava a outra” aceita que o pedinte lhe passe a frente. Se não aceita ela é vista como intrusante, dura até. Essa passagem simples e cotidiana demonstra que a prática do *jeitinho* não precisa necessariamente da hierarquia para acontecer em nossa sociedade (embora muitas vezes a utilize). Barbosa, Livia. *O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. Campus. Rio de Janeiro. 1992, especialmente cap. 2. O lado arrogante do “você sabe com quem está falando?” foi estudado por Roberto DaMatta, aliás orientador de Livia Barbosa, ver: DaMatta, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Zahar. Rio de Janeiro. 1979.

estrangeiras. Por outro lado, a ideologia que valoriza o primeiro mundo (que insiste na noção de que “somos piores em tudo”) não é simplesmente aceita goela abaixo. A sociedade vai se adaptando a referências que lhe são estranhas e desse processo surgem as múltiplas identidades. Assim, se por um lado o *jeitinho* é símbolo de nossa culpa, por outro lado, ele nos faz sentir mais brasileiros. O discurso sobre o *jeitinho* encarna o que de mais pessoal existe entre nós. Não à toa existe a expressão tão popular *jeitinho brasileiro*, que nos define e une. Em comparação com os EUA, nos vemos como uma país “quente” onde as relações são mais “humanas”, mais próximas: aí reside o poder do *jeitinho*, prática inconcebível para os americanos. O *jeitinho* nos faz espertos, vivos, astutos, solidários: ele é uma das identidades que faz o brasileiros se sentirem uma nação. Não à toa o *jeitinho* é muitas vezes associado à *malandragem*, embora um conceito não dê conta do outro totalmente, e vice-versa⁵².

Se o malandro foi recuperado como símbolo de brasilidade, o *pilantra* não ganhou o passaporte para o panteão nacional. Isso nos parece extremamente contraditório. Penso que há uma grande idealização/mitificação da malandragem, justamente porque ela encarna somente o lado positivo de nossa identidade nacional. Defendo que a *Pilantragem* encarnava os anseios, desejos e vontades populares dos anos 1960/70 tão bem quanto a malandragem havia representado os homens dos anos 1930/40. Não se pode negar que a postura de Simonal dizia muito sobre o Brasil. A *Pilantragem*, para além da idealização da malandragem, encarnava o “ser” brasileiro para além do bem e do mal, vendo-os como indissociáveis, reconhecendo-os. Aqui não se quer transformar o malandro em mau e o *pilantra* em bom, mas de ver a malandragem, agora chamada de *Pilantragem*, ser um e outro ao mesmo tempo.

Ao lado da Jovem Guarda, Simonal era um dos grandes vendedores de discos dos anos 1960. A mudança estética em direção à *Pilantragem* encontrou vozes consonantes na sociedade. Era impossível não se conhecer o cantor, já que a fama e a força da máquina mercadológica colocavam-no em todos os lugares. Popular, ouvido e reconhecido, todos sabiam quem era Simonal. E, se muitos o adoravam, seus críticos eram, majoritariamente, aqueles oriundos das cadeiras universitárias, que repudiavam a “banalização” de sua produção. Mas ele não dependia dessa platéia. A *Pilantragem* colocou Simonal em contato com um público muito maior.

⁵² Barbosa, Livia. *O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. Campus. Rio de Janeiro. 1992, p. 45.

Até o episódio no qual foi acusado de “dedo-duro” do regime, em 1971, ele era bastante reconhecido e louvado por diversos setores da sociedade. A vendagem de discos, os shows sempre lotados, as várias reportagens em revistas e jornais atestam a enorme popularidade. Embora vendesse um pouco mais, Roberto Carlos nunca teve o magnetismo de Simonal. Justamente por isso o sujeito comum se via no cantor. Ele representava a esperteza, a malandragem, a fanfarronice, o escracho, o deboche. Havia uma identificação de grande parte do público com estas características, e ele sabia disso:

“Eu sou tímido. Sempre tive medo de enfrentar o público, mas precisava enfrentá-lo para ganhar dinheiro. Um dia fui assistir um filme do Sean Conery, um desses 007 contra uma chantagem qualquer, na última sessão de sábado. O cinema estava cheio de gente, não tinha lugar nem no banheiro. Eu tive que ficar driblando uma coluna até o filme acabar. Eu estava certo de que o cinema estava cheio de mulheres para ver o 007. Mas quando a luz acendeu eu vi que tinha uma porção de homens. Aí eu me perguntei: como é que pode? Comecei a descobrir que o 007 faz aquele gênero que todo homem gostaria de fazer. Ele não é bonito. Faz o tipo machão, mas isso não é difícil de ser. Conquista todo mundo, bate a torto e a direito. É polícia e ainda transgride a lei. É um irreverente, um irresponsável. Foi lá na Rússia e atacou a embaixatriz. Tem reunião e ele chega atrasado, os outros de terno e ele chega de camisa cor de rosa com um ar cínico. Todo mundo se projeta nele. Foi aí que eu senti que dava pé: uma certa irreverência, um certo cinismo. Ao mesmo tempo uma grande simpatia para todos que estão na sua. E você acaba sendo aquele cara que todo mundo queria ser”⁵³.

Em 1970, o *Jornal do Brasil* fez uma longa reportagem sobre o cantor, que foi dividida e publicada durante uma semana inteira nas primeiras páginas do *Caderno B*, entre os dias 24 de fevereiro e 2 de março. Com textos de Sérgio Noronha e entrevistas de Alfredo Macedo Miranda, o título da primeira reportagem era preciso: “Wilson Simonal: o ‘cara’ que todo mundo queria ser”⁵⁴.

O que aconteceu a ponto de transformar o cara “que todo mundo queria ser” no sujeito “que ninguém queria ser”. Penso que, em parte, isso se deve aos memorialistas, biógrafos, jornalistas e historiadores que “reconstruíram” a história do período. Oriundo dos meios universitários, eles recusaram a trajetória de Simonal repleta de paradoxos: popular, embora tenha sido cantor das elites; preto, no mundo de brancos; anti-intelectual em pleno “anos rebeldes”; conservador na política e progressista

⁵³ “Simonal: aquele cara que todo mundo queria ser”. *Jornal do Brasil* (24/02/1970), Caderno B, p. 1.

⁵⁴ “Simonal: aquele cara que todo mundo queria ser”. *Jornal do Brasil* (24/02/1970), Caderno B, p. 1; “Simonal: o charme com a comunicação”. *Jornal do Brasil* (25/02/1970), Caderno B, p. 1; “Simonal: no tempo do rei do rock”. *Jornal do Brasil* (26/02/1970) Caderno B, p. 5; “Simonal: uma vocação de pilantra”. *Jornal do Brasil* (27/02/1970) Caderno B, p. 1; “Simonal: o importante é se fazer entender”. *Jornal do Brasil* (28/02/1970). Caderno B, p. 1; “Simonal: eu sou um deles”. *Jornal do Brasil* (1-2/02/1970), Caderno B, p. 10.

esteticamente; *pilantra* e malandro; cínico e debochado num mundo que se levava cada vez mais a sério⁵⁵.

Penso que em diversos momentos as sociedades escolhem bodes-expiatórios de forma a melhor conviver com os próprios problemas. Muitas vezes o escolhido “tem culpa no cartório”, mas sua pena é sempre desproporcional à acusação. Assim, o “bode” expia a culpa da sociedade, que, ao delimitar um réu, aparentemente implode os seus males coletivos. Simonal tornou-se um dos “bodes” da ditadura implantada em 1964⁵⁶.

Comentei acima a análise do *jeitinho brasileiro* desenvolvida por Livia Barbosa. O *jeitinho* serve tanto para nos exaltar, quanto para nos depreciar. Embora uma prática cotidiana, trata-se de um conceito abstrato que serve, mais freqüentemente, para falarmos mal da brasilidade de forma genérica. Por isso o discurso moralista regozija-se ao apontar o *jeitinho* como uma das causas de nossa suposta “incompetência” enquanto nação. No entanto, alguns pagam mais “o pato” do que outros. Penso que existe um bode expiatório ideal para expiar nossa culpa pelo *jeitinho brasileiro*, livrando-nos (aparentemente) dos males de nossa brasilidade capenga. E, como todo “bode”, ele tem nome: Gerson.

Nem todos conheceram o jogador de futebol Gerson, os lançamentos milimétricos, a visão de jogo primorosa. Mas todos conhecem a “lei de Gerson”, um sinônimo para levar vantagem, ser espertalhão, passar por cima dos outros.

O niteroiense Gerson de Oliveira Nunes atuou durante 14 anos como jogador profissional, dez dos quais como titular absoluto da seleção brasileira. Maravilhou torcidas do Flamengo, Botafogo, São Paulo e Fluminense com o estilo refinado de jogar. Canhoto (e só jogava com a esquerda), era capaz de lançamentos precisos de 40 metros, além de bater faltas com perfeição ao redor da grande área. No entanto, a característica que mais marcou o jogador Gerson foi a língua: ele jogava falando, dando dicas, cobrando dos companheiros. Não à toa ganhou o apelido de papagaio. O auge da carreira foi a conquista do tricampeonato no México em 1970, quando marcou um gol na final com um chute de fora da área. Em campo, via-se um jogador que exercia

⁵⁵ Quando digo “a sério” quero dizer que a MPB não lidava bem com brincadeiras, especialmente durante os anos mais repressivos da ditadura militar. Como veremos nos próximos capítulos, o riso, a alegria e a ironia eram vistos como coadjuvantes do regime.

⁵⁶ Os outros são os militares, que carregam nos ombros um peso desigual pela construção do regime, muitas vezes verificado no termo “ditadura militar”. Claro já está que eles eram respaldados pelos civis. Para o respaldo civil ao governo ver: Dreifuss, René Armand. 1964: *a conquista do Estado. Estado, ação política e golpe de classe* [5ª ed.]. Petrópolis. Vozes. 1987.

liderança incontestável sobre os companheiros, inclusive Pelé. Se Carlos Alberto era o capitão de fato, dentro de campo, Gerson era seu braço direito. Aliás, braço e língua. Não havia momento em que o jogador parasse de falar. A carreira terminou em 1974 e logo em seguida ele foi cobrir a Copa da Alemanha daquele ano como comentarista da TV Tupi⁵⁷. Na volta, trabalhou em diversas rádios e TVs do Brasil, onde atua até hoje com brilhantismo. Com o linguajar verborrágico, Gerson encontrou na aposentadoria uma profissão ideal. Mas como surgiu a famosa “lei de Gerson”?

Gerson não escondia de ninguém que era fumante. Isso mesmo, jogador profissional e fumante inveterado:

“Playboy: Você sempre fumou enquanto jogador. Os dirigentes e treinadores não o reprovavam por isso?

Gerson: Não. O único que resolveu proibir foi o Fleitas Solich, no Flamengo. Mas como tudo que é fruto proibido é melhor, eu fumava escondido. Tanto naquela época como hoje eu vejo muitos jogadores fumando.

Playboy: Mas o cigarro nunca o atrapalhou como atleta?

Gerson: A mim não, porque eu sempre fumei e joguei. Com sinceridade, isso nunca me afetou, nem me fez correr menos, talvez porque eu mantivesse o ritmo de treinamento. E quando alguém diz: ‘mas se você não fumasse poderia ter jogado mais tempo’ [ele se aposentou com 32 anos], eu respondo: ‘E quem disse a você que eu gostaria de ter jogado mais tempo?’⁵⁸.

Quando se aposentou do futebol, em 1974, foi convidado a fazer comerciais do cigarro que fumava, o *Vila Rica*, fabricado pela Reynolds. Aproveitando a contratação do ex-jogador, o fabricante americano utilizou-o para divulgar o novo slogan: “Leve mais vantagem”. Os dizeres faziam referência ao fato de que o *Vila Rica* eram cigarros populares, mais baratos do que os concorrentes. Durante vários anos Gerson foi o garoto-propaganda da marca, aparecendo em revistas e até na TV. E soltou sua mais famosa frase, que mais tarde ficaria conhecida como a “lei de Gerson”: “Por que você gosta de levar vantagem em tudo, certo?”.

Poucas vezes uma propaganda afetou tanto a sociedade, catalisando um ódio moralista. O ex-jogador serviu como bode-expiatório, condenado a uma pena injusta. Seu nome ficou associado a uma prática que grande parte da sociedade considera repulsiva (levar vantagem sobre outros), mas da qual sempre foi difícil se desvencilhar. Mas do que isso, transformou Gerson em sinônimo de nossas deficiências e fraquezas enquanto nação.⁵⁹ A “lei de Gerson” simboliza muito de nós mesmos e materializa o

⁵⁷ Para as informações sobre a vida de Gerson ver a longa entrevista editada por Playboy (outubro/1981).

⁵⁸ Playboy (outubro/1981), p. 43.

⁵⁹ Entrevista concedida no complexo Caio Martins com exclusividade para o Site Torcida Tricolor, em 07 de abril de 2005. Por Thales Treiger

TorcidaTricolor - O episódio dos cigarros Vila Rica, ainda lhe incomoda?
Gerson – Me incomodar não incomoda. Aquilo na verdade foi um filme. Eu estava sendo dirigido. O

jeitinho na sua visão mais negativa. O jargão “lei de Gerson” juntou-se aos muitos que existem para condenar certos aspectos da brasilidade. Com certeza, ele ficaria mais feliz se associassem seu nome a qualquer uma das jogadas maravilhosas (como Leônidas da Silva marcou-se como inventor da “bicicleta”; Pelé parava no ar para cabecear a bola; Sócrates aprimorou o passe “de calcanhar”; Romário associou-se ao “elástico” e Robinho, à “pedalada”). Mas uma marca social não se apaga do dia para a noite.

Em 1982 o comentarista Gerson foi despedido da TV Globo depois de uma série de desentendimentos. A Souza Cruz, concorrente da Reynolds, era patrocinadora da transmissão da Copa do Mundo daquele ano pela emissora carioca. Como a imagem de Gerson já estava muito marcada pela propaganda do cigarro Vila Rica, acertou-se que o ex-jogador não apareceria mais no vídeo, apenas sua voz. Surgiram então divergências quanto ao tempo de comentário. O *Globo Esporte* limitava seu tempo em um minuto, o que desagradou ao “papagaio”. Além disso, Gerson não viajava de avião e os jogos fora do eixo Rio-São Paulo eram comentados dos estúdios do Jardim Botânico, sede da Globo. Ele prometia ir à Copa de 82 na Espanha, mas de navio! Aproveitando as fraquezas da concorrente, a TVS anunciou seu comentarista como “aquele que está aqui no estádio, vendo tudo realmente”.

Gerson ficou de tal forma marcado pela propaganda negativa que, quando a revista *Veja* noticiou que seria despedido, utilizou as seguintes palavras: “O papagaio voou: tentando levar vantagem, Gerson perde emprego”⁶⁰. Ele tornou-se símbolo do que de pior existia na alma nacional desde os tempos imemoriais, como descreveu a revista *IstoÉ* anos mais tarde, ecoando um discurso bastante comum na sociedade:

“Os malandros passaram a fazer parte do imaginário de um país de alma escravista como uma espécie de resistência ao modelo europeu cheio de regras. Era astuto, esperto e vivia de “expediente”, como se dizia na época, e, mais do que tudo, sabia dar um “jeitinho” em tudo. Ganhava dinheiro fora das formas oficiais, jogando bilhar, apostando em cavalos e, em alguns casos, sobrevivendo na gigolagem. Com o passar dos anos, o malandro despencou cada vez mais para a contravenção, mas o folclore do *jeitinho* já havia marcado definitivamente o caráter nacional. Sua expressão mais agressiva vai desembocar na década de 1970, tendo como marco o comercial do cigarro Vila Rica. Era um momento em que se pensava o nacionalismo em parâmetros bem diferentes dos anos 1920. Havia um orgulho verde-amarelo e uma megalomania alimentada pela ditadura. Nesse contexto, um herói nacional como o tricampeão Gerson

negócio do filme era dizer que o cigarro era um cigarro tão bom quanto os outros, mas bem mais barato. Acontece que no Brasil sempre aparecem uns gênios, que resolvem dar uma interpretação diferente para a coisa e acabam lançando estas pérolas. Agora, se você me perguntar se eu faria tudo isso de novo, respondo que faria tudo de novo. Este episódio não me incomoda, já me preocupei muito mais com isso. Acessado em 31/01/2007, às 2h10: <http://www.torcidatricolor.com.br/entrevista/ent011a.htm>

⁶⁰ Sobre os conflitos com a TV Globo, ver: “O papagaio voou: tentando levar vantagem, Gerson perde emprego”. *Veja* (17/03/1982).

solta sua frase mais famosa. (...) A propaganda não teve uma interpretação pejorativa na época, mas depois virou lei. “Para o período era um jargão superdifundido. A propaganda captou um elemento de identificação que estava no imaginário popular”, acredita Maria Izilda Matos, historiadora e pesquisadora da boemia. ‘A lei de Gerson’ funcionou como mais um elemento na definição da identidade nacional e o símbolo mais explícito da nossa ética – “ou falta de ética”, completa a historiadora”⁶¹.

Assim como Gerson, Simonal e a *Pilantragem* ficaram marcados como sinônimos do que de havia de ruim durante a ditadura. Para Nelson Motta, ele era o símbolo negativo de uma época:

“No Brasil, em 1970, o povo gostava era da pilantragem do Simonal, uma trilha sonora perfeitamente adequada. Era a cara do Brasil do ‘ame-o ou deixe-o’, de Dom e Ravel, de Médici, do nacionalismo, da repressão”.

Seguindo este mesmo pensamento, o cineasta e crítico Arnaldo Jabor idealiza o malandro para ver em Simonal e na *Pilantragem* a imagem da decadência, veneno de uma época:

“Eu tenho a sensação de que alguma coisa essencial se perdeu no Brasil e foi de 68 para cá. Em 68, jovens pós-utópicos, apagou-se a luz geral que nos mostrava o Brasil. Acenderam outra iluminação, artificial, militarizada, fascistóide, criando um país de imitação, desinfetado dos perigos democráticos. Surgiu um triste populismo verde-oliva na cultura, um Brasil "moral e cívico", com os milicos promovendo uma falsa malemolência careta, com Caetano e Gil em cana e *Simonal em alta, numa desconstrução proposital do talento popular*. O malandro carioca e tudo que ele passou de ginga, inteligência, desvio crítico, leveza safada de preto forro, salto bailarino de escapista do "batente" virou um pivetinho de fancaria. Nos anos 1930/40, o malandro e sua cultura, principalmente na música popular, encarnavam uma *inconsciente defesa de um mundo livre*, fugindo criticamente do poder, numa linhagem clara desde ‘o tempo do Rei’, como ensina Antonio Candido na "Dialética da Malandragem". Em 68, veio a trombada e interrompeu-se uma linha tênue de inocentes comportamentos iluminados por uma funda tradição nacional.

A malandragem foi substituída pela *pilantragem*. O simplismo cultural cresceu muito nesta época, num empobrecimento proposital, mandado pelos *donos do poder militar e pelo milagre multinacional*. Enquanto o malandro, esta figura malazártica de nossa cultura, forjava uma linguagem que costurava as margens da vida, com uma ética e uma poética, o pilantra que vem com Simonal e Carlos Imperial era o malandro querendo descolar um lugar na sociedade do ‘milagre’. O pilantra é o malandro oportunista (e sinto isso acontecendo hoje de novo, com os pagodeiros, os nequinhos puxa-sacos de terninho branco e sorrisinho matreiro falando nas bundinhas-tchan)” (grifos meus)⁶².

Simplificada, a *Pilantragem* serviu de bode expiatório da identidade nacional, tolhida pela visão de que a sociedade foi vítima do regime, perseguida pelo autoritarismo, morta pelos algozes. Não se quer negar a existência da repressão, evidentemente. Busco apenas mostrar como a repressão convivia com algumas forças

⁶¹ *IstoÉ* (29/12/1999).

⁶² “Malandro renasce em ‘desabrigo e outros trechos’”. Arnaldo Jabor. *Folha de São Paulo* (17/08/1999). Caderno Folha Ilustrada, p. 4.

de integração, algumas das quais contrárias a própria repressão⁶³. O que se quer enfatizar aqui é o apoio de segmentos importantes da sociedade ao regime e de como o governo ditatorial conseguiu gerar um contentamento lastreado no atendimento de algumas demandas sociais, fato que a *memória da resistência* tem dificuldade de aceitar.

Nesse sentido, a aceitação do regime é, hoje, uma memória social incômoda, cujo papel do “bode” é expiar. Sem réus a condenar ou absolver, busco entender os indivíduos de forma complexa, não como puros microcosmos de uma época, mas repletos de contradições, de escolhas paradoxais, opiniões cambiantes e intrincadas.

Veja-se por exemplo o caso de Carlos Imperial. Embora tivesse demonstrado em diversos momentos estar afinado com o regime, em outras passagens essa imagem perde o sentido. No início da década de 1980 ele foi eleito vereador do Rio de Janeiro pelo PDT (e chegou à câmara como um dos candidatos mais votados)⁶⁴. Na Assembléia Legislativa Imperial defendeu a criação de uma estátua do estudante Stuart Angel, guerrilheiro morto pelos militares durante o auge da repressão na década anterior. A irmã de Stuart, a jornalista Hildegard Angel, até hoje se espanta:

“Sempre achei que, de certo modo, mamãe [a estilista Zuzu Angel, que foi morta pela repressão quando tentou averiguar a morte do filho] se deliciava por estar incomodando, estava vivendo uma missão de maneira plena. Tinha a dimensão histórica do Stuart e dizia que ele ainda iria virar estátua em praça pública. O impressionante é que a primeira homenagem a meu irmão, uma praça pública, foi proposta por quem menos se imaginaria. Nos anos 1980, o compositor Carlos Imperial, com quem trabalhei no teatro, então vereador, propôs a Praça Stuart Angel, no local onde meu irmão foi assassinado, a Ilha do Governador. Foi a primeira homenagem a um desaparecido político”⁶⁵.

Nesse caso, percebe-se a metamorfose política ao longo do tempo. O Imperial de 1967 não era o mesmo de 1982. Para além das mudanças que demandam alguns anos, quero enfatizar aqui as pessoas em suas múltiplas escolhas e opiniões (muitas vezes divergentes) num mesmo período de tempo. Simonal era um deles. Dessa forma, o ostracismo do cantor é um caso exemplar para se entender a riqueza daquele período, sem simplificações.

⁶³ Para esse raciocínio foi essencial o contato com o estudo de Hermano Vianna sobre o samba no início do século. Ver: Vianna, Hermano. *O mistério do samba* (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro. Editora UFRJ/ Zahar. 1995.

⁶⁴ Para a eleição de Imperial ver: “Carlos Imperial: adeus às ‘lebres’” *Manchete* (16/04/1983) nº 1617, p. 40.

⁶⁵ “Eu sobrevivi para contar esta história” (entrevista de Hildegard Angel na época do lançamento do filme *Zuzu Angel*, de Sérgio Rezende). *O Globo* (30/07/2006), Caderno B, p. B7.

Capítulo 2:

Mosca na sopa⁶⁶

Década de 1940. Uma casa de classe média no bairro do Grajaú, no Rio de Janeiro. A família come diante da mesa. Maria Silva de Castro serve sopa a pequena criança que mal consegue comer sozinha. Iguais a tantas marias da silva brasileiras, ela aceitara o baixo salário contanto que deixassem seu filho morar junto no quartinho dos fundos, resquício das senzalas brasileiras. O pequeno garoto, tímido e pacato, quase nunca dava trabalho. Naquele dia quente, o menino estava sentado num canto olhando a mãe trabalhar. Maria empregada.

De repente, uma mosca cai na sopa que dona Maria servia a pequena filha dos patrões. Instintivamente, ela levantou-se para jogar a comida fora, quando a patroa interveio: “- Não jogue fora, Maria. Dê para o seu filho”. Maria achou aquilo um absurdo, ruim tanto para a filha da patroa, como exemplo, quanto para o garoto. Quase sempre calma e afetuosa, dessa vez ela não agüentou o desaforo e levantou a voz, iniciando uma discussão desigual. Irritada, a patroa insistiu: “- Ou esta sopa ou ele não come nada”. Maria humilhada.

O filho de Maria chamava-se Wilson Simonal de Castro.

Essa não foi a primeira vez que Maria teve de se resignar. Ela sempre sofreu muito na vida. Um dos que mais a machucou foi seu marido Lúcio Pereira de Castro. Tendo se conhecido em 1936, eles se casaram após um ano de namoro. Os patrões de dona Maria na época lhe presentearam com os poucos móveis que havia em sua casa, no bairro do Rio Comprido, perto do Centro do Rio de Janeiro. Com um ano de casada, a vida de Maria se tornara um verdadeiro flagelo. Seu marido dormia dois dias em casa, desaparecia outros dois, reaparecia. Um dia Lúcio chegou com um garotinho

⁶⁶ Os textos biográficos desta dissertação (“Mosca na sopa”, “Cabo Simonal”, “Simonal e o Império do rock” e “Uma concha na praia de Copacabana”) foram escritos de forma livre, mas ancorados em fontes analisadas. As fontes utilizadas nestes capítulos foram: “Simonal: aquele cara que todo mundo queria ser”. *Jornal do Brasil* (24/02/1970) Caderno B, p. 1; “Simonal: o charme com a comunicação”. *Jornal do Brasil* (25/02/1970) Caderno B, p. 1; “Simonal: no tempo do rei do rock”. *Jornal do Brasil* (26/02/1970) Caderno B, p. 5; “Simonal: uma vocação de pilantra”. *Jornal do Brasil* (27/02/1970) Caderno B, p. 1; “Simonal: o importante é se fazer entender”. *Jornal do Brasil* (28/02/1970). Caderno B, p. 1; “Simonal: eu sou um deles”. *Jornal do Brasil* (1-2/02/1970) Caderno B, p. 10; Encarte da caixa de CDs Wilson Simonal na Odeon (1961-1971). EMI. 2005; “Este homem é um Simonal” *Realidade* (Dez 1969), pp. 136-148.

pela mão querendo que Maria tomasse conta dele. Era um dos quatro filhos que tinha com outra mulher. Ela quase morreu de desgosto. Maria sofrendo.

No dia seguinte, ela colocou os móveis em cima de um caminhão alugado e voltou para a casa dos patrões. No entanto, sentia que ainda gostava do marido, não conseguia esquecê-lo. Dias depois Lúcio veio pedir perdão e ela o aceitou de volta, apagando as mágoas do passado. Os meses seguintes foram de paz, Lúcio, aparentemente arrependido de suas escapadas conjugais, mostrava-se um amante digno da esposa. Maria grávida.

Foi uma gravidez anormal, mesmo para especialistas. Ela ficou enorme, gordíssima. Os médicos e enfermeiras do Hospital São Francisco de Assis, no bairro da Cidade Nova, a chamavam de “barriguda”, dizendo que ela daria luz a um burrinho, e não a uma criança. Carismática, despertou a simpatia do médico Roberto Simonard, que lhe pediu que botasse seu nome no menino. Numa quarta-feira de cinzas chuvosa de 23 de fevereiro de 1938 nasceu o garoto, forte, fazendo jus ao desconforto proporcionado, com 4 quilos e 200 gramas. O pai Lúcio não gostou do nome Roberto, que julgava ser nome “de velho”, aceitando apenas o sobrenome do médico. Quando foi ao cartório, o sotaque mineiro do pai fez com que o escrivão registrasse Wilson Simonal de Castro.

E o casal voltou a brigar. Os desentendimentos quase sempre giravam em função das freqüentes escapas de Lúcio. Uma segunda separação aconteceu, quando o menino tinha apenas quatro anos. Com um menino a tira-colo reduziam-se as chances de Maria conseguir alguma casa que lhe oferecesse moradia e emprego. Finalmente, quando encontrou uma oportunidade em Vila Isabel, Lúcio retornou dizendo-se arrependido. Mais uma vez Maria cedeu às pressões de sua paixão e voltou a morar com o marido. Foi quando nasceu o segundo filho, José Roberto de Castro. Mas aquele romance não tinha mais jeito. Depois de um ano Lucio foi embora de novo, e não mais retornou. Maria abandonada.

E viu-se novamente sem emprego. Já era difícil que aceitassem sua condição de mãe, quanto mais se dissesse que tinha dois filhos! Foi forçada a mentir para poder trabalhar em alguns lugares. Em uma casa de família em Ipanema chegou a preparar a marmita para o filho e jogá-la por cima do muro do quintal para que Wilsinho apanhasse e tivesse a primeira refeição do dia. Mas aquela situação não podia continuar: era por demais humilhante. Mesmo morando nas favelas próximas da Zona

Sul, ficava difícil para Maria cuidar das crianças. Foi quando ela resolveu colocá-los em semi-internatos. Wilson foi matriculado no Colégio da Cruzada ligado Legião Brasileira de Assistência, fundado por dona Darcy Vargas, mulher do ex-presidente e ditador Getúlio Vargas. Roberto foi para uma escola pública em Rio das Flores.

Os filhos pareciam dois opostos. Enquanto Roberto era extrovertido e espontâneo, Wilson era travado e calado. Maria freqüentemente o chamava de “pai João”, por causa desse “espírito de velho” do primeiro filho. O mais novo logo aprendeu a tocar corneta no colégio e foi se enturmando com as outras crianças. Certa vez, ao saber que o filho de sua empregada aprendia música na escola, o patrão americano de Maria deu um saxofone ao garoto. Roberto que ficou todo bobo, já que era um dos poucos que tinha um instrumento próprio. Wilson, por sua vez, sofria maus-tratos das freiras no colégio, mas sua mãe ignorava tudo, devido ao estilo caladão do menino. Uma noite ele voltou para casa queixando-se que não enxergava direito, mas não dizia porquê. Depois de muita paciência e carinho da mãe, Wilson contou que alguém havia rasgado uma tabuada na sala de aula. Então, a freira responsável perguntou ao menino quem havia feito essa brincadeira de mau gosto, e, como Wilson se negou a dizê-lo, levou algumas chibatadas como castigo. Quando uma dessas chibatadas atingiu a vista, Wilson ficara uma semana cego de um olho. A mãe não pensou duas vezes: era hora de mudá-lo de colégio.

Ao concluir o ensino básico, Wilson e Roberto começaram a fazer bicos para ajudar a mãe. Roberto estava cada vez mais envolvido com a música e era a grande esperança da família mudar de vida. Diferente de Wilson, Roberto tinha vários amigos, falava com todo mundo, já tocava em alguns grupos e sua dedicação e profissionalismo espantavam a todos. Roberto, e não Wilson, era o grande músico da família. Restava ao filho mais velho bicos de qualquer serviço: chegou a ser guardador de carros e até mensageiro da Western. Foi lá que Wilson se tornou um pouco menos “pai João”, conheceu meninas, e começou a se abrir mais para conversas, forçado a se comunicar na nova profissão de entregador de encomendas:

“Me lembro que esse negócio de sexo era totalmente desconhecido por mim até os quinze anos. Depois que eu vi uns caras correndo atrás de umas mulheres lá no Leblon é que eu me manquei o que era o troço. Minha primeira relação foi com uma daquelas prostitutas de favela. Paguei cinquenta pratas e nem senti prazer porque minhas pernas tremiam. Ela ainda acabou levando minha carteira”⁶⁷.

⁶⁷ “Simonal: o charme com a comunicação”. *Jornal do Brasil* (25/02/1970) Caderno B, p. 1.

Mas o verdadeiro desabrochar do menino só aconteceria anos mais tarde, quando entrou para o exército. A partir daí tudo mudou.

Capítulo 3:

“O Preto-que-ri”

Sei, sou um negro de cor
 Meu irmão de minha cor
 O que te peço é luta sim, luta mais
 Que a luta está no fim
 (Wilson Simonal – Ronaldo Bôscoli)

“Eu quero ir minha gente
 Eu não sou daqui
 Eu não tenho nada
 Quero ver Irene rir
 Quero ver Irene dar sua risada”
 (Irene - Caetano Veloso)

No ano de 1972, o craque do futebol brasileiro era Fio Maravilha. Além de muito popular entre os torcedores pelas belas jogadas e gols maravilhosos, o jogador do Flamengo era facilmente reconhecido por sua fisionomia. O craque possuía as arcadas dentárias muito avantajadas, o que deixava os dentes sempre à mostra. Tal fisionomia era incorporada por Fio Maravilha, sempre alegre e sorridente, apesar do deboche dos adversários e críticos.

O sucesso de Fio foi tão significativo que inspirou o eterno flamenguista Jorge Ben a criar a canção que se tornou mais conhecida do que o jogador que a inspirou. Quantos ainda se lembram do craque dentuço e negro, que não era o Ronaldinho Gaúcho, mas jogava um bolão?

Lançada em 1972, *Fio Maravilha*, a canção, foi direto para as paradas, logo depois de ganhar o VII Festival Internacional da Canção (FIC) daquele ano⁶⁸. Naquela oportunidade a cantora Maria Alcina fora sua intérprete.⁶⁹ Embora o sucesso musical tenha aumentado a popularidade do craque da Gávea, não foi capaz de evitar seu quase esquecimento algumas décadas mais tarde.

Em 1994 o ex-jogador, gordo e pobre, era entregador de pizzas em San Francisco, nos EUA. Mesmo que esbarrasse com um ardoroso flamenguista, que conhecesse bem a história do time, dificilmente seria reconhecido. Dez anos antes, em

⁶⁸ FIC - Festival Internacional da Canção – promovido pela Rede Globo e pelo governo do Estado da Guanabara

⁶⁹ *Fio Maravilha* (Jorge Ben): E novamente ele chegou com inspiração/ Com muito amor, com emoção/ Com explosão e gol, gol/ Sacudindo a torcida/ aos 33 minutos Do segundo tempo/ Depois de fazer uma jogada celestial/ Em gol, gol/ Tabelou, driblou dois zagueiros/ Deu um toque driblou o goleiro/ Só não entrou com bola e tudo/ Porque teve humildade em gol, gol/ Foi um gol de classe/ Onde ele mostrou sua malícia e sua raça/ Foi um gol de anjo/ Um verdadeiro gol de placa/ Que a galera agradecida assim cantava/ Fio Maravilha, nós gostamos de você/ Fio Maravilha faz mais um pra gente ver

1984, Fio Maravilha havia consertado a arcada dentária através de operações e aparelhos ortodônticos. Não era mais o Fio. No entanto, ainda assim achava-se no direito de lucrar com a canção de Jorge Ben e chegou a processar o autor. Queria obter algum dinheiro através dos direitos autorais acumulados durante anos por Jorge Ben. O compositor não quis polêmica e limitou-se a dizer que *Fio* estava sendo “mal assessorado” e, irônica e cinicamente, mudou o nome da música para *Filho Maravilha*.⁷⁰

Não era a primeira vez que alguém queria lucrar em cima da obra de Jorge Ben. O roqueiro inglês Rod Stewart foi processado pelos empresários de Jorge por ter plagiado a canção *Taj Majal*. O refrão da música de *Do ya think I'm sexy*⁷¹ era de fato igual ao sucesso também lançando em 1972, no mesmo LP que havia consagrado *Fio Maravilha*.

Aliás, em 1994, quando Fio trabalhava de entregador de pizzas, Jorge Ben já não assinava mais como Jorge Ben. Cinco anos antes, em 1989, ao se transferir para a gravadora Warner ele aceitou a sugestão de mudar de nome artístico. Alguns chegaram a pensar que teria sido sugestão de uma numeróloga.⁷² Outros cogitaram que Jorge queria evitar confusões de direitos autorais com o americano George Benson.⁷³ Mas o realidade é que o autor da proposta foi o então diretor executivo da gravadora, Andre Midani. O novo Jorge **Benjor** não estava preocupado com seu destino numerológico; tudo resumia-se uma simples jogada de marketing, com o intuito de ressuscitar um artista que andava um pouco desgastado depois de quase trinta anos de carreira⁷⁴.

Mas voltemos aos anos 70, época de consolidação dos artistas associados à MPB.

Menos de um ano após a música de Jorge Ben ter sido lançada, o jornal alternativo *O Pasquim* entrevistou o craque da Gávea. O título da manchete da entrevista era: “O Preto-que-ri”! Fio foi colocado na parede pelos jornalistas do jornal carioca, que questionavam sua postura sempre alegre e feliz. Para aquele grupo de

⁷⁰ Entrevista de Jorge Ben a Amaury Jr no “Programa Amaury JR.” da Rede TV 28/01/2005

⁷¹ Stewart registrou a música no seu nome e no de Carmine Appice. Era a primeira canção do LP *Blondes Have More Fun* (1978)

⁷² Essão é a versão divulgada pelo crítico musical Pedro Alexandre Sanches no seu livro: Sanches, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo. 2000, p.197.

⁷³ Essa foi a versão oficial dada na época pelos assessores de Jorge Benjor.

⁷⁴ Sobre as informações sobre Jorge Benjor e Fio Maravilha: Entrevista de Jorge Benjor no “Programa Amaury JR.”, transmitido pela Rede TV em 28/01/2005. Uma imagem de arquivo mostrou Fio nos EUA como entregador de pizza em 1994. Os seguintes sites confirmam a atual vida de Fio: <http://www.maranhaonews.com.br/noticia.php?modo=exibir&idnoticia=2693> e http://miltonneves.uol.com.br/qfl/index.asp?id_qfl=1424

intelectuais, Fio era um “bobo-da-corte”, condenado a fazer a alegria dos miseráveis. Fio tentava, sem muito sucesso, se esquivar das perguntas perniciosas dos jornalistas. Ao ser indagado sobre a existência do racismo no Brasil, Fio disse que de fato existia, mas que não sentia o preconceito na pele. Irônico e debochado, o jogador disse que não seria nunca confundido com um bandido pois poucos tinham aquela cara feia e os dentes tortos daquele jeito: “o problema é os dentes, não a cor”. Para além da ironia, Fio achava que “se o cara tem uma certa posição [social], as portas se abrem um pouco mais fácil”.⁷⁵

Mas os jornalistas não pensavam da mesma forma. Depois da entrevista feita com Fio Maravilha, o cartunista Henfil sentiu-se incomodado com a imagem sempre alegre do jogador. Angustiava-lhe o fato de Fio parecer alienado às questões de sua época. Não lhe agradaram a relativização desmobilizadora presente no discurso de Fio e sua pouca identidade com a exploração de sua raça.

Então Henfil criou um dos seus maravilhosos personagens, *Pavoroso – o Preto-que-ri*. Os quadrinhos do personagem foram publicados por algumas semanas durante o ano de 1973. Toda vez que Henfil desenhava *Pavoroso* no *Pasquim* a história girava em torno de uma crítica à alienação do “preto-que-ri”. Na maioria das vezes um outro personagem expulsava *Pavoroso* de algum lugar simplesmente por ser “preto”. O personagem de dentes protuberantes então começava a rir descontroladamente. Quanto mais ofensas recebia, mais *Pavoroso* ria. Até que todos acabavam com medo daquela aberração e saíam correndo. Todos os negros que “encobriam” o racismo eram, segundo Henfil e sua crítica mordaz, “pretos-que riam”.

Aliás, para o jornal alternativo, havia um negro que era visto como “o verdadeiro negro”. Em 1971 a equipe do jornal entrevistou Nancy Wilson, cantora americana engajada na luta contra o racismo nos EUA. Junto com ela estava o marido Robert Hask, também militante da causa negra. Em oposição à manchete da entrevista de Fio Maravilha, a militante foi noticiada como “uma negra de alma negra”. Entre as frases proferidas pela cantora e assimiladas pelos redatores como “realmente negras” estão:

“Nancy Wilson: Não me lembro de haver, um dia, sequer me deixado fascinar por um homem que não fosse da minha raça.

Robert Hask (o marido): (...) A meu ver, se você é negro, rico, famoso e bonito, e não se casou com uma negra, aí sim você se não se realizou na vida”⁷⁶.

⁷⁵ Entrevista de Fio: *O Pasquim* (1973), nº 182.

⁷⁶ “Nancy Wilson: uma negra de alma negra” - *O Pasquim*, s/ nº, (19/10/71)

Acho curioso que só alguns negros possam ser reconhecidos como “verdadeiros” negros. E os “realmente negros” são os combatentes, os *resistentes*, os militantes. Para além do radicalismo dos americanos, vê-se o forjar de uma identidade que exclui um certo tipo de negro: o “preto que ri”. O Pasquim parece ver em Fio Maravilha um negro “falso” porque ele não era identificado como “combatente” ou “revoltado”. Fio é um “preto-que-ri” porque relativiza o racismo e não aceita o discurso que grande parte das esquerdas queriam ver reproduzidos em sua boca disforme e avantajada.

Para exemplificar o “verdadeiro negro” frequentemente prefere-se o exemplo heróico. Os abolicionistas do século XIX preferiram louvar o chefe Zumbi dos Palmares a valorizar a figura de Ganga Zumba. O último fora chefe do maior e mais longo quilombo da história do país até 1678. Reconhecendo que não seria possível destruir o gigantesco grupo de lutadores, os colonos cederam firmaram o “acordo de Recife” com o chefe do quilombo. Através deste contrato, Ganga Zumba conseguiu fazer com que os portugueses reconhecessem a liberdade de todos os nascidos em Palmares. O governo colonial também cedia terras na região do Cacaú, norte de Alagoas, e garantia a continuidade do comércio dos negros fazendo-os vassalos da Coroa portuguesa. Era o reconhecimento pleno.

Mas nem todos ficaram satisfeitos. Zumbi surgiu como liderança dos grupos que se opuseram ao acordo. O novo chefe rebelado procurou minar a autoridade de Ganga Zumba mantendo o estado de guerra contra os colonos. Homens infiltrados em Cacaú envenenaram o antigo líder. O governo colonial tentou novos acordos sem sucesso. A permanência do impasse fez com que os portugueses voltassem a apostar na total destruição do quilombo, para qual empreitada foi contratado o bandeirante Domingos Jorge Velho, retratado com a pele escura em gravuras de época. Ele levou mais de 10 anos para acabar com o maior quilombo já existente na história do Brasil. Os resistentes foram finalmente aniquilados em 1694 e seu líder, Zumbi dos Palmares, morto.⁷⁷

No século XX, o dia da morte de Zumbi, 20 de novembro, foi declarado “dia da consciência negra”. Parece que ainda hoje só o negro *resistente* pode simbolizar a “consciência”. De fato, o negro visto como “fraco” é frequentemente esquecido, apagado ou culpado. Não são poucas as vezes em que isso aconteceu no imaginário

⁷⁷ Verbetes: Zumbi; Ganga Zumba; Racismo; Miscigenação; Chica da Silva In: Vainfas, Ronaldo. *Dicionário de Brasil Colônia*. Cia das Letras. 2000.

popular. O “caso” Simonal é um exemplo. Os casos de dois outros artistas negros, Erlon Chaves e Toni Tornado, serão abordados ao longo do capítulo.

No futebol, dois jogadores são freqüentemente citados como culpados pela derrota brasileira para o Uruguai em pleno Maracanã, na Copa do Mundo de 1950: o goleiro Barbosa e o zagueiro Bigode. Ambos negros. O trauma da derrota criou um mito racista punitivo. O comediante Chico Anysio expressou essa crença, ecoando variados setores da sociedade: “não tenho confiança em goleiro negro. O último foi o Barbosa, de triste memória”⁷⁸.

Mas será que o racismo explica tudo?

* * *

Em julho de 69, o semanário *O Pasquim* publicou uma entrevista de capa com o rei da pilantragem sob o título "Não sou racista". Simonal era acuado como se estivesse num interrogatório. Ao ser indagado se era racista e responder negativamente, foi pressionado a responder como podia conviver com o fato de comer caviar e ter mordomo.⁷⁹

O que é curioso é que os dois negros mais famosos daquela época pensavam da mesma forma que Fio Maravilha acerca da questão do racismo. Embora não negassem a sua existência, Pelé e Simonal viam a situação com os mesmos olhos. O “rei do futebol” e craque do *escrete canarinho* costumava relativizar o racismo. Em entrevistas chegou a dizer que o problema do racismo é muito mais uma questão social do que de cor.⁸⁰

Simonal pensava de forma idêntica a Pelé. Em 1970 ele resumiu seu ponto de vista em uma entrevista ao jornal *Correio da Manhã*: “Eu tive mil problemas porque era preto, antes de fazer sucesso. Não tenho agora porque sou rico, os meus problemas já

⁷⁸ Essa citação foi retirada do jornal *Lance* e reproduzido pela revista *Veja* (14/06/2006), p. 43.

⁷⁹ *O Pasquim* (jul 1969) nº 3.

⁸⁰ Segundo Pelé: “não existe [racismo] dentro de mim. Tem racismo de religião, de cor. Aqui no Brasil o problema do racismo é mais social”. *Isto É* (14/03/1979) Apud: Hollanda, Heloísa Buarque de & Pereira, Carlos Alberto. *Patrulhas Ideológicas Marca Reg.: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense. 1980, p. 128.

são outros. Há uma frase que define bem o que eu penso: em lugar onde preto não entra, pobre também não entra”.⁸¹

Mas o fato de negros preferirem categorias sociais para relativizar o racismo incomodou os defensores da causa negra. Aos olhos dos militantes, o discurso de Pelé, Fio e Simonal faziam eco às teorias de “democracia racial” de Gilberto Freyre, já em desuso pelos acadêmicos da década de 1970⁸². Tal conceito foi atacado em muitas teses daquela época, mas o calor do debate talvez tenha inflamado demais os ânimos e as críticas. Segundo o antropólogo inglês Peter Fry, as críticas a Gilberto Freyre lastreavam-se na idéia de que o pesquisador pernambucano era “culturalista”. Ou seja, Freyre não via a cultura como epifenômeno da “estrutura social”, abordagem que era muito criticada por marxistas e antropólogos estruturalistas:

“Tanto uma tradição como a outra queriam explicar a cultura em função de algo considerado mais ‘real’; no caso do marxismo, a infra-estrutura econômica; no caso da antropologia social, a ‘estrutura social’. Quem tentava inverter esta relação era acusado de ‘culturalista’”⁸³.

Além disso, Freyre era odiado por ser o criador do conceito de “democracia racial”, visto pelos contestadores, especialmente nos movimentos negros, como um disfarce do racismo “disfarçado” que existe no país. Para estes, a “democracia racial” encobria uma série de práticas preconceituosas no seio da sociedade, mantendo a dominação racista e os preconceitos vigentes. Para completar, Freyre apoiava o governo militar, o que era repudiado por aqueles que se viam como *resistentes* a esta ordem⁸⁴.

Peter Fry prefere outra abordagem. Ele enfatiza que o Brasil é um dos poucos países no mundo que conseguiu criar uma ideologia nacional a-racista⁸⁵, que deve ser valorizada:

⁸¹ *Correio da Manhã* (04/12/1970) caderno anexo p. 3.

⁸² Verbete Racismo In: Vainfas, Ronaldo (org). *Dicionário de Brasil Colônia*

⁸³ “‘Feijoada e soul-food’ 25 anos depois”. In: Fry, Peter. *A persistência da raça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 157.

⁸⁴ Para Gaspari, Gilberto Freyre ficou “enebriado” com as condecorações do regime e com o convite para que ocupasse o Ministério da Educação. Gaspari, Elio. *A ditadura envergonhada*. Cia das Letras. São Paulo. 2002, p. 230.

⁸⁵ Nos anos 80 e 90 a crítica à teoria da “democracia racial” foi relativizada. O antropólogo inglês Peter Fry resumiu estas críticas: “Na análise dominante da questão racial, o Brasil é imaginado como um país de duas ‘raças’ em conflito. Não vejo este Brasil nem nas etnografias e muito menos na minha experiência de cidadão. Mas a repetição deste discurso faz com que ele se torne uma profecia que pode ser cumprida. Queremos uma sociedade de ‘raças’ distintas? A constatação da existência de preconceito e discriminação racial é correta. Aliás tais preconceitos e discriminações são infelizmente universais. Mas esta constatação não deveria implicar a rejeição da utopia de uma sociedade a-racista. O Brasil é um dos poucos países que construíram uma ideologia nacional a-racista. Essa ideologia passou a ser chamada de democracia racial. Infelizmente a democracia racial virou vilã, em vez do racismo em si.”

“Ao contrário da ortodoxia [dos movimentos negros e algumas abordagens acadêmicas], que repudia a ‘democracia racial’ como apenas uma farsa ou máscara que ilude o povo, escondendo o racismo e impedindo a formação de um movimento negro de massa, prefiro pensá-la como um ideal a ser alcançado, um mito no sentido antropológico do termo: uma maneira específica de pensar um arranjo social em que a ancestralidade ou a aparência do indivíduo *deveriam* ser irrelevantes para a distribuição dos direitos civis e dos bens públicos” (grifo do autor)⁸⁶.

Por relativizar o discurso do racismo, Simonal, Pelé e Fio nunca foram vistos como negros *resistentes*, pois não adequavam seus discursos às demandas dos movimentos negros. Isso não impediu Simonal de lançar uma das músicas mais contestatórias do ano de 1967, *Tributo a Martin Luther King* (Simonal/ Ronaldo Bôscoli):

Sei, sou um negro de cor
 Meu irmão de minha cor
 O que te peço é luta sim, luta mais
 Que a luta está no fim
 Cada negro que for
 Mais um negro virá
 Para lutar com sangue ou não
 Com uma canção também se luta irmão
 Ouve minha voz, luta por nós
 Luta negra é demais
 É lutar pela paz
 Luta negra é demais
 Para sermos iguais

Simonal não era um compositor muito produtivo. Ele sempre preferiu aperfeiçoar-se como intérprete a desenvolver-se como compositor. Pouquíssimas foram as suas composições gravadas em discos. Ele dizia preferir “tirar um ‘sarro’” com as músicas dos outros: “Gosto de cantar as músicas de Jorge Ben, Antonio Adolfo, Braguinha, João Gilberto, Julio Cesar, Marcos Valle e outros. Mudo um pouco o que eles fazem pois, se eles são os pais da música, eu sou a mãe. Eu gero, crio, boto o molho”⁸⁷.

Mas um dos seus maiores sucessos, seja como compositor, seja como intérprete, foi a canção dedicada ao mártir da luta dos negros pacifistas dos EUA:

“Eu posso contestar, mas de maneira suave. Era assim quando cantava *Tributo a Martin Luther King*. Eu posso denunciar, mas de maneira amigável, porque sou contra a violência, contra a provocação. Eu acho que na *milonga* [no ‘jeitinho’, na conversa, de forma pacífica] a gente consegue o que quer”⁸⁸.

Embora preferisse a linha pacifista, não se pode dizer que Simonal estivesse alienado dos acontecimentos de sua época. O ano de 1967 foi um dos mais sangrentos e

Fonte: “A democracia racial, infelizmente, virou vilã”. *O Globo* (18/06/2005). Caderno Prosa e verso, p. 1.

⁸⁶ Fry, Peter. *Op. Cit.*, p. 17.

⁸⁷ “Simonal: o importante é se fazer entender”. *Jornal do Brasil* (28/02/1970). Caderno B.

⁸⁸ *Correio da Manhã* (04/12/1970), Caderno anexo p. 3.

tumultuados da história recente dos EUA. A luta dos negros americanos levou a conflitos campais em várias cidades do país. Inspirado pelos acontecimentos e antenado nas notícias mais recentes dos jornais, Simonal fez a melodia da canção. Para fazer a letra chamou o amigo Ronaldo Bôscoli, também egresso da Bossa Nova. Sugeriu a temática da música e Ronaldo, que não era negro, terminou o trabalho.

É curioso que o esquecimento que sombreia a obra de Wilson Simonal apagou até mesmo os momentos em que ele se mostrou um contestador dos mais eficientes. A canção chegou a ser censurada em fevereiro daquele ano, e só foi liberada quase seis meses depois. Naquele período a censura ainda não estava tão rígida, e apelações eram freqüentemente aceitas. Um ano antes de o líder negro americano morrer assassinado no sul dos EUA Simonal provava que não estava alienado dos acontecimentos de sua época.⁸⁹

Ao arrumar as gavetas de sua própria identidade, os escritores que estudaram a música popular nunca chegaram a dar o status de “canção de protesto” à *Tributo à Martin Luther King*. Silenciaram sobre a gravação que Simonal fez de *Disparada* de Geraldo Vandré. Esquecem-se que no mesmo ano de 1967 ele gravou *Balada do Vietnã* (Elizabeth Sanches/ David Nasser). A pecha de *dedo-duro* encobre o contestador. Aliás, não só ele, mas dois compositores das canções acima citadas são também freqüentemente associados às direitas. Ronaldo Bôscoli, co-autor de *Tributo à Martin Luther King*, é sempre vinculado a ala direitista da Bossa Nova. Nos início dos anos 1960 ele fora contra a politização da Bossa, em oposição à linha esquerdista assumida por Carlos Lyra.⁹⁰ David Nasser, jornalista que freqüentemente expunha seus pontos de vistas conservadores em jornais cariocas durante as décadas de 1960/70, é co-autor da letra de *Balada do Vietnã*, canção que faz um paralelo entre os “soldados de chumbo” e o exército americano no extremo Oriente⁹¹.

⁸⁹ Em 4 de abril de 1968, King foi baleado e morto em Memphis, Tennessee

⁹⁰ Especialmente o capítulo “O amor, o sorriso e a flor” In: Castro, Ruy. *Chega de saudade - A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia das Letras. 1990, pp. 253-271.

⁹¹ *Balada do Vietnã* (Elizabeth Sanches/ David Nasser): “Soldado de chumbo, você onde vai?/ Vai para a China caçar mandarim?/ Ou vai pro Japão, pegar samurai?/ Vai pra Amazônia criar bacuri/ Soldado de chumbo que ontem saiu/ Da saia da mãe, da casa do pai/ Soldado sem ódio que canta Sinatra/ Na noite escondida da longe Sumatra/ Soldado de chumbo da alma de blues/ Que ontem saiu da casa do pai/ E hoje já vai conhecer Hong Kong/ Tomar cuba libre, matar vietcong/ Soldado criança, feroz esperança/ que acaba que morre com um tiro na pança/ Soldado de louça, de olhos azuis/ Presépio da morte, menino Jesus/ Soldado pretinho, Pelé *made in USA*/ De alma tourinha de pele cafuza/ Soldado vaqueiro que luta por quê?/ Na terra sedenta o adubo é você/ Soldado que outrora morria na praia/ Mascando chicletes, cantango Bing Crosby/ Soldado que agora pereja no escuro/ Na terra sem dono de sangue já duro/ Soldado menino/ Soldado de louça/ Soldado de nylon/ Soldado já velho/ De tantos minutos, de tantos mil luto/ Em terras estranhas, você ande vai?/ Soldado carrega nos lábios canção/ Nos olhos o medo, a morte

Simonal nunca foi analisado sob o prisma da *resistência*. Paradoxalmente, com a maioria dos outros artistas aconteceu exatamente o oposto. Frequentemente as relações dos artistas da MPB com o regime, seja de colaboracionismo ou parcimônia, são diluídas ou simplesmente silenciadas. Mas com Simonal isso não aconteceu: para ele restou a imagem do “preto-que-ri”. Na memória, ele é um “preto” que relativizava por demais o racismo e não mostrava vontade de contestar nada. Quase sempre as gavetas que cabem à sua memória são as do esnobismo, da ostentação, do “bobo-alegre”, do esbanjador, do “preto” iludido pela riqueza.

Essa memória não é de todo infundada, visto que o próprio Simonal cultivou tais imagens em sua carreira. Em 1969, ele possuía um carro que era seu xodó e com o qual posava em fotos para revistas de fofocas: um Mercedes de CR\$ 90 milhões. Para os que o censuravam, Simonal respondia com a máxima criada por Carlos Imperial que, ao ser vaiado num festival, foi cafajeste: “prefiro ser vaiado no meu Mercury Cougar a ser aplaudido dentro de um ônibus”⁹². Morava numa mansão alugada por CR\$ 3,5 milhões, na zona Sul de São Paulo e, para completar o estereótipo do negro “corrompido pelo sistema”, Simonal era casado com uma loira, Maria Teresa, mãe dos seus três filhos.⁹³ Essa imagem é, no entanto, parcial e tendenciosa, até porque fazia parte de sua jogada de marketing.

Mas foi essa imagem esnobe e debochada do período da pilantragem que ficou consolidada no imaginário popular, dando sentido às lembranças dos que preferiram apagar *Tributo à Martin Luther King* e vê-lo como o “preto-que-ri”. Junto com Pelé e Fio Maravilha, Simonal era um dos alvos preferidos dos que queriam denunciar uma postura “conivente” dos próprios negros “com o sistema”.

* * *

Se Wilson Simonal cultivou a imagem da espontaneidade e alegria, especialmente a partir da estética da *Pilantragem*, a MPB caminhou no sentido oposto no período do “milagre econômico” (1969-1973). Antes de 1968 vários artistas identificados à MPB buscaram um olhar positivo e alegre da realidade; depois do AI-5,

na mão/ Soldado de pano, fugiu do brinquedo/ Pra morte mais cedo em Paris, em Xangai/ Que mata cantando, que enterra chorando/ Aquele soldado que tem outro pai/ Soldado menino que acaba de infarte/ Se escapa das balas que vêm lá de Marte/ Soldado sem nome/ Com jeito que vai/ Quando é que ele volta pra casa do pai?”.

⁹² Mello, Zuzi Homem de. *A Era dos festivais*. São Paulo: Editora 34. 2003, p. 196.

⁹³ “Este homem é um Simonal” *Realidade* (Dez 1969), pp. 136-148.

no entanto, tornou-se comum uma melancolia entre os compositores associados a este estilo musical.

Os tropicalistas, antes de 13 de dezembro de 1968, data da promulgação do AI-5, fundiam as diversas vertentes da música brasileira numa eterna festa.⁹⁴ Para além de uma visão apocalíptico presente nas canções de protesto, os tropicalistas estavam sempre a exaltar a positividade das misturas das tradições, das fusões das realidades. Ironizando e elevando a canção *Paisagem Inútil* (Tom Jobim/Aloysio de Oliveira), clássico da Bossa Nova, Caetano Veloso compôs *Paisagem Útil. Superbacana*, outra canção do Caetano de 1968 exalta a redenção da alegria, numa crítica feroz aos ídólatras da música de protesto, e conclui: “vou sonhando até explodir colorido/ Num sol de cinco sentidos/ Nada no bolso ou nas mãos”.

A crítica à tristeza, segundo o ponto de vista tropicalista, estava associada à crítica à canção de protesto e aos conservadores (ou aos dois ao mesmo tempo). Estes, para afirmar “o dia que virá” precisavam pintar com cores negras o dia de hoje. A alegria era a forma de superação de tal dicotomia, fundindo e sublevando as realidades. Em *Panis et Circenses* (1968) o sol é sinónimo da alegria transgressora tropicalista: “Eu quis cantar/ Minha canção iluminada de sol/ Soltei os tigres e os leões nos quintais/ Mas as pessoas da sala de jantar/ São ocupadas em nascer e morrer”. *Alegria, alegria* funde os mundos do protesto (“eu vou sem lenço sem documento”) com o da cultura de massa (“eu tomo uma coca-cola”) num painel alegórico e alegre que exalta a vida (“eu quero seguir vivendo, amor/ eu vou, por que não?”).

Gilberto Gil também não deixou para trás a exaltação da alegria em *A coisa mais linda que existe* (1968): “Coisa mais linda desse mundo/ É sair por um segundo/ E te encontrar por aí/ E ficar sem compromisso/ Pra fazer festa ou comício/ Com você perto de mim”. Em outra canção, *Geléia Geral* (1968), a alegria cumpre seu papel tropicalista: “Um poeta desfolha a bandeira/ E a manhã tropical se inicia/ Resplandente, cadente, fagueira/ Num calor girassol com alegria”. E ironiza os tristes ao dizer “a alegria é a prova dos nove/ a tristeza teu porto seguro”. Em *Divino*, maravilhoso (Caetano Veloso/Gilberto Gil) a alegria também é colocada no caldeirão *nonsense* tropical: “Atenção/ Tudo é perigoso/ Tudo é divino maravilhoso/ Atenção para o refrão”. A cantora Gal Costa chegou a gravar *País Tropical* (Jorge Ben) em 1969, vendo na obra uma apologia ao ser humano comum e à exaltação da alegria.

⁹⁴ Entre as vertentes fundidas pelos tropicalistas podemos citar a geração dos artistas da “era do rádio”, o “brega”, o rock *iê-iê-iê*, a música de protesto, e a então recém-nascida MPB.

Os tropicalistas foram muito perseguidos pela esquerda da época por cantar músicas que exaltavam a alegria como uma das forças da liberdade criadora do artista. Na época poucos os aceitaram. Aliás, os tropicalistas só foram integrados ao panteão da MPB após o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Só então a maior parte dos críticos revisaram suas posições.

Embora a alegria não possa ser simplificada na obra dos tropicalistas, fato é que freqüentemente ela está presente antes de 1968, o que quase não acontece em suas produções durante a época do “milagre econômico”, de 1968 a 1973. E se antes do AI-5 ainda se podia ser um “preto-que-ri”, após 13 de dezembro de 1968, a memória não perdoou aqueles que exaltaram a felicidade e a alegria. Simonal foi um especialista em passar essa imagem, seja no estilo de vida, seja na música, que sempre privilegiou a comunicação direta e festiva com o público.

O problema é que a idéia de um país unido e feliz era a imagem divulgada pelo regime militar no auge do “milagre econômico”, de 1969-1973. Havia uma grande propaganda do governo nesse sentido e os seus slogans foram intensamente divulgados. Pessoas comuns de classe média colavam adesivos patrióticos nos seus carros recém comprados e financiados pelo salto do “milagre econômico”. “Ninguém segura este país”, “Ame-o ou deixe-o”, “Este é um país que vai para frente” e “Nunca fomos tão felizes” eram os slogans mais populares. Queria-se passar a idéia de que o regime vigente iria finalmente levar o Brasil ao desenvolvimento. Segundo Carlos Fico, o governo “reinventou o otimismo”, trabalhando as tradições otimistas já existentes em nossa sociedade e catalisando o seu dinamismo para legitimar-se.

A Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) promovia uma série de campanhas que motivavam o espírito patriótico do povo. Assim, num comercial de TV de 1970 era possível ver um gol do Tostão e os dizeres “o sucesso de todos depende da participação de cada um”.⁹⁵ Logo depois poderiam aparecer guerrilheiros se dizendo arrependidos do “terrorismo” que haviam praticado, coagidos por membros da OBAN.⁹⁶

Paralelamente a isso, o presidente Emilio Gastarrazu Médici, que assumiu em 1969, desenvolvia uma imagem próxima ao futebol. Aparecia “batendo” uma bolinha

⁹⁵ Fico, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997, p. 103

⁹⁶ OBAN era uma organização paraestatal e extralegal financiada pelo grande capital privado nacional e multinacional para ajudar o Estado na repressão ao dito “terrorismo”, ou seja, à luta armada de esquerda. Carlos Fico diz que era a OBAN que forçava esse arrependimento dos “terroristas”. Aliás foi a OBAN, e não a AERP que criou o slogan mais ofensivo do período: “Ame-o ou deixe-o”. Fico Carlos. *Op. Cit.* 1997, p. 101.

com os netinhos na televisão e ia para o Maracanã com um radinho colado na orelha. Médici tentou aproximar-se também da música popular e para isso recebeu no Palácio Laranjeiras os artistas ganhadores das eliminatórias nacionais do FIC de 1970, Toni Tornado, Tibério Gaspar e Antônio Adolfo.⁹⁷

A imagem patriótica era reforçada sempre que possível e quase sempre colocando a nação brasileira como uma das mais importantes do mundo. As obras do milagre mostravam um Brasil grande, um país que ia “pra frente”. As pretensões do regime o levava a realizar grandes feitos. Ao longo do período ditatorial, gigantescas obras foram construídas: hidrelétricas (Balbina, Itaipu – esta última a maior do mundo até a virada do século), grandes estradas (Transamazônica, BR-101), pontes (Rio-Niterói, Vila Velha-Vitória), linhas de metrô, etc. Conhecidas pelo epíteto de “obras farônicas”, o tamanho das construções visavam também exaltar o país que ia que avançava em direção ao futuro. Para homenagear o dia da bandeira foi construído o maior mastro do mundo, inaugurado no 20 de novembro de 1972, no qual a maior bandeira já então vista foi hasteada numa praça em Brasília.⁹⁸

Dessa forma, após o AI-5, o discurso da exaltação, da alegria e do otimismo ficou associado ao regime ditatorial. Para os *resistentes*, o discurso otimista era a voz do governo a convencer a massa “alienada”. Essa visão que infantiliza o povo parte do princípio de que a sociedade não sabe enxergar corretamente as questões políticas. Esse tipo de discurso banalizador encobre que a sociedade apoiou, desejou e colaborou com o regime. Grande parte da sociedade apoiava seus projetos e discursos autoritários, seja através de atos de violência aos opositores do regime⁹⁹, do silêncio ou, ainda, através do voto no partido do governo. Não nos espanta que o apresentador Silvio Santos tenha se declarado, em entrevista a *O Pasquim*, um assíduo votante da ARENA. Seu voto e apoio não eram exceções, mas regra. Para além de coação, defendo aqui que a participação popular era ativa e aliada dos interesses autoritários da ditadura.

Uma das formas da MPB se diferenciar do regime e se ver como *resistência* foi mudar o discurso. Assim, passou a não ser adequado para esses artistas o discurso positivo da realidade. Não pegava bem exaltar a alegria e a felicidade num país de torturas, seqüestros, guerrilhas, derrotas, assassinatos. E quem compunha contra este

⁹⁷ Mello, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 382

⁹⁸ O dia da Bandeira foi 20/11/1972. Fico, Carlos. *Op. Cit.* 1997, p. 56.

⁹⁹ “Ame-o ou deixe-o” foi pichado no muro da casa de D. Helder Câmara, arcebispo de Olinda. Fonte: “Ame-o ou deixe-o” - *Folha de SP* (28/08/1970) 1º caderno, coluna Sumário, página 3. Apud: Fico, Carlos. *Op. Cit.* 1997, p. 101.

receituário era logo pichado pelas patrulhas. Foi o que aconteceu com Nelson Motta e Paulo Sérgio Valle quando eles compuseram *Um novo tempo* em 1971, canção que até hoje é vinculada pela rede Globo como mensagem de final de ano. O problema era que os críticos enxergaram na canção uma apologia aos slogans da ditadura, especialmente o “nunca fomos tão felizes” e “este é um país que vai pra frente”. Como lembra o historiador Paulo Cesar de Araújo, nos anos 1970, a rede Globo encerrava sua programação diária com a canção: “Hoje é um novo dia/ De um novo tempo que começou/ Nesses novos dias/ As alegrias serão de todos, é só querer/ Todos nossos sonhos serão verdades/ O futuro já começou...”. Apesar do estrondoso sucesso, pressionado pelas críticas, Nelson Motta sentiu-se mal em saudar aquele “novo tempo”. A canção, independentemente das vontades dos compositores e intérpretes (o elenco da Globo), ajudou a propagar a idéia de que o Brasil vivia uma era de alegria, de felicidade e de progresso irreversíveis¹⁰⁰: “O nosso jingle se transformou na música mais tocada e cantada no fim de ano: em todas as festas, em todas as churrascarias, em todas as casas, em vez de *Jingle Bells* cantava-se *Um novo tempo* e eu não sabia se sentia orgulho ou vergonha”¹⁰¹, confessa Nelson Motta nos dias de hoje.

Após o AI-5, até os artistas identificados com uma visão otimista da realidade mudaram sua trajetória, incorporando visões soturnas, metáforas obscuras e sentimentos depressivos em suas músicas. Os tropicalistas que haviam incorporado a alegria antes daquele marco, passaram a escrever letras profundamente tristes, como convinha àqueles que desejavam se identificar à *resistência*.

Não à toa, a memória do período é extremamente negativa: os artistas associados à MPB cantaram esta imagem. “Período de exceção”, “época do terror”, “anos de chumbo”, “ditadura das torturas”: todas essas expressões dão conta de uma realidade precisa, a das esquerdas que foram expulsas da vida política do país. E Simonal parece representar uma voz dissonante a esse discurso. Simonal, cantor da alegria, é uma voz que “desafina” do melancólico discurso *resistente* da MPB.

Segundo Paulo Henriques Britto a contracultura brasileira adotou um caráter diferente do seu original norte-americano:

¹⁰⁰ Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record. 2003, p. 266.

¹⁰¹ Motta, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 235.

“No caso do Brasil, a contracultura começou depois – é mais um fenômeno do início dos anos 1970, do período que podemos chamar de pós-tropicalista – e veio a exibir algumas características análogas às do original californiano: as posturas em relação à política, sexualidade e drogas, as roupas e cabelos, o misticismo oriental, e também a importância do *rock* como linguagem musical. Porém alguns dos melhores cancionistas que utilizaram a linguagem do *rock* nesses primeiros anos, vários deles egressos da tropicália ou herdeiros diretos dos tropicalistas, exprimiram em suas criações uma visão da realidade muito diversa da ideologia contracultural norte-americana, a qual continha, como já vimos, uma proposta utópica. No caso brasileiro, o som das guitarras serviu de pano de fundo para letras que falavam de desespero, fracasso, solidão e loucura. Nada poderia ser mais distante do “verão do amor” de 1967 que a ressaca instalada no Brasil após a alegria esfuziante do movimento tropicalista”.¹⁰²

Assim, Paulo Britto relaciona vários artistas que forjaram músicas com letras noturnas, fazendo coro à construção de uma memória da *resistência*. Mais importante do que os compositores terem feito músicas com essas novas temáticas, o interessante é perceber que todas as canções relacionadas foram muito consumidas pelo público de classe média-alta que gradualmente começava a se identificar com uma memória da *resistência*.

Em 1972 os Mutantes compuseram *Caminhante noturno* (Arnaldo Baptista/ Rita Lee): “No chão de asfalto/ Ecos, um sapato/ Pisa o silêncio caminhante noturno”. Em *Balada do Louco* (Arnaldo Baptista/ Rita Lee) a racionalidade desconecta-se da felicidade: “Mais louco é quem me diz/ que não é feliz/ eu sou feliz”. O vazio existencial é a tônica *Movimento dos Barcos* (Jards Macalé/ Capinan): “Estou cansado/ e você também/ vou sair sem abrir a porta/ e não voltar nunca mais/ desculpe a paz que eu lhe roubei”. A desilusão era a tônica do Clube da Esquina em *San Vicente* (Milton Nascimento/ Ronaldo Bastos): “Alguém que vi de passagem/ numa cidade estrangeira/ lembrou os sonhos que eu tinha/ e esqueci sobre a mesa”. Esse grupo fez também uma ironia à alegria no tropicalismo em *Um gosto de sol* (Milton Nascimento/ Fernando Brant): “Fotos de uma velha festa/ ossos tão antigos, fatos tão passados”. Em *Para Lennon & McCartney* os mesmos autores dizem: “Porque vocês não sabem do lixo ocidental/ não precisam mais temer/ não precisam da solidão/ todo dia é dia de viver”. Segundo Henriques Britto, “o medo e a solidão, temas importantes do *rock* pós-tropicalista, são desnecessários no mundo dos Beatles; os jovens ingleses e americanos podem curtir a vida, enquanto a nós aqui, no lixo do Ocidente, só resta uma identificação vicária com eles: ‘mas agora sou cowboy/ sou ouro eu sou vocês’”. Em

¹⁰² Britto, Paulo Henriques. *A temática noturna no rock pós-tropicalista*. In: Duarte, Paulo Sergio & Naves, Santuza Cambraia. *Do samba canção à Tropicália*. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2003, p. 192;

*Vapor barato*¹⁰³ os autores Jards Macalé e Waly Salomão lamentam: “Ah, sim, eu estou tão cansado/ mas não pra dizer/ que eu estou indo embora/ talvez eu volte/ um dia eu volto quem sabe/... / eu não acredito mais em você/ vou tomar aquele velho navio”. Sergio Sampaio fazia coro em *Eu quero é botar meu bloco na rua*: “Eu por mim/ queria isso e aquilo/ Um quilo mais daquilo/ um grilo menos nisso/ é disso que eu preciso”. Toquinho e Vinícius de Moraes avisam em *Regra Três*: “mas deixe lâmpada acesa/ se algum dia a tristeza quiser entrar/ e uma bebida por perto/ porque você pode estar certo/ que vai chorar”.¹⁰⁴

Mas a tristeza não se limitava aos influenciados pelo tropicalismo, antes jovial e alegre. Em 1971 Chico Buarque voltou de seu breve exílio italiano e gravou o LP *Construção*. Foi através desse LP que Chico começou a ser mais facilmente identificado como um dos mitos da *resistência* musical ao regime ditatorial. São desse disco, além da faixa-título, várias canções que expressam a profunda depressão desse período. *Samba de Orly* (Toquinho/ Vinícius de Moraes/ Chico Buarque) tematiza a saída de um exilado: “Vai meu irmão/ você tem razão/ de correr assim desse frio”. As outras canções do LP incorporam a tristeza e monotonia, vide *Acalanto*: “dorme minha pequena/ não vale a pena despertar”; *Cotidiano*: “todo dia ela faz tudo sempre igual...”; *Desalento* (com Vinícius de Moraes): “sim, vai e diz/ diz assim/ que eu chorei/ que eu morri/ de arrependimento/ que o meu desalento/ já não tem mais fim”. Como veremos, foi a partir deste disco bastante melancólico que Chico Buarque começou a se tornar o principal ícone da resistência do meio musical, dando início a sua política de choques com a censura e com as redes de televisão, especialmente a Globo. Nos anos 1970, Chico quase não mais apareceu na televisão, vista por ele como um dos difusores dos interesses do regime, muito embora o compositor tivesse começado sua carreira nesse meio de comunicação de massa depois de 1964.

O cantor Tim Maia surgiu para o estrelato em 1970, ao interpretar canções tristes como *Azul da cor do mar*: “Ah! Se o mundo inteiro me pudesse ouvir/ Tenho muito pra contar/ Dizer que aprendi/ E na vida a gente tem que entender/ Que um nasce pra sofrer/ Enquanto o outro ri”. A jornalista de *O Globo* quis saber porquê suas composições eram tão melancólicas e ele respondeu: “A gente é que é triste. A vida,

¹⁰³ Gal Costa a cantou no LP *Gal a todo vapor*.

¹⁰⁴ Movimento dos Barcos (1972); *Eu quero é botar meu bloco na rua* (1972).

vivência comadre... Quem vive sofre. Só é alegre quem não conhece as coisas. Mas eu já sofri muito, muito mesmo”¹⁰⁵.

Alguns expoentes dessa mesma MPB perceberam o tom sério e triste que a música popular trilhava e fizeram músicas questionando essa postura. Tom Zé, em *Complexo de Épico* (1972) foi claro: “Todo compositor brasileiro é um complexado/ Todo compositor brasileiro é um complexado/ Por que ele tem esta mania danada/ Esta preocupação/ De falar tão sério/ De parecer tão sério/ De sorrir tão sério/ De chorar tão sério/ De brincar tão sério/ De parecer tão sério/ De amar tão sério/ De sorrir tão sério/ Ah, meu Deus do céu/ Vá ser sério assim... no inferno/ Ah, meu Deus do céu/ Vá ser sério assim... no inferno”. Os *Novos Baianos*, tentaram acabar com o mar de tristeza da MPB com o alegre disco *Acabou chorare* (1973). Rita Lee também questionou a seriedade em *Arrombou a festa* (Rita Lee/ Paulo Coelho, 1976): “Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu/ Com a música popular brasileira?! Todos falam sério, todos eles levam a sério/ Mas esse sério me parece brincadeira...”. Mas não teve jeito, e a tristeza continuou sendo predominante nas composições da MPB.

Até os tropicalistas foram levados pela maré de desilusão após o AI-5. Em 1969, Caetano Veloso se preparava para partir para o exílio quando lançou um LP com várias canções maravilhosas, mas muito tristes. Em *Os argonautas* Caetano recria a melancolia de um fado português para dizer que: “o barco, meu coração não contenta/ tanta tormenta/ Alegria, meu coração não contenta/ o dia, o marco, meu coração/ o porto, não”. Em *Acrílico*: “Do amor morto motor da saudade/ Diluído da grandicidade/ Idade da pedra ainda/ Canto quieto o que conheço/ Quero o que não mereço”. Em 1972, Caetano musicou o poema *Triste Bahia*, de Gregório de Mattos, poeta baiano do século XVIII: “Triste Bahia, ó quão dessemelhante/ estás e estou do nosso antigo estado/ pobre te vejo a ti/ tu a mim empenhado...”. Mas é no LP gravado em Londres, em 1971, que a melancolia de Veloso chegou ao auge, retratando um período que a MPB se afundou na ausência total de alegria. Canções como *A little more blue*, *If you hold a stone/Marinheiro só* e *Shoot me dead* expressam o desespero de uma geração que finalmente pôde se identificar com o tropicalismo. Nas duas primeiras canções Caetano canta as agruras do exílio, da mesma forma que Gilberto Gil faz em *Back in Bahia* (de 1972). Em *O sonho acabou*, Gil também se afina ao discurso da tristeza e desilusão: “O sonho acabou/ Quem não dormiu no *sleeping bag* nem sequer sonhou/.../ O sonho

¹⁰⁵ “Tim Maia: o pobre menino rico”. *O Globo* (28/11/1970), p. 4.

acabou desmanchando a pílula de vida/.../ O sonho acabou/ Transformando o sangue do cordeiro em água/ Derretendo a minha mágoa/ Derrubando a minha cama/ O sonho acabou/ Foi pesado o sonho pra quem não sonhou”.

Ousaria dizer que o Tropicalismo só foi incorporado pelos setores mais conservadores da MPB quando adotou a temática da tristeza. Se os tradicionalistas mudaram ao incorporar o Tropicalismo ao panteão da MPB, os tropicalistas também afinaram-se com o discurso da *resistência*. Estes só voltaram a afirmar a alegria na metade dos anos 70. E novamente voltaram a sofrer a pressão por estar “traindo” uma memória coletiva.

Em 1977 Caetano Veloso lançou o disco *Bicho*, no qual voltou a tematizar a opção preferencial pelo prazer, especialmente na canção *Odara*: “Deixa eu dançar/ pro meu corpo ficar odara”. A crítica musical não gostou e a jornalista Ana Maria Bahiana indagou: “Dançar, nesses tempos sombrios?”.¹⁰⁶ Outro crítico chegou a dizer que Caetano Veloso “não tinha o direito de pôr uma roupa colorida e sair brincando por aí, dizendo que está tudo bem, isso é oba-oba inconseqüente”.¹⁰⁷ E quando Caetano disse que não entendia o que se passava politicamente no país viu-se cercado de críticas. A jornalista Margarida Autran disse que “o artista não poderia alienar-se da realidade que o cerca” e que por isso Caetano Veloso não teria o direito de não ler jornais.¹⁰⁸ No mesmo ano Gil lançou o LP *Refavela*, que foi muito mal avaliado. O crítico Tárík de Souza, numa reportagem intitulada “Rebobagem” chegou a dizer que Gil e Caetano eram “irmãos siameses em idéias e contradições” pois declaravam que nada sabiam sobre “sucessão, democratização e quaisquer assuntos da matéria”.¹⁰⁹

Mas Gil e Caetano só desafinaram da memória da *resistência* no início da abertura, a partir da segunda metade dos anos 70. Durante o auge do “milagre”, suas críticas estavam mais direcionadas, com razão, às noções culturais repressivas, aos preconceitos sociais à mulher, ao homossexual, aos poderes castradores em geral. Naqueles anos era comum os artistas se vestirem de forma híbrida, ou unissex. Caetano usava saias, jóias, bijuterias e batom. Seus longos cabelos e magreza o tornavam muito parecido com sua irmã, a cantora Maria Bethânia. Gil, por sua vez, radicalizava suas

¹⁰⁶ “Caetano e seu novo LP, Bicho. ‘Dançar ajuda a pensar melhor’”. *O Globo* (10/4/1977). Apud: Araújo, Paulo César de. *Op. Cit.*, 2003, p. 271.

¹⁰⁷ “Caetano e seu novo LP, Bicho. ‘Dançar ajuda a pensar melhor’”. *O Globo* (10/4/1977). Apud: Araújo, Paulo César de. *Op. Cit.*, 2003, p. 271.

¹⁰⁸ “É isso aí, bicho?”. *O Globo* (15/07/1977). Apud: Araújo, Paulo Cesar de. *Op. Cit.*, 2003, p. 272.

¹⁰⁹ “Rebobagem”. *Veja* (20/07/1977).

posturas esotéricas e lisérgicas (em 1976 ele chegou a ser preso por porte de maconha), assim como suas posturas libertárias.

Depois do AI-5, marco da memória da *resistência*, nenhum artista associado à MPB pôde cantar da mesma forma alegre e irresponsável. Segundo o cineasta Arnaldo Jabour:

“Nós não tivemos a alegria nem de poder ser *hippies* em paz, porque quando o *hippismo* veio para o Brasil era plena ditadura. Quer dizer, um *hippismo* antifascista, uma coisa terrível, porque o movimento *hippie* original era amor, flor e o cacete a quatro. Aqui não. Aqui era uma resistência (sic) psíquica à ditadura, um negócio terrível. Muita gente pirou, muita gente morreu, muita gente enlouqueceu”.¹¹⁰

Simonal, ao contrário, buscava cantar a alegria e animar o público. As diferenças entre seu discurso e o os que possuem uma memória pessimista do período é clara. Suas críticas apontam o processo de intelectualização e elitização da música brasileira pela classe média egressa das universidades, da qual Jabour e os ouvintes da MPB *resistente* faziam parte. Este não era o público de Simonal:

“Quando falo pilantragem, o público sabe o que é. Só a imprensa não sabe. Pilantragem é uma posição otimista; se o mundo vai mal, a pilantragem se preocupa em saber o que é possível fazer no sentido de melhorar, no sentido de divertir o povo. É o descompromisso com a inteligência. (...) O grande perigo das artes no Brasil são as pessoas compromissadas com a inteligência. Um pessoas preocupadas em fingir que são intelectuais. Eles tumultuam a verdade. O Vinícius [de Moraes] faz coisas sensacionais. Se fizer uma droga, os caras continuam achando sensacional”.¹¹¹

Simonal se afastava cada vez mais da temática da tristeza, era guia do discurso da *resistência* na MPB. Simonal continuou investindo na imagem da alegria, da empolgação, do divertimento, do dançar por dançar. Foi ele o intérprete do *Hino do Festival Internacional da Canção*, de 1970: “No Brasil a alegria hoje é tanta/ povo que canta é povo feliz”. A canção foi composta por Miguel Gustavo, o mesmo autor de *Pra Frente, Brasil*, que embalou o tricampeonato daquele ano.¹¹² Dessa forma, Simonal desafinava do discurso da *resistência* que se formava.

Ao longo dos anos 70 a MPB foi se afastando de uma linha mais popular, no sentido largo do termo. Intelectualizou-se e tornou-se um padrão estético e político de uma determinada classe média à medida que propagou a idéia de *resistência* à ditadura. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que gradualmente começava a se ver como *resistente*, a classe média entrava de cabeça nos benefícios do “milagre”. Sem nunca ter

¹¹⁰ Naves, Santuza Cambraia & Duarte, Paulo (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2003, p. 188.

¹¹¹ “Esse homem é um Simonal”. *Realidade*. Dezembro 1969, pp. 147-8.

¹¹² Mello, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 389.

desafinado uma nota sequer, Simonal perdeu o compasso do bonde da tristeza que assolou a MPB na época do “milagre”. Tornou-se um “preto-que-ri”.

* * *

Em 1969 estreou a novela *A cabana do Pai Tomás*. A Rede Globo iniciava sua política de altos investimentos no horário nobre e as novelas pareciam uma ótima e lucrativa saída. Às 19 horas, a obra era uma adaptação feita por Hedy Maia do romance homônimo de Harriet Beecher Stowe.¹¹³ Divergências entre os encarregados levaram a novela a ter cinco roteiristas. Walter Negrão escreveu os últimos capítulos, transformando o conto abolicionista em um simples banguê-banguê. Mas o desrespeito à história original não parava por aí.

De 7 de julho daquele ano até 1º de março de 1970 o público assistiu à trama que abordava a luta política, social e econômica entre escravos e latifundiários do sul dos Estados Unidos. O roteiro girava em torno da história da sofrida vida do velho escravo pai Tomás e de sua mulher Tia Cloé, interpretada por Ruth de Souza. Pai Tomás era um bom negro que era freqüentemente revendido aos piores senhores.

O curioso é que o escalado para fazer o papel de Pai Tomás foi o ator Sérgio Cardoso, que já havia atuado em várias novelas de sucesso, especialmente na TV Tupi. Mas o que era espantoso era que o ator era branco! Para fazer o papel teve que pintar o corpo, se maquiar, usar perucas e colocar rolhas para alargar o nariz. Segundo a Globo, a escolha do ator branco para o papel principal foi um pedido da agência de publicidade da Colgate-Palmolive, uma das subsidiárias da empresa norte-americana que patrocinava novelas nas década de 1960¹¹⁴. Muitos criticaram a escolha de um ator

¹¹³ Publicado entre 1851 e 1852 sob a forma de folhetim, num jornal moderado, o *National Era*, e recusado pelos primeiros editores a quem foi proposto sob a forma de livro, "A Cabana do Pai Tomás" acabaria por ser editado nesse formato a 20 de Março de 1852. O livro vendeu dez mil exemplares na primeira semana de vendas nos Estados Unidos e 300.000 exemplares no primeiro ano. Na Grã-Bretanha, no primeiro ano de edição, venderia um milhão e um segundo milhão nas suas várias traduções em diversos países. Segundo as suas próprias palavras, Harriet Beecher Stowe esperava ganhar com a obra o suficiente para comprar um vestido novo, mas os primeiros três meses de vendas renderam-lhe a soma de 10.000 dólares - uma pequena fortuna.

Fonte: <http://www.publico.clix.pt/sites/colecaojuvenil/livros/33.cabanapaitomas/texto3.htm>

¹¹⁴ Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro. Zahar. 2003, p. 19.

branco para o papel de um negro. Um dos que não gostou nada da escolha foi o ator e autor de teatro Plínio Marcos, que protestou contra a escolha.¹¹⁵

Cardoso ainda atuava em outros dois papéis que não existiam no romance original, Mister Dimitrius, um galã à la Clark Gable, e o presidente norte-americano Abraham Lincoln. Parecia até que a TV Globo queria conter despesas com elenco.

Porém dinheiro não era problema. Aliás, a novela foi uma das novidades da Globo em termos de superprodução. Com o crédito fácil obtido no auge do “milagre econômico”, a Rede Globo iniciava sua expansão. A emissora chegou a congelar um riacho no município de Poá para obedecer à narrativa. Um barco antigo a vapor, como daqueles que navegavam no Rio Mississipi, foi inteiramente construído sobre as águas do Rio São Francisco, que serviu como cenário.¹¹⁶

Mas se dinheiro não era problema, o que explicaria então a escolha de um ator branco para um personagem principal negro? Racismo? Curiosamente, *A cabana do pai Tomás* não obteve o sucesso esperado. A novela transmitida pela TV Tupi, *Nino, o italianinho* tinha a preferência do público, especialmente em São Paulo. Segundo a própria Globo, o país não acompanhou a novela porque “o enredo era inacessível para a maioria dos telespectadores”¹¹⁷.

Se a TV brasileira não era racista, ao menos tinha muito medo de ofender setores conservadores e (esses sim) racistas da sociedade. Não à toa, o primeiro beijo inter-racial da história das telenovelas só foi ao ar muito tempo depois. Em 1980, o casal mais feliz da novela das oito da Globo *Baila Comigo*, de Manoel Carlos, trocaram seu primeiro beijo na boca depois de 147 capítulos de ansiosa espera.¹¹⁸

As carícias do casal Oto e Letícia, protagonizados por Milton Gonçalves e Beatriz Lira, preocupavam tanto a direção da Globo quanto a Censura. Temendo uma possível represália dos telespectadores mais conservadores, a Globo acatou a sugestão da Censura de que o negro Oto e a branca Letícia só tivessem cenas de amor se se fizesse clara a sua condição de casados.

¹¹⁵ Araújo, Joel Zito. *Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira*. In: Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo & Huntley, Lynn. *Tirando a máscara – ensaios sobre o racismo no Brasil*. Paz e Terra, 2000. p. 83.

¹¹⁶ Coluna *Nostalgia* (de Paulo Senna). Revista da TV. *O Globo* (27/02/2005).

¹¹⁷ Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento. Rio de Janeiro. Zahar. 2003, p. 19.

¹¹⁸ “Atraso Calculado: Beijo inter-racial chega ao horário nobre”. *Veja* (16/09/1981).

Quando finalmente chegou o momento do beijo, os telespectadores encararam-no com naturalidade. Mas o fato de ter demorado mais de trinta anos (a primeira transmissão de TV no Brasil ocorreu em 1950) para o primeiro beijo inter-racial ser mostrado na televisão deixa claro que o racismo é, no mínimo, um tema bastante espinhoso em nossa sociedade.

* * *

Segundos antes de iniciar a apresentação da canção *Eu também quero mocotó*¹¹⁹ no Festival Internacional da Canção em 1970, Erlon Chaves pegou o microfone e falou: “Hoje os ‘escravos do sultão’ serão substituídos pelas ‘gatas do Canecão’”. Apareceram então duas louras lindas com trajes cor de pele que lançavam olhares sedutores para cantor-maestro, que então falou: “Agora vamos fazer um número quente, eu sendo beijado por lindas garotas. É como se eu fosse beijado por todas as que estão aqui presentes”.¹²⁰ Começaram as vaia. Gradualmente foram surgindo no palco mais e mais mulheres vestidas em trajes sumários. Segundo Nelson Motta, então jurado do Festival, as louras com botas de salto alto faziam uma coreografia erótica de alta vulgaridade, se esfregavam nele, se ajoelhavam entre suas pernas, reboavam para ele.¹²¹ À medida que o baile continuava, as vaia aumentavam. O público definitivamente não gostara daquela apresentação, alguns enjoaram-se.

Era 25 de outubro de 1970. Erlon Chaves já era um artista conhecido dos bastidores da música popular. Havia começado na Rádio e TV Tupi de São Paulo aos 13 anos. Maestro de formação, fora um dos jurados do I Festival Nacional de Música Popular Brasileira, em 1965.¹²² Arranjador de diversos sucessos dos anos 60, Erlon também foi diretor musical da TV Rio, filial carioca da TV Globo, que na época ainda não tinha iniciado suas transmissões em cadeia nacional.¹²³ Junto com Augusto

¹¹⁹ *Eu também quero mocotó (Jorge Ben): Eu também quero mocotó/A semana toda o mês inteirinho/ O ano todo/ Domingos e feriados/ Eu também quero mocotó/ Pois eu cheguei to chegado/ Tô com fome/ Sou um pobre coitado/ Me ajudem por favor/ Bota o mocotó no meu prato/ Mocotó, mocotó, mocotó/ Salada de mocotó/ Mocotó à milanesa/ Ensopado de mocotó/ Mocotó com batata/ Geléia de mocotó/ Eu também quero mocotó/ Eu sou obcecado por mocotó/ Mocotó is very sexy/ Eu quero mocotó/ Mocotó mãe, mocotó pai/ Mocotó filho, mocotó filhos/ Eu também sou da família/ Eu também quero mocotó/ Mocotó, mocotó, mocotó, mocotó/ Vocês gostam de mocotó?! Mocotó é bom ou não é?! Viva o mocotó”*

¹²⁰ Mello, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 384

¹²¹ Motta, Nelson. *Op. Cit.*, 2000, p. 211.

¹²² Mello, Zuza Homem de. *Op. Cit.*, p. 62

¹²³ idem, p. 148.

Marzagão, ele convenceu a emissora carioca a investir nos festivais de música, e ajudou a criar o *Festival Internacional da Canção*.¹²⁴ Em 1970 havia feito os arranjos do disco de Elis Regina e Simonal, entre outros, e já era um músico bastante reconhecido no meio artístico.

O FIC, festival realizado em conjunto com o Estado da Guanabara, era constituído de duas fases, uma nacional e outra internacional. Erlon havia se classificado para competir com os músicos internacionais e foi convidado a assumir os vocais da canção *Eu também quero mocotó* pois nem Jorge Ben, o compositor, nem Wilson Simonal, o preferido de Jorge, diziam estar livres naquela data.¹²⁵ Preparou-se então em grande estilo, acompanhado de seu grupo de instrumentistas, a *Banda Veneno*. Prometia sacudir a noite internacional do Festival, aproveitando que o público havia gostado muito do *swing* de sua primeira apresentação:

“Vou inventar um negócio muito quente para domingo. E se esse festival durasse só mais um pouquinho eu e o pessoal do Simonal ficávamos com ele só para nós. Porque essa de artista boêmio já era. Já era inclusive aqui, para não falar nos outros países. O Frank, o Belafonte, o Dean provam isso.”¹²⁶

Muito amigo de Simonal, Erlon já era um dos contratados da empresa do cantor, a Simonal Produções, quando iniciou sua apresentação naquele domingo, dia 25 de outubro. Na primeira apresentação, no dia 17, ele apresentou-se vestido de marajá, com calças vermelhas, túnica prateada estilo e cinto dourado. Ao seu lado “escravos” o abanavam com leques de plumas de avestruz. Na segunda apresentação entrou no palco vestindo um *sarong* amarelo e camisa aberta com o peito nu.¹²⁷

O jornal *O Globo* repercutiu o estranho acontecimento daquele dia 25:

“Foi uma vaia-monstro. E voltaram os gritos ‘queremos mocotó’. Mas Erlon começou a cantar em inglês. O maestro Rogério Duprat, de macacão de mecânico, regia a orquestra da TV Globo desajeitadamente. E começaram a surgir as lindas garotas vestindo sumários trajes cor de pele. Cada um rodopiava no palco e beijava o maestro-cantor. A cada rodopio um grito: ‘queremos mocotó’. A cada beijo uma vaia e o corinho tradicional. Ninguém entendia mais nada. Já eram sete garotas no palco”.¹²⁸

A Revista *Fatos e Fotos* também não perdoou:

“O maestro Erlon Chaves na noite final do FIC subiu ao palco para a derradeira apresentação do *Eu também quero mocotó*. No palco fundiu a cuca e passou a acreditar no sucesso dele próprio. Pegou o microfone e anunciou que cantaria o *Mocotó*, mas antes... – e atacou de música americana, com participação de pequenas de maiô. O sucesso das noites anteriores foi imediatamente esquecido, e a arquiabancada não perdoou: VAIA!”.¹²⁹

¹²⁴ idem, p. 150.

¹²⁵ idem, p. 377.

¹²⁶ *O Globo* (20/10/1970), p. 9.

¹²⁷ *O Globo* (17/10/1970), p. 12.

¹²⁸ *O Globo* (26/10/1970), p. 12.

¹²⁹ *Fatos e Fotos* (12/11/70), nº 510, pp. 12-15.

Naquela época o maestro-cantor Erlon Chaves namorava a desejada ex-Miss Brasil Vera Fischer. Alguns atribuíram aquela intensa vaia do Maracanãzinho ao preconceito racial do público. Erlon era negro, namorava uma loira famosa e assumia um discurso muito parecido com o de Simonal: despreocupado e sorridente. Psicanalistas chegaram a dizer que “Erlon realizou uma sessão de psicoterapia de massa, atingindo o Maracanãzinho no seu inconsciente”.¹³⁰

Fato é que a situação repercutiu muito negativamente, especialmente para Erlon que teve sua carreira encurtada pela força de um imaginário preconceituoso. Todos quiseram se desvincular daquela apresentação considerada “de mau gosto” pelo público. A Rede Globo de Televisão lançou um comunicado esclarecendo que o número não estivera no script, tendo sido realizado à revelia da direção. Um ano depois, em 1971, o diretor do Festival Augusto Marzagão ainda dava explicações sobre o acontecimento: “foi de extremo mau-gosto, não cabia e não cabe nada desse tipo [no Festival]”.¹³¹

O crítico e produtor musical Nelson Motta era jurado naquele festival. Ao ouvir *Eu também quero mocotó* ficou fascinado pelo deboche festivo da canção dentro da suposta seriedade do festival. Junto com os jurados Rita Lee e Luiz Carlos Maciel (que assinava uma coluna sobre contracultura chamada *Underground n’O Pasquim*) tentou formar uma frente de jurados que pudesse nomear a canção de Jorge Ben campeã. Mas a empreitada não deu certo, e *BR-3*, de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar sagrou-se vencedora.

Para Motta, os outros jurados, críticos e musicólogos mais conservadores ainda acreditavam em procurar um equilíbrio entre a ‘boa música’, a ‘boa letra’ e a receptividade popular. Mas para Motta a música nova que estava surgindo exigia “novos critérios” e a música de Jorge Ben interpretada por Erlon deveria ser julgada sob outro prisma:

“O festival há muito tempo não era mais uma competição musical, era uma vitrine de idéias, uma janela de liberdade dentro do clima opressivo, uma oportunidade para os novos talentos e novas linguagens. E sobretudo não era para ser levado a sério. A música popular era muito mais do que apenas música e letra. Era um dos raros espaços que restaram para expressar, ainda que metaforicamente, alguma insatisfação com o regime e um mínimo de esperança em mudanças. Cantar nunca foi tão necessário nem tão perigoso”.¹³²

¹³⁰ *Fatos e Fotos* n° 510, (12/11/70) ; pp. 12-15.

¹³¹ *O Pasquim*, (04/10/1971), s/n°, pp. 3-5.

¹³² Motta, Nelson. *Op. cit.*, p. 211.

Erlon agradava Motta ao fazer evoluções no palco dizendo “frases absurdas e de duplo-sentido, referindo-se a partes da anatomia feminina enquanto cantava: “Sabe porque eu sou forte e sou macho? É porque eu como mocotó. Tá muito bom!”.¹³³ Como se vê, Nelson Motta via a alegria como uma forma de “descompromisso” e ao mesmo tempo de oposição ao regime. Ainda assim, Motta acha, nos dias de hoje, que o maestro “exagerou”. O que Erlon fez no palco foi dar sentido às inspirações do compositor Jorge Ben, que disse em entrevista:

“O mocotó nasceu numa boate chamada Jogral, de SP. Vai muita menininha lá, com o mocotó grande e fica assim sentadinha de perna cruzada. Mocotó é uma gíria lá da gente. Eu estava cantando e sem querer tinha uma menina assim na frente e eu disse: “poxa, que mocotó, hein?”. No microfone. Aí todo mundo riu. E saiu a música: uma brincadeira”¹³⁴.

Mas os jurados não gostaram da brincadeira e preferiram *BR-3*, cantada por Toni Tornado, que incorporou de melhor forma a melancolia daqueles anos, com sua letra sombria e o tom de protesto.

Mas não foi só Nelson Motta que achou que houve exagero por parte de Erlon. Quando desceu do palco, Erlon e o diretor da Rede Globo José Bonifácio de Oliveira, o Boni, foram presos. Os agentes realizaram um interrogatório com os dois, munidos de um vídeo da apresentação. Através da interferência do apresentador Flávio Cavalcanti os agentes liberaram o maestro. Erlon era um dos mais populares jurados do programa de Cavalcanti.¹³⁵

Mas a história não morreria por aí. No dia seguinte os jornais repercutiram as reclamações e comentários pouco favoráveis à cena levada aos lares do país. Caracterizam a apresentação de obscena, cafajeste e desrespeitosa. O comentário geral era que esposas de generais não haviam gostado da apresentação.¹³⁶

Pouco tempo depois, Erlon Chaves estava ensaiando sua banda para tocar no Programa Flávio Cavalcanti. Por volta das 16 horas dois agentes policiais o convidaram a acompanhá-los para completar suas declarações. Erlon ficou ainda mais assustado quando os agentes apresentaram seus documentos e disseram que tinham ordens de conduzi-lo por bem ou por mal.

¹³³ Motta, Nelson. *Op. cit.*, p. 211..

¹³⁴ *O Pasquim*, nº 11, (25/09/1969).

¹³⁵ Mello, Zuzana Homem de. *Op. cit.*, p.386.

¹³⁶ *idem.*

Erlon entrou no Opala amarelo dos agentes, de chapa particular, e foi colocado no banco traseiro. Quando aproximou-se da Praça Onze, perto da Central do Brasil no centro da cidade do Rio de Janeiro, os agentes declararam que precisavam encapuzá-lo, para sua própria segurança. Justamente no lugar onde Erlon foi encapuzado, na Praça Onze, há hoje um monumento com a cabeça heróica de Zumbi dos Palmares. É curioso que não se trata nem de um busto nem de uma estátua, mas de uma cabeça que paira no ar ligeiramente acima de uma construção de uns poucos metros, de formato piramidal. Se Erlon perdia a cabeça ao ser encapuzado, o mito de Zumbi parece viver sem corpo.

E o automóvel seguiu sua trajetória. Depois de abastecerem, viajaram por cerca de uma hora. Então chegaram a um lugar que Erlon mais tarde identificou como uma dependência militar.

Colocaram o cantor de *Mocotó* numa cela recém-pintada na qual um dos cantos havia apenas um buraco para que o preso fizesse suas necessidades. Erlon ficou preso por três dias. Na prisão percebeu que havia alguns advogados nas outras celas, a maioria dos quais foi encarcerada por serem defensores de “subversivos” e pleitearem seus *habeas corpus*.

Numa terça-feira, três dias depois de ter sido encarcerado, foi novamente colocado encapuzado num banco traseiro de carro. Dessa vez foi ao lado do advogado George Tavares, que já se encontrava encarcerado quando Erlon chegou. Deixado numa rua de Vila Isabel, avisaram-no para não olhar para trás.¹³⁷

A repercussão da *ingênua* canção não parou por aí. Incrivelmente, até o jornal *O Pasquim* sofreria com o imaginário criado por ela. O número datado de 4 de novembro daquele ano ostentava uma charge de Jaguar que ultrajava o famoso quadro *Independência do Brasil*, de Pedro Américo, o que irritou os militares. Ao invés de gritar “independência ou morte”, o D. Pedro I do quadro ostentava um balão de histórias em quadrinhos com os dizeres: “Eu quero mocotó!”. Jaguar ironizava a moda que assolou o país, mas o governo usou o ultraje para justificar a prisão dos jornalistas, que

¹³⁷ Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) é uma declaração de Erlon Chaves de suas humilhações sofridas. Logo após o festival Erlon foi inquirido e solto. Seu encarceramento por membros da repressão alguns dias mais tarde parece ter sido denunciado pelo próprio ao DOPS, já que para ele não estava revestido de legalidade e nenhum momento os homens que o pegaram disseram qualquer coisa que o fizesse pensar diferente. Ver reprodução do documento no anexo: Declaração de Erlon Chaves. APERJ; T. Declarações, Pasta 9, Folha 148.

há muito já era desejada pelo regime. No dia seguinte o editor Sérgio Cabral foi preso, junto com os jornalistas que lá estavam, e ficaram detidos por quase dois meses. Surpreendentemente, os jornalistas d’*O Pasquim* tinham sido presos por publicar uma referência a uma ingênua canção, e não por publicar a íntegra da letra de *Construção*, de Chico Buarque, alguns meses antes. O governo se sentiu ofendido com aquela provocação à memória pátria.

Erlon ficou extremamente abalado com a repercussão exagerada daquele *happening*. Toda a culpa pela dança “ofensiva” caiu sobre suas costas. As organizações Globo foram os primeiros a “tirar o corpo fora”. Em 28 de outubro o jornal *O Globo* publicou um artigo colocando toda a culpa em cima de Chaves. Intrigantemente o artigo não fala do encarceramento do maestro:

“Erlon Chaves depõe 4 horas na Polícia Federal”

“O maestro Erlon Chaves prestou depoimento ontem durante 4h na Polícia Federal, para explicitar às autoridades da Censura o “show” com o conjunto ‘As Gatas’ que apresentou domingo último no Festival da Canção no Maracanãzinho.

O maestro foi convocado para dar explicações a propósito da apresentação de um “show” não programado nem autorizado pela TV Globo e que causou repulsa ao público presente e aos telespectadores. As autoridades admitem que ele tenha ludibriado a boa-fé da direção da TV Globo, organizadora do festival, e que não tivera conhecimento prévio do número que ele apresentou antes de Mocotó.

Apesar do sigilo de depoimento sabe-se que o Sr. Erlon Chaves prestou declarações de caráter dúbio. Devido a isso serão convidados diretores da TV Globo para fornecer esclarecimentos adicionais a respeito do número As Gatas. Um pequeno número de jornalistas aguardava o maestro para que, após liberado pela Polícia Federal, desse informações sobre seu depoimento. Mas ele se negou a isso, gritando, mal-humorado, palavras impróprias”¹³⁸.

Assustado, Erlon ficou com medo de voltar pra casa. Segundo a jornalista Lea Penteadó, o cantor teria pedido para dormir por duas semanas na casa de seu grande amigo Wilson Simonal, no que foi atendido.¹³⁹ Embora não tivesse sido torturado nem interrogado, o acontecimento valeu-lhe um processo por atentado ao pudor, e uma suspensão de trinta dias em sua atividade profissional.¹⁴⁰

O Pasquim também não perdoou o maestro. Para o cartunista Ziraldo, Erlon errara o tom, diluindo o poder de sua apresentação. Erlon, assim como Simonal e Fio, era outro *preto-que-ri*:

“O que aconteceu com o maestro Erlon Chaves – a despeito do seu imenso talento – foi que ele não percebeu *tudo* em volta dele. Falta a sua inteligência, talvez, um pouco de acuidade. (...) O seu show no Maracanãzinho foi muito menos um

¹³⁸ *O Globo* (28/10/1970), p. b2

¹³⁹ Penteadó, Lea. *Um instante, maestro! – A história de um apresentador que fez história na TV*. Record. São Paulo. 1993, p. 70.

¹⁴⁰ Mello, Zuzá Homem de. *A Era dos festivais*. Editora 34. São Paulo. 2003, p. 386.

atentado à moral do que um atentado violento aos valores da classe média, cruel e fascistóide com toda a classe média do mundo, cheia de preconceitos, dominada cada dia mais pela cultura burra que lhe entra pela alma através dos meios de comunicação mais contundentes, todos nas mãos deles mesmos. O que Erlon fez o Maracanãzinho aquela noite – eu estou certo – foi uma desforra, foi um viu, ó, foi uma vingança contra todos e contra tudo aquilo que fez de sua vida, hoje, de glórias, uma luta dura e sofrida. Foi a sua forma de protesto. Só que ele errou na forma. Só que ele individualizou seu protesto. Só que ele não quer mudar nada, ele não quer que os de sua cor sejam considerados tão bons como outros (às vezes, muitíssimas vezes, são melhores), o que ele quer é ser aceito.

“Aí, ele errou. Quem quer ser aceito não pode berrar de jeito nenhum. (...)”

“Eu posso não ter este direito (sic), mas eu fiquei com pena do Erlon. Bem feito pra ele (sic!). Quem escolhe este tipo de caminho que ele escolheu, perde a guerra sozinho, não vai precisar nunca de inimigo. Se ele prestasse um pouquinho mais de atenção nas coisas, ia entender a diferença que existe, por exemplo, entre o Martin Luther King e o Stokeley Carmichael”¹⁴¹.

A partir daí a carreira de maestro foi declinando. Erlon regia sua banda no programa *Discoteca do Chacrinha*, acompanhando os calouros e cantando jingles dos produtos que faziam comerciais. Segundo a mulher do apresentador, que publicou uma biografia do marido ao lado da jornalista Lucia Rito, o “Velho Guerreiro” percebeu que a orquestra sob sua batuta não estava a postos, e ficou irado. Virou para o companheiro Anthony Ferreira e disse: “Você quer ver como se derruba um cara?” O apresentador voltou para o palco e quando acabou de apresentar as candidatas do concurso “A mais bela estudante” chamou um cantor fora da hora programada e tudo ficou parado. Ironizando, o “Velho Guerreiro” teria dito: “Agora vamos aguardar o maestro Erlon Chaves acabar de se refrescar”. A espera teria levado um minuto e meio de buraco no ar até os músicos voltarem aos seus lugares. Erlon foi então afastado do programa.¹⁴² Aliás, Chacrinha, que fora o presidente do júri popular daquele festival, tinha criticado muito *Eu também quero mocotó*.¹⁴³

Apesar dos cinco discos lançados juntamente com sua banda, Chaves passou a viver abatido, angustiada. Quando Simonal começou a ser sistematicamente acusado de “dedo-duro”, em 1972, Erlon ficou muito abalado. Segundo alguns memorialistas, ele teria entrado em profunda depressão, pois via repetindo-se com seu grande amigo o que acontecera com ele próprio.¹⁴⁴ Em novembro de 1974 ele estava numa loja da Galeria Paissandu, na rua Senador Vergueiro no Flamengo, perto de onde morava, quando sofreu um enfarte fatal aos 40 anos de idade.

¹⁴¹ “Yes, I can’t”: (texto de Ziraldo): *O Pasquim* (4/11/1970), nº 72, p. 31.

¹⁴² Barbosa, Florinda & Rito, Lucia. *Quem não se comunica, se trumbica*. Ed. Globo. São Paulo, p. 85.

¹⁴³ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 389.

¹⁴⁴ Idem, p. 390.

* * *

É curioso que dois cantores negros, Simonal e Erlon, tenham sido vistos como “pretos-que-riem”. Mais curioso ainda é que outro negro, Toni Tornado, nunca tenha sido incorporado à memória da *resistência*. Apesar disso, é como *resistente* que o discurso de Toni reivindica legitimidade. Antes mesmo de ficar famoso como intérprete de *BR-3*, ele já tinha sido preso:

“Na época da Tropicália, quando eles começaram a caçar os chamados tropicalistas, eu formei um movimento chamado Black Rio. Era um movimento de conscientização da raça e durante os bailes eu fazia algumas citações, mandava algumas mensagens. A coisa já tinha aflorado muito e eles [a repressão] acharam por bem pegar o cabeça. E quem era o cabeça? Toni Tornado. E aí eu segurei esse pepino e fui expulso do país junto com os comunistas”.¹⁴⁵

É sintomático que para fazer referência à sua postura de *resistente*, Toni faça menção aos comunistas e ao movimento tropicalista. Até para o exilado Toni, a memória da si mesmo, e mais especificamente do movimento negro, não pode ser contada sem a referência ao mundo *resistente* da música. Segundo suas lembranças, ele se refugiou no Egito junto com o escritor Antonio Callado, autor de *Quarup*.

Mas a militância de Toni tem raízes anteriores à contestação musical. Original da cidade de Paranapanema, oeste de São Paulo, ele foi garoto de rua, vendedor de balas nos sinais de trânsito e engraxate. Mais velho serviu o exército como para-quedista junto com outro famoso soldado, o futuro Silvio Santos. Anos mais tarde, Toni foi segurança de Carlos Imperial, justamente na época que Wilson Simonal também era seu empregado. Chegaram a se conhecer, mas logo depois Toni aproveitou uma oportunidade de viajar como cantor numa companhia chamada *Coisas do Brasil* e excursionou pelo mundo inteiro. O último lugar que Toni conheceu foi Nova Iorque, onde resolveu ficar. Morou na rua 142th, avenida central do Harlem, entrou em contato com a politização dos negros americanos e foi muito influenciado.

“Foram 7 meses. Aí eu senti. A música me dominou completamente. Eu vi negros com toneladas na cabeça em *soul music*. Vi crianças em *soul free*. Eu senti. Era o grito da alma. Todos cantam porque sentem. Isto é *soul-music*.”

Em 67 estava de volta ao Brasil e acabei *crooner* do conjunto de Peter Thomas. Sabe? Lá nos EUA vi muita gente pior do que eu e resolvi cantar pra valer. Mas assisti James Brown, Jimi Hendrix, alguns dos grandes festivais *pops*. Vivi e amadureci. E lá estava

¹⁴⁵ Entrevista de Toni Tornado ao Canal Brasil exibido em 23/04/2005

eu cantando bolero, tango, na frente do conjunto. Não, meu Deus, não podia continuar”.¹⁴⁶

Após suas atividades políticas no movimento negro e o curto exílio no Egito, Toni lembra-se de ter voltado para o Brasil. Cantava em boates cariocas quando Tibério Gaspar, compositor em ascensão na época ao lado de Antônio Adolfo, o viu num show na boate New Holiday. A dupla havia composto alguns dos maiores sucessos de Simonal como *Sá Marina*, *Aleluia aleluia*, *Moça*, entre outros. Tibério Gaspar percebeu logo que aquele era o cara para cantar a sua nova música, *BR-3*, no Festival daquele ano de 1970, e chamou Adolfo para conhecê-lo.

Depois de uma apresentação memorável os três ganharam a fase nacional do FIC com aquela música que ainda povoa o imaginário de muita gente:

BR-3

(Antonio Adolfo/ Tibério Gaspar)

A gente corre na BR-3
 A gente morre na BR-3
 Há um foguete
 Rasgando o céu, cruzando o espaço
 E um Jesus Cristo feito em aço
 Crucificado outra vez
 Há um sonho
 Viagem multicolorida
 Às vezes ponto de partida
 E às vezes ponto de um talvez
 Há um crime
 No longo asfalto dessa estrada
 E uma notícia fabricada
 Pro novo herói de cada mês
 Por isso eu corro na BR-3
 Eu por isso eu morro na BR-3
 Girando no centro da BR-3
 Eu vivo dentro da BR-3
 Baby baby, socorro na BR-3
 E o mundo inteiro se move na BR-3
 And I can't love you na BR-3

Todos os envolvidos se lembram bem do que significou a vitória no Festival. A música *BR-3* era um hino a uma das rodovias mais perigosas do país, que ligava Rio de Janeiro a Belo Horizonte. A letra, de forma híbrida, possibilitava outras interpretações. Toni apresentou-se com o peito nu, com um sol pintado que simbolizava “a integração das raças”. Dançava, rodava e mexia os braços, muito influenciado pelos heróis americanos, especialmente James Brown.

¹⁴⁶ *O Globo* (20/10/1970), p. 14.

Quando soube da vitória, Tibério Gaspar teve a maior emoção de sua vida, e chegou a desmaiar¹⁴⁷. Catapultado ao sucesso instantâneo Toni espantava-se:

“Antes eu nem tinha família. Agora tenho um povo todo me aplaudindo. Isso é confortador, parece um sonho, bicho. Antes, o pessoal só me procurava para cobrar imposto. Agora, todo mundo me beija, me abraça, diz que eu sou o máximo. Não entendo isso.”¹⁴⁸ (...) “Eu apenas queria ser lixeiro”.¹⁴⁹

Da noite para o dia tudo mudou na vida de Toni Tornado. Se no início de 1970 ele morava num “cabeça de porco” na Rua do Lavradio, em outubro daquele ano ele conheceu o presidente Médici, juntamente com os autores da canção, numa cerimônia realizada no Palácio Laranjeiras.¹⁵⁰ Paradoxalmente, Toni Tornado e Tibério Gaspar não mencionam esse encontro com o presidente militar nas entrevistas. Tibério enfatiza que naquela época “ou se fazia o jogo dos militares, ou tomava pau”. O fato de ter ido cumprimentar Médici e ouvi-lo pedir o “tri” do Festival parece-lhe um fato menor. Nada mais condizente com uma memória da *resistência*, que prefere enfatizar os atos “heróicos” e os choques diretos e minimizar as relações mediadas.

O sucesso trouxe problemas para Antonio Viana Gomes, o Toni Tornado. O primeiro teve a ver com sua vida pessoal. Quando ficou famoso, ele decidiu se separar de vez da mulher, com quem já não tinha uma boa relação. Toni estava envolvido num caso com a atriz Arlete Salles.

Quando foi pegar uma vitrola na casa que dividia com a ex-mulher, os dois tiveram uma briga. A ex-esposa acusou-o de tê-la atacado com um batedor de carne e quis processá-lo. Edna da Costa Oliveira foi então à 13ª DP registrar queixa e apresentou três testemunhas, todos funcionários do prédio no qual residia.¹⁵¹ Segundo Toni:

“Ainda me lembro que no auge da discussão ela disse que ia me destruir mas não me liguei. Bobeei. Olha o meu tamanho, bicho, quase dois metros. Eu já fui lutador de boxe. Se eu tivesse que bater em Edna, não ia apanhar martelo de amaciar bife”.¹⁵²

Tornado ironizava a briga, mas fato é que a acusação de violência doméstica catalisou outra: a de que a canção *BR-3* fazia referência às drogas.

¹⁴⁷ *O Globo* (19/10/1970), p. 1d

¹⁴⁸ *idem*.

¹⁴⁹ *O Globo* (20/10/1970) p. 14

¹⁵⁰ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 382

¹⁵¹ “Tornado ataca mulher a marteladas” - *O Globo* (14/11/1970), p. 12; “Tornado, o triste herói da acusação fabricada” - *O Globo* (16/11/1970), p. 37.

¹⁵² “Tornado, o triste herói da acusação fabricada” - *O Globo* (16/11/1970), p. 37.

Na época, surgiu um boato segundo o qual *BR-3* seria a “veia três” do braço, onde os drogados aplicariam seus ácidos.¹⁵³ Os criadores dos boatos foram David Nasser e Ibrahim Sued, ambos identificados ao regime e às direitas. E Toni foi perseguido novamente. Tibério Gaspar, o compositor da canção, culpa ainda hoje os dois jornalistas.¹⁵⁴ Para ele e para o músico Zuza Homem de Mello, ambos tinham como intenção provocar um clima de euforia para promover o livro do general Jayme Graça, *Tóxico*.

Na sua capa vermelha, o título do livro era escrito com uma carreira de cocaína. Nas primeiras páginas sugeria que *BR-3* era um hino dos drogados, com a substituição dos versos de Tibério no início da música: “Há uma seringa/ que vem do céu, cruzando o braço/ e uma agulha feita em aço/ pra espetar outra vez”.¹⁵⁵ De fato, Toni Tornado disse em entrevista que muitos “doidões” haviam sido presos na época cantando a canção, especialmente a parte que diz “a gente morre na *BR-3*”.¹⁵⁶

Tibério Gaspar, o letrista, ainda hoje se indigna com a confusão:

“A princípio foi um misto de revolta e decepção. Depois o pior de tudo: um sentimento de absoluta impotência. Estávamos em pleno regime ditatorial e com os direitos civis cerceados não havia a mínima chance de levar os caluniadores à barra dos tribunais. De imediato fui “convidado” a comparecer ao SNI para fazer alguns esclarecimentos e daí pra frente tornei-me uma pessoa indesejável para a mídia e para as gravadoras. A rigor naquela época ninguém queria criar polêmica com os militares. Assim, quem estivesse “queimado” com o sistema ou não fosse do agrado deles era impietosamente alijado por seus pares.

Mas o que mais me deixa injuriado, e é preciso que fique bem claro, é que na época da *BR-3* eu era totalmente “careta”(...). [E] a bomba havia estourado mais nas minhas mãos. O Antônio Adolfo e o Toni apenas chamuscaram-se”.¹⁵⁷

E o boato pegou. Mas poucos além dos envolvidos se lembram do ocorrido. Na paranóia das letras com duplo sentido, a metáfora não intencional prejudicou as carreiras de Toni e dos compositores Tibério Gaspar e Antônio Adolfo. Para os que procuravam associações, o “Jesus Cristo feito em aço” seria a seringa que entraria na “*BR-3*” promovendo sonhos e uma “viagem multicolorida/ às vezes ponto de partida/ e às vezes ponto de um talvez”.

O problema conjugal de Toni ajudou a catalisar o problema. A ex-mulher, aproveitando a força do boato, disse que Toni a bateu tomado pela “viagem

¹⁵³ Toni Tornado (Programa Canal Brasil - 23/04/2005) confirma que houve esse boato. Tibério Gaspar se mostrou, em entrevista, extremamente indignado com a deturpação de sua canção.

¹⁵⁴ “Os caminhos tortuosos da *BR-3*” - *Jornal do Comércio de Pernambuco* (13/05/2004), pp. 1-2.

¹⁵⁵ Idem; Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 388.

¹⁵⁶ Toni Tornado (Programa Canal Brasil - 23/04/2005)

¹⁵⁷ “Os caminhos tortuosos da *BR-3*” - *Jornal do Comércio de Pernambuco* (13/05/2004), pp. 1-2.

multicolorida”.¹⁵⁸ O jornal *O Globo* publicou matéria com o título de “Tornado ataca mulher a marteladas” que ironizava a canção e o novo astro:

“Vitorioso na BR-3, Toni Tornado desencadeou a borrasca em família. Perdeu-se na estrada da vida e transformou seu ‘Jesus Cristo feito em aço’ num prosaico martelo de bater bife e partiu para a agressão à amante. Tornou-se assim ‘um novo triste herói de cada mês, gerando um fato verdadeiro que poderia ter sido uma notícia fabricada’, assim como a canção”.¹⁵⁹

Logo Toni, que diz que na época “não fumava nem [cigarro] Continental”.¹⁶⁰

A partir de então ele começou a sofrer uma forte patrulha ideológica da direita conservadora do país.¹⁶¹ Seu histórico com o movimento negro amedrontava. No ano seguinte à sua apresentação, em 1971, ele e a cantora Elis Regina estavam no júri da final do novo FIC. Como a contagem final dos votos era manual, Elis Regina fez um show para a platéia que aguardava. Uma das canções que cantou foi a bela *Black is beautiful*, dos irmãos Marcos Valle e Paulo Sérgio Valle. Sucesso da cantora, a canção começava devagar e ia crescendo a medida que a melodia se desenvolvia: “Hoje cedo na rua do Ouvidor/ Quantos brancos horríveis eu vi/ eu quero um homem de cor...”. Durante a apresentação, quando cantou este verso, Elis virou-se na direção de Toni que, empolgado, se levantou: “eu achei que era comigo, subi no palco, abracei a Elis Regina e diante de quarenta e tantas mil pessoas presentes e mais cento e tantos assistindo, nós choramos e eu levantei o punho. Mais uma vez fui preso”.¹⁶²

No ano seguinte a própria direção do FIC, capitaneada pelo diretor Augusto Marzagão, instaurou a censura. Foi proibido qualquer tipo de protesto negro, especialmente o punho cerrado, símbolo da luta dos *Panteras Negras* americanos.¹⁶³

O curioso é que a própria canção *Black is beautiful* já havia sido alvo da censura. Em 1970, os irmãos Valle enviaram a música para o serviço de Censura para que a gravação fosse liberada. Mas os censores não gostaram da parte que falava: “eu quero um homem de cor/ um negro do Congo ou daqui/ Que **melhore o meu sangue europeu**” (grifo meu).¹⁶⁴

Para os representantes da ditadura não havia oposição ou superioridade entre as raças no Brasil. Incorporou-se a idéia de que vivíamos uma “democracia racial”, unidos

¹⁵⁸ *Fatos e Fotos* (17/12/70), nº 513.

¹⁵⁹ *O Globo* (14/11/1970), p. 12.

¹⁶⁰ Toni Tornado (Programa Canal Brasil - 23/04/2005)

¹⁶¹ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 388

¹⁶² Toni Tornado (Programa Canal Brasil - 23/04/2005).

¹⁶³ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 418

¹⁶⁴ “Black is beautiful (Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle)” Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Setor de Divisão de Censura e Diversões Públicas. TN 23.3632 (5/11/1970).

e felizes na direção do progresso. Assim sendo, a Censura não poderia liberar uma música que julgava o sangue negro melhor do que o europeu. Aparentemente, a política da censura não admitia o discurso “segregador”, fosse ele o discurso da luta de classes, fosse o discurso que demarcasse a desigualdade entre as raças. A canção dos irmãos Valle é ousada pois inverte a lógica do preconceito racial, do qual os negros são mais freqüentemente suas vítimas.

Os irmãos Valle foram forçados a fazer mudanças e só conseguiram a liberação depois de incorporar o discurso a-racista do regime. E foi assim que Elis Regina gravou a canção no ano seguinte, em 1971:

Black is beautiful

(Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle)

Hoje cedo na rua do Ouvidor
 Quantos brancos horríveis eu vi
 Eu quero um homem de cor
 Um negro do Congo ou daqui
 Que *íntegro o meu sangue europeu*
 Black is beautiful
 Black so peaceful

É importante demarcar que a perseguição a Toni Tornado não foi só daqueles que acharam que o boato das drogas era verdadeiro. Parte das esquerdas também ironizava o seu trabalho por se aproximar demais do “estilo norte-americano de cantar”. Acusavam-no de copiar a música estrangeira.

O Pasquim chegou a depreciar seu estilo de cantar “à la James Brown”. Ele e Ivan Lins eram freqüentemente criticados por cantar com a voz rouca, parecendo os cantores *soul* americanos. A patrulha ideológica pegava pesado, e chegou a ironizar o nascimento do filho de Ivan Lins: “no primeiro choro mostrou um rouco na voz, naturalmente para encobrir deficiências que não lhe permitem agudos como os de Thelma Houston, etc”.¹⁶⁵ Os críticos viam no seu estilo de cantar uma forma importada, e alienada, de manifestação.

Além disso, Toni Tornado sofreu até perseguição gramatical. Quando ele lançou o sucesso *Podes crer amizade* (Toni Tornado/ Major, 1972) foi questionado pela ABL por criar um refrão que não existia gramaticalmente na música brasileira: “eles diziam – relata Toni – ‘Podes crer’ não existe. Existe ‘pode crer’.”¹⁶⁶

É incrível que grande parte da sociedade preferisse ver Toni Tornado como um cantor “importado”. Talvez isto explique por que ele não tenha sido incorporado como

¹⁶⁵ *O Pasquim*, nº 180, (18/12/72), p. 23.

¹⁶⁶ Toni Tornado (Programa Canal Brasil - 23/04/2005).

um cantor da *resistência*, embora as temáticas de suas músicas muitas vezes girassem em torno do protesto. Em uma bela canção de 1972 chamada *Uma idéia* ele cantava: “Eu aprendi minha lição/ Eu sei que a sombra das mãos jogam no chão/ a mesma cor”.

Na curta carreira de Toni Tornado, com apenas dois LPs lançados, várias canções tematizavam a libertação dos negros. No primeiro, de 1971, havia a canção *Me libertei* (Tonye/ Frankye): “Jurei nunca mais fazer som por aqui/ Porque ninguém tinha interesse em me ouvir/ Mas agora é hora de me libertar/ E quem quiser/ Ouça primeiro pra depois me ouvir/ Porque todo meu canto sai do meu coração”; *Juízo Final* (Pedrinho/ Renato Corrêa): “o fim deste mundo cheio de guerra/ o início de um mundo cheio de paz/ bebedouro mata a sede/ não escolhe cor”. Em outras situações sua performance era vista como perigosa pelo regime. Tornado foi chamado novamente à Censura quando cantou a canção *Se Jesus fosse um homem de cor?* (de Cláudio Fontana) com punho cerrado.¹⁶⁷

Em 1971 ele gravou uma canção *Papai não foi esse o mundo que você falou*. Ela põe o dedo na ferida e é precisa ao relatar os acontecimentos que as esquerdas conheciam bem:

Papai, não foi esse o mundo que você me falou

Abro jornais vejo guerrilhas
O sangue deixa a sua trilha
Vejo protestos, ocupação
Vejo misérias e traição
Prevejo a morte da alegria
A noite vai vencendo o dia
Eu me importo com as pessoas
E elas nem estão aí
Estão longe muito longe
Mas eu vejo elas (sic) daqui

Meu pai me disse um dia
Veja aquele é seu pai Noel
O mundo é cheio, cheio de bondade
Já não existe falsidade
O que não presta já morreu
Mas nada disso aconteceu
E é por isso que hoje em dia
Nosso mundo está assim
Vou sofrendo com alegria
Pois meu pai mentiu pra mim

Tudo que se quer para mim
Meu pai mentiu pra mim
Papai, não foi esse o mundo que você falou

¹⁶⁷ Araújo, Paulo César de. *Op. cit.* 2003, p. 331

Embora canção denuncie claramente a existência de guerrilhas, incrivelmente ela não foi censurada e Tornado pôde gravá-la. Mas a Censura parece não ter se importado. Provavelmente, ao constatar quem eram os autores da canção, os censores deixaram-na passar. Os autores eram Roberto Carlos e Erasmo Carlos.¹⁶⁸

Em 1974, Chico Buarque foi lançado um disco apenas como intérprete porque a censura dificultava a liberação de suas músicas. Para lutar contra tal castração, ele criou uma dupla fictícia e conseguiu aparecer como intérprete de si mesmo, transmutado na dupla Leonel Paiva e Julinho da Adelaide. Roberto e Erasmo parecem ter usado a tática oposta. Já que no imaginário social eles eram vistos como cantores “alienados”, a Censura não proibiria uma canção como *Papai, não foi esse o mundo que você falou*. E assim os três, Toni e Roberto e Erasmo Carlos conseguiram protestar de forma muito parecida, mas provavelmente mais direta, do que Chico Buarque.

É curioso que nem mesmo o negro que se vê como “combatente”, militante, não seja reconhecido como tal pela memória nacional. Toni Tornado espanta-se: “É fogo. Eu voltei do exílio e fiquei aqui meio na clandestinidade. Aí depois me expulsaram outra vez. Eu acho que eu sou o único cara que foi exilado duas vezes!”¹⁶⁹.

Curiosamente, em 1984 Toni Tornado foi chamado para participar do filme *Quilombo*, de Cacá Diegues. O papel que lhe foi dado, por coincidência ou não, foi o de... Ganga Zumba.

* * *

Qual o peso do racismo nessas histórias? O quanto o racismo explica a ascensão e queda de artistas? Para alguns memorialistas e críticos musicais a questão se resume ao racismo. O músico Zuza Homem de Mello foi um deles, como deixou claro num depoimento mais de trinta anos depois:

¹⁶⁸ A canção *Traumas*, também de Roberto e Erasmo Carlos, tem uma temática muito parecida. Embora não disserte sobre as guerrilhas, o pai tenta manter a pureza do filho com mentiras escondendo o mundo real, embora sem sucesso: “*Meu pai um dia me falou/ Pra qu’eu nunca mentisse/ Mas ele também se esqueceu/ de me dizer a verdade/ Da realidade do mundo/ que eu ia saber/ os traumas que a gente só sente depois de crescer/ Falou dos anjos que eu conheci/ no delírio da febre que ardia/ no meu pequeno corpo que sofria/ sem nada entender/ Minha mulher certa noite/ ao ver meu sono estremecido/ Falou que os pesadelos são algum problema adormecido/ Durante o dia a gente tenta com sorrisos disfarçar/ Alguma coisa que na alma conseguimos sufocar/ Meu pai tentou me encher de fantasia/ E enfeitar as coisas que eu via/ Mas aqueles anjos agora já se foram/ depois que cresci/ Na minha infância agora tão distante/ Aqueles anjos no tempo eu perdi/ Meu pai sentia o que eu sinto agora/ Depois que cresci/ Agora eu sei o que meu pai/ queria me esconder/ Às vezes as mentiras também ajudam a viver/ talvez pro meu filho eu também tenha me mentir/ pra enfeitar os caminhos que ele um dia vai seguir”.*

¹⁶⁹ Toni Tornado (Programa Canal Brasil - 23/04/2005)

“Se Erlon Chaves fosse branco, talvez tivesse sido diferente. Depois da prisão, o músico alegre e comunicativo, um tanto exibido mas muito admirado pela sua capacidade, estava abatido, angustiado, logo quando sua carreira estivera à beira de explodir.(...) Se Toni Tornado fosse branco, talvez também tivesse sido diferente. (...) O *V FIC* deixou um rastro de racismo, uma marca de preconceito contra artistas da raça negra. O *V FIC* deixou claro que havia pressão do governo militar para que os festivais e a própria música popular fossem mantidos como eficazes torpedos para mostrar ao resto do mundo [o festival era transmitido internacionalmente] o quanto havia de alegria e felicidade no seio do povo brasileiro”.¹⁷⁰

Nelson Motta também acha que o racismo explica muita coisa, especialmente sobre o que se passou com Wilson Simonal:

“Folha de São Paulo: Por que então ele "dançou"?

Motta: Acho que caiu basicamente porque era filho de uma lavadeira, negro, folgado, arrogante, cafajeste”¹⁷¹.

Não atribuo o exílio interno de Simonal à questão do racismo. Parece-me que o racismo pode ser usado para explicar alguns casos específicos apenas. Não serve, no entanto, para explicar toda uma realidade social complexa como a ditadura no Brasil. Por que Pelé, Jorge Ben, Milton Nascimento e Gilberto Gil não foram também execrados? Se Bigode e Barbosa são vistos como culpados pela derrota de 1950, por que Zizinho, também negro, não sofreu acusações levianas? Poucos se lembram que o capitão da celeste uruguaia, Obdulio Varela, também era negro!

Parece-me que a questão é mais complexa do que simplesmente apontar o dedo para o racismo alheio. O que não significa que no Brasil não exista o racismo. Ele é uma das características mais íntimas de nossa sociedade. Mas antes de ser uma verdade “em si”, o racismo é um discurso que é instrumentalizado por grupos com interesses diversos.

Muitos dos que querem reincorporar Simonal à MPB utilizam-se do tema racismo para absolvê-lo. O próprio Nelson Motta é um deles:

“Simonal era negro, o primeiro negro brasileiro a chegar lá, no ponto mais alto do show business, a vender milhões de discos, a cantar para milhões de pessoas. E isso também alimentava um intenso e corrosivo ressentimento nos terrenos pantanosos do racismo à brasileira. (...) Estava líquidado”¹⁷².

No entanto o próprio Wilson Simonal teve opiniões cambiantes acerca do tema. No auge da fama ele relativizava a questão. Achava, como vimos, que “em lugar onde preto não entra, pobre também não entra”. No entanto, após começar a ser chamado de “dedo-duro”, em 1971, o discurso mudou. O racismo tornou-se um dos argumentos para explicar a própria exclusão. Numa entrevista à Revista Veja, em 1979, o próprio

¹⁷⁰ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 390.

¹⁷¹ Entrevista de Nelson Motta à Pedro Alexandre Sanches publicada na *Folha de São Paulo* (18/02/2000), Folha Ilustrada, pp. 5-6.

¹⁷² Motta, Nelson. *Op. cit.*, 2000, p. 213.

Simonal explicou seu ostracismo através de três motivos: 1) “o que fizeram comigo foi para agredir o sistema”; 2) racismo; 3) inovação musical, que o distanciou da massa¹⁷³. Se durante o auge da fama Simonal “tinha outros problemas” que não o racismo, durante a decadência o tema se tornou central em sua vida. Quase trinta anos depois ele ainda batia nesta tecla:

“Folha de São Paulo: Por que você não se tornou um sambista ou um representante do movimento black?

Simonal: Nunca tive pretensão de criar um movimento black. Nunca entrei em estereótipo. Não tinha rastafari, “mama África”. Sou brasileiro, não sou africano. Não tenho nada contra quem gosta de se vestir como índio africano, mas me influenciei vendo os artistas negros americanos, elegantes. Sou cantor e canto samba muito bem. Mas gosto da música harmônica. É biológico, sou arranjador. Toco piano, trompete, violão. Gostava de jazz, me identifiquei com a Bossa Nova. Mas era feita por gente de classe média alta, e eu morava em Areia Branca, [Nova Iguaçu]. Nara Leão cantando é bacana com champanhe, mas no subúrbio a forma de participação é diferente, mais malandra.

FSP: O sucesso o deslumbrou?

Simonal: Não. Me chamaram de pretensioso, preconceituoso, arrogante, folgado. Houve racismo, porque eu andava em bons carros, casei com uma mulher loira¹⁷⁴.

De fato, não se pode negar que a imagem do cantor “arrogante” era repudiada por setores mais conservadores. Como ele mesmo diz, esse rejeição deve-se em grande parte a sua conduta influenciada pelos negros americanos no que eles têm de “black pride”, ou seja, de esbanjar, de se auto-afirmar, de se mostrar elegantemente, de “botar banca”. Essa imagem agressiva do negro que se impunha, que cortejava mulheres (brancas até), que dirigia carrões, que “fazia e acontecia”, amedrontava membros da tradicional família brasileira.

No entanto, prática e discurso em Simonal provinham de matrizes distintas¹⁷⁵. Enquanto sua conduta era de “negro norte-americano”, o discurso *sobre* o racismo era bem “brasileiro”. O antropólogo inglês Peter Fry lembra que “enquanto os americanos acham que um único ancestral africano é suficiente para produzir um ‘afro-americano’ ou ‘uma pessoa de ascendência africana’ (*one drop rule*), os brasileiros acreditam herdar as características de todos os seus ancestrais”¹⁷⁶. A consequência disso é que, além de se ver de múltiplas cores “pardas”, que vão do preto-azulado ao mulato-claro (cores que

¹⁷³ “Dossiê Simonal”: Funarte RJ. *Veja* (11/07/1979).

¹⁷⁴ “Proscrito, Simonal tenta cantar em SP” (Entrevista de Simonal a P. A. Saches). *Folha de São Paulo* (21/05/1999). Caderno Folha Ilustrada, pp. 4-5.

¹⁷⁵ Não quero com isso dizer que haja uma dissociação entre as práticas e o discurso de Simonal. Fujo do discurso que enxerga em tal postura uma falsidade discursiva, ou uma hipocrisia social. O que quero chamar atenção é que, no Brasil, discurso e prática social tem origens distintas, mas acontecem sem conflitos no dia-a-dia. Não há oposição entre um e outro, o que promove a especificidade do discurso racial brasileiro.

¹⁷⁶ Fry, Peter. *Op. cit.*, p. 176.

nos EUA caracterizariam um “afro-descendente”), o discurso racial hegemônico no Brasil é diferente do americano.

Simonal não se via como descendente dos negros da África, e por isso não se vestia como “índio africano”. Sua matriz era outra, era americana. Aliás, tanto Simonal como Toni Tornado e Erlon Chaves se comportavam como negros norte-americanos. Como notou Peter Fry, os negros americanos baseiam sua identidade na idéia do *one drop rule*, ou seja, basta “uma gota” de sangue negro, mesmo que o ascendente seja distante, para gerar um “afro-americano”. No Brasil, esse discurso parece não ter validade. As múltiplas categoriais raciais brasileiras parecem dissolver a radical bipolaridade americana. Um “negro” americano pode se tornar “moreno” no Brasil. Assim, é compreensível que Simonal se visse influenciado pelos negros norte-americanos *sem adotar* a perspectiva racial americana, ou seja, negando a importância do “ancestral africano”. E, assim, no Brasil, o discurso racial (e do racismo) compete em igual peso com outras questões, especialmente a questão econômico-social. Pelé deixou claro este ponto de vista em 1979: “aqui no Brasil o problema do racismo é mais social”.¹⁷⁷ Defendo que a opinião de Pelé não é uma opinião isolada, ela encontra eco social forte, e não só de brancos. O *discurso* do racismo quase nunca é a *única* explicação para os problemas sociais segundo grande parte dos próprios negros brasileiros.

Mesmo querendo apontar importância do racismo para seu ocaso, Simonal continua a reproduzir o estilo “brasileiro” de ver as “raças”, ou seja, valorizando mais as influências do que as ascendências, mais as conexões sociais do que o “genótipo”, mais as diversas matrizes que “o ancestral”. Críticos poderão dizer que essa relativização do racismo é fruto da ideologia da “democracia racial”, que esconde preconceitos e dominação. Para estes críticos, a “realidade” brasileira está, na verdade, muito próxima da “realidade” do Estados Unidos, e o racismo brasileiro é até “pior” do que o americano, pois “não se dá às claras”.

Assim, a adoção da perspectiva racial bipolar serviria para resolver as desigualdades raciais por meio do conflito. Essa é uma das razões pela qual alguns críticos sociais preferem o modelo racial americano. O jornalista d’*O Pasquim* Tarso de Castro deixou esta preferência quando comparou os esportistas Pelé e Cassius Clay, em 1970. O boxeador americano, também conhecido pelo nome muçulmano, Mohammed

¹⁷⁷ *Isto É* (14/03/1979) Apud: Hollanda, Heloísa Buarque de & Pereira, Carlos Alberto. *Op. cit.* 1980, p. 128.

Ali, foi valorizado frente ao “imobilismo do rei”. Na década de 1960, Clay engajou-se na luta dos negros americanos e se negou a lutar no Vietnã (razão pela qual foi suspenso do boxe):

“Nada poderia me dar mais alegria do que a volta de Cassius Clay, na semana passada, com a garra de um campeão que ele sempre será. Trata-se de um campeão, dentro e fora do ringue, um *homem de sua gente*, um lutador, um homem que *representa a grandiosidade da raça negra*. E nada me entristece tanto quanto ver que nós, tendo um magnífico Pelé, temos um péssimo Édson Arantes do Nascimento”¹⁷⁸. (grifos meus)

Longe de representar uma exceção, o comportamento de Pelé parece ser respaldado socialmente, por mais que os *resistentes* prefiram o desertor. Penso que, para além do poder da mídia na divulgação de seu mito, a conduta de Pelé quanto ao tema racismo representa a forma como muitos brasileiros vêem a questão racial. A “raça” não é índice referencial holístico, mas um dado relacional, que se constrói na vivência.

Críticos como Tarso de Castro cobravam de Pelé uma postura mais “combativa”, que fugisse a imagem de “bom-moço” tão elaborada pelo próprio. No entanto, a idéia de que o jogador sempre foi um “negro bem-comportado” parte do princípio de que ele teria que adotar o discurso bipolar americano e se tornar um “lutador”, “um homem que represente a grandiosidade da raça negra”. Mas, assim como Simonal e Fio, Pelé não adotou o discurso d’o ancestral africano. E, mesmo assim, no Brasil, ele é visto como “um homem da sua gente”. A opinião do jogador transparece o mito da *democracia racial* e, mais importante do que isso, transparece também os *arranjos culturais e sociais brasileiros* que negam o particularismo racial em nome de valores universais.¹⁷⁹

Fazendo as devidas críticas ao conceito de Gilberto Freyre, e sem ignorar a existência do racismo no país, cabe repetir a pergunta de Peter Fry: “será que a idéia da semelhança de todos é tão nociva assim?”¹⁸⁰.

Enquanto uns preferem vitimizar Simonal através do discurso do racismo, outros tentam reabilitar o cantor inocentando-o de todas as acusações. Utilizam-se do argumento que eu chamaria de “infantilização” de Simonal, ou seja, a idéia de que ele era ingênuo, sem conhecimento de política. O comediante Chico Anysio defendeu o

¹⁷⁸ “Um campeão” - *O Pasquim* (4/11/1970), nº 72, p. 31.

¹⁷⁹ Segundo Fry: “O ‘fracasso’ do Movimento Negro na conquista de corações e mentes dos brasileiros decorre do conflito entre os princípios segregacionistas que estão no cerne da ideologia do Movimento e os anseios assimilacionistas que continuam fortes no senso comum brasileiro”. Fry, Peter. *Op. Cit.*, p. 178.

¹⁸⁰ Fry, Peter. *Op. cit.*, p. 186.

cantor no julgamento simbólico que os integrantes da Comissão Nacional de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) realizaram em 2000, onde Simonal foi considerado “inocente”. Referendando sua posição estavam os cantores Ronnie Von e Jair Rodrigues:

“Só podia acusar Wilson Simonal de ter sido delator do SNI (Serviço Nacional de Informações) quem não o conhecia”, escreveu Chico Anysio. “Eu até admito que, por absoluta ignorância política, Simonal aceitasse vir a ser o diretor-geral do SNI, mas ser um dedo-duro, quem o conhece sabe que ele jamais aceitaria ser.” O comediante afirmou que Simonal “incomodava a uns tantos, que não suportavam ver aquele negro com a fita na cabeça, um swing absoluto, um ar de modéstia e ainda cantando olhando nos olhos das moças que brigavam por um lugar nas primeiras filas exatamente para serem olhadas por ele”.¹⁸¹

César Camargo Mariano, arranjador e pianista de Simonal, também vai na mesma linha:

“Quando ele falou que era 'amigo dos homens' da ditadura, estava longe do abuso de poder. Achava bacana ser amigo dos homens, muito pouca gente tinha noção do que estava acontecendo naquele regime. Até onde sei era no sentido mais inocente possível. Ele foi o bode expiatório”¹⁸².

Freqüentemente o racismo e a infantilização política de Simonal servem como coringas para inocentá-lo. É curioso, no entanto, que para reincorporá-lo a história da MPB ele tenha que ser inocentado das acusações. Assim, procura-se reabilitar o cantor adequando-o à memória que se tem do período, ou seja, de que Simonal, assim como toda sociedade, foi vítima do regime, refém dos desmandos do governo. Ao se infantilizar Simonal aproxima-se o cantor de uma memória que vitimiza a sociedade

A memória é constituída por caminhos tortuosos. A simplificação que persiste sobre a memória da ditadura não dá conta da trajetória do cantor. Tanto o Simonal repudiado quanto o cantor reincorporado são balizados pela memória simplificada do regime. Mesmo ao se tentar reincorporar Wilson Simonal à MPB, esta continua simplificada e dividida em “naturais” opostos, os bons e os ruins, os capazes e os “alienados”, a sociedade “vítima” e os algozes de sempre. Há de se compreender o meio termo, as misturas, as diferenças, as múltiplas identidades. Trata-se de tentar entender Zumbi e Ganga Zumba ao mesmo tempo.

¹⁸¹ OAB absolve cantor Wilson Simonal. *O Estado de São Paulo Digital*. Acessado em: 24 de setembro de 2003 - 18h17: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2003/set/24/164.htm>

¹⁸² “César Camargo Mariano faz show no Sesc Mariana” (Entrevista de Pedro Alexandre Sanches): acessado em 19/03/2003 - 08h07: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31444.shtml>.

Capítulo 4:

Cabo Simonal

Uma multidão invadiu o campo do Maracanã para abraçar o herói vestido de branco, que pegava a bola no fundo das redes, no lado direito. Fora o jogo de um time só, e todos os olhos estiveram sobre o camisa 10. O goleiro Andrada socava o chão com raiva, mas afinal fora melhor assim: provavelmente ele não sairia vivo de campo se conseguisse empurrá-la para fora. Quase foi xingado quando, ainda no primeiro tempo, espalmou uma bola que o camisa 10 chutara, de três dedos, da quina da grande área para o ângulo oposto, lá bem pertinho de onde a coruja dorme. Quando perdeu esta ótima oportunidade, os jogadores da defesa vascaína se abraçaram e ironizaram o artilheiro: “ô crioulo, aqui não vai fazer não!”.

No segundo tempo, o “crioulo” avançava pelo meio da área quando trombou com o zagueiro, e caiu meio que de maduro. O juiz apontou a marca do pênalti, apesar da revolta dos vascaínos. Raivoso, um deles começou a fazer um buraco na marca do tiro livre, sem o juiz perceber, de forma a prejudicar a sorte do herói. Mas aquele não era um artilheiro comum. Mesmo nervoso e com as pernas bambas, ele bateu bem, no cantinho direito, à meia altura, para dificultar a vida do adversário. Apesar da plástica ponte para a sua esquerda, dessa vez Andrada não teve chance. Mais uma vez cumpria-se o ditado de que as pessoas só notam o goleiro quando este falha. Mas há males que vem para o bem, e Andrada com certeza será mais lembrado por esse gol sofrido do que por qualquer outra de suas boas defesas. Ela dormia agora na haste que segura o barbante, bem no cantinho.

Repórteres se estapeavam para colocar os microfones o mais próximo possível, em busca de declarações históricas. As grandes antenas dos transmissores invasores e os fios dos microfones davam a impressão de que o herói iria desaparecer em meio a tanta parafernália tecnológica. Com os braços levantados segurando a bola, era carregado por torcedores eufóricos. Em êxtase, não conseguia dizer nada.¹⁸³

Era 19 de novembro de 1969, dia da Bandeira. Aquele não fora um pênalti qualquer. Jornalistas do mundo estavam presentes no gramado esperando pela consagração do maior jogador de todos os tempos. Quando a situação se acalmou um pouco, o camisa 10 do Santos conseguiu responder a pergunta do repórter:

¹⁸³ DVD *Pelé Eterno*. Universal. 2004.

*“- Pelé, a quem você dedica o milésimo gol?
- Às crianças do Brasil”*

Em janeiro do ano seguinte ele resolveu dedicar mais do que um gol às “crianças do Brasil”. Pelé resolveu arrecadar fundos para as crianças pobres e para isso chamou aquele que era o “crioulo” mais famoso do Brasil, depois dele próprio, é claro: “ – Pelé, nessa trincheira que você abriu pela criança pobre, pode contar com o velho cabo Simonal. Estou nessa milícia. Conte comigo. Se o negócio é criança, estou nessa”.¹⁸⁴

Shows beneficentes foram então organizados, um cantava e outro fazia exibições futebolísticas. De brincadeira, os dois reis, o da música e o do futebol, também invertiam seus papéis. Pelé cantava músicas de sua autoria, e Simonal batia uma bolinha e mostrava que era muito melhor cantor do que jogador. Os jornais não perderam a chance de noticiar o encontro dos heróis:

“Quando dois reis se encontram - A dupla real agora está unida por uma causa nobre: criar a fundação Pelé em benefício das crianças pobres do Brasil. Juntos eles bolaram a festa dos 1000 gols no Maracanãzinho – promovida pela Shell e pela TV Globo e cuja renda se destina a organizações de caridade comandadas pela LBA. Um jogará e outro fará shows beneficentes”¹⁸⁵.

* * *

Em 1956 Wilson realizou o sonho de sua mãe de ter um filho militar. Dona Maria acreditava que o exército traria uma vida mais segura, livrando o garoto dos subempregos e salários miseráveis. Além disso, o garoto teria comida diária garantida, se alimentaria nas horas certas. Para além do desejo de Maria, mais do que comida e segurança o exército transformou a vida do garoto tímido e recatado.

Foi servindo no Oitavo Grupo de Artilharia Mecanizada, no Leblon, que Wilson se tornou Simonal. Começou a tocar corneta na banda e aprender alguns acordes de violão com os colegas. Amadureceu, fez amigos, ganhou soldo, fez exercícios, virou homem. A criança introvertida tornou-se o palhaço dos recrutas, popular entre os parceiros e admirado até pelos superiores:

“Eu digo brincando que meu charme com a comunicação começou na Western, mas na verdade foi no exército. Eu cantava umas musiquinhas entre os soldados, umas coisas meio impúblicáveis, quando me chamaram para cantar no show de aniversário do quartel. Eles precisavam de um soldado para se apresentar para oficiais no show. Eu me lembro que teve um oficial chegou e disse: quem é o oficial que canta? E o pessoal: o 256! Eu fui lá e dei o recado imitando o Agostinho dos Santos cantando uma música chamada Três Marias”.¹⁸⁶

¹⁸⁴ *Fatos e Fotos* (01/01/1970), Ano IX, nº 465.

¹⁸⁵ *Idem; Fatos e Fotos* (08/01/1970), Ano IX, nº 466.

¹⁸⁶ “Simonal: o charme com a comunicação”. *Jornal do Brasil* (25/02/1970) Caderno B, p. 1.

Obrigado a dar o bis Simonal apelou para os famosos da época, como Harry Belafonte. Depois do show Simonal foi procurado pelo comandante do quartel, coronel Aldo Pereira, que passou a apresentá-lo até em festas particulares. Em 1958 Simonal havia subido na hierarquia da organização, e já era cabo. Sua única dificuldade era acordar cedo, nunca gostou de levantar com o cacarejar do galo. Em compensação sua função de datilógrafo era moleza frente às dificuldades que já havia passado:

*“Eu pensei que não ia mais sair do exército. Casa, comida, bom tratamento e ainda tinha tempo para cantar em conjuntos de estudantes. Até que houve uma troca de comandos. O coronel Pereira foi para o Copacabana. Eu tentei uma transferência mas não deu pé”.*¹⁸⁷

Quando seu coronel foi transferido para a guarnição militar vizinha, Simonal passou a ter problemas com a hierarquia. Seu novo superior, ao contrário do coronel Pereira, não via com bons olhos seus dotes musicais. Ainda por cima, Simonal começou a se sentir perseguido pelo superior:

*“Um dia no aniversário do Copacabana, o coronel Aldo Pereira me pediu para arrumar um showzinho e eu consegui tudo: músicos, instrumentos e tudo mais. Fui falar com o coronel Neiva que ia a paisana. Levei uma tremenda bronca e a partir daí comecei a ser perseguido. Notei que tinha preconceito porque chamava a atenção do soldado branco de uma maneira e do preto de outra. Até que um dia ele chegou ao máximo. A turma estava toda formada quando de repente o coronel deu um grito: “Cabo Simonal! Não se mexa! Em forma!” e foi por aí afora. Só que eu não estava em forma e sim de cabo da guarda. Um amigo meu disse: “o coronel está passando uma descompostura crente que você está em forma”. Não tive dúvida, fui até lá ainda a tempo de ouvi-lo. Quando ele acabou cheguei na frente da tropa e me apresentei: “cabo da guarda se apresentando. O senhor está me chamando, comandante?” Todo mundo percebeu que fora ele que tinha dado o furo. E ele: “não, cabo, pode se retirar”.*¹⁸⁸

Diante dos constantes embates com o coronel, Simonal foi forçado a dar baixa em 1958. Mas o exército marcou sua vida.

*“o exército mudou muito minha personalidade. Quando dei baixa não era tão ‘babaquara’ quanto antes. Eu tinha uma porção de complexos por que era pobre, feio, preto. Embora eu tenha saído por causa de um oficial racista, foi lá que eu percebi que podia me comunicar com os outros”*¹⁸⁹.

Bem antes do golpe de 1964, Simonal já via o exército como um regenerador de si próprio e do país. Diferente da geração universitária da década de 1960, Simonal possuía boas recordações da vida militar. Não à toa, ele dissera ao também ex-soldado Edson Arantes do Nascimento¹⁹⁰ que ambos estavam na mesma trincheira, na luta pelas

¹⁸⁷ Idem.

¹⁸⁸ Idem.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Pelé serviu o exército em 1959. Já bastante famoso, o artilheiro estava com o passe desejado por vários clubes europeus, como Milan e Juventus da Itália e Real Madrid, da Espanha. Mas como decidiu permanecer no Brasil, teve que servir o exército.

“crianças do Brasil”. Mas como ele sobreviveria longe de sua guarnição, sem as amizades, os superiores bondosos, a alimentação diária, as brincadeiras, o soldo? Não daria mais para morar na Zona Sul, isto era fato, e ele voltou para o subúrbio. Mas um caminho havia surgido durante essa época: a música. Ele queria viver disso e, apesar do dom ter despertado um pouco tarde, sentia que nascera para fazê-lo.

Capítulo 5:

“Aos amigos tudo... aos inimigos a justiça”¹⁹¹

ou

Um mercado amigo, um inimigo mercadológico

Sérgio Cabral: Você tem capangas?**Flávio Cavalcanti:** Que é isso? Em absoluto. Eu acho isso uma cafajestada tremenda. Os capangas que eu tenho você também tem, são os meus amigos, tal qual você tem o Museu da Imagem e do Som.¹⁹²

“Quando eu canto/ que se cuide
 Quem não for meu irmão
 O meu canto/ Punhalada
 Não conhece o perdão”

(Baioque, Chico Buarque, 1972)

Em agosto de 1987, dois meses antes de descobrir que tinha Aids, o cantor Cazuza ganhou o prêmio de melhor letrista de MPB pela Associação Brasileira de Discos. Naquela oportunidade ele dividiu o prêmio com Chico Buarque. Feliz com a comparação, Cazuza declarou: “Foi o máximo, a partir daquele momento percebi que era do *primeiro time* da MPB, não estava mais na reserva”.¹⁹³

A noção de que os artistas associados à MPB representam uma elite estética torna freqüente a comparação com os gramados. O cantor Agnaldo Timóteo há muito tempo critica o elitismo e a institucionalização da MPB. Segundo sua opinião, essa é razão de sua exclusão das rádios FMs na década de 70 e 80.

Em 1980, a revista *Veja* fez uma breve reportagem sobre o disco que cantor lançava, *Companheiros*. De acordo com a revista, Timóteo não tocava nas rádios de freqüência modulada pois não gravava compositores “do primeiro time” no seu repertório. Agnaldo discordava, dizendo que quem tinha preconceito eram os artistas associados à MPB, que o julgavam “popularesco” demais.

Mas Agnaldo soube aceitar as críticas. Depois de *Companheiro* ele gravou dois discos com canções de compositores do “primeiro time” da MPB. Gonzaguinha

¹⁹¹ Esta frase foi estampada na primeira capa do primeiro número do jornal *O Pasquim* (de 26/06/1969). Abaixo do *logo* do jornal, a cada semana de tiragem a edição aparecia com novos dizeres para qualificar o jornal. Semanalmente um nova frase de impacto aparecia, na maioria das vezes irônica, como: “O Pasquim: um jornal que só fala a verdade quando está sem imaginação”, ou “um jornal que está por baixo e está gostando”.

¹⁹² *O Pasquim* (06/10/1970), nº 67.

¹⁹³ Duó, Eduardo. *Cazuza* (coleção Vozes do Brasil). São Paulo: Martin Claret. 1990. p. 52, 78 e 98. (grifo meu)

compareceu com *Grito de Alerta e Mergulho*. Taiguara cedeu *Companheira Eliane* e o cearense Fagner compôs *Ressurreição* (com Abel Silva). A revista *Veja*, um semanário identificado com as classes médias e afeita aos padrões estéticos da MPB, chegou a dizer que Timóteo conseguira uma “evolução”:

“Foi um salto importante para que a bela voz de Timóteo defenda – e leve também a seus velhos fãs – idéias, melodias e arranjos menos carregados de **lugares-comuns**. Se a abertura for além dos limites políticos, certamente Timóteo obterá, com esse disco, o **passaporte** exigido pelas emissoras FM e, em breve, poderá desviar suas reclamações para outras áreas”.¹⁹⁴

Mas as canções não atingiram as rádios de frequência modulada, que preferiram a versão de Maria Bethânia para *Grito de Alerta*: “Veja bem/ nosso caso é um porta entreaberta/ e eu busquei a palavra mais certa/ Vê se entende o meu grito de alerta/ Veja bem/ É o amor agitando meu coração/ Há um lado carente dizendo que sim/ E essa vida da gente gritando que não”. E Timóteo, cuja história de uma noitada homossexual inspirou o amigo Gonzaguinha a compor a canção, continuou protestando.¹⁹⁵

O que Timóteo reclamava é que a MPB se tornou um lugar para o qual se precisa de passaporte para entrar. Em detrimento da popularidade, a MPB se tornou um das identidades pela qual as classes altas e médias do país tendem a se diferenciar do “povão”. E para conseguir esse passaporte os artistas tem que estar alinhados esteticamente, comportamental e politicamente (ao menos em relação à ditadura). Mas muitas vezes tudo isso não é suficiente, como aconteceu com Timóteo.

* * *

A música popular tem esse estranho poder de catalisar identidades. Afinidades são criadas mediante a aproximação e institucionalização dos gostos individuais. Mas a música popular é ainda mais do que isso. Algumas vezes um conjunto de músicas pode definir uma geração através de afinidades eletivas, tal como pensa Jean-François Sirinelli. O pesquisador francês vê a *geração* menos como fruto das idades dos sujeitos históricos e mais como uma memória compartilhada. Memórias mais o menos homogêneas denotam a existência de novas *gerações*, a partir da qual vivências, experiências, sentimentos e noções são compartilhados.

¹⁹⁴ *Veja* (3/12/1980), p. 98. (grifo meu)

¹⁹⁵ Para a inspiração de Gonzaguinha ver o capítulo *Pederastas, maconheiros e prostitutas (Agnaldo Timóteo perdido na noite)* In: Araújo, Paulo César. *Op. cit.*, 2003.

Trabalhar com o conceito de *geração* não é, portanto, uma reconstrução *a posteriori*, "...mas um dado originado das representações coletivas de uma época"¹⁹⁶. Sirinelli chama a atenção para o fato de que, a partir de uma origem comum, a geração segue sua história: "uma vez surgida, ela viaja através do tempo ao ritmo de seus membros"¹⁹⁷. Por isso, uma geração mais avançada tem muita dificuldade de absorver o desenvolvimento estético de uma geração mais nova. O renomado arquiteto Oscar Niemeyer relatou seu desconforto com a nova estética do final dos anos 60:

“Niemeyer: Antigamente eu reagia um pouco contra a Bossa Nova. Estava habituado aos sambas antigos. Mas depois me familiarizei também. Acrescentou muita coisa à nossa música.

Sergio Cabral: Mas você acompanha essa revolução que houve na música feita pelo Caetano e Gil? Você tem alguma opinião sobre isso?

Niemeyer: Eu acompanho, mas não compreendo bem. Sou muito preso ao passado e aos amigos, se você perguntar um cantor, sou capaz de lembrar o Ciro Monteiro, só porque é amigo do Vinícius”.¹⁹⁸

Não deixa de ser curioso que uma pessoa identificada com as vanguardas arquitetônicas como Oscar Niemeyer se apresente como um conservador quando se trata de questões estéticas musicais. Parece claro no discurso de Niemeyer que não há nenhuma contradição em ser inovador e tradicional ao mesmo tempo. O interessante é perceber como um mesmo sujeito pode ser múltiplo em suas preferências, gostos e desejos.

A cantora Ângela Maria, por sua vez, certa vez disse que não gostava da cantora Gal Costa pois ela “gritava muito”. Provavelmente Ângela tinha em mente as apresentações da baiana ao cantar *Divino Maravilhoso* no Festival Internacional da Canção de 1969. Gal cantava a canção de Caetano e Gil dando gritos *à la* Janis Joplin: “ela começa a cantar bonitinho e de repente começa a gritar, aí eu não gosto (...) Sou cafona e o público para quem eu canto é cafona”.

Para além do gosto pessoal dos artistas, o fato é que não raro as canções dizem algo sobre nossa personalidade. Tanto Ângela Maria quanto Niemeyer demonstram um desconforto com a modernidade dos anos 60. Ambos pertencem, esteticamente, à geração anterior: acostumados a um outro tipo de canto, outros arranjos, outra instrumentação, enfim, acostumados a ver intérpretes, e não compositores, no palco.

¹⁹⁶ Sirinelli, Jean-François. "Effets d'âge et phénomènes de génération dans le milieu intellectuel français", in *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Present*. "Génération intellectuelle", n. 6, nov. 1987, p. 9 e 10; cf. também p. 8.

¹⁹⁷ Sirinelli, Jean-François. *Op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁸ *O Pasquim* (25/06/1970), n° 53, p. 17.

Nesse sentido Jorge Ben ironizava ao dizer que não compraria um disco de Agnaldo Timóteo, embora sua mãe gostasse dele.¹⁹⁹ Jorge debochava esteticamente de Timóteo, ao compara-lo à geração de sua mãe, muito embora Jorge Ben não fosse muito mais novo que Timóteo. Trata-se de um juízo de valor semelhante ao realizado por Niemeyer e Ângela Maria.

Ângela pertencia à geração que começou no rádio na década de 50.²⁰⁰ Ignorada e desprezada pelos bossa-novistas, essa geração (cantores e público) foi rotulada de ter “mau-gosto”. Isso se deve aos temas por eles cantados, extremamente lacrimosos e espalhafatosos, segundo o ponto de vista dos praieiros bossa-novistas de classe média.

Ângela e sua geração passaram a ter um suposto “mau-gosto” mediante a crítica da Bossa Nova, que se impôs enquanto padrão estético brasileiro dos anos 60 passando por cima do panorama musical já existente. E a MPB é filha desse processo, pois a maioria dos compositores foram influenciados por João Gilberto e Tom Jobim.

Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Jorge Ben e até Roberto Calos dizem ser fãs de carteirinha de João Gilberto até hoje. A marca que a Bossa Nova deixou nos novos compositores é tão incisiva que muitos se lembram perfeitamente da primeira vez que ouviram a canção *Chega de saudade*, marco inicial do movimento. Caetano lembra ter sido arrebanhado logo da primeira vez que ouviu aquela música:

“Eu tinha dezessete anos quando ouvi pela primeira vez João Gilberto. Ainda morava em Santo Amaro, e foi um colega do ginásio quem me mostrou a novidade que lhe parecera estranha e que, por isso mesmo, ele julgara que me interessaria: ‘Caetano, você que gosta de coisas loucas, precisa ouvir o disco desse sujeito que canta totalmente desafinado, a orquestra vai pra um lado e ele vai pro outro’. (...) A bossa nova nos arrebatou”²⁰¹.

Chico Buarque também recorda perfeitamente sua primeira audição:

“O que me levou para a música dessa forma arrebatadora foi o fato de eu ter 15 anos quando apareceu a Bossa Nova. Era uma diferença muito grande. Foi uma coisa que pegou a gente e que o pessoal mais velho não se tocou tanto e o pessoal mais novo também não. Quando eu vi aparecer esse negócio, inteiramente novo, foi uma revolução. Não é coincidência que todo mundo diga a mesma coisa. ‘Onde você estava quando ouviu João Gilberto pela primeira vez?’ Gil, Caetano, Edu, todos dizem a mesma coisa. Parece combinado, mas é a pura verdade. Foi um marco, mas para quem tinha aquela idade, porque é na adolescência que se faz a cabeça musical”²⁰².

¹⁹⁹ *O Pasquim* (25/09/1969), nº 11, pp. 8-11.

²⁰⁰ Entre cantores que iniciaram carreiras nesse período estão Cauby Peixoto e Agnaldo Rayol, entre outros. Para uma biografia de Cauby Peixoto, ver: Faour, Rodrigo. *Bastidores: Cauby Peixoto: 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record. 2001.

²⁰¹ Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras. 1997, p. 35

²⁰² Zappa, Regina. *Chico Buarque* (Coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1999, p. 45.

O teórico Michel Pollack lembra que e a criação de uma versão homogênea do passado revela um *enquadramento da memória*²⁰³. Se grande parte dos novos compositores se lembra da primeira vez que ouviram João Gilberto, não cabe perguntar se os fatos por eles apontados realmente aconteceram. Será que Caetano realmente tinha um amigo que o achava “louco”? Isso pouco importa. O que interessa é que essa memória enquadrada da “revolução” da Bossa Nova serve para dar aval à nova geração de compositores da MPB surgida em meados dos anos 1960. Construiu-se para a MPB uma trajetória que busca se legitimar através das incursões de “poetas” na música, das inovações melódico-harmônicas e das novidades rítmicas. Todos esses argumentos foram trazidos como legado das lutas que a Bossa Nova travou para se afirmar enquanto padrão estético nacional²⁰⁴.

A idéia do bom gosto, por sinal, é um dos argumentos basilares no discurso sobre a MPB. Vários são os autores que insistem em ver esse aprimoramento estético-melódico-harmônico na MPB oriunda da Bossa Nova. Alguns críticos são duros na perseguição aos que não atingem o suposto padrão estético do “bom gosto”, mesmo sem se saber bem o que é isso.

O crítico Juvenal Portela elogiou Chico Buarque no ano de 1967 por ele manter na “mão direita a bandeira da **decência** musical e na esquerda o pavilhão dos **nobres** da música popular brasileira”. Portela criticava os tropicalistas “por se perderam ao buscar chegar ao público maior (e **desavisado**) através da mística de que experimentavam outros processos, **enganando** – é este o termo mais apropriado – aqueles incautos e sem qualquer formação musical”²⁰⁵.

Curiosamente, muitas vezes os jornalistas, memorialistas, críticos, e até mesmo os artistas, se utilizam do discurso da validade estética para embutir posições políticas. O cantor e compositor Fagner chegou a dizer que sua “alienação” nos anos 70 era diretamente proporcional ao que ele ouvia²⁰⁶. Fagner era fã de Nelson Gonçalves, um cantor da pré-Bossa Nova. Como se vê, frequentemente a questão da participação

²⁰³ Pollak, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989: pp. 3-15, & _____. *Memória e identidade social*. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992: pp. 200-212.

²⁰⁴ Para ver as batalhas enfrentadas pela Bossa Nova até se tornar um gênero musical consolidado, ver: Castro, Ruy. *Op. cit.* 1990.

²⁰⁵ *Jornal do Brasil* (09/01/1968), p. 2.

²⁰⁶ Entrevista à *Veja* (26/10/05) – Seção Páginas Amarelas. O cantor Cauby Peixoto chegou a dizer a mesma coisa. Ele se lembra que quem gostava dele e de Ângela Maria na década de 1970 era visto como alienado Faour, Rodrigo. *Bastidores. Op. cit.*, p. 279.

política – leia-se *resistência* – é associada ao padrão estético. Em seu discurso Fagner remete sua consciência política a aproximação com a MPB.

O discurso de auto-legitimação da MPB se baseou no argumento de que esta é uma música de “bom gosto”.²⁰⁷ Esta idéia freqüentemente é associada ao argumento político de *resistência* ao regime militar. Ambos formam a identidade do que se configurou gradualmente ao longo das décadas de 60 e 70 como MPB.

* * *

A partir desse juízo de valor estético e político, muitos artistas foram penalizados por não representarem a “boa música”, aquela “digna” de ser preservada.

Um dos que sofreram tal pena foi o cantor Agnaldo Timóteo. Quando ele aceitou o convite para cantar no Som Livre Exportação, programa musical da Rede Globo do início dos anos 70, não sabia o que lhe esperava. Tratava-se de um programa de televisão liderado pelo Movimento Artístico Universitário (MAU), grupo que se destacou no FIC de 1970, e que era composto por Ivan Lins, Aldir Blanc, Ronaldo Monteiro de Souza, Gonzaguinha, Lucinha Lins e João Bosco, entre outros. Eles foram contratados pela emissora carioca ainda no ano de 1970 para realizarem um programa que mostrasse as novas tendências e antigos valores. Mas Timóteo não tinha se dado conta que iria tocar para um público que não era o seu:

“então, me vaiaram, mas não vaiaram o cantor Agnaldo Timóteo, mas a pessoa Agnaldo Timóteo, porque a pessoa é mostrada a eles como um cantor de categoria inferior (...) E o pior de tudo, é que eu não cantei uma música do meu repertório, cantei músicas do Roberto Carlos”²⁰⁸.

O cantor levou uma imensa vaia por parte da autoritária platéia pois não era identificado à MPB. Parece que o cantor não era páreo para a falta de modéstia estética do público, patrulheiro a ponto de impedir o cantor de iniciar a cantar. Esta prática baseada num juízo de valor estético e político criado nos anos 70 tolheu certas figuras, como Timóteo e Simonal.

Assim como Simonal, Timóteo percebeu que a vaia marcava fundo pois era uma censura que vinha da própria sociedade, e não de um órgão governamental. Tratava-se de uma vaia de setores universitários de classe média-alta, majoritariamente, e era direcionada a certas posturas estético-políticas que os opositores do regime no meio

²⁰⁷ “Bom gosto” está sempre entre aspas por ser uma expressão de juízo de valor

²⁰⁸ *O Pasquim* (21-27/11/1972), nº 177, p. 9-14.

musical identificavam como “alienadas” e “traidoras” da luta contra o regime. É importante frisar quem em ambos os casos, de Simonal e Timóteo, a censura foi da própria sociedade, e não da censura oficial e estatal. Essa “outra” censura pegou pesado, fazendo com que ambos se sentissem pessoalmente atingidos.

Por isso as narrativas sobre a música dos anos 60/70 têm dificuldade de contar a história da MPB sem abordar as questões políticas. Numa época na qual a canção do Vandrê foi considerada a *Marselhesa* da luta contra o regime militar²⁰⁹, Simonal ficou marcado pela memória política de um período, para além do valor de sua obra, de suas inovações, de seu poder de comunicação.

Mas se os que se opunham ao regime sabiam muito bem como punir os dissidentes, também sabiam elogiar e congratular os que faziam canções “condizentes” com o momento vivido. Os jornalistas d’*O Pasquim* elogiaram em editorial, não só a qualidade estética das obras, mas o “caráter” do compositor Paulinho da Viola. O sambista tinha acabado de compor *Sinal Fechado* uma das obras-primas de seu repertório:

“Esta entrevista não foi feita apenas porque Paulinho da Viola é um dos melhores compositores brasileiros e está fazendo sucesso. Ela foi feita porque *O Pasquim* aposta no Paulinho, sabe que ele tem tanto talento quanto caráter e coisa e tal”²¹⁰ (grifo meu).

O elogio político-estético passa novamente pelo caráter pessoal e vice-versa. Agora podemos entender por que a mancha nunca se apagou da carreira de Simonal. A memória construída a seu respeito, assim como toda a memória musical do período, é também pessoal.

O caráter estético-político da MPB se fortalece através desse julgamento pessoal dos artistas.²¹¹ Nesse sentido, os que passam por tal crivo personalista são freqüentemente idolatrados pela bibliografia. Não à toa, Chico Buarque é um dos mais cultuados.

Nas primeiras páginas da biografia escrita pela jornalista Regina Zappa, por exemplo, o compositor é descrito como genial, sensível (p. 8), simples, com imaginação sofisticada, um cara que não briga com amigo, recatado, protegido (p. 9). O Chico de Regina Zappa nunca é grosseiro ou implicante, mas livre e bem informado (p. 9),

²⁰⁹ O cartunista Millor assim a caracterizou em 1968: Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 299.

²¹⁰ *O Pasquim* nº 60 (sem data), p. 7.

²¹¹ A identificação do público de classe média com os artistas se dá inclusive no plano pessoal. Alguns artistas podem se dar ao luxo de narrar em suas canções alguns pedaços de sua vida pessoal. Não obstante o público parece ver nelas algo que transcende o autor e toca a todos. Gilberto Gil compôs *Back in Bahia* (1972), na qual fala dos agruras das lembranças do exílio. Em *Drão* (1981) cantou a separação de sua mulher Sandra Gil.

íntegro, ético, intuitivo, cuidadoso, leal (p. 10) e de altíssimo grau de sensibilidade (p. 157)²¹². A psicanalista Maria Rita Kehl pergunta: “o que seria do Brasil sem ele?”. Chico é para ela um “interprete e xamã, capaz de dizer as palavras que não sabíamos que eram nossas e de repercutir em ritmo e melodia os desejos escritos da sociedade (quase) toda”.²¹³

Para além de complacente, a bibliografia musical é incansavelmente endeusadora. Assim, as coisas parecem acontecer por puro espontaneísmo e talento. Segundo Ricardo Cravo Albim, ex-diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS), “foi assim, para benefício da nação musical brasileira que o país ficou conhecendo, e já adorando, Elis Regina”²¹⁴. O compositor e memorialista Sergio Ricardo faz coro: “Alguns artistas não se *maculam*” e “Elis (...), unanimidade nacional, não deixou a peteca cair até a morte”.²¹⁵

Felizmente havia uma mente menos apologética. Chacrinha, o Velho Guerreiro, foi debochado e irônico: “Que é que tem? A Elis é uma cantora como outra qualquer. Não é nenhum super-homem. No tempo que ela gravava boleros [antes do estouro em 1965] ela pediu para eu tocar o disco nos meus programas. Pediu, e muito”²¹⁶.

É interessante que, quando se trata de biografar artistas da MPB, a grande parte dos críticos, memorialistas e biógrafos escrevem páginas e páginas de elogios. Ruy Castro, por exemplo, carrega nas tintas para descrever a hibernação genial de João Gilberto ao criar a famosa “batida” da Bossa Nova²¹⁷. Isso se explica pelo fato de muitos destes acadêmicos, escritores e memorialistas terem vivido muito intensamente a relação canção-momento histórico. Uma memória afetiva foi construída, fazendo com que as páginas carregadas não pareçam mais do que justos elogios.²¹⁸

Além de um relato apaixonado, muitos escritores expõem a memória corrente da sociedade acerca do meio artístico. Numa sociedade de massa, a música popular é freqüentemente uma *enlaçadora* de representações sociais²¹⁹. Há de se tratar a música

²¹² Zappa, Regina. *Op. cit.* 1999.

²¹³ Kehl, Maria Rita. *Chico Buarque* (col. Folha Explica). Publifolha. São Paulo. 2002, p. 60-62.

²¹⁴ Albim, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. Ediouro. São Paulo. 2003, p. 326.

²¹⁵ Ricardo, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Record. 1991, p. 212.

²¹⁶ *O Pasquim* nº 21, (13/11/1969), pp. 10-13.

²¹⁷ Castro, Ruy. *Op. cit.* 1990 – especialmente capítulos 8 e 9 (*Em busca do ego perdido e música minuto e 59 segundos que mudaram o mundo*)

²¹⁸ O próprio Ruy Castro diz que, sendo ele um ouvinte apaixonado de Bossa Nova desde que ela ganhou esse nome (e que nunca se conformou quando o Brasil começou a trocá-la por exotismo), uma certa dose de paixão pode se intrometer na receita. Castro, Ruy. *Op. cit.* 1990, p. 15.

²¹⁹ Wisnk, José Miguel. *O minuto e o silêncio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*. In: Bahiana, Ana Maria. *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Europa. 1980, p.8. apud Villaça, Mariana

de massa como um índice representativo dos anseios, desejos, vontades, perspectivas e sonhos dessa mesma sociedade, não apenas como um “gosto” pessoal e individual. Mais importante do que a música em si é aquilo que ela move, que paixões ela faz girar, que imagens cria na sociedade, que poder ela tem de re-significar e criar mundos. A música popular gera em torno de si uma estrutura, que pode muitas vezes até ser mercadológica, mas que freqüentemente molda vidas, cria anseios, forja expectativas. Enfim, ela atua no campo subjetivo, sensorial por excelência, do inconsciente individual e das emoções coletivas ao mesmo tempo.

* * *

Ao forjar uma identidade, a MPB se institucionalizou. Para isso, contou com o apoio tanto de organismos institucionais de música popular quanto do meio acadêmico. Aliás, a música popular é um dos poucos ramos da indústria de massa que é levado à sério pelo meio acadêmico.²²⁰ A cada ano novas teses são feitas sobre o tropicalismo, a Bossa Nova, canção de protesto, o samba e a malandragem dos anos 30 e 40 e até a música cafona dos anos 70... Mas Simonal continua intocável.

O Museu da Imagem e do Som privilegiou o registro de depoimentos de artistas da MPB. O compositor Chico Buarque deu seu depoimento aos 22 anos de idade em 1966, tendo gravado então apenas um disco. Enquanto isso, artistas com anos de estrada como Nelson Gonçalves, Cauby Peixoto, Ângela Maria não tinham espaço no Museu. Nenhum deles são identificados com a MPB. Pertencem a uma geração anterior, que começou no rádio nos anos 50. Não tiveram como marcos de suas trajetórias a “revolução” iniciada por João Gilberto e Tom Jobim. Quando o Museu finalmente se convenceu de que Nelson Gonçalves era de fato “representativo” da música brasileira, ele negou-se a ceder seu depoimento, magoado com a exclusão por décadas a fio. Morreu em 1998 sem dar o depoimento.²²¹

Outra geração impedida de entrar no MIS foi a dos “cafonas” da década de 1970. Odair José, Benito di Paula, Nelson Ned, Paulo Sérgio, Waldick Soriano, Luiz Ayrão e

Martins. *Polifonia Tropical – Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. Humanitas/FFLCH/USP. São Paulo. 2004.

²²⁰ As obras sobre a televisão são numericamente insignificantes diante dos vários relatos, acadêmicos ou não, acerca da música popular. Os filmes “mercadológicos” da década de 1970, como as *pornochanchadas* e os filmes dos Trapalhões - vistos por milhões de brasileiros - , raramente são levados a sério em estudos acadêmicos.

²²¹ Araújo, Paulo César de. *Op. cit.* 2002. p. 348.

Agnaldo Timóteo foram barrados no baile da institucionalização da MPB. Logo eles que, em termos de popularidade, superavam qualquer artista da MPB.

O Museu só registra aquilo que seu conselho executivo ouvia. E o que o conselho ouvia era a MPB. Não à toa Flávio Cavalcanti, em entrevista a *O Pasquim*, se irritou ao ser perguntado pelo jornalista Sérgio Cabral se possuía capangas. Flávio possuía um programa na TV Tupi aos domingos e era um dos alvos prediletos d'O Pasquim. Visto como “alienante” pelos críticos, seu programa era considerado de “baixo nível”. Flávio também sofreu a acusação de ser *dedo-duro* nos anos 70, mas, diferente de Simonal, sua carreira não foi prejudicada por isso. Ele saiu-se bem ao ironizar a pergunta desmascarando os amigos de Sérgio Cabral no MIS.²²² Cabral fazia parte do conselho do Museu: “Os capangas que eu tenho você também tem, são os meus amigos, tal qual você tem o Museu da Imagem e do Som.”²²³

Flávio contou aos redatores d'O Pasquim que apoiou o golpe de 64, mas que não fora *dedo-duro*. Rebateu as críticas dizendo que “ele (Sergio Cabral) é contra mim porque sendo contra mim ele fatura e todo mundo vai dizer ‘poxa, aquele cara é um chato, um *dedo-duro*’”.²²⁴

Não era só o Museu da Imagem e do Som que louvavam os novos artistas de classe média universitários. A Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), órgão oficial que cuidava da regulamentação trabalhista da profissão, também cantava afinado com os artistas da MPB. Durante o ano de 1967, a desavença entre os adeptos da música popular e os da Jovem Guarda se acirrava. O *Fino da Bossa*, programa então apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, definhava em popularidade enquanto o *Jovem Guarda* de Roberto Carlos e companhia ia de vento em popa²²⁵. Ao voltar de sua segunda viagem à França, onde se apresentou no teatro Olympia de Paris, Elis Regina deparou-se com a decadência do programa, que saiu do ar poucas semanas depois. O *Jovem Guarda* sairia do ar um ano depois, não por falta de popularidade, mas porque Roberto Carlos buscava outros caminhos na carreira e não quis mais fazer parte do elenco. Sem ele o programa não se sustentou.

²²² O conselho do MIS era composto por 40 integrantes, entre eles: Ricardo Cravo Albim; José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Ari Vasconcelos, Lúcio Rangel, Hermínio Bello de Carvalho, Guerra-Peixe, Jacob do Bandolim, Almirante, Sergio Porto, e Mozart de Araújo. Idem, *ibidem*, p. 408.

²²³ *O Pasquim* (30/09 a 06/10/1970), nº 67.

²²⁴ *O Pasquim* (30/09 a 06/10/1970), nº 67.

²²⁵ *Fino da Bossa*: de 19/05/1965 a 19/06/1967. Horário: Quartas, no começo as 22:10, depois às 19:40 – Elis deixou o programa em 20/12/1965 e foi substituída por Peri Ribeiro e Simonal em 1966. Voltou em março 1966 e o Fino já começava a perder terreno para a Jovem Guarda. Em 1967 ela voltou a se ausentar para viagens profissionais.

O fato é que, diante da crise da MPB frente aos roqueiros da *Jovem Guarda*, a OMB resolveu ajudar seus amigos dando um golpe baixo. A Ordem passou a exigir dos músicos que quisessem se apresentar ao vivo a posse da carteira daquela instituição. Para obtê-la era preciso fazer um teste de capacidade musical que envolvia conhecimentos formais, como ler partitura, solfejo, ditado melódico e rítmico. Muitos dos artistas ligados ao *iê-iê-iê*, mesmo os profissionais, de fato não tinham esses conhecimentos formais, embora dessem conta do recado na prática, o que levou irritou muitos fãs da Jovem Guarda. Depois de revogada a medida, Erasmo Carlos expressou a raiva destes setores: “Dou um conselho aos músicos da velha guarda que estão sem trabalho e a quem couber a carapuça: não culpem a jovem música brasileira pelo desemprego de vocês, pois pelo fato de não se atualizarem os culpados são vocês mesmos”.²²⁶

O curioso é que a direção da OMB foi reformulada logo após a chegada dos militares ao poder. O presidente da Ordem, Wilson Sândoli, foi empossado logo em seguida ao golpe militar de 1964 e permanece até hoje!²²⁷ Ao menos em aspectos estéticos a luta dos defensores de uma música “de raiz” que não incorporasse valores considerados “alienígenas”, era abraçada pela OMB reconstruída pelo regime ditatorial. A MPB se utilizou de um órgão reestruturado pela ditadura para se sustentar frente a outras propostas estéticas. A música que gradualmente se construiu como opositora ao regime de 64, necessitou do seu apoio para se sustentar. Mais uma vez as fronteiras entre forças progressistas e conservadores, oposição e regime, parecem se embaralhar frente aos olhos.

A questão vai além do paradoxal. O que está em jogo é que a popularidade parece não merecer registro ou validade diante dos órgãos institucionais de música. Penso que o ostracismo de Wilson Simonal segue essa lógica. A popularidade é vista pura e simplesmente como obra do mercado “manipulador” e destruidor da “boa música”. Voltemos ao caso Agnaldo Timóteo.

Timóteo era um dos recordistas de vendas nos anos 60, só perdendo em popularidade para o incontestado Roberto Carlos. Segundo o Ibope, Timóteo teve a segunda maior vendagem de LPs e compactos de 1968.²²⁸ Um dos discos conceituais da música brasileira, “*Tropicália ou panis et circensis*” (1968), não aparece na lista nem

²²⁶ *Última Hora-SP* (23/07/1967), p. 5

²²⁷ *O Globo* (23/01/2006), 2º Caderno, p. 2.

²²⁸ Pesquisa feita no Fundo Ibope – *Vendagem de discos* (1968), Arquivo Edgar Leuenroth, Unicamp.

dos 20 mais vendidos daquele ano. Aliás, 1968 parece ter sido o ano de Roberto Carlos, Paulo Sérgio e Agnaldo Timóteo, se nos limitarmos ao arquivo de venda de discos. Isto nos pareceu estranho, pois o ano de 1968 é tido pela memória da MPB como central no embate entre tropicalistas e a música de protesto. Foi o ano de *Pra dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré e *É proibido proibir* de Caetano Veloso. Ao que parece os compradores de discos, em sua maioria, passavam ao largo de tal debate.

Certa oportunidade Agnaldo Timóteo perguntou a Elis Regina porque ela parou de gravar com Jair Rodrigues, fazendo decair suas vendas para no máximo 10 mil exemplares. Em sua longa e exitosa carreira Elis só foi campeã de vendas uma única vez, justamente com a primeira edição de “Dois na Bossa”, que ela gravou com Jair Rodrigues, em 1965.²²⁹ Elis respondeu ironicamente: “Você, um *expert* em venda de disco, deve saber melhor do que eu. Que devo fazer? Agnaldo, estou desesperada! (Elis faz força para ficar séria). Preciso de um conselho amigo, com todo o respeito que você merece como colega e ser humano...”²³⁰

Se Timóteo ainda conseguiu o respeito pessoal da irônica Elis, coisa que não obteve da platéia do *Som Livre Exportação*, parece que sua música é tratada com deboche pela diva da MPB. A associação feita por Elis entre a venda de discos e a banalização da produção de Timóteo é algo recorrente entre os construtores do conceito MPB. Sua grande venda é risível aos olhos autoritários dos memorialistas e principais artífices da MPB porque é vista como uma forma de controle da arte pelo mercado. Da mesma forma, a propaganda é quase sempre diabolizada na bibliografia musical, vista como algo pernicioso para o artista e para a música em si.

A bibliografia sobre a MPB freqüentemente busca satanizar o mercado. Parece-me que uma das piores acusações que se pode fazer a memória de um artista da MPB é dizer que ele teve relações com o mercado. Não é por outra razão que as biografias sobre os artistas da MPB procuram silenciar-se sobre essas questões. Regina Zappa simplificou a trajetória e a personalidade de Chico Buarque ao transformá-lo num guerrilheiro anti-mercado:

“[Ele] nunca se preocupou com autopromoção. Seu assessor de imprensa, Mario Canivello, diz que nem ousa propor estratégia alguma, porque Chico é o próprio antimarketing. Não faz concessão ao mercado. Faz música que quer fazer e que acha de boa qualidade”²³¹.

²²⁹ Echeverria, Regina. *Furacão Elis*. Nórdica. 1985, p. 257

²³⁰ Arashiro, Osny (org.). *Elis por ela mesma* (coleção O autor por ele mesmo). São Paulo: Martin Claret. 1995, p. 63.

²³¹ Zappa, Regina. *Op. cit.* 1999, p. 10

Em seu livro de memórias, o compositor Sergio Ricardo, acusa Roberto Carlos de ter entrado no “jogo comercial”. Sergio buscava, obviamente, ofender Roberto Carlos. Nada mais condizente com o objetivo do livro que, segundo o próprio autor, é libertar-se de um pouco de sua “indignação”.²³² Mas a raiva de Sergio Ricardo contra a relação música-mercado não está sozinha.

José Novaes, defensor de uma tese acadêmica sobre a melancolia na obra de Nelson Cavaquinho, acha que indústria cultural e ditadura falam a mesma língua:

“Quando a censura e a repressão violenta dos governos da ditadura militar se unem às pressões e cerceamentos impostos pela indústria cultural, estruturada sobre o poder do dinheiro, há que ter jogo de cintura para se poder segurar a barra e manter uma posição digna em defesa da cultura popular, a ser preservada”²³³.

Novaes faz eco às palavras do crítico Tárík de Souza, que sustenta que a MPB ainda resiste à “diluição” da música brasileira frente ao mercado:

“Mesmo com todo jabá, com todo brega, toda a pirataria, a MPB foi levando em 1998... (apesar do) mercadão entregue à aeróbica sonora dos falsos pagodes, do axé e da oxente music, do bregarejo e agora... dos padres de gravadora”²³⁴.

Por sinal, a associação entre “oposição ao mercado” e “oposição à ditadura” é constante nos discursos dos memorialistas da MPB. Cravo Albim, e autor de vários livros sobre a MPB, enxerga essa crítica à indústria cultural na obra Movimento dos Artistas Unidos (MAU). Trata-se do grupo de artistas surgidos após o FIC de 1970, no qual se destacou principalmente o cantor e compositor Ivan Lins. Segundo Cravo Albim “os meninos do MAU estavam unidos pela música, pelas críticas ao mercado fonográfico e pelo repúdio público aos anos de chumbo”²³⁵.

Ao ler estas críticas parece que a MPB se apresenta como um poço de integridade estética e política *resistente* a qualquer intervenção mercadológica e/ou ditatorial. Parece que suas relações são puramente musicais, abstratas e levadas somente ao nível da lógica estética. Não há relação com o mundo “impuro” do mercado. Nossos críticos artísticos parecem se esquecer que há muito tempo a “boa arte” vem sendo “vendida” pelo mercado. Machado de Assis e José de Alencar publicaram muitos de seus livros de forma fragmentada nos jornais do século XIX. As obras eram vendidas aos leitores dos grandes jornais, que fatiavam a história e a publicavam durante várias semanas. Isso não os impediu que fossem reconhecidos como escritores da “boa” literatura e ganhassem o devido respeito.

²³² Ricardo, Sérgio. *Op. cit.* 1991, p. 11.

²³³ Novaes, José. *Nelson Cavaquinho: luto e melancolia*. Rio de Janeiro. Intertexto. 2003, p. 86.

²³⁴ Apud, idem, p. 89.

²³⁵ Albim, Ricardo Cravo. *Op. cit.*, p. 331-2.

Simonal representa o oposto dessa idealização anti-mercadológica. Sua imagem foi constantemente associada ao dinheiro e ao lucro.

No início dos anos 70 o cartunista Henfil criou o personagem Cabôco Mamadô, que enterrava aqueles que apoiavam, direta ou indiretamente, o regime militar. As caricaturas dos artistas ligados ao regime apareciam em sepulturas sob uma lápide com seu nome. Simonal aparecia sempre com o “S” do seu nome transformado em cifrão: \$imonal. Outro personagem brilhante de Henfil era o Tamanduá. Ele sugava os cérebros dos apologistas do regime e depois o cuspiu, de forma que pudéssemos ver o que havia dentro de suas ocas cabeças. O Tamanduá trabalhava para Nelson Rodrigues, outro defensor do regime ditatorial. Certa vez, o Tamanduá foi sugar o cérebro de Pelé e... não encontrou nada pois estava vazio! Em outra oportunidade, o Tamanduá resolveu virar cantor e, interessado em ter uma boa voz, resolveu sugar o cérebro de “\$imonal”. Para atraí-lo para o bote Henfil desenhou seu personagem jogando uma moeda para Simonal, que caiu na arapuca.

Esta imagem construída acerca de Simonal tornou-se hegemônica após o contrato com a multinacional Shell, em 1969. Foi um dos maiores contratos já então assinados por um artista brasileiro. O dinheiro possibilitou que Simonal abandonasse o antigo empresário e criasse sua própria produtora, a *Simonal Produções*.

Com o aprofundamento do regime, um novo modelo econômico foi adotado pelo governo ditatorial. Através de um nacionalismo *suis generis*, a política econômica iniciou o chamado “milagre brasileiro”, um acelerado desenvolvimento da indústria, auxiliado pela intervenção estatal principalmente na área de infra-estrutura. Para gerar essa bolha de crescimento de 10% ao ano, o governo civil-militar aceitou a entrada das multinacionais interessadas em investir capitais produtivos no Brasil. A Shell foi uma dessas companhias estrangeiras que aproveitaram a oportunidade do regime e aumentou os investimentos no país. Simonal era seu principal garoto-propaganda.

Não só ele. No mesmo ano de 1969, a Shell se tornou patrocinadora da Seleção brasileira de futebol que um ano mais tarde seria tricampeã do mundo no México. Mas naquele ano as coisas não estavam fáceis para a seleção. Com problemas nas eliminatórias e ameaçada de não ir à Copa, a seleção ainda vivia os reflexos da fatídica Copa de 1966, da qual foi eliminada ainda na primeira fase. Simonal foi o escolhido para dar força ao elenco encabeçado por Pelé. O ano de 1969 pode ser considerado o auge de Wilson Simonal - a partir daí sua carreira entrou numa descendente.

Desde a assinatura do contrato com a Shell, Simonal começou a polarizar ódios e sua imagem de arrogante cresceu ainda mais. Nelson Motta chegou a dizer que o declínio da carreira do cantor teve a ver com o fato de que ele fora “folgado, arrogante, cafajeste”.²³⁶ Para o bem e para o mal, foi no ano de 1969 que essa imagem se tornou hegemônica. Para a Seleção brasileira e para a política econômica que incorporava o capital externo Simonal era a figura ideal. Mas muitos não viam isso com bons olhos no meio musical. Elis Regina sabia que financeiramente não poderia chegar aos pés de Simonal.

“**Millor:** você está ganhando mais que o Simonal ou menos que eu?”

Elis Regina: Olha, eu vou te explicar: eu não tenho contrato com a Esso nem com a Shell. Evidentemente eu devo ganhar menos do que o Simonal. Mas devo estar ganhando um pouco mais que você”.²³⁷

De fato, tal proximidade com a propaganda não era bem vista por vários artistas. Chico Buarque disse certa vez, em entrevista à revista *Realidade*, que uma das coisas que mais lhe incomodavam eram “os artistas que acomodam sua arte às concessões do momento, seja para alcançar as paradas, seja para ganhar o beijo do poderoso”. Realmente Chico Buarque foi um artista perseguido, e por várias vezes se chocou com a censura oficial e com os próprios militares. Ousadamente, ele negou o uso da música *A banda* como propaganda oficial.²³⁸ Mas é importante notar que a declaração acima citada data de 1972, quando Chico Buarque estava envolvido até a cabeça na luta contra o regime militar e, por consequência (no raciocínio da MPB), também contra o mercado.

No entanto, no início da carreira ele cedeu uma música para um comercial. E teve que se explicar ao repórter da revista:

“a música popular tem uma vida curta. Não posso impedir (e parece que os do direito autoral também não) que uma canção minha seja utilizada, de velha, como mero veículo publicitário. *Com açúcar com afeto* por exemplo, virou anúncio de bombom, açúcar e afeto. O que importa é o momento de criação. Componho aquilo que quero. Depois a canção será consumida ou não, mas não como simples objeto e, de preferência, jamais como mero adorno”²³⁹.

Chico realmente nunca beijou um “poderoso”. Mas não se pode dizer que não tenha feito concessões. Sua obra ganhou muita divulgação com as propagandas, ao mesmo tempo que geravam lucro para os diversos fabricantes dos produtos vendidos com suas músicas. Poucos se lembram que Chico Buarque foi receber o prêmio pelo

²³⁶ “A MPB segundo o conciliador” (entrevista de Pedro Alexandre Sanches com Nelson Motta). *Folha de São Paulo* (18/02/2000). Folha Ilustrada, pp. 5-16.

²³⁷ *O Pasquim* nº 15, (2/10/69) – entrevista com Elis Regina.

²³⁸ Para detalhes dessa reportagem ver: *Realidade* (Dez 1972), p. 20.

²³⁹ *Realidade* (Dez 1972), p. 24.

primeiro lugar do Festival da Record de 1966 com o boneco Mug na mão²⁴⁰. Naquela oportunidade ele ganhara o festival com *A banda*, canção que levou instantaneamente um jovem de 21 anos ao estrelato.

O boneco Mug foi fruto de um jogada publicitária dos produtores de brinquedo no ano de 1966. Tratava-se de um boneco de pano, preto, cabelos vermelhos, calça xadrez, mãos e pés enormes, longos e desajeitados braços. A campanha daquele simples brinquedo ganhou ares apoteóticos e tornou-se febre comercial quando artistas entraram na campanha confirmando que o boneco “dava sorte”. Uma propaganda dizia que ele possuía estranha força, atuando “desde tempos imemoriais”, e que o faraó Ramsés II e o rei Salomão tiveram um Mug, causa de sua importância histórica. No sentido oposto, o Brasil teria perdido o tricampeonato naquele ano porque não levava o boneco para a Inglaterra.

A campanha foi crescendo e, proporcionalmente às vendas, sua mística foi se popularizando. Em pouco tempo o Brasil inteiro ficou conhecendo o Mug. Ele apareceu nos quadrinhos de Maurício de Souza (o criador da Turma da Mônica); no jornal *Última Hora*, ao lado das “certinhas” do colunista Stanislaw Ponte Preta; na televisão, foi divulgado por Wilson Simonal e Jô Soares. Naquela época Simonal apresentava o programa “Show em Simonal”, na TV Record de São Paulo, com bons índices de audiência. O cantor aparece na capa do seu disco de 1966, *Vou deixar cair*, ao lado do boneco. Simonal, por sinal, era um dos mais envolvidos nesse jogo publicitário – chegou a lançar a canção o *Samba do Mug*, de sua autoria e de José Guimarães: “Nunca vi ninguém com tanto azar/ não tira onda nenhuma e nem consegue se arrumar/ corta essa você tem que andar pra frente/ vou dar-lhe o Mug de presente/ Fotografe essa jogada/ escute aqui meu camarada/ mande embora essa tristeza/ e suas lágrimas enxugue/ quem não caça com cachorro é só “deixar cair” com o Mug/ Se você não acredita eu não posso fazer nada/ Mas a figa tem um Mug dentro da mão bem fechada/ E agora pra provar que o Mug que é o quente/ Vou dar-lhe o Mug de presente/ Olha o Mug!/ Mas que segurança!”

Simonal não estava sozinho. Chico Buarque, como foi dito, recebeu o seu prêmio no festival da TV Record daquele ano com o Mug na mão. A fama do produto crescia e chegaram a falar que Chico Buarque ficou um mês sem compor porque roubaram-lhe o Mug. Regina Zappa, a mesma que biógrafa que disse que Chico

²⁴⁰ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 139.

Buarque não tinha relações impuras com o mercado escreveu que ele “foi na onda”, referendando a própria vergonha do compositor nos dias de hoje. Exime-se assim o cantor das relações “impuras”: “tenho um pouco de vergonha disso, mas é verdade. Eu andava com o Mug e dizia que o Mug dava sorte. Aí venderam uma porção de Mugs. Essa história, na verdade, era o ponto de partida para uma grife de roupas que acabou não acontecendo”²⁴¹.

Os criadores boneco não tiveram a mesma boa sorte que o produto deu a Chico. A intenção dos criadores do Mug (os publicitários Horácio Berlink, Luís Celso Piratininga, Sérgio Kehl e Décio Fisschetti, da H.B. Promoções) era competir com a Jovem Guarda. O Mug era o mascote da marca de roupas (calças e blusas) da Indústria Santa Balissa, do próprio Horácio Berlink. A nova marca visava fazer concorrência à *Calhambeque*, que fabricava produtos da *Jovem Guarda*. Imitando os Beatles²⁴², que também usaram e abusaram da propaganda em sua carreira, Roberto Carlos chegou a lançar ternos e Erasmo jaquetas “Tremendão”.²⁴³ Wanderléia tinha sua imagem associada a produtos através da marca “Ternurinha”.

Nas memórias sobre aquele período a *Jovem Guarda* é quase sempre valorizada (ou lembrada) *apesar* de sua associação com o mercado. E, embora a memória coletiva diga o contrário, a MPB também sempre esteve associada a jogadas publicitárias.

Quando Elis voltou da primeira viagem ao exterior, em 1966, o programa *Jovem Guarda* ameaçava seu *Fino da Bossa*. Ao tentar inovar o programa se reformulou sob a supervisão da agência *Magaldi & Maia*, a mesma que cuidava da marca *Jovem Guarda*.

O que explica a curta vida do Mug foi que comerciantes e até donas de casa inundaram o mercado com Mugs falsos. Eles apareciam em chaveiros, cintos, almofadas, pendurados nos espelhos dos carros, em todos os lugares, ou seja, acabou fugindo do controle de seus criadores. De repente, surgiu o boato de que Mug falso dava azar. E, logo depois, de que qualquer Mug dava azar. A moda passou e os publicitários foram ao fracasso. O próprio Mug não conseguiu sobreviver àquele natal de 1966 e ficou esquecido num canto de quarto de criança. Mais do que isso, foi apagado da memória daqueles críticos que exaltam os “heróis” da MPB.

²⁴¹ Zappa, Regina. *Op. cit.*, p. 64.

²⁴² *Última Hora* (02/08/1967), p. 4. Numa reportagem curta o colunista bastante autoritário diz que a *Jovem Guarda* é para imbecis mercadológicos e reacionários. Na Inglaterra os Beatles teriam sua virtude e seriam progressistas. Aqui, no entanto, a “cópia” não consegue nem imitar direito os originais. Trata-se, para o autor, de uma música imperialista e conservadora.

²⁴³ *Realidade* (Dez 1970), p. 170.

O fato é que, quando se trata de dar impulso à “verdadeira” música brasileira, poucos enxergam, ou querem ver na relação com o mercado algo a ser condenado. Mesmo os críticos que defendiam a música de protesto achavam que valia a pena ir ao mercado (fonográfico e televisivo) desde que seu discurso “de protesto” não fosse alterado. Nesse caso a aproximação com o mercado não era vista como um processo sem volta ou alienante. Tratava-se, então, de abrir portas para possibilidades maiores, conexões com a massa, de ganhar trincheiras contra o regime.

Não obstante, a década de 60 representou um novo ciclo de expansão da indústria fonográfica. As duas companhias que mais cresceram com os movimentos musicais da década de 1960, a Philips (que incorporou a Companhia Brasileira de Discos) e a CBS, passaram a disputar o mercado com a Odeon, já bem estabelecida. O crescimento dessas empresas coincidiu com a explosão dos dois gêneros mais populares dos anos 1960: a MPB na CBD/Philips e a Jovem Guarda, ligada à CBS.²⁴⁴

A oposição entre Jovem Guarda e MPB era interpretada mais como oposição estética e ideológica do que mercadológica, afinal, um dos lados não se via como “mercado”. No auge da disputa, logo após o fim do programa *O fino da Bossa*, procurou-se rearticular o grupo da “música popular” contra a bem-sucedida Jovem Guarda. A TV Record criou então o programa *Frente Única – Noite da Música Popular Brasileira*. O título era uma brincadeira com os acontecimentos políticos de 1966, uma ironia à coligação entre JK, Carlos Lacerda e João Goulart que se uniram numa “frente ampla” contra o regime. Mas a luta da MPB era contra a Jovem Guarda.

Para promover o programa foi realizada uma grande campanha de marketing.²⁴⁵ A divulgação do programa incluía uma barulhenta passeata do Largo São Francisco ao Teatro da Record na rua Brigadeiro Luís Antônio, em São Paulo, no dia 17 de julho de 1967. Partidários da MPB agitavam bandeirinhas e Elis Regina bradava pela necessidade de defender as canções nacionais. Participaram da passeata além de Elis, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Keti e o MPB4. No teatro, Juca Chaves cantou o hino do Frente Única, cuja passeata ficou conhecida como a

²⁴⁴ Napolitano, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume: Fapesp. 2001, p. 84.

²⁴⁵ O primeiro programa havia sido transmitido no dia 26 de junho de 1967, apresentado por Jair Rodrigues e Elis Regina. O segundo foi apresentado por Geraldo Vandré. O terceiro programa foi conduzido por Chico Buarque, Simonal e Nara Leão.

“passeata contra a guitarra elétrica”: “Moçada querida/ cantar é a pedida/ cantando a canção/ da pátria querida/ cantando o que é nosso/ com o coração”.²⁴⁶

Muitos dos presentes à passeata viam nas questões estéticas um debate muito mais importante que a lógica mercadológica da televisão, como confirma Nelson Motta:

“Folha de São Paulo: Foi Elis Regina que organizou a passeata contra as guitarras?
Motta: Foi ela com a TV Record. Não sei direito, são histórias controversas. Quem mais estimulou foi a Record, marketing puro. Ela tinha a *Jovem Guarda* e a MPB, ganhava dos dois lados. Mas os artistas sofreram. Muita gente brigou, porque levou a sério”.²⁴⁷

Isso me leva a concordar com o historiador Marcos Napolitano quando diz que:

“a MPB foi um ‘produto’ comercial muito mais eficaz do que a *Jovem Guarda*, pois consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor (demarcado na “elite” socioeconômica) e instituiu um nova tradição musical e cultural. Por outro lado, a *Jovem Guarda* se diluiu mais tarde na música romântica tradicional ou na música “brega” dos anos 70”.²⁴⁸

O Tropicalismo, pelo contrário, possuía uma posição muito mais lúdica em relação ao mercado. Por não negar ou minimizar sua existência, os tropicalistas problematizaram-no. É nesse sentido que Caetano dizia:

“(…) Entrei no Festival para destruir a idéia que o público universitário, *soit disant* de esquerda, faz dele. Eles pensam que festival é uma arma defensiva da tradição da música popular brasileira. E a verdade mesmo é que Festival é um meio lucrativo que as TVs descobriram. Tradição, bacana, nenhuma”.²⁴⁹

Os *pilantras* ligados a Simonal tinham outra visão. Carlos Imperial chegou a dizer que dos festivais só queria o dinheiro. Em outra oportunidade disse que havia comprado seu apartamento com o lucro obtido através dos direitos autorais de *Meu limão, meu limoeiro* e que iria decorá-lo com a versão que então lançava, *Serenata ao luar*, que fez com “Beethoven, um alemão que promete”.²⁵⁰ Ao ser irônico, cínico e direto, Carlos Imperial fundamentava no público a idéia de que era uma pessoa arrogante, que só pensava em dinheiro. Aliás, essa acusação também pesava sobre Simonal, como se constata na reação de dois jornalistas do Pasquim, em uma entrevista com o humorista Jô Soares:

“Jô Soares: o Simonal é um cantor que tem muito swing, muito balanço também, com toda a pilantragem dele. Agora o Simonal é um cantor extraordinário
Millor e Tarso (em coro): O Simonal canta com uma máquina registradora na cabeça”.²⁵¹

²⁴⁶ Sobre a passeata ver: Melo, Zuza Homem de. *Op. cit.*, p. 181-3.

²⁴⁷ “A MPB segundo o conciliador” - *Folha de São Paulo* (18/02/2000) Folha Ilustrada, pp. 5-16.

²⁴⁸ Napolitano, Marcos. *Op. cit.*, p. 101.

²⁴⁹ *Jornal do Brasil* (26/09/1968) página B1

²⁵⁰ *Fatos e Fotos* n° 515, (17/12/1970)

²⁵¹ *O Pasquim* (4-10/12/1969), pp. 10-13.

Para os redatores d'O *Pasquim*, Simonal baseava a carreira em contratos milionários e jogadas de marketing. Seguindo essa lógica a MPB parece sobreviver apenas pelo talento e brilhantismo dos seus artistas, o que não é verdade. Mas, como vimos, o mercado fonográfico se desenvolveu muito nos anos 60. De 1965 a 1972 o mercado de discos cresceu 400%! Será que a dita MPB ficou de fora da festa? É obvio que não.²⁵²

Em 1979 Caetano Veloso cantava “Não me amarra dinheiro não/ Mas a cultura/ Dinheiro não/ A pele escura/ Dinheiro não/ A carne dura...”²⁵³. Mas em 1968 ele não podia desprezar o dinheiro tanto assim. Obviamente não pretendo tomar ao pé da letra a canção de Caetano Veloso, já que sua poesia vai além do que se está dizendo aqui. Mas fato é que em março daquele ano, Gil e Caetano assinaram um contrato com a Rhodia para fazer propaganda dos tecidos *Tropicália*, o que desagradou outros tropicalistas como Hélio Oiticica, Nelson Motta e Torquato Neto. Esse contrato possibilitou que Gil e Caetano se aproximassem da TV Globo para fazer um programa próprio, que depois de eternamente adiado, fez com que os tropicalistas migrassem para a TV Tupi.²⁵⁴

Junto com os tropicalistas, todos artistas da MPB também fizeram propagandas. Bastava abrir uma revista ou jornal, ou mesmo ligar a televisão, para ser arrastado por uma avalanche de artistas vendendo produtos: Juca Chaves vendia whisky²⁵⁵; o conjunto Antonio Adolfo e a Brazuca vendia tecidos Sudamtex²⁵⁶; Ziraldo desenhava cartuns para o Banco Lavoura e para a Ford²⁵⁷; as gêmeas cantoras Cynara e Cybele e o MPB4 faziam vendiam sapatos da marca Alpargatas²⁵⁸. Até Chico Buarque entrou na onda. Em dezembro de 1968 ele apareceu, junto com o pai, o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, numa propaganda do *Bando da Indústria e Comércio de São Paulo*!²⁵⁹

Fazer propaganda não era novidade para os artistas da MPB. Aliás, alguns deles começaram artisticamente cantando jingles políticos. Em 1961, Gilberto Gil cantava a canção *Povo petroleiro*: “Está jorrando petróleo/ Jorrando, jorrando noite e dia/ Está

²⁵² Muggiati, Roberto. “Ao som da discoteca o sonho dançou”. In: *Revista Manchete* (29/12/1979) – Para entender os anos 70 (edição especial). Rio de Janeiro: Bloch Editores. S/data, .p. 128.

²⁵³ Canção *Beleza Pura* do LP *Cinema Transcendental* (1979).

²⁵⁴ Melo, Zuza Homem de. *Op. cit.*, pp. 307-8; “Não custa lembrar também que o cuidado com o figurino, principalmente no caso de Gal, Caetano Veloso e dos Mutantes esteve a cargo da marchand/artista plástica Regina Boni, dona da famosa boutique *Ao dromedário Elegante*”. Villaça, *op. cit.*, p. 180

²⁵⁵ Juca Chaves na *Revista Realidade* (Dez 1968), p. 96-7 e p. 139; (Jul 1970) p. 130;

²⁵⁶ Brazuca - *Fatos e fotos* (05/11/70)nº 509, p. 83.

²⁵⁷ Ziraldo - *Realidade* (out 1970), p. 106.

²⁵⁸ Cynara, Cybele e MPB4 - *Realidade* (Jun 1969), p. 105.

²⁵⁹ Chico Buarque faz propaganda do Bando da Indústria e Comércio de São Paulo S/A - *Realidade* (Dez 1968), p. 152.

jorrando petróleo/ Das terras da nossa Bahia/.../ Nosso petróleo é ouro brasileiro/ Ele é o orgulho de um povo petroleiro”.²⁶⁰

Não procuro julgar os artistas pelas suas relações com o mercado. O que critico é que a bibliografia raramente aponta essas relações. E quando o faz fica devendo pois o tom é freqüentemente parcimonioso e condescendente com os “heróis” da MPB.

Em 1969 os Mutantes também foram contratados pela Shell para uma série de comerciais em TV, revistas e jornais. Os comerciais renderam ao trio o polpudo cachê de NCr\$ 100 mil, dinheiro que nenhum deles jamais tinha visto de perto até então. Através destes comerciais puderam divulgar músicas como *Caminhante noturno* e *Dom Quixote*. Incrivelmente, em obra que conta a trajetória do grupo, o jornalista Carlos Calado percebe nos comerciais de TV qualidades estéticas para além da simples propaganda: “...outra vantagem estava no fato de a campanha apenas insinuar a marca da Shell. Não atuaram exatamente como garotos-propaganda tradicionais, dizendo ‘compre isso’ ou ‘use aquilo’, mas sim como atores de cinema”²⁶¹.

Se realmente os Mutantes não gritavam palavras de ordem do mercado definitivamente caíram de cabeça na campanha. Rita Lee e os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista fizeram um *jingle* para a Shell. Seu título era o próprio slogan da companhia naquele ano, *Algo Mais*: “Olha a minha mão / Vamos voar, vamos passear/ Dê a partida/ Acelere a vida/ Vamos amar/ Ande depressa/ A vida tem algo mais para dar/ Vida no tanque/ Super no sangue/ Vida no ar/.../ Tire o atrito deste grito/ Algo mais!”.

Quando os Mutantes lançaram seu segundo disco, em 1969, incluíram o *jingle* no seu repertório. Nelson Motta escreveu o texto da contracapa do LP elogiando a “contemporaneidade” dos garotos:

“Com raro sentido de invenção e liberdade eles compuseram música jingle para a Shell. É preciso ter coragem de ouvir claro e saber com certeza que aquele som novo, limpo, inventivo e livre. (...) Quem vive numa sociedade de consumo tem duas alternativas: ou participa ou é devorado por ela. Não há saída fora desta opção. O jingle dos Mutantes, que eu prefiro chamar simplesmente de ‘música’, é melhor, infinitamente melhor, que a maioria das canções que andam pelas praças e paradas. Por que não gravá-lo em disco?”²⁶².

Simonal era o ator principal desta campanha e também foi fundo na campanha. Quando recebeu de Jorge Ben a música *País Tropical*, resolveu fazer algumas modificações. Transformou a música em dançante, já que na versão original de Jorge

²⁶⁰ *Povo Petroleiro* (1962), de Evaldo Guedes.

²⁶¹ Calado, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Editora 34. 1996. p. 156

²⁶² Idem, *ibidem*, p. 174.

Ben era um sambão. Foi assim, sem sucesso, que Maria Bethânia pela primeira cantou a canção na boate Sucata em 1969. Outra modificação criada por Simonal foi cantar só as primeiras sílabas das palavras na segunda parte da música: “Mó... no pa tro pi/ Abençoá por Dê/ E boni por naturê...”. Na época, Simonal aproveitou para abraçar ainda mais a campanha da Shell:

“Mudei melodia, harmonia e acrescentei aquela parte que diz ‘patropi’ e ‘esta é a razão do ‘algo mais’’. Na época eu tinha um contrato com a Shell e aproveitei para fazer merchandising. Hoje o Jorge canta igual a mim. Se eu gravasse Jorge Ben hoje, eu estaria fazendo cover de mim mesmo”.²⁶³

Se os Mutantes e Gilberto Gil são vistos como artistas mesmo quando fazem *jingles*, Simonal não teve o perdão da bibliografia, memorialistas, ou mesmo dos críticos. Continuou sendo visto como “mercenário”.

Mas se Simonal caiu de cabeça na campanha da Shell, fato é que a Shell também caiu de cabeça no marketing. A multinacional holandesa patrocinou o programa Jovem Guarda e contratou Chico Buarque e Norma Benguell para fazer um programa chamado *Shell em show maior*, que não passou do primeiro número.²⁶⁴ Até mesmo a primeira edição d’*O Pasquim* tinha propaganda Shell, o que levou o cartunista Millor a escrever a Jaguar ironizando o mascote e outro slogan da multinacional:

“Meu caro Jaguar, você me garante que *O Pasquim* vai ser independente. Tá bem, Jaguar, pode começar a contagem regressiva. (...) este primeiro número tem um anúncio da Shell. Pois ainda há bem pouco tempo a revista da Shell me pediu um artigo e não publicou porque escrevi a história de um elefante que brigava com um tigre. E olha que o elefante ganhava, pombas! Honra seja feita, não publicou, mas pagou. Só a Shell dá ao seu escritor o máximo”.²⁶⁵

Cabe perguntar até que ponto pode ser considerado “alternativo” um jornal que vendia tanto quanto *O Pasquim* no início dos anos 70. O que me parece claro é que a memória que se cultiva sobre esse jornal é a da *resistência*. E esses *resistentes* escolheram outros *resistentes* especialmente no meio musical, passando a bola adiante. Mas a memória da *resistência* não me parece, hoje, uma memória alternativa.

²⁶³ *Folha de São Paulo* (25/11/1994) Folha Ilustrada - entrevista com Wilson Simonal (grifo meu).

²⁶⁴ Souza, Tárík de. In: Martins, Luís (org). *Roberto Carlos por ele mesmo*. São Paulo: Martin Claret. 1996. Apud Napolitano, *Op. cit.*, p. 96; Sobre o *Shell em Show maior* ver Werneck, Humberto. *Gol de letras*. In: *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Cia das Letras. 1998. Apud Napolitano, *idem*, p. 159.

²⁶⁵ Millôr. *Millôr no Pasquim*. São Paulo: Círculo do Livro. 1977, p. 14.

Capítulo 6:

Simonal e o Império do rock

Quando abandonou o exército, Simonal voltou à fase das vacas magras. Morou em Areia Branca, um bairro de Nova Iguaçu, durante três anos, de 1958 a 1961. Voltou a fazer bicos durante o dia, sem deixar de lado o sonho de virar cantor. Vivia no subúrbio, mas seu mundo afetivo continuava na Zona Sul, onde conhecia amigos e admiradores. No tempo livre, cantava em praças e festas, principalmente, em bairros ricos, com os amigos amadores. No Leblon, era obrigado a aderir à nova moda do momento, o twist, o calipso e o recém chegado rock norte-americano. Mas a língua era um problema para muitos cantores, inclusive para Simonal, que anos mais tarde confessou: “eu cantava um inglês meio furado, manja, as primeiras palavras eram certinhas, o resto a gente mesmo criava”.

Aos sábados, era crooner de um conjunto chamado Dry Boys. Sempre na Zona Sul, onde os laços musicais foram criados na época do exército, Simonal tinha problemas para voltar depois dos shows para Nova Iguaçu. Cansado, deitava-se na areia da praia e só acordava com o sol batendo no rosto. Na maior parte das vezes, ficava acordado até de manhã, rodando pelos bares até o dia amanhecer, quando a condução se tornava acessível.

Nessas andanças, é provável que tenha perambulado por vários bares e boates onde havia shows ao vivo. Na virada das décadas de 1950/1960, ainda havia várias dessas boates na noite carioca, especialmente, em Copacabana. O Rio de Janeiro ainda era a capital do país e a Zona Sul o ponto de encontro dos grã-finos, deputados e senadores da república. Era comum o flerte dos poderosos com as vedetes, cantoras e dançarinas das boates. O próprio vice-presidente João Goulart teve um relacionamento tempestuoso com a cantora Maysa, que, com frequência realizava show nos bares chiques²⁶⁶.

Mais do que qualquer outro bairro, Copacabana era o ponto de concentração dos boêmios do high society que batiam ponto nos bares em conversas regadas a muito whisky. Também não faltavam boates, como a Arpège, na rua Gustavo Sampaio, a

²⁶⁶ Bôscoli, Ronaldo. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1994, p. 175-185.

Fred's, na esquina da Princesa Isabel e Atlântica, onde hoje fica o hotel Meridien. Ainda na mesma Princesa Isabel, ficavam as boates Sachá's, Havaí, Texas e Drink. O cantor Cauby Peixoto chegou a ser dono desta última, na metade da década de 1960, onde muitas vezes deu canja junto com seus irmãos Araken e Andyara Peixoto. Não muito longe dali, ficava o Beco das Garrafas, localizado num canto da rua Duviver, entre as avenidas Nossa Senhora de Copacabana e Atlântica. Segundo o mito construído por seus componentes, foi nesses bares e boates que surgiu Bossa Nova, onde músicos como Tom Jobim, Johnny Alf e Newton Mendonça se apresentavam noites afora antes e depois da fama. A maior parte das boates se localizava no quadrado imaginário das ruas República do Peru, Barata Ribeiro, Princesa Isabel e avenida Atlântica. Mas toda a orla era tomada por bares e cabarés. O escritor Ruy Castro contou perto de 60 desses bares ao longo da orla carioca, fonte eterna de curtição e bebidas entre os anos de 1954 e 1964.²⁶⁷ Foi nessa época que Simonal começou a fundar seus contatos com aqueles artistas refinados e boêmios, núcleo da Bossa Nova e da MPB. Mas antes de ser bossa-novista, Simonal foi um discípulo do rock.

Não havia muita possibilidade de escolha. Toda oportunidade era abraçada com unhas e dentes. O rock era um meio interessante e a juventude parecia como que tomada pela novidade. Havia boatos de que o rock possuía a juventude, já que muitos americanos promoveram atos de vandalismo depois da exibição de filmes de Marlon Brando, James Dean e Elvis Presley, os astros da época. Mas quando estes filmes e discos chegaram aqui, o máximo que causaram foram o reboliço, a moda e a paixão pelo novo som americano. Antes mesmo da Bossa-Nova, que surgiu na virada de 1958 para 1959, o rock já arrebanhava a juventude, do subúrbio à orla carioca. Tim Maia, Roberto Carlos, Jorge Ben, Erasmo Carlos, Luiz Ayrão, os irmãos Paulo César e Renato Barros (futuro Blue Caps), Luiz Carlos e Liebert Ferreira (futuro The Fevers), então ainda adolescentes, foram sugados pela nova maré do rock americano. E, com eles, grande parte da juventude. Com Simonal não foi diferente.

Chegou a integrar o grupo Os guaranis, que fazia bailes em clubes da Zona Sul. Mas os dificuldades continuavam. Sem ter onde dormir Simonal dependeu dos vários amigos que tinha. Algumas vezes, parceiros de banda o abrigavam. Edson, o parceiro da Dry Boys, costumava levá-lo escondido para casa e colocava-o embaixo da cama, para não desagradar o pai, que não via com bons olhos o amigo negro. O colchonete

²⁶⁷ Ver mapa com a localização das principais boates da orla carioca em 1950/1960. Castro, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia das Letras. 1990.

era duro e o quarto muito quente, mas era melhor do que dormir na praia. Além do problema de transporte, Simonal também tinha dificuldades de se vestir, adequadamente, para as apresentações e não foram poucas as vezes que os amigos ou o irmão Roberto lhe emprestaram camisas e calças para que não destoasse do conjunto. Apesar dos contratemplos, o amigo de banda Lourival lembra que Simonal causava uma boa impressão nos clubes de Botafogo, que eram freqüentados pelos principais mocinhos do bairro que buscavam as novidades americanas:

“Era um deus-nos-acuda no dia que Simonal cantava. Ele era o único que sabia cantar em inglês e quando ele faltava tinha que colocar o Marcos Mourão, mas não era mesma coisa. Sei lá, faltava o balanço e um pouco daquela irreverência com que Simonal tratava as garotinhas. [Apesar das roupas emprestadas] ele ficava à vontade mesmo. Quem visse o jeitão dele pensava que aquela camisa era feita sob medida e que atrás dela tinha outras vinte. Pura cascata, mas cascata feita com muito charme”²⁶⁸.

Nessas andanças pelos clubes e grupos de rock Simonal, esbarrou com Carlos Imperial, ainda no final da década de 1950. Nascido em 1935 na cidade de Cachoeiro de Itapemirim, Espírito Santo, a mesma cidade natal de Roberto Carlos, Carlos Eduardo Souza Monteiro Costa da Corte Imperial era de família rica. O pai fora prefeito da cidade natal, entre 1935-1937, num mandato tampão. O sobrenome nobre vinha do tataravô, o barão de Itapemirim, da corte de D. Pedro II. Homem de muitas influências, trocou as certezas da vida da elite econômica para se integrar ao meio artístico e começar do zero. Começou como dançarino e logo conseguiu, através das amizades importantes, um programa de televisão. Na década de 1950, poucos tinham um aparelho em casa e a televisão e a programação estavam voltadas para a pequena parcela da elite capaz de gastar uma pequena fortuna por aquela maravilha tecnológica.

E o que os jovens, não apenas os ricos, queriam ver? A novidade daquele período: o rock de Bill Haley, Jerry Lewis, Elvis Presley, The Platters, Buddy Holly e Chuck Berry e Ritchie Valens. Imperial percebeu que havia essa demanda por parte da juventude e criou o programa Clube do Rock, que ia ao ar às terças-feiras, às 12h45 da tarde, na TV Tupi. Começou então a correr atrás desses artistas novos, adolescentes ainda, para fazer covers dos originais americanos em seu programa. Um destes grupos foi o The Sputniks, formado por quatro integrantes, quatro cantores e dois violões: os mais habilidosos eram Sebastião Maia, futuro Tim Maia, e Roberto Carlos.

A primeira vez que Imperial viu Simonal foi através do amigo Sergio Ryff, que tinha um conjunto que só tocava música americana. Quando chegou estava tudo

²⁶⁸ “Simonal: no tempo do rei do rock”. *Jornal do Brasil* (26/02/1970) Caderno B, p. 5.

pronto, mas o cantor se atrasara um pouco. Ao chegar, foi muito simpático e cantou muito bem. Mas Imperial só achou estranho o inglês do rapaz: “Eu só não entendia bem o inglês dele, porque em todas as músicas ele repetia: Hey, Mister Jones! Hey, Mister Smith! Mas era agradável”. Quando acabou a audição, Simonal pediu carona a Imperial e durante a conversa este prometeu que lhe daria uma chance na televisão.

Meses mais tarde, os grupos de Roberto Carlos, Tim Maia e também o de Wilson Simonal terminaram. Imperial, então, contratou os três como artistas individuais. Além do programa, os jovens passaram a fazer shows organizados por Imperial. Numa jogada promocional ele os apresentava, respectivamente, como os Elvis Presley, o Little Richard e o Harry Belafonte brasileiros.

Simonal não costumava andar com as pessoas do próprio bairro. Mesmo quando começou a fazer rock com Imperial, nenhuma das amizades morava tão longe quanto ele. Tim e Erasmo moravam na Tijuca; Jorge Ben, no Rio Comprido; Roberto Carlos, em Lins de Vasconcelos; o núcleo de Renato & seus Blue caps, Paulo César e Renato Barros, em Piedade; Luiz Carlos e Liebert, no Méier. E o ponto de encontro de todos esses jovens era um bar na esquina das ruas Haddock Lobo como a Matoso, na Tijuca.²⁶⁹ Sempre um alienígena, ninguém morava tão longe quanto Simonal.

Vendo as necessidades do rapaz, Imperial resolveu contratá-lo como secretário. Assim ele não ficaria tão dependente das longas viagens e dos bicos humilhantes que arrumava. Outro fator positivo era que ele teria presença garantida nos shows organizados por Imperial, os quais algumas vezes não conseguia chegar pois ficava preso no trabalho. Para facilitar ainda mais as coisas, Imperial lhe permitiu dormir no escritório de trabalho quando precisasse. Fazia cobranças, respondia cartas, organizava shows, agendava testes, produzia programas.

Segundo os mais velhos, o rock era uma moda passageira, fonte de riso da juventude quando amadurecesse e olhasse o passado “vergonhoso” de rebeldia. E realmente parecia que isso era verdade. No final dos anos 50, o rock entrou numa maré baixa. Os heróis míticos fundadores do novo estilo sumiam do mapa, mudaram de vida ou foram desmascarados moralmente. Elvis foi servir o exército em março de 1958; Little Richard viu Deus e virou pastor evangélico; Jerry Lewis foi execrado depois que revelou romance com a prima de treze anos; Chuck Berry foi preso acusado

²⁶⁹ Ver o capítulo “Little darling: Roberto Carlos e a turma do subúrbio”. In: Araújo, Paulo Cesar. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta do Brasil. 2006.

de gerenciar casa noturna com menores; Buddy Holly, Ritchie Valens morreram em acidentes de avião, em fevereiro de 1959.²⁷⁰ Sem patrocínio, o programa Clube do Rock saiu do ar e o apresentador Carlos Imperial resolveu viajar para o exterior. Seus pupilos ficaram meio desorientados, sem rumo. Parecia o fim de um sonho, o início do desesperol.

Então, cada um resolveu seguir o próprio caminho. Jorge Ben tentou se tornar jogador de futebol, chegando até a conseguir uma vaga para treinar no time juvenil do Flamengo, coisa que Erasmo Carlos não obteve, depois de um fracassado teste no América carioca²⁷¹. Roberto Carlos continuou ligado à música, mas ele havia sido tocado por uma novidade e, assim como tantos outros de sua geração, ficou fascinado com o violão e a voz de João Gilberto. Com um estilo cool parecido com o baiano, Roberto Carlos arranjou emprego fixo numa boate de Copacabana, a Plaza, na rua Princesa Isabel, sinônimo de vanguarda e renovação musical na noite. Tim Maia foi para os EUA, aos dezessete anos, conhecer de perto aquela onda que parecia estar acabando. Quem se deu pior foi Simonal, que não encontrou outro emprego ligado à música ou ao futebol. Arranjou então um bico em uma pequena empresa como cobrador.

A orfandade dos cantores do subúrbio não duraria muito. Quando Imperial voltou, em meados de 1959, continuou tentando emplacar os afilhados. Levou Roberto Carlos a várias gravadoras com o intuito de gravar um disco e assim lhe abrir as portas artísticas. Depois de ignorado em muitas vezes, Imperial conseguiu que a Polydor produzisse o primeiro compacto do rapaz. O disquinho com duas faixas trouxe ao público um grande... imitador de João Gilberto. Mais um. Só que este, por ser suburbano, nem conseguiu entrar no seletto grupo bossa-novista que se reunia no apartamento litorâneo de Nara Leão. E se Roberto virou o João Gilberto do subúrbio, Simonal estava na pior.

Por sorte, uma das primeiras dívidas que foi cobrar era do próprio Imperial, recém-chegado. Era uma conta de boate que ele havia pendurado e se esquecido. Com a sorte de seu lado ao reencontrar o amigo, Simonal passou a ajudar Imperial no novo emprego na TV Continental. Era um assistente exemplar. Chegava ao meio-dia, lia todas as cartas, arquivava-as, recebia discos da gravadora, selecionava os candidatos

²⁷⁰ Idem, p. 61.

²⁷¹ Idem, p. 58.

que iriam para o teste final, era bastante cuidadoso com tudo. Mostrando tamanha eficiência, Imperial voltou a se afeiçoar ao rapaz.

Na tentativa de ajudar, Imperial forçava a barra e não foram poucas as vezes que tentou convencer os amigos poderosos a ouvir o cantor. Simonal quase morria de vergonha com os exageros:

*“Um dia Imperial deu um jantar na casa, e, de repente, na frente de uma porção de caras que eu não conhecia, jornalistas e outros mais, ele disse: ‘esse cara que esta aí é o maior cantor do Brasil. Vamos lá, Simona. Canta um negócio para eles ouvirem.’ Não precisa nem dizer que minha voz quase nem saiu. Imperial porém insistia”.*²⁷²

Foi como rei do rock que Simonal foi para a rádio Nacional fazer um teste, levado por Imperial. Passou a ganhar um salário fixo para fazer apresentações nos estúdios. Naquela época, as rádios tinham orquestras e cantores, que realizavam ao vivo as músicas mais desejadas pelo público. Como a “moda” do rock não acabava, apesar do aparente declínio no final da década de 1950, Simonal tornou-se um dos cantores de rock prediletos dos ouvintes. Foi nessa época que a carreira musical começou a gerar alguns frutos.

Pouco antes de entrar para a Radio Nacional, Simonal conheceu aquela que seria sua futura mulher, Teresa Pugliesi, uma moça jovem, loura, baixa e magra. Era ainda o período de dureza e quando a conheceu, Simonal tinha no máximo quatro calças, outras tantas camisas e um sapato de lona. Com o dinheiro da Nacional ele começou a se virar pela Zona Sul, mas vivia duro. Como lhe sobravam as noites livres, especialmente, as madrugadas, resolveu tentar a sorte naquelas boates por onde tanto perambulava, na Zona Sul. Andava de uma em uma, perguntando se o cantor havia faltado e se poderia dar uma canja, em troca do jantar e de uma possível vaga.

Certo dia, o baterista de um grupo faltou na boate Mittle; polivalente, Simonal pegou as baquetas, dizendo-se integrante da banda Renato & seus Blue Caps e indicado por Imperial. Após o show, o então dono da boate foi reclamar: “Puxa Imperial, aquele baterista do tal de Blue Caps é pior do mundo”. O baterista original do grupo era o Claudinho, um dos bons da praça, sabia Imperial. Foi quando o dono da boate, enfezado, disse: “aquele crioulo é muito metido a besta. Chegou aqui para substituir o baterista, tocou mal e ainda comeu dois pratos de comida”. Imperial logo percebeu: “crioulo”, “botando banca” e comendo pelo almoço e jantar só podia ser um.

²⁷² “Simonal: no tempo do rei do rock”. *Jornal do Brasil* (26/02/1970) Caderno B, p. 5.

Mas quando cantava, ninguém tinha vez. Deu muita canja na Dominó, pertinho da Duviver, se entrosando entre os bossa-novistas e garantindo o jantar. Até que um dia, levado por Marco Moran, Simonal deu uma canja na Drink e foi contratado. Cantava ao lado dos músicos Miltoninho, Djalma Ferreira e Silvio César:

“Aí eu senti que podia ficar por cima. Eu já tinha no currículo a televisão, a fonte da Nacional. Na Drink tocava jazz, *Georgia on my mind*, meio no estilo do Ray Charles, e na Nacional mandava rock, no clima da moçada. A grana subiu porque eu ganha 25 contos no Drink, e soma aí mais uns trocados que eu conseguia nos bares e eu podia até esticar algum para minha mãe, que ainda era empregada doméstica”.²⁷³

Mesmo ganhando seus trocados, Simonal não conseguia se livrar dos preconceitos. Certa vez, cantava na Drink quando percebeu que a namorada estava do lado de fora. Ela não podia entrar pois era menor de 21 anos. No intervalo, foi até a entrada da boate para vê-la. Foi quando parou um carro de polícia e o que aconteceu chocou a então namorada Teresa:

“Um homem saltou dizendo: ‘Documento, crioulo!’ Simonal então pediu que eles esperassem pois iria pegá-los no paletó, dentro do camarim. Eles não quiseram conversa e levaram Simonal com cara de quem me tinham feito um grande favor. Afinal, eu era um louro e estava com um crioulo”.²⁷⁴

Imperial continuava tentando colocar Simonal em uma gravadora, como havia feito com Roberto Carlos. Em algumas, não passou da porta. Em outras foi censurado na apresentação. Quando acabou de fazer o teste na gravadora Copacabana, o diretor artístico da empresa deu-lhe um disco dizendo: “leve esse disco para casa, ouça e aprenda a cantar”. Simonal pensou em parar, mas diante dos incentivos do mestre, que o divulgava como o melhor cantor do Brasil, ele se sentia novamente animado.

Ainda no primeiro semestre de 1961, Simonal dormia profundamente pela manhã, como quase sempre fazia, só acordando depois do meio-dia. De repente, pancadas fortes na porta: era Imperial chamando-o para mais um teste, desta vez na Odeon. Ele ainda tentou argumentar que estava rouco, mas não conseguiu escapar. E passou, agradando muito o diretor comercial da companhia, J. Ribamar. Depois de esperar quase seis meses “na geladeira”, Simonal, gravou um compacto (78 RPM) em 24 de novembro de 1961, cantando o calipso Biquínis e borboletas, de Fernando César, e o chachachá Teresinha, de Carlos Imperial, uma homenagem à namorada do cantor.

Finalmente o sonho de tornar-se cantor profissional, com disco e tudo, se tornava realidade.

²⁷³ Idem.

²⁷⁴ Idem.

Capítulo 7:

“Cada um tem o disco que merece”

ou

Alguns discos são difíceis de quebrar

“Temos ódio e nojo à ditadura. Ódio e nojo!”
(Ulysses Guimarães em discurso no dia da
Promulgação da Constituição de 1988)

“Começo a entender o porquê da reação dos jovens,
o porquê de suas atitudes, o porquê de seu protesto.
Com relação à música brasileira, os jovens têm protestado muito.
Mas, observem, são estranhos os caminhos
que percorre a nossa música popular.
Estranhos? Às vezes chega a me parecer contra-senso!”²⁷⁵
(Wilson Simonal em 24/07/1967)

Era uma terça-feira, 4 de outubro de 1988. Naquele dia de primavera os ventos sopravam a favor da redemocratização. Não eram mais “as flores vencendo o canhão”, como desejara Vandré em 1968. Mas definitivamente aquela onda parecia irreversível, tamanho o engajamento da sociedade naquele projeto. Depois de mais de 20 anos subordinado a uma carta autoritária, a de 1967, o povo brasileiro esperava ansiosamente pela proclamação de uma nova constituição.

Entre as flores daquela primavera estava o deputado Ulysses Guimarães, que embora tenha apoiado o golpe e as primeiras medidas do governo militar em 1964²⁷⁶, logo se notabilizou na luta contra o regime. Ao longo dos anos 1970/80 foi um dos principais artífices da aliança entre as forças liberais e a esquerda que gradualmente se

²⁷⁵ Disco *Show em Simonal* gravado ao vivo no Teatro Ruth Escobar em 24/07/1967. Na faixa 3 (5:17) Simonal conversa com o público presente antes de cantar uma canção.

²⁷⁶ Tanto ele como Tancredo Neves, outro político freqüentemente louvado com artífice da *abertura democrática*, estiveram ligados aos dois golpes contra o governo João Goulart, o primeiro em 1961 e o segundo em 1964. Durante a curta experiência parlamentar (1961-1963), solução conciliatória com os golpistas, Ulysses fora Ministro da Indústria e Comércio; Tancredo fora primeiro-ministro. Mais tarde, quando João Goulart retomou os poderes presidencialistas em 1963, os dois políticos engajaram-se na auto-proclamada “Rede da Democracia”. Tratava-se da unificação política da oposição sob uma cadeia de rádio que visava a culpar Goulart por todos os males do país. Os donos das rádios Globo, Jornal do Brasil e Tupi, contrários aos discursos de Leonel Brizola vinculados pela Rádio Mayrink Veiga, se uniram em tal empreitada. Brizola conseguiu angariar opositores poderosos e influentes através do seu discurso em defesa das reformas de Goulart, especialmente entre aqueles ligados ao PSD. Entre eles, Tancredo e Ulysses. Os opositores de Goulart bradavam pela democracia, mas apoiaram o golpe que instaurou a ditadura em 1964. Logo após o golpe Ulysses juntou-se àqueles que queriam mutilar os direitos políticos dos envolvidos no governo Goulart. Sugerida por Julio Mesquita Filho, proprietário d’O Estado de São Paulo, a lista dos cassáveis foi apoiada pela fina flor do liberalismo brasileiro, incluindo Ulysses Guimarães, e contou com apoio até do cardeal do Rio de Janeiro, d. Jaime de Barros Câmara. Para o golpismo de Ulysses Guimarães, ver: Ferreira, Jorge. *A estratégia do confronto: a Frente de Mobilização Popular*. In: *Brasil: do ensaio ao golpe (1954-1964)*. Revista Brasileira de História. ANPUH, vol. 24, nº 37, jan-jun, 2004; Para o apoio a lista de Júlio Mesquita ver: Gaspari, Elío. *A ditadura envergonhada*. Cia das Letras. 2002, p. 122.

reintegravam aos mecanismos institucionais. Ulysses é um dos raros casos de um conservador que se tornou progressista:

“**Veja:** Sendo reformista, não seria mais adequado ao senhor o rótulo de conservador inteligente?”

Ulysses Guimarães: Conservador não. Tenho horror a essa palavra. Se me declaro conservador não me elejo...²⁷⁷

Suas lutas pela redemocratização foram essenciais para o desabrochar daquela primavera. No final dos anos 1970, defendeu a anistia aos presos políticos. Em 1984, lutou pela aprovação da emenda “Dante de Oliveira”, que estabeleceria a eleição direta para presidente no ano seguinte. Embora sem sucesso, a mobilização gerada no seio da sociedade em torno da defesa da emenda levaria à promulgação da Constituição quatro anos mais tarde.

Naquele 4 de outubro de 1988 Ulysses discursou como presidente da Câmara dos Deputados. Era o auge de sua carreira política. A promulgação da Constituição estava sendo transmitida ao vivo pela televisão e seu discurso foi muito bem recebido. Ulysses parecia falar para uma platéia de eternos democratas no Congresso, que o aplaudiam a cada pausa. Nas casas de milhões de brasileiros, pela televisão, seu discurso parecia ressoar a vontade das multidões. Exaltado, bradava pela defesa da democracia e repudiava os horrores da ditadura:

“Quando, após tantos anos de lutas e sacrifícios promulgamos o Estatuto do Homem, da Liberdade e da Democracia bradamos por imposição de sua honra: *temos ódio e nojo à ditadura. Ódio e nojo. Amaldiçoamos a tirania onde quer que ela desgrace homens e nações*, principalmente na América Latina”²⁷⁸.

Em meia hora de discurso foi aplaudido 59 vezes!²⁷⁹ Suas palavras diretas eram louvadas por aqueles que queriam se desligar do legado de um governo ditatorial de 21 anos. E eram quase todos os que queriam se desvencilhar das armadilhas do passado, alguns por oportunismo político. Mas a maioria se viu levada por aquela primavera em que novas esperanças brotavam junto com novas lideranças. A mesma maioria que bateu palmas para o Ulisses “democrata” também bateu palmas para o Ulysses “golpista” de 1964, soldado da luta contra o comunismo.

²⁷⁷ *Veja* (02/01/1980), Seção *Páginas amarelas*.

²⁷⁸ *Jornal do Brasil* (05/10/1988), pp. 1-3. O discurso de Ulysses Guimarães foi publicado na íntegra em grande parte dos jornais no dia seguinte à promulgação, sob o título de “A persistência da Constituição e a sobrevivência da Democracia” (grifo meu)

²⁷⁹ *Jornal do Brasil* (05/10/1988), p. 2; *Jornal do Brasil* (30/01/2005), Revista Domingo, Coluna DomingoListas (de Lula Branco Martins)

De maneira geral, em países democráticos há uma extrema dificuldade em compreender as ditaduras, quase sempre entendidas como períodos de “exceção”. Frequentemente se cala sobre o apoio das sociedades ditas “democráticas” a governos autoritários. Se consultarmos a bibliografia encontraremos discrepâncias gritantes. Por exemplo, a famosa passeata dos “Cem mil” de 1968 é muito mais mencionada do que os 1 milhão que participaram das marchas “da família com Deus pela liberdade” comemorativas do golpe de 64.²⁸⁰ O partido dos militares, a ARENA, auto-proclamado o maior partido do Ocidente, só veio a ser estudado por uma tese acadêmica muito recentemente.²⁸¹ Reflexões, memórias e biografias são oriundas com muito mais frequência de setores que se opuseram ao regime. Mais importante do que o número de obras que se identificam com a oposição ao governo militar, fato é que a receptividade dessas obras pela sociedade foi muito boa, desde o início da Anistia quando as primeiras memórias de ex-guerrilheiros começaram a ser publicadas.²⁸²

Assim, os que se auto-proclamam democratas frequentemente têm dificuldade de expor suas faces autoritárias. O Brasil não está sozinho. O ex-presidente francês Charles de Gaulle escreveu cinco volumes de memórias onde exalta a grandeza do exército francês e sua indissociável ligação com o herói da Segunda Guerra, o próprio de Gaulle. Mas quando se trata de procurar os mecanismos políticos a que recorreu para desmontar a associação dos militares com a extrema direita, a repressão política e o colonialismo na Argélia, tudo somado não junta dez páginas.²⁸³ Aliás, além do envolvimento na repressão à Argélia, a França ainda encontra dificuldade em assimilar sua colaboração com o nazismo.²⁸⁴

Como punir toda uma sociedade por se engajar numa ditadura? Isso seria inviável. Como punir os alemães, por exemplo, por terem apoiado Hitler? A saída para

²⁸⁰ Ao referir-se à oposição ao regime no ano de 1968, o jornalista Franklin Martins caracteriza-o como um “movimento de massas”. Se 100 mil configuravam um movimento de massa, o que dizer dos 1 milhão que apoiaram a queda de Goulart? Martins, Franklin. *Prefácio* In: Paz, Carlos Eugênio. *Viagem à luta armada*. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. 1996, p. 12.

²⁸¹ Grinberg, Lucia. *Partido político ou bode expiatório: um estudo sobre a Aliança Renovadora Nacional (ARENA)*. 2004. Tese (doutorado). UFF, Niterói, 2004.

²⁸² “As letras da Anistia” – *Veja* (13/08/1980), pp. 78-9.

²⁸³ Gaulle, Charles de. *Mémoires d'espoir*, tomo I: *Lê Renouveau 1958-1962*. Apud: Gaspari, Elio. A ditadura envergonhada. Cia das Letras. 2002, p. 38.

²⁸⁴ Recentemente autores franceses vêm problematizando a *resistência* francesa durante a Segunda Guerra. Dentre eles destacamos: Laborie, Pierre. *Les Français des années troubles*. De la guerre d'Espagne à la Libération. Paris, Seuil, 2001; _____, *L'opinion française sous Vichy*. Les Français et la crise d'identité nationale. 1936-1944. Paris, Seuil, 2001; Baruch, Marc Olivier. *Le regime de Vichy*. Paris, La Découverte, 1996; _____, *Une poignée des misérables: L'épuration de la société française après la Seconde Guerre Mondiale*. Paris, Fayard, 2003.

os vencedores Segunda Guerra foi punir os “cabeças” nazistas. Condenar os chefões do Terceiro Reich à pena de morte foi a forma encontrada pelos vencedores de *purgar o pecado* alemão de ter mordido a maçã nazista.²⁸⁵ O nacionalismo francês também *purgou seu pecado*, mas de forma diferente. Construiu para si uma memória heróica da *resistência* contra nazismo, apagando as lembranças de colaboracionismo indesejadas.

* * *

Penso que o consenso em torno da imagem *traidora* de Wilson Simonal *purga* a sociedade brasileira, e especialmente os artistas de música popular, de suas relações com o regime. E se Simonal é o bode expiatório da memória, cabe perguntar: qual foi o *pecado*?

No início da década de 1970 começou a circular no meio artístico a notícia de que ele era um informante dos órgãos da ditadura. Segundo o boato, Simonal seria o *traidor* de toda uma geração que nasceu musicalmente se opondo ao regime militar. O *pecado* que o condena às notas de roda-pé dos livros sobre música popular é o de ter sido *dedo-duro*. O produtor Luiz Carlos Miele discorda do boato:

“Dizem também que o Simonal apontou uma série de artistas de esquerda. Mas qual era a surpresa em dizer que Chico Buarque, Geraldo Vandré, etc. eram artistas de esquerda? Não havia novidade nisso, eles eram todos militantes explícitos. Mas o Simonal era muito prepotente, e essa prepotência acabou com ele”²⁸⁶.

Incrivelmente este boato se tornou um *mito* no imaginário da sociedade brasileira, mesmo entre os que não conhecem a obra de Wilson Simonal. No entanto, poucos se lembram como os rumores surgiram. Aliás, isso é muito próprio do mito: ele já se apresenta pronto, como se nunca tivesse mudado. O mito nunca surgiu, ele já é um dado por si só, não interessando o que o tenha gerado. Nesse sentido, o boato/mito não tem prazo de validade, pois gera um conjunto de respostas socialmente desejáveis no presente. No caso de Simonal a resposta é o repúdio aos horrores e arbítrios da ditadura.

²⁸⁵ O Tribunal Militar Internacional, em 1946, condenou 12 chefes nazistas a pena de morte: Göering, Ribbentrop, Keitel, Kaltenbrunner, Rosenberg, Frank, Frick, Streicher, Sauckel, Jodi, Bormann, Seyss-Inquart. Dois *carrascos* foram punidos com a prisão perpétua: Hess e Raeder. Quatro foram punidos com prisões com penas variadas. Apenas dois foram absolvidos: Franz von Papen e Hans Fritzsche. - Kahn, Leo. *Nuremberg – epílogo da tragédia*. Rio de Janeiro. Editora Renes. 1973. pp. 146-147.

²⁸⁶ Lisboa, Luiz Carlos. *Luiz Carlos Miele* (Coleção Gente). Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro. Ed. Rio. 2002, p. 105-6.

Concordo com Alessandro Portelli²⁸⁷ quando ele diz que o *mito* não é uma história falsa ou inventada, mas uma história que se torna significativa, na medida em que passa a ser compartilhada, e se torna um símbolo de auto-representação de uma cultura. Porém, isso não significa que essa “dimensão mítica” tenha apenas um significado: “um mito não é uma narrativa unívoca, mas uma matriz de significados, uma trama de oposições: depende, em última análise, de o individual ser ou não percebido como representativo do todo, ou como uma alternativa para o todo”.²⁸⁸

Nesse sentido, o período da ditadura brasileira está repleto de *mitos*. Um desses mitos é a morte de um estudante em 1968. Frequentemente essa morte é colocada como um dos eixos das narrativas sobre a radicalização política daqueles anos e a maioria dos livros que tratam do movimento estudantil em 1968 aborda este “fato”. É interessante perceber que a morte de Edson Luis possui variações, mas seu poder mítico se mantém. Para Almeida a morte ocorreu “durante uma pequena passeata”; Reis afirma que Edson foi morto dentro do restaurante Calabouço durante a invasão dos policiais, versão corroborada por Zuenir Ventura.²⁸⁹ O importante aqui não é sabermos qual das versões está correta, mas *como* o “fato” da morte desse “indivíduo” foi apropriado pelo coletivo e por esses intelectuais. Nas narrativas sobre 1968, ele quase sempre aparece de maneira “mítica”, servindo de senha para o levante estudantil.

E mais, chamo a atenção para a questão da grafia do nome do estudante. Reis escreve *Edson Luis*²⁹⁰ e Almeida, *Édson Luís*²⁹¹. Pode parecer um erro simples de datilografia, mas não o é. O nome de uma pessoa é uma das expressões máximas de sua “individualidade”. E a razão de não haver uma preocupação com a grafia correta do nome do estudante pode estar ligada ao fato de que isso pouco importa dentro função mítica que ele representa. Nesse sentido, o importante não é falar dos “indivíduos”, mas que representatividade estes têm para a memória coletiva. Portanto, tanto faz se Edson

²⁸⁷ Portelli, Alessandro. *O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum*. In: Ferreira, M., Amado, J. (orgs.) *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro, Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1995.

²⁸⁸ Idem, *Ibidem*, p.123.

²⁸⁹ Almeida, M. H.T., Weis, L. *Carro-zero e Pau-de-Arara: O cotidiano da oposição da oposição de classe média ao regime militar* In Novais, F. (org. da coleção), Schwartz, L. (org. do volume). *História da vida privada no Brasil; contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo, Cia. das Letras, Vol.4, 1998; Reis, Daniel Aarão. *O ano mágico* In Reis, Daniel Aarão & Moraes, Pedro. 68. *A Paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 14; Ventura, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Nova Fronteira. 1988. p. 98.

²⁹⁰ Idem, *op. cit.* 1998.

²⁹¹ Almeida, *op. cit.*, p. 330

se escreve com ou sem acento gráfico. O nome dele não pertence mais a ele, mas à memória coletiva.

É incrível como cada autor escreve o nome de uma forma. Alfredo Sirkis escreve *Edson Luís*, da mesma forma que o músico Sérgio Ricardo.²⁹² Paulo César de Araújo o escreve de forma diferente: *Edson Luiz*.²⁹³ Mas seu sobrenome (de Lima Souto) quase nunca é citado pelos autores!²⁹⁴ Não interessa sabê-lo pois o estudante não mais pertence a sua família “de sangue”, de onde adquiriu o sobrenome, mas a família dos *resistentes* à ditadura. Assim, basta o primeiro nome. Os codinomes dos estudantes envolvidos na luta armada também não tinham sobrenome. O guerrilheiro Alfredo Sirkis se transformou em Felipe, Carlos Eugênio Paz em Clemente.

Se o sobrenome do estudante morto raramente é lembrado pelas esquerdas, as direitas pouco dão importância sequer ao seu nome: é sintomático que nem seu primeiro nome seja citado por Ernesto Geisel em suas memórias²⁹⁵. Ele não faz parte das lembranças do ex-presidente pois não era representativo para a coletividade militar da qual o general-presidente fazia parte. Logo, não foi um dos marcos centrais e articulador de suas lembranças.

Com o ponto de vista oposto, Zuenir Ventura escreveu um livro cujo o capítulo que trata da morte do estudante é chamado de *Onde tudo começou*, para o qual colheu a seguinte epígrafe do então líder estudantil Vladimir Palmeira: “foi o espetáculo mais impressionante que eu vi em minha vida”²⁹⁶. Aliás, Zuenir prefere a grafia com acentuação nos dois nomes: *Édson Luís*. Os autores mudam mas o sentido mítico da morte do estudante continua. Elio Gaspari escreve sem acento, *Edson Luis* (p. 388), mas o marco de um messias que dá a senha da revolta permanece: “O crime chocara o país. Era como se ele fosse *esperado* havia anos, uma senha de que chegara a hora de fazer alguma coisa”²⁹⁷.

Outro episódio que serve de eixo *mítico* para muitas das narrativas do período é o discurso do jovem deputado Marcio Moreira Alves. Na manhã do dia 3 de setembro

²⁹² Sirkis, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo. Global. 1980, p. 61; Ricardo, Sérgio. *Op. cit.*, p. 207.

²⁹³ Araújo, Paulo César de. *Op. cit.* 2003, p. 37.

²⁹⁴ São exceções a essa regra os textos de Aarão Reis e Gaspari. Reis Filho, Daniel Aarão. *Op. cit.* 1998, p. 14; Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a], p. 278 e 388.

²⁹⁵ D’Araújo, Maria Celina & Castro, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas. 1997.

²⁹⁶ Ventura, Zuenir. *Op. cit.*, p. 97.

²⁹⁷ Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a], p. 282 (grifo meu).

de 1968, o deputado da Guanabara subiu à tribuna para protestar contra a ocupação militar da Universidade de Brasília, ocorrida 4 dias antes e que resultou em diversos exageros por parte dos soldados. Tiros, espancamentos e prisões foram a tônica do curto discurso, de apenas dez minutos. Ousado, Marcio Moreira Alves sugeriu um boicote aos desfiles de 7 de setembro seguinte. Chegou a propor às mulheres dos militares que fizessem um boicote no leito conjugal, sugerindo que elas mirassem-se no exemplo das esposas de Atenas que, segundo o texto do grego Aristófanes, rejeitaram seus maridos para forçá-los a terminar a guerra com Esparta.²⁹⁸

O discurso foi curto e numa manhã de poucos presentes no Congresso. Mas a confusão se instaurou quando chefes militares pediram a cabeça do deputado e a ordem foi vetada por seus pares congressistas. Ironicamente, em 1968 era ele que dependia das vozes democráticas. Marcio Moreira Alves havia apoiado o golpe de 1964 que decepcionou várias lideranças congressistas pró-Goulart. No entanto, esse fato é quase sempre por demais relativizado pelos pesquisadores:

“Embora tivesse apoiado o golpe de 64, Marcito, logo depois, por ocasião do AI-1, tornou-se um dos mais aguerridos militantes da oposição parlamentar. O seu livro *Tortura e torturados*, a primeira denúncia no gênero depois do golpe, já tinha atraído para si a ira dos militares e uma proibição”.²⁹⁹

É estranho como alguns personagens conseguem ser rapidamente reabilitados pela memória da *resistência*. Simonal não teve a mesma chance.

Muitos pesquisadores viram nesse fato um pretexto para a promulgação do AI-5, que fechou o Congresso alguns meses mais tarde.³⁰⁰ E se o discurso fora breve demais, para a memória coletiva forjada nos anos seguintes seus poucos minutos se multiplicariam em milhares de páginas que tomaram o episódio como um dos eixos explicativos da radicalização do regime.

Segundo Elio Gaspari, a memória reproduz uma polêmica que não aconteceu de fato. Até alguns militares foram envolvidos pela força desproporcional que a história tomou sob o mito da *resistência*:

“[O general Jayme Portella], capturado pela própria fantasia, chegou a dizer em suas memórias, onze anos depois, que o discurso de Moreira Alves ‘havia sido publicado em toda a imprensa, servindo de manchetes, o que irritou as Forças Armadas, pelo destaque

²⁹⁸ Araújo, Paulo César de. *Op. cit.* 2003, p. 41

²⁹⁹ Ventura, Zuenir. *Op. cit.*, p. 199

³⁰⁰ Paulo Cesar de Araújo diz que “o pretexto de que se valeu o presidente Costa e Silva para editar o AI-5 foi o que ficou conhecido como o ‘caso Márcio Moreira Alves’”. Araújo. *Op. cit.* 2003, p. 41.

dado.³⁰¹ Além do registro da *Folha de São Paulo*, nenhum jornal publicou uma só palavra. As manchetes, os destaques e a irritação, ele os providenciaria”³⁰².

Outros membros do governo, mais precisos nas suas memórias, expuseram de forma clara o que significou o episódio para a linha dura do governo. Delfim Netto foi claro: “o discurso do Marcito não teve importância nenhuma. O que se preparava era um ditadura mesmo. Tudo era feito para levar àquilo”³⁰³.

Outra mitificação muito comum na bibliografia acerca dos anos de recrudescimento da ditadura é a mitificação do ano de 1968. Mesmo aqueles autores que vêem criticamente o legado daquela época parecem ter uma forte identidade com o número. Não à toa a referência ao ano está sempre cheia de significados marcantes. Daniel Aarão o chama de *O ano mágico e Paixão de uma Utopia*³⁰⁴. Zuenir Ventura escreveu que 1968 fora *O ano que não terminou*.

Quase sempre a exaltação dos marcos da oposição vem junto com a naturalização de uma posição da *resistência*, na qual a sociedade é vitimizada.³⁰⁵ A oposição é generalizada e o apoio ao regime minimizado. Ao dissertar sobre os debates do ano de 1968, Ventura reproduz esse ponto de vista reconstruído pela memória:

“Os temas eram infundáveis, tanto quanto a duração dos debates. Mais do que discutir, torcia-se: pela vitória dos vietcongs, a favor ou contra as guitarras elétricas na MPB, por Chico ou Caetano, pela participação política dos padres e, claro, contra a ditadura”³⁰⁶.

Claro? Era a oposição tão óbvia assim? Penso que as escritas *a posteriori* quase sempre foram carregadas de generalizações e simplificações, especialmente no que concerne à participação da sociedade e suas relação com o regime. Diante disso, parte da bibliografia prefere demonizar a ditadura, e especialmente os anos do milagre econômico pós AI-5, freqüentemente associado a termos como “anos de chumbo”³⁰⁷,

³⁰¹ Mello, Jayme Portella de. *A Revolução e o governo Costa e Silva*, p. 586 Apud: Gaspari, *Op. cit.* 2002 [a]. p. 317.

³⁰² Gaspari, *op. cit.* 2002 [a]. p. 317

³⁰³ Antonio Delfim Netto, agosto de 1986, e maio e novembro de 1988. Apud: Gaspari, *op. cit.* 2002 [a], p. 339.

³⁰⁴ Na reedição do livro em 1998 há um prefácio novo intitulado “Trinta anos depois” em que o autor faz uma série de contrapontos à leitura eufórica e épica de 1968: “O que dizer de um movimento tão ambicioso mas incapaz de suscitar o ânimo de grandes majorias, a não ser em momentos bem particulares e fugazes. Ora, a participação maciça era algo indispensável para efetivar muitas das mudanças preconizadas”.

³⁰⁵ Gaspari vê a classe média “de joelhos”. Gaspari, *op. cit.* 2002 [a], p. 345.

³⁰⁶ Ventura, Zuenir. *op. cit.*, p. 75.

³⁰⁷ Souza, Percival de. *Autópsia do medo – Vida e morte do delegado Sergio Paranhos Fleury*. Rio de Janeiro: Editora Globo. 2000. p. 646. Em outras obras a referência ao *chumbo* está presente no título, muito embora se queira dar voz aos perdedores no campo da memória. Ver: D’Araújo, Maria Celina; Castro, Celso & Ary Dillon, Gláucio(orgs.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1994.

“era do terror”, “auge das torturas”, “período negro”³⁰⁸ de suplícios nos “porões da ditadura”, como lembra o historiador Daniel Aarão Reis³⁰⁹.

Essa imagem começou a ser escrita logo no início da *Abertura*, quando o mercado editorial percebeu que as memórias de ex-guerrilheiros poderiam aumentar seu faturamento. E gradualmente criou-se uma imagem que polarizou sociedade e regime. Embora preciosos no que diz respeito ao testemunho de época, esses livros quase sempre cometem erros como o de Reinaldo Guarani, ex-militante da ALN: “todos nutriam uma grande antipatia pela repressão, até mesmo quando eram obrigados a aplaudir o Médici no Maracanã. Eu lucrava com isso”³¹⁰.

É problemático ver todo o Maracanã aplaudindo *forçosamente* o presidente Médici. Será que “todos nutriam uma grande antipatia pela repressão”? Quando se trata de um livro de memórias fica difícil cobrar outros olhares do autor, até porque o interessante de uma autobiografia é conhecer o ponto de vista pessoal. O problema se dá quando parte da academia incorpora tal visão sem fazer uma crítica do conceito de *resistência*³¹¹.

Por anos os trabalhos acadêmicos giraram em função da oposição ao regime ditatorial. Assim a balança da bibliografia sobre o período pesa mais para o lado da *resistência* ao regime, até porque essas obras tiveram grande receptividade na sociedade. Por mais relevantes que estas obras sejam, factual e criticamente, ao enfatizar as guerrilhas e as diversas dissidências de oposição ao regime, elas retratam uma realidade bem reduzida: a das esquerdas comprometidas com a luta contra o governo. Embora de alto valor histórico, priorizam a realidade de uma pequena parte da população freqüentemente associada aos meios universitários. Não à toa *tudo começou*

³⁰⁸ Gaspari chama o capítulo que instaura o AI-5 de “A missa negra”: Gaspari, *op. cit.* 2002 [a].

³⁰⁹ O historiador Paulo Cesar de Araújo escreveu um capítulo cujo o título é *Tortura de amor (Waldick Soriano e os porões da ditadura)* In: Araújo, Paulo Cesar. *op. cit.* 2003, p. 69. Devo a análise das palavras ao texto de Reis, Daniel Aarão. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: Reis, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo & Motta, Rodrigo Patto Sá (orgs.). *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc. 2004

³¹⁰ Guarany, Reinaldo. *A Fuga*. São Paulo: Brasiliense. 1984, p. 77.

³¹¹ A problematização do conceito de resistência é feita em: Presot, Aline Alves. *As marchas da família com Deus pela liberdade*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004; Fico, Carlos. “Prezada Censura”: *cartas ao regime militar*. In: *Topoi 5* (setembro 2002). 7 letras. 2002, pp. 251-286; Kushinir, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo. 2004; Quadrat, Samantha Viz. *A repressão sem fronteiras: perseguição política e colaboração entre as ditaduras do Cone Sul*. Tese (Doutorado). UFF, Niterói. 2005; Grinberg, Lucia. *Partido político ou bode expiatório: um estudo sobre a Aliança Renovadora Nacional (ARENA)*. Tese (Doutorado) – UFF, Niterói, 2004; Reis Filho, Daniel Aarão. *Op. cit.* 2004.

com a morte de um... estudante. É pouco se compararmos aos *90 milhões em ação* gritando “pra frente Brasil”!³¹²

Mais recentemente algumas obras surgiram com o intuito de recuperar as histórias das direitas do país. Trabalho pioneiro foi a coletânea de depoimentos de militares sobre o fim ditadura e a série de entrevistas realizadas com o ex-presidente Geisel pelos cientistas sociais Maria Celina d’Araújo e Celso Castro³¹³. Aos poucos, estão surgindo obras que tentam dar conta da participação da sociedade no regime. Os movimentos de direita estão sendo cada vez mais estudados³¹⁴. O partido dos ditadores, a ARENA, e os “porões do regime” estão começando a ser vistos por dentro, apesar de todas as limitações³¹⁵. A Censura vêm sendo melhor entendida, sem cair no mito do censor “idiota”³¹⁶. A procura de novas temáticas não impede, contudo, que uma história justiceira, que busca heróis e vilões continue³¹⁷.

O propósito aqui não é este. Trata-se mais de problematizar as relações do período do que apontar o dedo para o vilão da próxima esquina. Nesse sentido percebemos que a mitificação também acontece na bibliografia musical. Os artistas associados ao conceito MPB são vistos dentro do imaginário da *resistência* ao regime.

O próprio termo MPB surgiu em 1965, um ano após o golpe militar de 1964, no calor do debate que tomou conta da canção popular especialmente entre os universitários e o público de classe média. Aliás, a história da Música Popular Brasileira é freqüentemente contada através de marcos da história política militar³¹⁸. Para grande parte dos escritores, a história da MPB é construída através de eixos centrais nos quais a música aparece como reflexo dos acontecimentos políticos. Assim,

³¹² A historiografia privilegiou a vida de 1000 a 2000/3000 pessoas envolvidas com a luta armada. Mas é preciso lembrar que na época havia “90 milhões em ação”. Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a], p. 352.

³¹³ D’Araújo, Maria Celina & Castro, Celso (orgs.). *op. cit.* 1997; D’Araújo, Maria Celina, Ary Dillon, Gláucio. *Op. cit.* 1994.

³¹⁴ Presot, Aline Alves. *Op.cit*; Quadrato, Samantha Viz. *Op. cit*; Grinberg, Lucia. *Op. cit.*

³¹⁵ Souza, Percival de. *Op. cit.* 2000; Idem. *Eu, cabo Anselmo*. Rio de Janeiro. Editora Globo. 1998.

³¹⁶ Fico, Carlos. *Op. cit.* 2002, pp. 251-286; Kushinir, Beatriz. *Op. cit.*

³¹⁷ Obras como as do jornalista policial Percival de Souza preenchem várias lacunas acerca da repressão. Percival, no entanto parece preocupado em desmascarar os “falsos heróis”: “Não são apenas os porões que querem que nunca se saiba o que passou lá dentro. Há mais vergonhas, lado a lado com a covardia, a tibieza, a pusilanimidade, o embuste, a mentira. (...) O caminho da contextualização também é amargo porque em torno dele gravitam falsos heróis, pessoas que se dizem “vítimas da repressão” e que mentem, sem pudor, como se fossem personagens importantes de momentos que na realidade nunca viveram”. (pp.646-7) O ponto de vista de uma história positivista é esboçada por Percival, o que talvez explique a sua busca por heróis “reais”: “Pronta a lista [de personagens a serem entrevistados para o livro], eu sabia que naquele círculo hermético estava a História. Dependia exclusivamente de mim extraí-la, sem a ajuda de ninguém, sem contar com pesquisadores, porque esses personagens não são de conversar com desconhecidos” (p. 645). Souza, Percival de. *Op. cit.* 2000.

³¹⁸ Fico, Carlos. *Op. cit.* 2004, p. 75.

Carlos Lyra e Nara Leão transformaram a herança da Bossa Nova ao inovar sua linguagem, incorporando temas políticos e tendo contato com o samba de morro. Para vários escritores, a música antes elitizada buscava seus laços com o “povão” *resistente*, antecedendo os futuros embates com a ditadura. A música de protesto é quase sempre vista como um símbolo de uma geração acuada pelo “anos de chumbo” dos militares. Os tropicalistas, por sua vez, foram incorporados ao imaginário da MPB depois que foram exilados do regime militar. A classe média encontra dificuldade em contar a história dos anos de *terror* e *tortura* agravados pelo AI-5 sem lembrar de *Para não dizer que não falei das flores*, de Geraldo Vandré, ou *Apesar de Você* e *Cálice*, de Chico Buarque. À *abertura* política do final dos anos 1970 são relacionadas canções como *Novo tempo* (Ivan Lins) e *O bêbado e o equilibrista* (Aldir Blanc/João Bosco), esta última considerada, já na época, como o “Hino da Anistia”.³¹⁹ Músicos ligados à MPB são identificados à oposição ao regime militar e dessa forma a memória preserva artistas associados a este projeto estético-político.

Não à toa Elio Gaspari tropeça ao associar diretamente as inovações culturais estrangeiras à resistência da música brasileira ao regime militar:

“Por uma fatalidade histórica, começou em 1964 no Brasil um período de supressão das liberdades públicas precisamente quando o mundo vivia um dos períodos mais ricos e divertidos da história da humanidade. Nesse choque, duas rodas giraram em sentido contrário, moendo uma geração e vinte anos da vida nacional. (...)”³²⁰

As inovações culturais, externas e internas, são descritas por Gaspari dentro de uma era de grandes desejos políticos e culturais que ele chamou de *Era de Aquarius*. No capítulo de mesmo nome ele associa várias peças teatrais e canções aos acontecimentos da época. Valoriza as obras de *resistência* ao regime. As peças de José Celso Martinez, *Roda-viva* e *O Rei da Vela*, e o musical *Opinião* são descritos no intuito de demonstrar a cultura como um campo de oposição aos governos ditatoriais.

Não se pode dizer que Gaspari seja um autor que reproduza uma história memorialista da *resistência*. No entanto, quando ele escreve sobre cultura seus questionamentos sobre a bibliografia política são moídos pela roda da *resistência*. A identidade cultural pesa mais e a *resistência* é cantada mais alto.

A memória construída acerca da ditadura foi a memória daqueles que foram derrotados politicamente em 1964 e 1968. Aliás, muitos militares são unânimes em

³¹⁹ “Elis Regina: ‘Nos vivemos num regime de 1500. São 3 ou 4 mandando’”. *Repórter*. Nº 18 (Junho de 1979), p. 25.

³²⁰ Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a]. p. 211.

relatar que mesmo sendo vitoriosos em 1964 e, especialmente, contra a luta armada, foram derrotados em relação à memória histórica do período.³²¹ Como lembra Daniel Aarão Reis, as esquerdas derrotadas parecem ter conseguido impor uma memória que vitimiza a sociedade perante o governo ditatorial.³²² Esta visão vitimizadora das esquerdas se configura tão hegemônica que é capaz de fazer com que grandes empresas de comunicação que apoiaram largamente o golpe de 1964 e a ditadura reformulem seus pontos de vista nos dias de hoje, passando a se identificar hipocritamente com a *resistência*. Aliás, na própria sociedade poucos são aqueles que não se reconhecem ou não se identificam com a *resistência* ao regime militar.³²³

O problema é que essa visão ao mesmo tempo vitimizadora e redentora das esquerdas não explica por que a ditadura se sustentou por tanto tempo. Em trabalho pioneiro, o historiador Daniel Aarão demonstrou que como essa memória começou a ser construída momentos após os conflitos decisivos dos anos 1960/70. Logo após 1964 as esquerdas construíram para si a idéia de que foram surpreendidas pelo golpe. Parecem querer esquecer que o golpe também poderia vir por parte dessas mesmas esquerdas, que raramente tinham algum apego à democracia que não o de uma forma instrumentalizada.

Ao se referir ao período, muitos membros depostos em 64 silenciam-se sobre suas intenções golpistas. Por exemplo: Darcy Ribeiro, líder trabalhista ligado à ala brizolista radical do PTB, “esqueceu-se” do plano que bolou para executar membros conservadores do Congresso naqueles dias conturbados de março de 1964. Na elipse de seu livro de memórias, Darcy Ribeiro escreveu que na tarde de 31 de março, deu “ordens incumpríveis”.³²⁴ O mito da *resistência* apaga o legado não louvável de algumas carreiras políticas. A existência de uma esquerda que pensava num golpe não justifica, por outro lado, o discurso igualmente autoritário dos “guardiões da *democracia*” militares e setores conservadores. Do contrário continuaríamos reafirmando o mito da *resistência*, transferido de lado ideológico.

A memória da *resistência* continuou avançando. Quando o AI-5 tornou ilegal qualquer tipo de oposição, alguns setores de esquerda apostaram suas fichas na tomada

³²¹ Castro, Celso. *Os militares e a memória do regime de 1964*. Apud: Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a], p. 278;

³²² Reis Filho, Daniel Aarão. *Op. cit.* 2000, p. 7-9.

³²³ Reis Filho, Daniel Aarão. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: Reis, Daniel Aarão; Ridenti & Motta, Rodrigo Patto Sá. *Op. cit.* 2004.

³²⁴ Ribeiro, Darcy. *Confissões*. Apud: Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a]. p. 107.

insurrecional do poder através da luta armada. Anos mais tarde, quando da Anistia, criou-se a idéia de que os guerrilheiros eram *resistentes* ao regime, como mostrou o historiador Daniel Aarão Reis³²⁵. Elaborou-se a própria idéia de *resistência* ao regime militar. Mas nenhum dos grupos guerrilheiros tinha como plano defender a volta de João Goulart, presidente democraticamente eleito, ou o retorno aos cânones da democracia derrubada em 1964. Assim, planos de tomada do poder por vias não democráticas foram freqüentemente reconstruídas pela memória coletiva como *resistência*. O ocaso da ditadura entre os anos 1970/80 e a volta de grande parte dos exilados políticos consolidou uma visão que a sociedade já vinha construindo para si mesma: a de que nada teve a ver com a ditadura. Para exaltar a luta e legitimar a re-entrada dos ex-guerrilheiros no processo de abertura política, a luta armada passou a ser chamada de *resistência democrática*. A idéia de defesa da sociedade frente ao regime tornou possível esquecer o espírito ofensivo que tivera a guerrilha urbana³²⁶. Assim, a sociedade poderia se reencontrar com a democracia ao fim de um “período de exceção” ditatorial. Nas palavras de Daniel Reis, “a sociedade brasileira viveu a ditadura como um pesadelo que é preciso exorcizar, ou seja, a sociedade não tem, e nunca teve a ver com a ditadura”.³²⁷

A demanda por ícones da *resistência* foi fruto de uma pressão social, primeiro das esquerdas e depois de grande parte da sociedade. Aqueles indivíduos que haviam se mantido *indiferentes* ao regime durante anos, e creio que estes foram a maioria, no final dos anos 1970 se engajaram na abertura tentando redimir os “erros” do passado. Para isso adotaram o referencial de *resistência democrática* já existente desde a instauração da ditadura. No começo pontual e muito moderado, houve uma *resistência democrática* no Brasil que ganhou peso ao longo dos anos 1970. Embora não defendessem a volta de João Goulart, alguns setores desejavam o retorno da democracia e não estavam de acordo com o “espírito ofensivo” da luta armada. Esse projeto tornou-se, ao longo de anos, uma idéia valorizada por vários setores da sociedade, inclusive pela esquerdas revolucionárias, que se metamorfosearam para se adequar à queda legal do regime, como realça Daniel Reis.

³²⁵ Reis Filho, Daniel Aarão. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: Reis, Daniel Aarão; Ridenti & Motta, Rodrigo Patto Sá. *Op. cit.* 2004, p. 133.

³²⁶ Idem, *ibidem*. In: idem, *ibidem*., p. 133.

³²⁷ Idem. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Jorge Zahar. Rio de Janeiro. 2000, p. 9.

Se houve uma minoria que lutou contra e uma grande parte da sociedade que colaborou com o regime, há de se realçar que também houve uma grande quantidade de *indiferentes*, para quem a ditadura passava ao largo dos interesses mais diretos. Foi nessa área pantanosa da *indiferença* que Simonal tentou se apoiar, sem sucesso:

“Se os militares estão aí e você não gosta desse regime de exceção o que você deve fazer? Trabalhar para esse regime mudar no futuro: não ficar tumultuando com anarquia, não ficar de gozação, não ficar desacreditando antecipadamente. Para mim não importa quem é que está governando. Se todo brasileiro meter na cabeça que tem que fazer o melhor, o Brasil vai dar um banho”.³²⁸

Penso que são esses *indiferentes*, para quem “não importa que está governando”, que deram peso e consistência à idéia da *resistência democrática* anos mais tarde.³²⁹ Se realmente eles nunca se opuseram ao regime, não se pode dizer que tenham apoiado os ditadores. Sem eles o regime não sobreviveria, é verdade. É igualmente verdadeiro que, se dependesse deles, a ditadura nunca acabaria. Mas daí dizer que tenham colaborado é reduzir as nuances e sutilezas do período. Eram setores que não estavam dispostos a ir a luta armada, mas poderiam até manifestar voto descontente se as eleições fossem realmente livres. A idéia da *resistência democrática* teve tanto sucesso e respaldo social pois trabalhou tanto com os que lutaram efetivamente pela derrubada da ditadura, mas também, e principalmente, com aqueles indiferentes que se encontravam na *zona cinzenta*³³⁰, entre a luta armada e o apoio à ditadura.

Quando as sociedades passam de um estágio para outro de sua História, cujos pontos de mudança são por ela mesma construídos, prefere-se algumas lembranças à outras. É comum o silêncio acerca de histórias *non gratas*, o que transforma fatos cotidianos em totais absurdos. Dessa forma, o apoio ou a indiferença à ditadura parece aos olhos de hoje inconcebíveis, e a oposição ao regime é louvada como uma resposta óbvia, clara. Os *indiferentes* tornaram-se críticos; os guerrilheiros da “ditadura do proletariado” se transformaram em democratas. E a *resistência* foi incorporada como marco da MPB e da sociedade.

* * *

³²⁸ *Correio da Manhã* (4/12/1970), Caderno Anexo, p. 3.

³²⁹ Agradeço as sugestões e dicas acerca dos *indiferentes* levantadas pelo professor Daniel Aarão Reis durante a qualificação, essenciais para a elaboração deste raciocínio.

³³⁰ Este conceito remete aos estudos de Pierre Laborie sobre a França ocupada pelos nazistas, que será discutido no próximo capítulo. Ver: Laborie, Pierre. *Les Français des années troubles. De la guerre d'Espagne à la Liberation*. Paris. Seuil. 2003.

Penso que a bibliografia acerca da música popular no Brasil prioriza os artistas associados à MPB pois os enxerga como membros da *resistência* à ditadura. O número de obras que tratam desses artistas é bastante grande, ao contrário daquelas referentes a outros estilos musicais e estéticos.³³¹ Entendido como “pai” da MPB, o samba é o gênero musical mais respeitado e referendado pela bibliografia, seja ela de jornalistas, memorialistas e mesmo de acadêmicos. Tal ênfase só pode ser entendida se captarmos o que significou o samba para grande parte dos nossos literatos: a *resistência*. A memória musical quase sempre associa o samba à oposição aos regimes autoritários, de Vargas a ditadura de 64. Quando Chico Buarque surgiu para o estrelato em 1966 foi visto como um dos herdeiros de Ismael Silva e Noel Rosa pois seus sambas reabilitavam a idéia de que o ritmo “malandramente” brasileiro era redentor da liberdade.³³²

O crítico Tárík de Souza reproduz essa visão redentora da obra de Chico:

“Chico Buarque restaurou a música que ficava obsoleta acrescentando novidades. Ele é o pós-Bossa Nova, pegou a coisa lá de trás. Por isso sua obra é sólida, porque os alicerces vêm lá de baixo, das fundações da música brasileira. Vêm de Ataulfo Alves, Ary Barroso, Ismael Silva, Pixinguinha. Durante muito tempo não se reconheceu a qualidade musical de seu trabalho porque o peso da sua palavra é muito forte. Mas as fundações estão lá, no trabalho de Chico, e com letras fabulosas”.³³³

São inúmeros os exemplos do samba como redentor na obra de Chico Buarque, desde o primeiro LP, lançado em 1966.³³⁴ Mas a louvação à *resistência* é comum

³³¹ A bibliografia sobre outro gênero musical que não a MPB é rara. Durante a pesquisa encontramos algumas poucas honrosas exceções. Sobre a música sertaneja a única obra encontrada foi uma autobiografia dos irmãos Chitãozinho e Xororó. O funk, apesar de ter nascido há mais de 30 anos e de ter grande penetração na sociedade (há de ser perguntar qual sociedade?), não tem uma bibliografia proporcional a sua realidade social. O livro de Silvio Essinger tenta cobrir a lacuna, com brilhantismo. Ver, respectivamente: Chitãozinho e Xororó. *Nascemos para Cantar*. Editora Artemeios. São Paulo. 2005; Essinger, Silvio. *Batidão – uma história do funk*. Record. São Paulo. 2005.

³³² Jornal do Brasil 09/01/1968 p. 2 “O bom em 1967” (Juvenal Portela) (grifos meus)

“...Chico superando a tudo e a todos, até o final de 1967, mantendo na mão direita a bandeira da **decência** musical e na esquerda o pavilhão dos nobres da música popular brasileira. (...) aqueles que se mostravam inclinados a seguir o caminho **sadio** modificaram seu rumo. Trata-se de Gilberto Gil e Caetano Veloso, dois moços inteligentes e de formação que começaram bem e depois resolveram, sabe-se lá por quais motivos, enveredar pela trilha menos trabalhosa, a comercial. E se perderam buscaram chegar ao público maior (e **desavisado**) através da mística de que experimentaram outros processos, **enganando** – é este o termo mais apropriado – aqueles incautos e sem qualquer formação musical.”;

Charles Perrone conseguiu identificar uma linha mestra na poética de Chico Buarque, e a denominou de concepção mítica e mágica da canção. O autor no entanto não problematiza o que caracterizou de “mítico e mágico”. Voltamos aos mitos simbólicos aos quais a música popular se associa à *resistência*: “Existe uma coerência estrutural em uma série de canções lírico-narrativas de Chico Buarque: a infelicidade e a rotina são superadas com a presença da música, cuja ausência significa o retorno ao estado inicial. (...) O convite do cantor (...) se concentra na força de encantamento da canção e na habilidade que possui para aliviar o sofrimento” - “Uma concepção mítica e mágica da canção” In: Perrone, Charles. *Letras e letras da MPB*. Elo. 1988, p. 40.

³³³ Zappa, Regina. *Op. cit.*, p. 68.

³³⁴ Já no seu primeiro LP, o samba é visto como redentor e libertador do cotidiano: “O delegado é bamba/ na delegacia/ Mas nunca fez samba/ nunca viu Maria” (Juca); “Vem, que passa/ Teu sofrer/ Se todo

também na bibliografia sobre o samba em geral. Os livros que tratam do assunto exaltam a luta deste estilo frente aos “modismos” passageiros da modernidade. Privilegiado pelos pesquisadores, o samba se apropria do lema de *resistente*³³⁵ para ser o gênero mais publicado no país.³³⁶ Só no mês de fevereiro de 2005 foram lançados oito livros sobre samba pelas principais editoras do país.³³⁷

Curiosamente, no início do século XX recaía sobre o samba os mesmos preconceitos que cabiam aos negros. Oriundos da escravidão, muitos negros permanecem ainda abaixo da linha da pobreza. Sobre eles recai o preconceito econômico e social que muitas vezes é amplificado pelo discurso segregacionista do sutil racismo à brasileira.

Mas não se pode dizer que o samba, sempre associado à influência negra na sociedade brasileira, não tenha seu espaço. E se o negro continua em grande parte excluído dos meios universitários, dos bairros e das escolas ricos e das festas da alta sociedade, sua imagem é quase sempre associada à do país. No entanto, os próprios

mundo sambasse/ Seria tão fácil viver” (Tem mais samba); “Menino quando morre vira anjo/ Mulher vira uma flor no céu/ Pinhos chorando/ Malandro quando morre/ Malandro quando morre/ Vira samba” (Malandro quando morre); “Não chore ainda não/ Que eu tenho a impressão/ Que o samba vem aí/ É um samba tão imenso/ Que eu às vezes penso/ Que o próprio tempo vai parar pra ouvir” (Olé olá); “O refrão que eu faço/ é pra você saber/ Que eu não vou dar o braço/ Pra ninguém torcer/ Deixa de feitiço/ Que eu não mudo não/ Pois eu sou sem compromisso/ sem relógio e sem patrão” (Meu refrão); “Hoje quero fazer o meu carnaval/ Se o tempo passou, espero/ que ninguém me leve a mal/ Mas se o samba quer que eu prossiga/ eu não contrairo não” (Amanhã ninguém sabe); “Mas é carnaval/ Não me diga mais quem é você/ Amanhã tudo volta ao normal/ Deixa a festa acabar/ Deixa o barco correr/ Deixa o dia raiar/ Que eu hoje eu sou/ da maneira que você me quer/ O que você pedir/ eu lhe dou/ Seja você quer for/ Seja o que Deus quiser” (Noite dos mascarados).

³³⁵ A seguinte reportagem publicada num jornal do Rio de Janeiro sobre o restaurante *Zicartola*, restaurante que Dona Zica da Mangueira e o sambista Cartola tiveram no Centro da cidade, expressa um ponto de vista comum nos textos sobre o samba: “Mais o *Zicartola* foi muito mais. No breve período entre 1963 e 1965, se tornou ponto de encontro de músicos das zonas Norte e Sul e de *resistência cultural*.” *O Globo*. 5/02/2005 Caderno Prosa & Verso, p. 2 (grifo meu).

³³⁶ Ver, por exemplo: Muniz Sodré. *Samba, o dono do corpo*. Codecri. Rio de Janeiro. 1979; Vianna, Hermano. *O mistério do samba*. Zahar. Rio de Janeiro. 1995; Lopes, Nei. *O samba na realidade...*. Codecri. Rio de Janeiro. 1981; Borges, Beatriz. *Samba-canção: fratura e paixão*. Codecri. Rio de Janeiro. 1982. Augras, Monique. *O Brasil do samba-enredo*. FGV. 1989; Carvalho, Luiz Fernando de. *Ismael Silva: samba e resistência*. José Olympio. Rio de Janeiro. 1980; Sanches, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. Boitempo. São Paulo. 2000; Novaes, José. *Nelson Cavaquinho: luto e melancolia na Música Popular Brasileira*. Intertexto. Rio de Janeiro. 2003; Máximo, João. *Paulinho da Viola: sambista e chorão*. Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2002

³³⁷ Segundo *O Globo* (5/02/2005 Caderno Prosa & Verso p. 2), os livros publicados foram: Blanc, Aldir; Sukman, Hugo & Vianna, Luiz Fernando. *Heranças do samba*. Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2005; Vianna, Luiz Fernando. *Geografia carioca do samba*. Casa da Palavra. Rio de Janeiro. 2005; Medeiros, Alexandre. *Batuque na cozinha: as receitas e as histórias das tias da Portela*. Casa da Palavra – Senac. Rio de Janeiro. 2005; Monte, Carlos & Vargens, João Baptista. *A velha guarda da Portela*. Manati. Rio de Janeiro. 2005; Moura, Roberto. *No princípio era a roda: um estudo sobre o samba, partido-alto e outros pagodes*. Rocco. Rio de Janeiro. 2005; Castro, Maurício Barros de. *Zicartola* (Coleção Arenas do Rio). Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2005; Ferreira, Felipe. *Livro de ouro do carnaval brasileiro*. Ediouro. Rio de Janeiro. 2005; Lapicciarella, Roberto. *As marchinhas de carnaval*. Musa. Rio de Janeiro. 2005.

negros identificados ao samba instrumentalizam o discurso da *resistência* para fazer valer sua hegemonia enquanto padrão estético associado à nacionalidade brasileira. Que outro gênero é visto como representante da cultura musical nacional? Só o samba.

Não é por outra razão que a *raiz* do samba é quase sempre invocada pelas *velhas guardas* armadas com o discurso da *resistência*. Aliás, os próprios termos associados ao samba denotam a institucionalização da *resistência* do samba nos dias de hoje. Palavras como *escola*, *velha guarda*, *raiz*, *sambódromo*, *mestre* (de bateria, mestre-sala), *rainha* (de bateria), *ala* (dos compositores, da velha guarda...), e tantas outras, parecem deixar claro o quanto o samba já está entronizado na cultura brasileira.³³⁸

A MPB sempre buscou se vincular a idéia da *resistência* assumindo o samba como uma de suas origens. Aliás, ousaria dizer que a noção de *resistência* do samba foi criada pelos apreciadores da MPB que, na década de 1970, realizaram uma leitura por demais condescendente dos sambas e da malandragem da primeira metade do século. Nada mais condizente com as experiências de uma geração que buscava novas identidades contrárias ao regime ditatorial de 1964.

O problema é que ao criar para si própria uma identidade *defensiva*, a memória da MPB simplificou a realidade do período. Críticos musicais chegaram a exagerar na vitimização da MPB, como fez Tárík de Souza: “o AI-5 promoveu a MPB a inimiga cultural número um do regime militar”.³³⁹

De forma a depreciar as ações repressivas do governo, a memória freqüentemente distorce fatos e simplifica as medidas cerceadoras para exaltar a *resistência*. Por exemplo, quase sempre a censura é vista como idiota, burra até.³⁴⁰ No sentido oposto, a *genialidade* dos que conseguiram burlá-la é louvada. Há uma constante imbecilização dos censores nos livros sobre música popular. Os deslizos e enganos da censura são lembrados como forma de louvar *sapiência* dos compositores, por mais paradoxal que isso possa parecer.

³³⁸ Isso sem falar no marketing e no dinheiro investido por grandes empresas no carnaval carioca. No carnaval de 2005 a Petrobrás e a Eletrobrás deram 3 milhões de reais para a Mangueira falar do cinquentenário da empresa pública de petróleo e a “história da energia”. A Nestlé investiu 2,5 milhões de reais para a Grande Rio fazer referências aos produtos de suas marcas. A empresa de telefonia TIM investiu 1, 4 milhão para que a Mocidade falasse sobre a culinária italiana. “Olha o marketing na Sapucaí, geeeente!” *Veja* (09/02/2005) Coluna Contexto.

³³⁹ Zappa, Regina. *Op. cit.*, p. 103.

³⁴⁰ Alguns autores vêm se destacando na tentativa de demonstrar que a censura não era estúpida. Dentre eles destacamos: Fico, Carlos. *Op. cit.* 2004, p. 75; Kushinir, Beatriz. *Op. cit.*

A censura também tropeçou algumas vezes quando lidava com as obras de artistas famosos. E esses embates são sempre lembrados em biografias, reportagens, perfis musicais, memórias pessoais. Os choques com a Censura são quase sempre vistos como eixos do discurso sobre a música nos anos 1970. Para Heloísa Buarque de Hollanda, ao burlar a censura os compositores conseguiam falar “o que o povo diria se não se visse impedido”.³⁴¹ Não à toa muitos artistas são valorizados na mesma proporção que foram atacados pela “tesoura” da censura.

A trajetória de Chico Buarque é contada muitas vezes através das canções que foram impedidas pela censura e as que furaram este cerco cultural. A canção *Apesar de você* foi liberada e gravada em 1970. Só mais tarde, quando começou a tocar nas rádios, os censores perceberam as metáforas contestadoras da música. Então veio a proibição. Um ano depois, em 1971, Chico fez a letra para uma canção de Carlos Lyra e ironicamente a chamou de *Essa passou*, título que nada tinha a ver com a letra, mas era uma forma de denunciar e propagar que ele era uma constante vítima da censura.³⁴² Em 1974, Chico Buarque tornou-se intérprete de si mesmo ao cantar músicas dos compositores fictícios Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Ao perceber o erro, a Censura passou a exigir o número da identidade dos compositores para a liberação das músicas. Suas invenções tinham como propósito driblar a censura que engavetava quase toda canção enviada sob seu nome.

O problema é que a memória da *resistência* prefere imbecilizar a censura como forma de louvar os próprios artistas. Paulo Cesar de Araújo reproduz o discurso da imbecilização da censura ao dissertar sobre a proibição do lançamento da canção *Tortura de amor* de Waldik Soriano:

“Que a censura era ignorante e burra, o caso Julinho da Adelaide já o demonstra, mas este abuso de autoridade talvez se explique, no caso de Waldik Soriano, porque a palavra ‘tortura’ – embora com intenção poética – era muito grávida de sentido naquele momento para ser liberada”.³⁴³

O livro do historiador Paulo Cesar de Araújo, *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*, é um dos mais importantes textos escritos sobre música popular. Sua importância está em denunciar o silêncio que excluiu toda uma geração de cantores tidos como “bregas”. Seu livro deixa clara a identificação que nossos literatos têm com os artistas da MPB e demonstra como todos os preconceitos

³⁴¹ Hollanda, Heloísa Buarque. *Op. cit.* 2004, p. 103.

³⁴² Martins, Lula Branco. “Chico Buarque e a imagem do artista”, *Jornal do Brasil* (13/06/2004) p. B9.

³⁴³ Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.* 2003, p. 75.

que cercam a música *cafona* são simplistas frente ao complexo contexto dos anos 1960/70.

No entanto, a forma encontrada por Paulo Cesar de valorizar toda a geração *cafona* é através do mito da *resistência*. Embora não simplifique as relações dos artistas *bregas* com o regime, sua ênfase recai sobre as canções censuradas daquela geração, assim como as posturas igualmente *resistentes* desses artistas. Assim, Odair José sai do limbo das notas de roda-pé para se tornar um dos ícones da luta contra o regime através das páginas de Paulo César.³⁴⁴ Agnaldo Timóteo é valorizado pela sua trilogia de LPs nos quais tematiza posturas sexuais libertárias frente à repressão moralista do regime. E assim por diante. Paulo Sergio, Benito di Paula, Nelson Ned, Lindomar Castilho, Fernando Mendes, Cláudio Fontana, Wando e Luiz Ayrão: todos são lembrados enfatizando-se o caráter contestador presente em parte de suas obras. Paulo César de Araújo parece querer resgatar os cantores *bregas* utilizando-se do principal *mito* da MPB: o *mito da resistência*.

Ambos, sociedade e MPB, são vistas como faces da mesma moeda, na luta da *resistência* contra o regime³⁴⁵. Simplificando a *resistência*, a memória coletiva pune os censores (principais “inimigos” dos artistas), que são vistos como idiotas, e também os militares (vistos como “inimigos” da sociedade) associados à burrice. O termo *gorilas* resume bem a imbecilização dos militares, vistos como trogloditas sem cérebro.³⁴⁶ De forma semelhante, Elio Gaspari defende a tese de que a desorganização burocrática era

³⁴⁴ Odair José foi o que mais se beneficiou com a publicação do livro do historiador, cuja primeira edição é de 2002. Em 2006 foi lançado um CD intitulado *Eu vou tirar você desse lugar* no qual diversos artistas da MPB participaram de regravações de seus sucessos da década de 1970. Odair José apresentou algumas regravações no programa Altas Horas (TV Globo, 16/04/2006). Incrivelmente, os convidados exaltaram o “gênio” do compositor como se tivessem sido seus fãs desde o berço. Dentre os que louvaram a *resistência* à ditadura presente na obra de Odair estavam os compositores Zeca Baleiro e Otto. Os artistas que participaram do CD tributo a Odair José foram: Paulo Miklos (do Titãs), bandas como Mundo Livre S/A, Mombojó, Leela e Falsos Picassos, além dos já citados Baleiro e Otto. A banda carioca Los Hermanos gravou *Eu vou tirar você desse lugar*, lançado como uma das canções da trilha sonora do filme *A taça do mundo é nossa*, comédia do Casseta & Planeta, em 2004. Em 2006 o compositor fez uma campanha de cartão de crédito. Odair José foi indultado e passou de “brega” a “cult”. Fonte: “Turma de roqueiros quer tirar o Odair José desse lugar” *O Globo* (29/01/2006), Segundo caderno, p. 4.

³⁴⁵ O músico Luiz Galvão, integrante do grupo Novos Baianos, simplifica a direita para exaltar a luta da *resistência*: “Em 1968, dera-se a guerrilha urbana entre nós; e qual o jovem que no seu íntimo não vibrou com as notícias dos assaltos mirabolantes a bancos e as fugas sensacionais de Marighella e Lamarca? Qual? Só se for um membro da TFP”. Galvão, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34. 1997, p. 54.

³⁴⁶ O termo *gorilas* surgiu em 1964 e a definição mais imediata para esse termo era ‘inimigos do povo’. Ferreira, Jorge. *Op. cit.*, p. 199.

uma constante na ditadura brasileira: “... o regime militar, outorgando-se o monopólio da ordem, era uma grande bagunça.”³⁴⁷

Parece-me que as caricaturas criadas sobre o período, a “burrice” da Censura, a “desorganização” do governo e a “truculência primata” dos generais, cumprem a função memorialística de exaltar a certeza da *resistência*.

É incrível, no entanto, que alguns artistas hoje facilmente associados à *resistência* tenham tido dificuldades de entrar nesse “clube”. Os tropicalistas, por exemplo, só foram aceitos no panteão da MPB depois de exilados pelo regime. O próprio Roberto Carlos só conseguiu ser minimamente valorizado depois de ter sido um dos inspiradores do movimento de Caetano Veloso e Gilberto Gil. O caso mais impressionante é o de Chico Buarque.

A imagem deste artista hoje em dia é a do *resistente* ideal, louvado por sua postura combativa e aguerrida na luta cultural contra o regime. Os biógrafos são profícuos ao dissertar sobre suas várias idas ao DOPS. As letras censuradas são exaustivamente “resgatadas” e expostas como ideal na defesa da “boa música” contra o regime autoritário. De fato, Chico Buarque é tudo isso.

Mas é mais do que isso também. É incrível, mas nos idos da década de 1960 ele não era visto como o *resistente* ideal. No início da carreira, muitos tiveram dificuldades em associá-lo à luta contra a ditadura, pois ele quase sempre preferia compor temas lírico-amorosos. Em 1968 ele fora muito vaiado pela nostálgica letra de *Sabiá*, sobre a melodia de Tom Jobim³⁴⁸. Apesar de ganhar III FIC da TV Globo, o público preferiu *Pra não dizer que não falei das flores* de Geraldo Vandré, que ficou em segundo. Chico e Jobim, este já um bamba da música popular, amargaram talvez a pior vaia de suas carreiras. Se nem o experiente maestro foi poupado, muito menos o jovem Chico Buarque.

Apesar de já ter composto *Pedro Pedreiro* e *Roda Viva*, alguns ainda associavam sua imagem ao moço de boa família, ingênuo e “alienado”. Como se dizia na época,

³⁴⁷ Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a], p. 41

³⁴⁸ *Sabiá* (1968): “Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar/ Uma sabiá// Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Vou deitar à sombra/ De uma palmeira/ Que já não há/ Colher a flor/ Que já não dá/ E algum amor/ Talvez possa espantar/ As noites que eu não queria/ E anunciar o dia// Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Não vai ser em vão/ Que fiz tantos planos/ De me enganar/ Como fiz enganos/ De me encontrar/ Como fiz estradas/ De me perder/ Fiz de tudo e nada/ De te esquecer// Vou voltar/ Sei que ainda vou voltar/ Para o meu lugar/ Foi lá e é ainda lá/ Que eu hei de ouvir cantar”Uma sabiá³⁴⁸

Chico era “o genro que toda sogra gostaria para sua filha”. Ele se irritava com a imagem da qual não conseguia se desvencilhar: “Eu ia à televisão, falava e falava de dom Hélder, no fim a Hebe Camargo dizia ‘gracinha, olhos verdes’, e coisa e tal. Todo mundo só se lembrava disso”.³⁴⁹

Mas não era só a apresentadora Hebe Camargo que via em Chico Buarque um exemplo de bom compositor sem nenhuma vinculação política. O próprio presidente Costa e Silva se identificava com as obras amorosas do compositor. Em 1968 foi lançado o LP chamado *As minhas preferidas*, no qual o presidente militar selecionou temas ufanistas e canções de amor que lhe agradavam. O cantor Agnaldo Rayol encarregou-se de cantar as músicas escolhidas, cuja capa do LP trazia uma ilustração de Costa e Silva ao lado da primeira-dama. Incrivelmente, entre as escolhidas do presidente estava *Carolina*, de Chico Buarque.³⁵⁰ Para Costa e Silva não havia contradição em ouvir e dançar as canções de Chico Buarque e arrochar a repressão aos inimigos políticos, como relata Zuenir Ventura:

“No dia seguinte ao das missas de Édson Luís (sic), o presidente Costa e Silva ainda permanecia no Rio Grande do Sul, para onde deslocara o seu governo. Mais precisamente, na noite de sexta-feira, ele se encontrava no Clube Comercial de Pelotas. O salão estava vazio quando a orquestra começou a tocar *Carolina*. A canção, um dos sucessos do terceiro disco que Chico Buarque acabava de lançar, não era propriamente o que se poderia chamar de música dançante. É, como se sabe, a melancólica história de uma moça de olhos fundos onde guarda muita dor e que se recusa a ver o tempo passar pela janela. Nada disso, porém, impediu que o presidente pegasse dona Iolanda pela mão e abrisse animadamente o baile.

A fotografia dessa cena saiu na primeira página do *Jornal do Brasil*, um pouco abaixo da seguinte manchete: “Governo proíbe Frente e ameaça cassados”.³⁵¹

Como se vê, nem o presidente da república via Chico Buarque como um “subversivo/ um elemento ativo/ feroz e nocivo/ ao bem estar comum”.³⁵² Mas gradualmente Chico Buarque começou a ser visto como tal, até se tornar, em meados da década de 1970, um dos artistas mais visados pela Censura. A mudança começou entre o breve exílio na Itália e o lançamento do LP *Construção*, de 1971.³⁵³

O historiador italiano Luca Bacchini desconstruiu o exílio italiano de Chico. Em uma tese de doutorado defendida na *Università di Roma* ele conta como a breve

³⁴⁹ “Apesar do governo”. *Veja* (14/05/1980) p. 63.

³⁵⁰ Araújo, Paulo Cesar. “Chico Buarque e as raízes do Brasil” *Jornal do Brasil* (13/06/2004), p. B8; Veloso, Caetano. *Diferentemente dos americanos do norte*. In: _____. *O mundo não é chato*. Cia das Letras. São Paulo. 2005, p. 49 – Texto originalmente proferido em forma de conferência no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 26/10/1993.

³⁵¹ Ventura, Zuenir. *Op. cit.*, p. 125.

³⁵² Parte da letra da canção *Fica*, do LP *Chico Buarque volume 2*, de 1967.

³⁵³ Veja “Apesar do governo” (14/05/1980) p. 63.

passagem do compositor por território italiano foi, também, uma saída mercadológica.³⁵⁴ Ao contrário dos tropicalistas, Chico Buarque não foi preso pelas forças de repressão logo após a instauração do AI-5 em 13 de dezembro de 1968. Mas o clima realmente não estava muito bom e ele aproveitou a turnê italiana já marcada para dar um tempo fora do país.

Ao chegar na Europa em 3 de janeiro de 1969 ele viu-se numa forte campanha publicitária da RCA, empresa que cuidava da distribuição dos seus discos na Itália³⁵⁵. Tendo conseguido algum êxito naquele país, os diretores da RCA italiana tentaram mudar a imagem do jovem compositor para aumentar as vendas³⁵⁶. Sabendo da sede da juventude italiana pelos mitos da América Latina, especialmente Che Guevara, a RCA criou uma campanha publicitária que colocava Chico Buarque como vítima da ditadura³⁵⁷. Passou-se a vender a idéia de que ele era um exilado político, cantor de protesto expulso do seu país. Paradoxalmente, foi na Itália que Chico se tornou o *resistente ideal*.

Para atingir esse objetivo, a RCA mudou as capas dos discos de Chico lançados na Itália. Na capa do primeiro disco, seu nome aparecia em caracteres laranjas sobre um fundo negro, como que a retratar a sombria conjuntura política do país de origem. A foto original do cantor sorridente presente na capa do primeiro LP nacional foi trocada por outra na qual ele aparecia sério. Não pegava bem um cantor exilado sorrir.

³⁵⁴ *Francisco-Francesco. Chico Buarque de Hollanda e l'Italia* (Università di Roma Tre, 2006). Não publicada ainda. Conheci de sua tese através do artigo: Bacchini, Luca. *Vendesi Sovversivo: L'esilio di Chico Buarque sulla stampa italiana*. (2006). Não publicado. Enviado pelo autor por email a orientadora Denise Rollemberg.

³⁵⁵ Chico gravou os três primeiros discos pela RGE, fábrica nacional de pequeno porte. A RCA cuidava da distribuição européia apenas.

³⁵⁶ Segundo o historiador italiano Luca Bacchini: “Maurizio Catalano, allora direttore artistico del reparto internazionale della RCA, fu tra i principali responsabili della venuta di Chico in Italia: “I ganci promozionali che avevamo pensato per lanciare Chico erano essenzialmente due” – mi racconta Maurizio: “uno era “La banda,” Chico come l'autore de “La banda” e poi c'era soprattutto l'idea di presentarlo come una vittima del regime militare brasiliano, come una specie di perseguitato politico del suo paese che cercava rifugio in Italia. Mina aveva già inciso “La banda” quando Chico è arrivato in Italia, tanto è vero che quando è arrivato lui è stato presentato come l'autore della “Banda”; in Brasile poi c'era stato il golpe e si decise di puntare molto sull'idea di presentarlo come una vittima del regime. Questi sono stati in maniera rudimentale i due ganci promozionali”. Bacchini, Luca. *Vendesi Sovversivo: L'esilio di Chico Buarque sulla stampa italiana*. (2006), p. 11. Não publicado. Enviado pelo autor por email a orientadora Denise Rollemberg.

³⁵⁷ “Del resto, attribuire ad un cantante le vesti dell'artista di protesta era uno dei ganci promozionali più suggestivi a disposizione dei discografici dell'epoca; una simile soluzione, nel clima di contestazione e fermento dell'Italia di fine anni'60 (mobilitazione degli studenti universitari, lotte dei lavoratori dell'industria, radicalizzazione dello scontro sociale, nascita dei gruppi extraparlamentari...), avrebbe potuto portare a buoni risultati, soprattutto nel caso di Chico – un artista latinoamericano, figlio cioè di quel continente in cui Ernesto ‘Che’ Guevara aveva cercato di diffondere la rivoluzione e verso il quale i giovani, che erano poi i maggiori acquirenti di dischi, guardavano con particolare simpatia. L'ipotesi era affascinante, anche se doveva essere ancora compiutamente elaborata”. Idem, *ibidem*, p. 12.

Os jornais italianos logo noticiaram a chegada do “exilado” brasileiro. A primeira aparição foi no jornal *Paese Sera*, de 7 de janeiro de 1969, poucos dias após sua chegada, numa reportagem intitulada “Per gli auguri al governo finisce in prigione” (algo como “Pelas felicitações ao governo acabou na prisão”)³⁵⁸. Não era uma reportagem somente sobre a chegada de Chico Buarque, mas também sobre a prisão Carlos Imperial por membros da ditadura! Curiosamente, a reportagem italiana falava de um episódio pouco conhecido dos brasileiros.

Poucos dias após o AI-5, Carlos Imperial enviou cartões natalinos debochados a altos membros do governo ditatorial no qual o próprio aparecia sentado num vaso sanitário. Imperial teria enviado cartão até ao presidente da república, o general Costa e Silva! Anos mais tarde Imperial comentou o episódio:

“A contestação é válida, não na minha profissão, mas na minha participação de vida. Eu nunca tive problemas com a censura. Fora a ocasião em que enviei um cartão de Natal às autoridades. Cheguei a ser preso para averiguações, mas logo viram que tinha um passado limpo e fui solto”.³⁵⁹

Segundo o jornal italiano, o ousado Carlos Imperial era o mais famoso cantor brasileiro (“il più noto cantante popolare del Brasile, Carlos Imperial, aveva inviato biglietti natalizi contestatari alle autorità”). Ao superestimar a fama de Imperial³⁶⁰, o jornal italiano tinha por intenção fazer uma analogia com a chegada de Chico Buarque. A reportagem continuava:

“E o cantor brasileiro Chico Buarque de Hollanda chegou de avião Roma vindo do Rio de Janeiro. Também ele esteve preso pelo governo brasileiro. O compositor de vinte e quatro anos, famoso na Itália por ser o autor do sucesso *La Banda*, aparecerá em alguns programas de televisão (...). Chico Buarque de Hollanda, que também é teatrólogo, durante os recentes acontecimentos brasileiros ficou preso por vinte e quatro horas”³⁶¹.

³⁵⁸ “Per gli auguri del governo finisce in prigione,” *Paese Sera*, 7 gennaio 1969. Idem, ibidem, p. 11.

³⁵⁹ “O pilantra”. *Última Hora* (5-6/08/1978), Suplemento especial, p. 5; “Carlos Imperial: o monstro pré-fabricado” – A Notícia (16/06/1973)

³⁶⁰ Penso que Luca Bacchini erra ao classificar Imperial de “medíocre” e explicar seu ato não como uma oposição ao regime, mas uma loucura excêntrica: “Ora, a parte che Carlos Imperial non era un cantante popolare di successo bensì un *mediocre* attore di cinema e di teatro quasi sconosciuto anche in Brasile, sorprende che un giornale italiano avesse riportato una simile notizia; se poi andiamo a verificarla, scopriamo che il motivo dell’arresto non fu il valore politico dell’augurio ma il suo contenuto osceno – è giusto specificare che i “biglietti natalizi contestatari” di cui parla l’articolo consistevano in centinaia di cartoline raffiguranti sè stesso seduto sul water con i pantaloni abbassati, che Carlos Imperial ebbe la singolare idea di inviare in occasione delle festività natalizie ad un numero elevatissimo di destinatari (tra i quali anche le autorità). Insomma, più che da intendersi come un atto di protesta contro la dittatura, quei biglietti di auguri furono il gesto di un folle o di un eccentrico”. Idem, ibidem, p. 14. A visão de Imperial como um “anormal” só reproduz a idéia da *resistência*, que enxerga somente alguns como legítimos portadores da bandeira da luta contra a ditadura.

³⁶¹ Numa tradução livre de *Per gli auguri del governo finisce in prigione*, *Paese Sera*, 7 gennaio 1969.: “Intanto il cantautore brasiliano Cico Buarque De Hollanda è arrivato in aereo a Roma da Rio de Janeiro. Anche lui era stato arrestato dal governo brasiliano. Il ventiquattrenne compositore, famoso in Italia per essere l’autore di un successo cantato da Mina, “La banda,” prenderà parte ad alcune trasmissioni

Chega até ser irônico que Chico Buarque tenha começado a se tornar o *resistente ideal* em comparação com o *pilantra* Carlos Imperial. Quem diria? Mas a história não acaba aí. Poucos dias depois o mesmo jornal *Paese Sera* publicou uma reportagem intitulada “Chico contra gorilas” (“Contro Chico i ‘gorillas’”) no qual compara sua canção *Juca* a repressão dos militares à subversão³⁶². Exagerada, a interpretação termina por dizer que Chico ficou presos por poucos dias. De “vinte e quatro horas”, sua estadia carcerária passou para alguns “poucos dias”.

Além de jogada publicitária, a ênfase dos meios publicitários italianos no Chico *resistente* cumpria os desejos de grande parte das esquerdas italianas, como já dissemos, desejosas de ver no compositor um herói latino-americano. Nesse sentido, a revista *TV, Sorrisi e Canzoni*, de 19 de janeiro de 1969, fez uma reportagem sobre o compositor intitulada “Combatterò con le mie canzoni”. No final, o texto aumentou a biografia de Chico, ao mencionar que ele teria ficado preso por algumas semanas em um campo de concentração!³⁶³ Ao que me consta, a ditadura brasileira nunca manteve prisioneiros em campos de concentração, ao contrário da chilena que torturou e matou nos campos do Estádio Nacional em Santiago. E mais uma vez, o cantor que não fora preso e não fora exilado, se tornou um ex-prisioneiro de campo de concentração! E como “exilado”, Chico não poderia voltar ao Brasil, e foi forçado a estender sua temporada na

televisive [...] Cico Buarque De Hollanda che è anche commediografo durante i recenti fatti brasiliani venne fermato per ventiquattr'ore” (grifo meu).

³⁶² “Un giorno Juca, a Rio de Janeiro, se ne va a fare la serenata sotto la finestra di Maria. Arriva la polizia dei “gorilla” vede che ha i capelli lunghi e lo porta al commissariato. Il capo della polizia “... non conosce l'amore, non sa cantare, non sa chi è Maria” e rinchiude Juca in prigione: vagabondaggio. “Proibito cantare in Brasile. I generali (“i gorilla”) hanno scatenato l'offensiva contro canzoni e chitarre: sembra che queste minaccino patria ed esercito. È così che Geraldo Vandré è stato arrestato [...] La catena di arresti si allunga. È la volta di Chico Buarque de Hollanda, l'autore della storia di Juca: una allegoria del clima oppressivo che incatena il Brasile. Chi se lo ricorderà? Chico Buarque è l'autore della “Banda,” una canzone diffusa in Italia cantata da Mina in una versione che smaltisce il clima malinconico e il senso drammatico dell'originale. Nella “Banda” c'è un'immagine di vita brasiliana: un personaggio triste, tra povera gente mesta a cui l'improvviso giungere di una banda reca un'effimera allegria. Le canzoni di Chico Buarque non hanno il contenuto bruciante di Vandré, di Gadoi e di Veloso. Quello che scrive Chico è tale, comunque, da suscitare l'intervento dei fascisti brasiliani e di farlo finire in prigione. Prigione da cui è uscito pochi giorni or sono”. Ermanno Gargani, “Contro Chico i ‘gorillas’” *Paese Sera*, 8 gennaio 1969. Apud: Idem, *ibidem*, p. 15.

³⁶³ “Francisco “Chico” Buarque de Hollanda, autore di un sacco di canzoni di successo (“C'è più samba,” “La banda,” “Pedro Pedreiro,” ecc.) contestatore in musica del governo militare brasiliano, arrestato poche settimane fa e rimesso in libertà dopo soli tre giorni di campo di concentramento per evitare una sollevazione popolare [...] Nonostante le recenti disavventure politiche Chico non è da noi in esilio: come abbiamo detto, dopo tre giorni di campo di concentramento le autorità, intimorite dall'atteggiamento minaccioso della folla, l'hanno liberato. È successo, insomma, qualcosa di simile a quel che sarebbe successo in Italia se Gianni Morandi, dopo la vittoria a Canzonissima, fosse stato deportato”. “Combatterò con le canzoni” - *Tv, Sorrisi e Canzoni*, 19 gennaio 1969. Apud: Idem, *ibidem*, p. 17.

Itália. Cooperou para sua estadia em Roma a repressão instaurada pela ditadura brasileira, é claro.

Mas parece que a RCA forçou a barra demais. Chico nunca chegou a ser popular no Itália. Divergências entre ele e a distribuidora fizeram-no voltar ao Brasil em 1970. Logo que chegou, Chico abandonou a nacional RGE e foi para a gravadora Philips:

“A RGE é uma fábrica pequena, de um homem só. E eu estava na Itália com a RGE também, distribuído pela RCA, o que criava vários problemas. A RCA tinha metade de interesse para divulgar meus discos do que tinha para artistas que fossem só deles. Eu sentia que o fato de eu ser da RGE me atrapalhava na Itália. (...) Eu não tenho muitas queixas a fazer deles, mas por exemplo eu posso me orgulhar de ter as capas mais feias do Brasil. Sou o cantor que tem as piores capas de discos. É uma coisa que a gente queria falar e não podia porque era complicado, porque ia pro homem que fazia a capa deles, um porção de coisinhas assim que foram juntando e no fim eu tava com um problema de pagar imposto de renda e eles não atenderam o pedido de adiantamento que eu fiz. O que estourou foi isso”.³⁶⁴

Logo que chegou ao Brasil ele lançou o primeiro disco pela Philips, o quarto da carreira: *Chico Buarque vol. 4*. Alguns meses depois Chico compôs *Apesar de você*, que foi lançada num compacto.³⁶⁵ Quando a canção já tocava nas rádios, os censores perceberam as metáforas e proibiram a distribuição do disco e a radiodifusão. Ainda em 1971, Chico gravou o Lp *Construção* o segundo pela multinacional Philips. O disco trazia canções que falavam da monotonia da vida de um proletário (*Construção*), das tristezas de um exilado (*Samba de Orly*), do sombrio ar da época (*Acalanto*) e ironias ao regime (*Deus lhe pague*). Esta obra colocou definitivamente Chico entre os *resistentes*, tornando o compositor uma figura freqüente na Censura e órgãos de repressão política do Estado. Acostumados a imagem de “bom moço” do artista, alguns estranharam a nova postura do compositor, como relata o jornal Opinião:

³⁶⁴ “Entrevista de Chico Buarque”. *O Pasquim* (2-9/04/1970), nº 41

³⁶⁵ *Apesar de você* foi lançada num compacto cujo lado Brasil trazia a bela *Desalento* (Chico Buarque/ Vinícius de Moraes). Segue a letra *Apesar de você* (1970): “Amanhã vai ser outro dia/ Amanhã vai ser outro dia/ Hoje você é quem manda/ Falou tá falado/ Não tem discussão, não/ A minha gente hoje anda falando de lado/ E olhando pro chão, viu/ Você que inventou esse estado/ E inventou de inventar/ Toda escuridão/ Você que inventou o pecado/ Esqueceu de inventar o perdão/ Apesar de você/ Amanhã há de ser outro dia/ Eu pergunto a você/ Onde vai se esconder/ Da enorme euforia/ Como vai proibir/ Quando o galo insistir em cantar/ Água nova brotando/ E a gente sem parar// Quando chegar o momento/ Esse meu sofrimento/ Vou cobrar com juro, juro/ Todos esse amor reprimido/ Esse grito contido/ Esse samba no escuro/ Você que inventou a tristeza/ Ora, tenha a fineza de desinventar/ Você vai pagar e é dobrado/ Cada lágrima rolada/ Nesse meu penar// Apesar de você/ Amanhã vai ser outro dia/ Ainda pago pra ver/ O jardim florescer/ Qual você não queria/ Você vai se amargar/ Vento o dia raiar/ Sem lhe pedir licença/ E eu vou morrer de rir/ Que amanhã há de vir/ Antes do que você pensa/ Apesar de você/ Amanhã vai ser outro dia/ Como vai explicar/ Vendo o céu clarear/ De repente impunemente/ Como vai abafar/ Nosso coro a cantar/ Na sua frente// Apesar de você/ Amanhã vai ser outro dia/ você vai se dar mal/ Etcetera e tal/ Apesar de você/ Amanhã há de ser outro dia.

“**Opinião:** No meio dos estudantes, algumas mães questionam uma mudança. Você ficou muito agressivo. Parece com raiva de tudo e de todos. Por que no outro show, no ano passado, você cantou coisas que não canta mais?”³⁶⁶

Chico: Os tempos mudam. As coisas mudam muito rapidamente”.³⁶⁶

A revista Realidade também notou a transformação na carreira de Chico ao comentar que “não foram as músicas que mudaram; ele é que mudou”.³⁶⁷ Gradualmente construiu-se em torno de Chico Buarque a imagem do *resistente* à ditadura. Distanciando-se da figura do bom-moço, filho de pais ricos e família estruturada, hoje ele é visto como o oposto simétrico a Simonal, ou seja, ele é o anti-bode expiatório, na medida em que encarna a *resistência* e todas as virtudes que os memorialistas conseguem cogitar. Em grande parte a transformação em ícone da *resistência* deve-se aos seus constantes embates com o regime. Depois de mais de uma década de choques com o regime ele estava tão associado à luta contra o ditadura que chegou a criar um respeito quase mítico entre seus pares. Em 1980, Djavan acompanhou Chico numa viagem a Angola e em shows no RioCentro, na capital carioca. Djavan sintetizou assim o poder mítico e agregador do Chico *resistente*: “quando ele convida alguém para alguma coisa, ninguém vacila. A gente sabe que ele não participaria de algo que não tem nada a ver”.³⁶⁸

Mas é importante notar que essa foi uma imagem construída ao longo da década de 1970 e que, mais tarde, foi referendada pela bibliografia musical quase sem nenhuma crítica. Não custa lembrar que até 1968 ele só tinha sido censurado uma única vez. A canção *Tamandaré* (de 1966) não foi liberada, pois os censores viram na letra uma chacota ao patrono da Marinha, cujo retrato vinha estampado no dinheiro da época: “‘Seu’ marquês, ‘seu’ Almirante/ do semblante meio contrariado/ Que fazes parado/ no meio dessa nota de um cruzeiro rasgado?/ Cadê as batalhas?/ Cadê as medalhas?/ Cadê a nobreza?/ Cadê a marquesa, cadê?/ Não diga que o vento levou”. Curiosamente, até 1968 Wilson Simonal também teve uma única música censurada, *Tributo à Martin Luther King*. Não espanta que Chico Buarque tenha sido visto por Costa e Silva “simplesmente” como o compositor de *Carolina*.³⁶⁹

³⁶⁶ “Chico Buarque: ‘as coisas vão piorar e pode ser o fim do espetáculo’” Opinião nº 22 (02/04/1973)

³⁶⁷ Revista Realidade dez 1971 pp. 12 e 13; De fato, o discurso de Chico também mudou. Anos mais tarde defender a classe musical Chico se via como proletário, justificando-se: “vivo do meu próprio trabalho e não exploro ninguém”. “Chico e Xênia”. *Veja* (06/02/1980).

³⁶⁸ “Apesar do governo”. *Veja* (14/05/1980), p. 61.

³⁶⁹ “Carolina/ com seus olhos fundos/ guarda tanta dor/ a dor de todo esse mundo/ eu já lhe falei que não vai dar/ seu pranto não vai nada ajudar/ eu já convidei para dançar/ é hora eu sei de aproveitar/ lá fora

Mas Chico Buarque não foi o único a mudar. Ao longo da década de 1970 a MPB se solidificou, superando as dores do parto. Artistas que durante a década anterior haviam trocado farpas e declarações não muito gentis viraram grandes amigos. Em 1972 Chico Buarque e Caetano Veloso se juntaram e gravam um LP ao vivo no Teatro Castro Alves, em Salvador. Era a primeira vez que os dois artistas, vistos como pólos opostos da música surgida nos anos 1960 se reuniam.³⁷⁰ Aliás, Chico já havia se aproximado do som tropicalista no seu disco anterior *Construção* (1971). A faixa-título tinha uma letra concretista e seu arranjo fora feito por Rogério Duprat, maestro e arranjador dos discos de Caetano e Gil.³⁷¹

Aplaudidos, os compositores se esqueceram que o clima de rivalidade da década anterior não era só fogo criado pela imprensa. Em 1970 Chico Buarque era descrente das inovações de Caetano Veloso:

“Nunca pertenci a grupo nenhum. Particularmente, gosto, como o Vinicius disse, do som brasileiro. Não acredito em som universal saindo do Brasil. Som universal inglês e americano, sim”.³⁷²

“Eles não são, possivelmente, o início de nada, mas provavelmente o fim de um ciclo que se iniciou com João Gilberto”.³⁷³

Naquele mesmo ano Chico compôs uma sátira aos tropicalistas em *Essa moça tá diferente*. Se em *Apesar de você* a mulher foi uma desculpa para falar mal da ditadura, a moça servia para criticar a modernização excessiva da música levada a cabo pelos tropicalistas³⁷⁴. Por sua vez, os tropicalistas ironizavam o tradicionalismo presente na obra de Chico. Tom Zé chegou a afirmar que respeitava muito Chico, pois o considerava “nosso avô musical”.³⁷⁵

amor/ uma rosa nasceu/ todo mundo sambou/ uma estrela caiu/ Eu bem que mostrei sorrindo/ pela janela
ó que lindo/ e só Carolina não viu”

³⁷⁰ Caetano era visto como a vanguarda contracultural na MPB e Chico como um compositor associado à tradição do samba de morro.

³⁷¹ Araújo, Paulo Cesar. “Chico Buarque e as raízes do Brasil”. *Jornal do Brasil* (13/06/2004), p. B8.

³⁷² *O Globo* (26/11/1970), p. 21.

³⁷³ *Fatos e Fotos* (29/01/1970) Ano X, nº 469, p. 54.

³⁷⁴ *Essa moça tá diferente* (1970): “Essa moça tá diferente/ Já não me conhece mais/ Está pra lá de pra frente / Está me passando pra trás/ Essa moça tá decidida/ A se supermodernizar/ Ela só samba escondida/ Que é pra ninguém reparar/ Eu cultivo rosas e rimas/ Achando que é muito bom/ Ela só me olha de cima/ E vai desinventar o som/ Faço-lhe um concerto de flauta/ E não lhe desperto emoção/ Ela quer ver o astronauta/ Descer na televisão/ Mas o tempo vai/ Mas o tempo vem/ Ela me desfaz/ Mas o que é que tem/ Que ela só me guarda despeito/ Que ela só me guarda desdém/ Mas o tempo vai/ Mas o tempo vem/ Ela me desfaz/ Mas o que é que tem/ Se do lado esquerdo do peito/ No fundo ela ainda me quer bem// Essa moça tá diferente/ Está pra lá de pra frente / Está me passando pra trás/ Essa moça é a tal da janela/ Que eu cansei de cantar/ E agora tá só na dela/ Botando só pra quebrar”.

³⁷⁵ “O Tropicalismo é nosso, viu?” - *Realidade* (Dez 1968).

Se o clima nos anos 1960 era tenso, devido às disputas estéticas em jogo, grande parte dos escritores que refletiram sobre música popular nos anos seguintes tentaram apagar as fissuras da MPB em nome uma identidade da *resistência*. Segundo Regina Zappa, não havia disputas e “a culpa era toda da imprensa”, bode-expiatório ideal para as palavras que não fazem mais sentido num presente conciliatório: “Musicalmente, Chico nunca foi contra nada. Sempre ouviu de tudo. Abria para tudo. Mas a imprensa tinha necessidade de antagonizar, colocá-lo em um posição que não era a dele”.³⁷⁶

Elis Regina também aparou suas arestas com os tropicalistas, aceitando sua entrada no panteão da MPB depois do exílio de Caetano e Gil. Mas, anos antes, em 1968, ela repudiava a Tropicália: “eu só digo uma coisa: vai bem quem faz coisa séria. Quem quer fazer galhofa, piada com o público, que se cuide. Tropicália é um movimento profissional e promocional, principalmente. De artístico mesmo não tem nada, nada, nada.”.³⁷⁷

Anos mais tarde ela voltou atrás e foi menos impetuosa no seu julgamento:

“O tipo de música que o Caetano Veloso estava fazendo estava mexendo comigo, com a minha acomodação (...) eu fiquei muito agitada, não entendendo o que estava acontecendo. Realmente balançou o meu coreto. Aí eu cheguei à conclusão que o problema não era do Caetano, era eu que era problematizada em relação ao troço que ele estava fazendo, porque ele estava mexendo demais nas minhas estranhas. Eu parei, pensei e disse: é, ele está certíssimo”.³⁷⁸

Agradecido, Caetano retribuiu o afago durante seu show no evento Phono 73, promovido pela gravadora de ambos, a Philips, entre os dias 10 a 13 maio do ano de 1973 no Centro de Convenções do Anhembi, em São Paulo. Era um festival “sem competição” no qual cada artista se apresentava sozinho e, antes de sair do palco, fazia dueto com o artista seguinte. A platéia de universitários recebeu Elis com certa frieza pois no ano anterior ela tinha participado das festividades dos 150 anos da independência nacional realizado pelos militares. Caetano Veloso levantou-se da platéia e gritou: “respeitem a maior cantora desta terra”.³⁷⁹

A partir da primeira metade da década de 1970 os tropicalistas não foram mais antagonizados ao estilo de Elis Regina. Todos silenciaram-se sobre suas diferenças e se uniram em torno da *resistência* ao regime. Anos mais tarde Elis dedicou seu disco de

³⁷⁶ Zappa, Regina. *Op. cit.*, p. 157.

³⁷⁷ Jornal da Tarde (03/10/1968). Apud: Echeverria, Regina. *Op. cit.*, p. 286.

³⁷⁸ Entrevista de Elis Regina a *O Pasquim* nº 15 (02/10/1969)

³⁷⁹ Arashiro, Osny (org.). *Elis por ela mesma* (coleção O autor por ele mesmo). Martin Claret. 1995, p. 51.

1980 a outro personagem tropicalista antes seu desafeto, a cantora Rita Lee.³⁸⁰ Seguindo sua *política de boa vizinhança* no meio musical, no ano de 1974 ela gravou o disco *Elis & Tom* reatando os laços com um dos pais da Bossa Nova, contrariando os críticos que a viam como o exato oposto do canto falado e baixo de João Gilberto.³⁸¹

Erasmus Carlos relativizou os embates da Jovem Guarda com a recém-nascida MPB:

“Entrevistador: Havia algum tipo de preconceito?

Erasmus: Nada. Não teve a mínima coisa. Sempre foi uma amizade, que já surgiu com um sorriso de ambas as partes. Bom, da nossa parte nunca houve inimizade com ninguém”.³⁸²

Mas não bastava o esfriamento das tensões internas da MPB para que uma identidade musical fosse forjada. Era preciso que todos soubessem de quem eram descendentes. Assim a MPB começou a construir um panteão de artistas que eram considerados “de bom gosto” pelos setores de classe média. E o “bom gosto” é, para a classe média universitária, o que Paulo César definiu em seu livro como a tensão da “tradição e da modernidade”:

“Para ser bem qualificada pela crítica e aceita pelo público intelectual, a obra precisa estar obrigatoriamente identificada ao que se considera ‘tradição’ (folclore, samba de raiz, samba de morro) ou então ao que se considera ‘modernidade’ (influências de vanguardas literárias ou musicais, como o jazz, a Bossa Nova, o rock inglês). Fora desse receituário, não há salvação”.³⁸³

Segundo o autor, esse debate é “reflexo do dilema de uma elite em busca de sua identidade nacional”, cuja formação se inicia em meados dos anos 1960. Não é por outro motivo que Cartola e Nelson Cavaquinho só passaram a valorizados depois de sexagenários, quando em meados da década de 1960 os estudantes universitários começaram a resgatar compositores “genuinamente” brasileiros e conheceram os compositores do morro, que logo foram incorporados à “tradição” da MPB que se inventava. Ao longo da década seguinte essa busca prosseguiu, encontrando novos “pais” para a música brasileira.

³⁸⁰ Echeverria, Regina. *Op. cit.*, p. 335.

³⁸¹ Elis chegou a dizer: “Tom [Jobim] é capaz de resumir, na sua obra, praticamente toda a história da música brasileira dos últimos tempos. E eu poderia me apoiar nessa obra para contar a história dos meus dez anos de carreira”. Elis por ela mesma, p. 77. Em 2004, quando foi remasterizado o disco de trinta anos antes, jornalistas exaltaram aquela obra e a manchete da revista *Isto é* foi: “*O que tinha de ser: o histórico disco Elis & Tom, de 1974, é relançado em CD e DVD áudio (...)*” *Isto É* (1/09/2004), nº 1821.

³⁸² Entrevista realizada em 12/07/1996 por Marcelo Fróes, Marcos Petrillo e Carlos Savalla e publicada no livro Fróes, Marcelo & Petrillo, Marcos (orgs.). *Entrevistas: International Magazine*. Gryphus. Rio de Janeiro. 1997.

³⁸³ Araújo, Paulo Cesar. “Chico Buarque e as raízes do Brasil”. *Jornal do Brasil* 13/03/2004.

Se alguns “pais” foram descobertos nos anos 1960, novas raízes foram reencontradas pelos artistas da década de 1970. Como diz o historiador Paulo Cesar de Araújo, Luiz Gonzaga, já um ídolo popular nos anos 1940, só começou a obter algum prestígio a partir do fim da década de 1960, quando jovens compositores como Caetano Veloso e Gilberto Gil passaram a destacar a importância de sua obra e a colocá-lo no mesmo pedestal de Dorival Caymmi e João Gilberto.

Da mesma forma Lupicínio Rodrigues passou a integrar a MPB depois que João Gilberto regravou *Quem há de dizer*. A influência do pai da Bossa Nova foi capaz de transformar a imagem do velho Lupicínio. De autor de “letras horrendas”, ele se tornou um dos compositores mais admirados pelos novos artistas. Regravações surgiram pelos principais nomes da MPB como Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Paulinho da Viola e Elis Regina.³⁸⁴ Assim como Cartola e Nelson Cavaquinho, Lupicínio Rodrigues só conseguiu seu lugar ao sol depois dos 60 anos de idade. E se ele não era um compositor político por excelência, a sua incorporação à MPB salvou suas “letras horrendas” do esquecimento e o colocou como um dos pais da música popular.

No entanto, muitos críticos e músicos pensam que as canções sobrevivem ao tempo devido às qualidades intrínsecas, ou seja, ao valor harmônico, às inovações melódicas e ao preciosismo lírico. O pesquisador Zuza Homem de Mello é autor de dois volumes sobre a música brasileira. Neles relembra as “canções que o povo brasileiro consagrou através do anos”. Assim, o autor diferencia os modismos eventuais e passageiros e as músicas “para sempre”:

“[No livro encontra-se] as que obtiveram sucesso ao serem lançadas, não importando sua qualidade ou permanência, e as que não obtiveram sucesso imediato, mas que, em razão de sua qualidade, acabaram por merecer a consagração popular”.³⁸⁵

Esse ponto de vista é referendado por Edu Lobo. Em entrevista à revista *Realidade*, em 1967, ele “previu” o caminho da MPB em direção a suas próprias canções: “música popular não é o que se canta muito, a curto prazo, mas o que se canta sempre”.³⁸⁶

Como se vê, “cada um tem o disco que merece” ou, ao menos, a música que merece. Se o artista é identificado à MPB, sua obra provavelmente será referendada “pelo tempo”, já que quase todos os críticos, jornalistas, acadêmicos e memorialistas estão do seu lado. Num país de semi-analfabetos, a memória da música popular é

³⁸⁴ Sobre a reabilitação de Luiz Gonzaga, Lupicínio Rodrigues, Cartola e Nelson Cavaquinho ver: Araújo, Paulo Cesar. *Op. cit.* 2002, pp. 355-356.

³⁸⁵ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.* Apud: nota 590, p. 407.

³⁸⁶ *Realidade* (Jun 1967), pp. 21-2.

conduzida pelos literatos egressos da universidade e, assim, a profecia se sustenta, tornando alguns discos peças de museu e outros cacos de vinil³⁸⁷.

* * *

Ao estudar a música popular *cafona* Paulo César de Araújo explica a exclusão de toda geração *brega* dos anos 1970 da seguinte forma: o projeto estético desses artistas não estava enquadrado no conceito da intelectualidade crítica brasileira. Assim, eles as elites culturais não conseguiu lê-los como *resistentes* ao regime. Como grande parte desta geração fazia boleros, baladas românticas, guarânias e sambas “deturpados”, não era vista pelos críticos como legítimos representantes da música popular, logo não precisam ser lembrados nos livros e reportagens.

O conceito de “tradição e modernidade” de Paulo César de Araújo, apesar de pertinente, não dá conta do caso Simonal. Tal conceito enfatiza a criação de um padrão estético da intelectualidade brasileira³⁸⁸. Para demonstrar como os artistas “bregas” foram ignorados por outros estudos, Araújo se apropriou do discurso *resistência* da MPB, e assim, a geração “brega” da década de 1970 é valorizada em sua contestação à ditadura. Logo, o mito da *resistência* sobrevive mudado de padrão estético. Os “bregas” e a MPB teriam *resistido* e, assim, a própria noção de *resistência* não é colocada em xeque. Simonal, por sua vez, não pode ser explicado apenas pela dialética da “tradição e modernidade”, afinal ele foi um “moderno” que não foi incorporado ao padrão estético das classes médias. Penso que o conceito precisa ser alargado em direção à noção de *resistência* à ditadura. O padrão estético da “tradição e modernidade” é também um padrão político socialmente hegemônico pelas esquerdas.

Simonal nasceu dentro da MPB. Ele iniciou a carreira cantando Bossa Nova no famoso Beco das Garrafas em Copacabana. Seus primeiros LPs refletem a aproximação com o estilo criado por Tom Jobim e João Gilberto, entre outros. Mas em meados da década de 1960, preocupado com a comunicação com o público, ele incorporou sons dançantes a sua obra, especialmente a partir do LP *Vou deixar cair* (1966). Diferente dos universitários da canção de protesto e dos baianos tropicalistas, sua modernização

³⁸⁷ Durante a década de 1970 o apresentador Flávio Cavalcanti quebrava discos que considerava de “mau-gosto” em seu programa na TV Tupi.

³⁸⁸ Ver o capítulo *Tradição e Modernidade* do seu livro: Araújo, Paulo César de. *Op. cit.* 2003.

passava por outros valores. Simonal valorizava mais a música para “milhões”, cantada e dançada por todos. Um crítico da época, Chico de Assis, reconhecia o talento de Simonal: “tem cantor para ser escutado, tem cantor pra ser ouvido, tem cantor pra ser olhado, tem cantor com quem a gente canta junto. Simonal vai pelo caminho total do cantor. Tudo isso, ou seja, o homem espetáculo”.³⁸⁹

A comunicação e a sintonia com o público eram valorizadas mesmo que para isso ele aparecesse em propagandas do regime e exaustivamente na televisão. Com a gigantesca popularidade que passou a obter, Simonal achava-se no direito de dar conselhos aos seus parceiros universitários de limitada popularidade:

“Quero dar a receita da música popular aos meus amigos compositores bonitinhos de letra bem feita, porém linguagem que se entende relativamente curta. Não esquecer nunca que a harmonia deve sempre lembrar alguma outra que você já conhece”.³⁹⁰

A obra de Wilson Simonal referenda tanto “a tradição quanto a modernidade”. Do samba às novidades da música americana, seus discos movem-se dentro do padrão estético da MPB alargada nos anos 1960. A presença em seus discos desses dois pilares estéticos da intelectualidade brasileira não impediu que ele se tornasse uma *persona non grata* para esses mesmos setores.

O silêncio que cerca sua obra, a constante chacota que se faz em torno de sua pessoa, a banalização de sua produção, a perda das nuances de sua carreira e as freqüentes humilhações sofridas por Wilson Simonal não podem ser explicadas somente pelo rompimento de um padrão estético. Para além de um padrão estético, a MPB estruturou-se sobre os pilares políticos do *mito da resistência*. Ao mesmo tempo em que um projeto estético estava sendo construído, um pressuposto político vinha sendo gradualmente incorporado pelos artistas e pela sociedade brasileira.

Simonal tornou-se um símbolo da maçã que não deve ser mordida. Ele é o bode expiatório ideal para uma memória que buscou ao longo dos anos se desvincular da ditadura. Sua carreira tem sido quase sempre pomenorizada por grande parte da bibliografia do período, quando não esquecida de vez. Pouquíssimos são os que dão conta de sua fama na época, seu poder de comunicação, sua versatilidade no palco. A maior parte dos memorialistas, jornalistas e cientistas sociais que refletiram sobre o período só conseguem constatar o óbvio, ou seja, elogiar a potência vocal de Simonal e confirmar ou negar o boato de dedo-duro. Nenhum vai além da nota personalista que condena ou absolve o *pilantra* Simonal.

³⁸⁹ *Última Hora* (11/10/1967), p. 7.

³⁹⁰ *Última Hora* (18/10/1967), p. 8.

Podemos constatar que grande parte dos autores da história da MPB diminui a popularidade de Simonal na década de 1960. Uma parte desses críticos prefere desresponsabilizar Wilson Simonal das acusações feitas. Os boatos são esquivados atribuindo-se a perseguição sofrida por Simonal ao racismo do mercado fonográfico brasileiro. Outros preferem vê-lo como ingênuo, incapaz de dedurar alguém, pois não teria muito conhecimento de política. Dentre estes podemos citar os memorialistas Nelson Motta, Luis Carlos Miéle e a jornalista Léa Penteado.³⁹¹ Outros escritores como Ruy Castro e Paulo César de Araújo preferiram problematizar, embora de forma simplificada, o paradoxo popularidade-ostracismo de Simonal.³⁹² No entanto, não conseguiram perceber a representatividade da expulsão de Wilson Simonal do panteão dos *heróis* da MPB.

Outros memorialistas, por sua vez, parecem diminuir sua popularidade. Ricardo Cravo Albim, ex-diretor do Museu da Imagem e do Som, possui um livro chamado *O livro de ouro da MPB*, publicado em 2003. Dois anos após a morte de Simonal, sua exitosa e fulminante carreira aparece na obra de Albim como uma pequena nota dos anos 1960.³⁹³ Outros artistas que não chegaram aos pés de Simonal em popularidade ganham algumas páginas na obra do pesquisador. Incluí-se entre os privilegiados os letristas como Abel Silva e Aldir Blanc e instrumentistas como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Baden Powell, Sivuca.³⁹⁴ Cabe questionar o que os críticos entendem como *popularidade*. A maioria deles atribui o rótulo de Música Popular Brasileira às composições associadas à modernidade ou à tradição, como notou Paulo Cesar de

³⁹¹ Segundo Luis Carlos Miele “num momento em que muitos artistas exerciam uma grande militância política, sofrendo por isso pesadas repressões, a atitude de Simonal foi considerada um verdadeiro ato de traição”. O discurso de Miele parece afinado com a relativização proposta também por Nelson Motta, que alimenta a discussão sobre o racismo: “no clima de paranóia geral, numa hora em que, mesmo sob tortura, muitos não entregavam seus companheiros, a declaração [delação] era o pior crime (...) Simonal era negro (...) e isto também alimentava um intenso e corrosivo ressentimento nos terrenos pantanosos do racismo à brasileira”, ponto de vista compartilhado por Lea Penteado. Miele, Luis Carlos. *Poeira de Estrelas*. Rio de Janeiro. Ediouro. 2004, p. 194; Motta, Nelson. *Op. cit.*, p. 212-3; Penteado, Lea. *Op. cit.*, capítulo 18.

³⁹² Castro, Ruy. *Op. cit.* 1990, pp. 362-3; Araújo, Paulo César de. *Op. cit.* 2002, pp. 289-292.

³⁹³ “Registre-se ainda o popularíssimo Jair Rodrigues, além do fenômeno Wilson Simonal, que espantou a todos (e a ele mesmo) ao dirigir feito um maestro as arquibancadas do Maracanãzinho, transformando-as em coro e coreografia para sua apresentação. Em consequência desse episódio, Simonal tornou-se o cantor mais em evidência da MPB, criador do estilo que ficou conhecido como ‘pilantragem’. Fonte: Albim, Ricardo Cravo. *Op. cit.*, p. 330.

³⁹⁴ Artistas menos populares do que Simonal tiveram a honra de possuir mini-biografias no livro, alguns com mais de duas páginas: Abel Silva (letrista de Fagner, João Donato, João Bosco e Roberto Menescal), p. 317; Aldir Blanc, p. 316, Hermeto Pascoal, pp. 313-315; Egberto Gismonti, p. 312; Baden Powell, pp. 311-2; Sivuca, p. 312.

Araújo. Assim prefere-se relembrar Egberto Gismonti ou Hermeto Pascoal a Wilson Simonal. A popularidade não é uma questão necessário do padrão estético da MPB.

Da mesma forma, a geração de cantores *bregas* muito populares na década de 1970 (Odair José, Wando, Aguinaldo Timóteo, Nelson Ned e Waldick Soriano, entre outros) não é sequer citada. É como se não tivessem existido, embora tenham feito parte do convívio diário das grandes camadas populares das periferias do país.³⁹⁵ No entanto, diferente da geração “cafona” dos anos 1970, que já nasceu excluída das histórias de nossos memorialistas, Simonal era reconhecido como um legítimo exemplar da nova geração da MPB dos anos 1960.

O livro de Ricardo Cravo Albim não inventou nada, ele simplesmente cristaliza uma visão social já existente, ou seja, a de que a MPB representou um avanço estético-artístico e foi uma das formas de *resistência* ao regime ditatorial. O problema é que um livro como esse se propõe construir a história de um gênero musical que se supõe *popular*. Aliás, popular com *P* com letra maiúscula.

Mas a memória coletiva construída pela sociedade brasileira excluiu alguns artistas simplesmente apagando o seu legado e sua popularidade. Por isso, certos personagens são privilegiados nas memórias enquanto outros são citados brevemente. O que era regra vira exceção; o que era popular se torna “vergonhoso”, “corrompido”... pronto para ser esquecido.

Mas Ricardo Cravo Albim não está sozinho. Caetano Veloso cita Simonal seis vezes em suas memórias dos anos 1960/70, intitulada *Verdade Tropical*, sempre de forma corriqueira e sem considerar sua importância. Por outro lado, a verdade tropicalista privilegia artistas como Roberto Carlos, citado 26 vezes, frequentemente de forma longa e elogiosa. Obviamente a Jovem Guarda de Roberto Carlos foi muito mais importante para a trajetória de Caetano, e um dos pilares fundamentais do antropofagismo tropicalista. Mas o que nos chama a atenção é que Simonal é quase sempre desprivilegiado nas memórias dos que viveram o período.

A academia também apagou o legado de Simonal. Isto aconteceu porque grande parte da bibliografia acadêmica acerca da MPB privilegia os *resistentes*. Na memória coletiva consolidada pela academia, a música que merece ser preservada é a da

³⁹⁵ O funk, o axé, a música sertaneja também não são valorizados como música popular, enquanto Chico Buarque é divinizado como símbolo da história da resistência à ditadura. É importante lembrar que o funk surgiu no início dos anos 1970, através das influências de James Brown nas comunidades populares do Brasil. A música sertaneja tradicional conviveu sob o pano da grande mídia por muitos anos. Artistas como Chitãozinho e Xororó começaram suas carreiras no início dos anos 1970, embora só tenham chegado à grande mídia e, por consequência, ao público de classe média, no início dos anos 90.

resistência, a mesma ouvida cotidianamente pelos *resistentes* universitários. São estes mesmos *resistentes* universitários os reprodutores e construtores de uma visão da sociedade que vê na MPB um núcleo de *resistência* à ditadura. Não à toa o samba sempre foi valorizado sob este prisma, como vimos.

Assim, fecha-se um ciclo que condenou Simonal ao exílio interno. Ele foi excluído da memória pois não foi identificado pelas esquerdas como um *resistente* à ditadura, tornando-se um exilado da trincheira da MPB.³⁹⁶ Ao mesmo tempo, sua postura chocava-se com o padrão conservador da tradicional família brasileira, que preferia um cantor comportado a um “negro folgado”.

Todo este esquecimento em relação a Simonal não pode mais ser simplificado. Muitas vezes se diz que “brasileiro não tem memória”. Não se trata disso, obviamente. A memória possui caminhos tortuosos. O fato de seu legado ter sido por demais banalizado não se explica por questões individuais, como freqüentemente é abordado nas obras que procuram inocentá-lo ou acusá-lo. O exílio interno de Wilson Simonal explica-se não pela veracidade dos boatos que transformaram sua carreira num longo martírio. Seu exílio pode ser melhor compreendido se abordarmos o contexto da época e as reconstruções que as diversas gerações fizeram deste período. Trata-se apenas de tentar apontar os caminhos tortuosos construídos pelos memorialistas da nossa música popular, suas incongruências e paradoxos.

Estudar Simonal, suas idéias, projetos, concepções e discursos é estudar o “lado B” da história da música. É estudar também o “lado B” da ditadura militar, ou seja, é tentar ver aquilo que a própria sociedade tenta ocultar de si mesma, o lado escuro da lua da memória brasileira. É ouvir atentamente o lado “oposto”, o lado que apoiou a ditadura, que colaborou com os militares, que defendeu seus slogans. Este “lado” representava a maior parte da população brasileira, freqüentemente vista como “alienada”, “dominada”, “bitolada”. Mas estas categorias segregacionistas não dão conta do caso Simonal. Ele foi um dos que sofreu a censura que não era institucionalizada, ou seja, que não era feita a partir do Estado. Não. Sua censura foi social. Grande parte da sociedade brasileira preferiu apagar ou relativizar o seu legado, transformando-o num exilado interno.

Nesse sentido, é curioso perceber como nossa sociedade prefere os *resistentes*.

³⁹⁶ Aliás, penso que esta é a razão pela qual a música popular sempre foi mais privilegiada pelos estudos acadêmicos do que outros meios da indústria de massa, como a televisão, por exemplo, sempre identificada à “alienação” e ao “controle” do grande capital.

Se Wilson Simonal não teve um enterro condizente com seu passado, Chico Buarque comemorou 60 anos com honras de *unanimidade nacional* em 2004.³⁹⁷ Nenhum meio de comunicação passou incólume à referência louvatória ao mito sexagenário. O *Jornal do Brasil* dedicou cinco páginas de sua revista semanal *Domingo* de 6 de junho para publicar uma série de quadros de artistas plásticos homenageando o artista.³⁹⁸ Não satisfeito o jornal carioca fez do caderno cultural de domingo de 13 de junho um espaço de glorificação *buarquiana*. Suas passagens pelo DOPS, suas músicas censuradas e a apologia do lirismo foram a tônica das doze páginas de homenagens.³⁹⁹ Poucos foram os tentaram se posicionar de forma menos pedante diante do *herói da resistência*.⁴⁰⁰

Da mesma forma, o jornal *O Globo* dedicou-lhe integralmente o caderno cultural do domingo seguinte, 18 de junho. Os autores repetiram a glorificação do mito em dezoito páginas de aplausos.⁴⁰¹ A ovação dos dois jornais podem ser vistos como de interesse de seus próprios leitores visto que jornais como *O Globo* e *Jornal do Brasil* são muito vendidos entre a classe média-alta carioca. Quando esses jornais aplaudem o *mito da resistência* Chico Buarque, estão ecoando o aplauso dos setores que compram seus exemplares nas bancas de jornal.

Não deixa de ser curioso que o endeusamento ao *mito da resistência* seja realizado a um artista que, como lembrou Paulo Cesar de Araújo chegou aos 60 anos “sem que sua obra tenha conquistado uma projeção internacional – como a de um Tom Jobim – nem alcance nacional popular – como a de um Roberto Carlos”.⁴⁰² Curiosamente o *mito* Chico Buarque só parece fazer sentido para os brasileiros de uma classe social bem demarcada, um público majoritariamente de classe média-alta, da Zona Sul carioca ou de áreas nobres das grandes cidades brasileiras. Externamente, seja

³⁹⁷ A revista *Isto É* o define como “uma das raras unanimidades do Brasil”. “Justo ele”. *Isto É* (28/12/2005), p. 84.

³⁹⁸ *Jornal do Brasil* (06/06/2004), Revista *Domingo*, pp. 16-22

³⁹⁹ *Jornal do Brasil* (13/06/2004), *Caderno B*

⁴⁰⁰ Daquela edição só 2 artigos se colocam de forma crítica em relação ao legado de Chico Buarque. Seus autores são o historiador Paulo Cesar de Araújo e o jornalista Lula Branco Martins. Respectivamente “Chico Buarque e a imagem do artista” e “*Chico Buarque e as raízes do Brasil*” *Jornal do Brasil*. (13/06/2004), p. B8-B9.

⁴⁰¹ *O Globo* (18/06/2004), *Segundo Caderno*.

⁴⁰² “Chico Buarque e as raízes do Brasil” (por Paulo Cesar de Araújo). *Jornal do Brasil*. (13/06/2004), p. B8.

em outros países do mundo ou em outros “planetas” sociais, sua obra não tem o mesmo peso e seu caráter *mítico* simboliza muito pouco⁴⁰³.

Aliás, essa visão heroicizadora da *resistência* não é só atribuída a Chico Buarque. Também Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia foram chamados de “os quatro heróis” por *O Globo*, quando do relançamento do filme *Doces Bárbaros*⁴⁰⁴. Em outra matéria o jornal fez propaganda de si mesmo ao falar dos quatro baianos, simplificando seu surgimento e vitimizandando a sociedade:

“Hoje eles enchem casas de shows no mundo inteiro. Mas a gente já estava lá quando eles só enchiam a paciência dos militares. Quando um grupo de jovens baianos aportou no Rio de Janeiro, em busca de um lugar ao sol no disputado mercado fonográfico, todo mundo aplaudiu seu jeito novo, sua musicalidade, sua atitude em mudar a ordem estabelecida e buscar uma nova brasilidade no som. Todo mundo, menos os militares no poder, que resolveram mandar dois deles para uma temporada no exterior, mesmo sem show marcado”.⁴⁰⁵

Não deixa de ser curioso que a classe média-alta e seus jornais se sintam motivados a louvar *heróis* anti-ditatoriais. Não custa lembrar que essas mesmas classes e jornais cariocas apoiaram largamente o golpe de 1964. E quarenta anos depois eles se colocam do lado *heróis da resistência* sem culpa alguma. Para além da hipocrisia de alguns, a maioria se vê levada pela maré da memória que transforma tudo e todos em *resistentes* “desde a infância”.

Quando o jornal *O Globo* comemorou 80 anos de sua fundação em 29 de julho de 2005, a direção decidiu homenagear o leitor. Publicou um caderno (de folhas especiais mais duráveis) com as reproduções das primeiras páginas do jornal em datas marcantes. Assim, os dias escolhidos foram: 12 de outubro de 1931, inauguração da estátua do Cristo Redentor no morro do Corcovado; 7 de maio de 1945, manchete do fim da Segunda Guerra Mundial; 21 de abril de 1960, inauguração de Brasília; 20 de julho de 1969, chegada do homem à Lua; 22 de junho de 1970, conquista do tricampeonato de futebol no México; 3 de julho de 1980, primeira visita do papa João Paulo II; 11 de abril de 1984, comício das “Diretas Já”; 30 de setembro de 1992, impeachment de Fernando Collor; 30 de junho de 2002, conquista do pentacampeonato.

Dessa forma, pode-se perceber a quais fatos o jornal procura se associar nos dias de hoje. Nada é mencionado sobre o apoio ao golpe de 1964, à desestabilização do

⁴⁰³ O livro de Caetano Veloso, *Verdade Tropical*, possui um capítulo chamado “Chico” especificamente sobre a relação do autor com Chico Buarque. Curiosamente, a edição americana do livro não possui este capítulo e o texto sobre Chico foi diluído entre outros capítulos. Parece não haver sentido manter um capítulo sobre Chico Buarque para um público americano, pouco familiarizado com o “herói da resistência”. Veloso, Caetano. *Op. cit.*. 1997, pp. 230-5; .

⁴⁰⁴ Filme original de 1976. *O Globo* (03/07/2005), Segundo Caderno p. 2.

⁴⁰⁵ *O Globo* (24/04/2005), Seção Rio p. 21

governo João Goulart, ou o apoio aos governos autoritários e o crescimento do jornal e da TV Globo durante os anos da ditadura. Quando o jornal fala sobre a ditadura é para se colocar do lado dos *resistentes*. Hoje o jornal vê o comício das “Diretas Já”, que pressionavam o Congresso pela eleição direta para presidente, como marcante e decisivo na história nacional. Mas na década de 80 seus editores não viam a pressão pela redemocratização com bons olhos. Como se sabe, as organizações Globo foram um dos últimos meios de comunicação a começar a dar notícia sobre os comícios das Diretas Já, que haviam começado bem no início dos anos 80. O jornal só noticiou os eventos quando não dava mais para evita-los. Assim, nesse caso, trata-se de má-fé dos diretores do jornal querer se associar ao fim do regime que eles tanto apoiaram.

Mas não são apenas os jornais que buscam se associar à memória da *resistência*. A preferência por temas que retratam o cotidiano das esquerdas é muito comum. Dificilmente a TV abordaria hoje a década de 1960 sem falar na vida conturbada e cheia de dilemas dos estudantes da época. Nossas emissoras parecem ter fetiche com personagens que, de uma forma ou de outra, estão sempre metidos em revoltas e passeatas estudantis da época⁴⁰⁶. A própria idéia de que alguém naquele período apoiasse a repressão não merece consideração: os personagens centrais são sempre bravos lutadores anti-ditadura. O apoio ao regime é visto, hoje, como incabível para os romancistas/diretores/roteiristas que tentam retratar aquele período. A associação ao regime é sempre caracterizada como um absurdo e os apoiadores são sempre truculentos e quase sempre retratados como “ignorantes” do que se passava ao redor.

A TV começou a abordar o tema da *resistência* cedo, logo após a volta do anistiados a partir de 1979. Contudo, apesar da precocidade, o tema foi abordado de forma *lenta, gradual e segura*. Antes de exaltar a luta armada e o movimento estudantil, como foi feito na mini-série *Anos Rebeldes* nos anos 90, as redes de televisão preferiram outras estratégias. No início, as memórias (e só as memórias) da luta armada foram narradas por personagens periféricos, como uma experiência pessoal e pontual. Esses temas não eram, sob nenhuma hipótese, o tema de seriados ou novelas. O primeiro personagem ex-guerrilheiro a aparecer na TV surgiu em 1980. Na primeira fase da novela *O Todo-Poderoso*⁴⁰⁷, da TV Bandeirantes, um estranho personagem

⁴⁰⁶ *Anos Rebeldes*, seriado da Globo do início dos anos 90, forjou uma visão vitimizadora da sociedade e simplificada do regime militar. Mais recentemente, personagens principais da novela *Senhora do Destino* e do filme *A dona da história* (ambos de 2004 e produzidos pela Rede Globo), tiveram participações políticas nos acontecimentos de 1968.

⁴⁰⁷ Novela de Clóvis Levy e José Sáfotti.

canceroso relatava suas desventuras nas guerrilhas do Araguaia. Também no primeiro semestre de 1980 estreou a novela *Água Viva*, de Gilberto Braga. Nela o autor introduziu algumas falas “pró-socialistas” na boca do simpático professor Edyr, interpretado por Cláudio Cavalcanti.

Mas o primeiro protagonista guerrilheiro foi *Tom*, interpretado por Tony Ramos na novela *Chega Mais*, de Carlos Eduardo Novaes, de 1980. Como quase todo herói de novela, *Tom* possuía um passado misterioso. Com o desenrolar dos capítulos ficou-se sabendo que *Tom* havia participado de guerrilhas na Bahia em 1972. De quebra, ele carregava a culpa de ter iniciado sua ex-namorada *Rosa* (Thaís de Andrade) nos segredos da luta armada que, exilada do Brasil, se uniu aos tupamaros e ficou parálitica num combate com a polícia uruguaia. O tom açucarado da novela das sete global impedia qualquer final infeliz, mesmo para ex-guerrilheiros. Através de uma operação milagrosa *Rosa* voltou a andar e *Tom* ficou livre de suas culpas.⁴⁰⁸

O cinema também tem apego ao tema. Aliás, grande parte da nova produção cinematográfica dos anos 1990 se baseou naquele período para legitimar uma versão sobre nosso passado e se reestruturar enquanto indústria. Filmes como *O que é isso, companheiro?*, *Ação entre amigos*, *Lamarca*, *O bom burguês*, *Pra frente Brasil*, *Cabra-cega*, *Quase dois irmãos*, *Vlado - 30 anos depois*, *O Sol: Caminhando contra o vento*, *A taça do mundo é nossa*, *Zuzu Angel* e *O ano em que meus pais saíram de férias* reconstruíram esse período. Filmes sobre os dominicanos e a ALN de Mariguella (*Batismo de Sangue*, de Helvécio Ratton) e outros temas relacionados à repressão à esquerda estão sendo rodados.⁴⁰⁹

O que significa então ser o “dedo-duro” de toda essa história? Penso que, se Chico Buarque é louvado como *fiel* escudeiro da *resistência*, Simonal é o *traidor* da memória conciliatória da *resistência*.

Mas os *resistentes* só havia uma traição “boa”, a traição ao regime.

⁴⁰⁸ Sobre os personagens ex-guerrilheiros em novelas ver: Xexéo, Artur. “Front global: a política ganha o vídeo e o herói das 7”. *Veja* 13/08/1980, p. 111.

⁴⁰⁹ Catorze filmes estão sendo rodados sobre a época da ditadura. No entanto, uma reportagem de *O Globo* um jornalista insiste em dizer que “os 21 anos de regime militar passaram quase em branco nas telas”. Trata-se da reprodução de uma visão que insiste em vitimizar as esquerdas e a própria sociedade. Nenhum outro tema político foi tão abordado pelo cinema nacional quanto a *resistência* ao regime ditatorial. Fonte: “Tirando o capuz: Os anos de chumbo da ditadura militar ressurgem em 14 filmes”. *O Globo* 2º Caderno (21/08/2005) p. 1. Para uma abordagem acadêmica sobre os filmes da ditadura ver: Cassal, Alex Barros. *Lamarca e Iara*. In: *Cadernos AEL: Tempo de ditadura: do golpe de 1964 aos anos 1970*. Universidade de Campinas: V.8, n. 14/15, 2001.

Em 1973 Chico Buarque escreveu com Ruy Guerra a peça *Calabar – o elogio da traição*. Quando foi concebida, em 1972, *Calabar* queria salpicar de ridículo a historiografia oficial que então municiaava a propaganda do sesquicentenário da independência.⁴¹⁰ A peça contava a história do português do título, que *traiu* seus conterrâneos e lutou ao lado dos holandeses que *invadiram* Pernambuco em 1630, quando o Brasil ainda era uma colônia escravista.

Chico teve vários problemas com a Censura por causa desta peça. Uma das canções da trilha sonora, *Ana de Amsterdam*, não pôde ser cantada pois fazia referência ao amor de duas mulheres. Pior ainda, a peça não pôde estrear pois o governo logo percebeu o tom questionador.

O interessante é notar que o processo de censura foi muito inteligente. Houve três estágios diferentes. Quando os ensaios já haviam terminado e tudo estava pronto para a estréia, a censura vetou a montagem, falindo os produtores. A produção do disco com a trilha sonora da peça foi liberada, mas sem a capa original na qual a palavra *Calabar* aparecia pichada em uma parede, tal qual as pichações “subversivas” dos estudantes em luta armada. O disco foi lançado sob o título de *Chico canta* com uma nova capa, toda branca, e as passagens que faziam referência ao lesbianismo foram silenciadas. O texto da peça, que já havia sido liberado meses antes, pôde ser publicado. A Censura liberou a capa original do livro, que era exatamente igual a que seria vinculada no LP.

Será que a Censura era mesmo tão estúpida quanto advogam os *resistentes*? As diferentes censuras à *Calabar* deixam claro que não. Não havia porquê censurar radicalmente o livro num país em que poucos são capazes de ler e ter acesso direto a bibliotecas. O disco mereceu uma censura maior pois poderia atingir uma parcela grande da população. Liberar a encenação da peça seria correr o risco do ato se tornar uma celebração anti-regime, o que não podia ser tolerado.⁴¹¹

E se proibir a encenação da peça foi fácil, difícil foi conter a memória coletiva que cada vez mais via em Chico Buarque um dos *heróis da resistência*.

Como se vê, a *traição* não era vista pelo *resistente* Chico como algo ruim *em si*. *Calabar* havia traído o “governo”, a ele coube o “elogio da traição”. Chico queria ridicularizar a historiografia tradicional, mostrando que “trair” o regime militar não era

⁴¹⁰ “Apesar do governo”. *Veja* (14/05/1980), pp. 60-65.

⁴¹¹ A peça só foi liberada em 1980, mas não teve o mesmo efeito que poderia ter em 1973. Fonte: “Apesar do governo” – *Veja* (14/05/1980), p. 60-65.

tão ruim assim. Mas Simonal havia feito algo “pior”, ele “traíra” a memória que vitimiza a sociedade e a coloca refém do Estado todo-poderoso ditatorial. Simonal foi o dedo-duro de Calabar. Quando ofendida no seu brio, a sociedade mostra suas garras e pune os “dissidentes” da memória coletiva. Por isso a ele coube o deboche, o escárnio e o silêncio. A Simonal coube a censura do esquecimento.

* * *

A anistia concedida pelo governo 1979, que perdoou tanto guerrilheiros quanto torturadores, não tornou possível a reintegração de Simonal à MPB. Isso acontece, como já disse, porque a censura que silencia a obra de Wilson Simonal é social e não governamental. Assim, não bastam decretos, leis ou veredictos para absolvê-lo. Mas Simonal não está sozinho. Existe outro personagem para o qual a Anistia também não serviu de nada. Trata-se do famoso cabo Anselmo.

Nos idos de 1963, a aproximação dos militares de baixa patente com os movimentos estudantil e sindical era uma realidade.⁴¹² Muitos já tinham contatos com a ala mais exaltada do PTB, ligada ao ex-governador do Rio Grande do Sul, Leonel Brizola, que pregava as reformas “na lei ou na marra”. Em 11 de setembro, o Supremo Tribunal Federal julgou inelegíveis os sargentos eleitos no ano anterior, o que desencadeou uma insurreição por parte dos sargentos em Brasília, na qual os principais prédios públicos da capital foram cercados por grupos armados. O desbaratamento da revolta foi rápido. Ao se renderem, os sargentos foram julgados com parcimônia devido aos interesses políticos em jogo.

No calor dos debates pelas reformas de Goulart no ano seguinte, cabo Anselmo participou de uma revolta que marcaria o aumento das tensões daquele ano. Com os nervos a flor da pele, no dia 25 de março de 1964 os marinheiros transformaram uma simples assembléia num comício reivindicatório.⁴¹³ A situação só foi contornada quando oficiais do Gabinete Militar da Presidência foram ao sindicato dos marinheiros e sentaram-se à mesa com um dos líderes da rebelião, o marinheiro José Anselmo dos Santos, então com 22 anos. Segundo Gaspari:

⁴¹² Ferreira, Jorge. *Op. cit.*, p. 195.

⁴¹³ Tratava-se da assembléia da Associação dos Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB). Entre as reivindicações dos marinheiros estavam o reconhecimento da associação, melhores soldos, permissão para usar roupas civis fora do serviço e o direito de estudar e casar. Borba, Marco Aurélio. *Cabo Anselmo: a luta armada ferida por dentro. 2ª edição.* São Paulo: Global. 1984, p. 14-15.

“O arranjo saído dessas conversas resultara numa dupla humilhação para a oficialidade da Marinha. Primeiro, porque os marinheiros, presos, foram levados para quartéis do Exército. Segundo, porque logo depois, soltos, saíram pelas ruas do Rio em passeata, carregando dois almirantes de esquerda nos ombros (eram os almirantes Cândido Aragão e Pedro Paulo Suzano)”.⁴¹⁴

O golpe de 1º de abril de 1964 fez de Anselmo um asilado na lotada embaixada do México. Alguns dias mais tarde, ele foi preso ao tentar sair do abrigo. Ficou encarcerado até 1966, quando conseguiu fugir para o Uruguai com ajuda do grupo Ação Popular. Do país vizinho, a conexão brizolista o enviou a Havana para um curso de guerrilha. Reapareceu em fotos na capital cubana no Congresso da OLAS em 1967, fazendo planos de tomada do continente pela via *foquista* de Che Guevara e Fidel Castro. Lá Anselmo entrou em contato com a luta revolucionária dos universitários. Treinou táticas guerrilheiras e aprendeu a lidar com qualquer tipo de arma. Na volta ao Brasil, em setembro de 1970, já era membro da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), grupo guerrilheiro de Carlos Lamarca, sob o codinome de Jônatas. Não chegou a atuar em nenhuma ação. Ao ser preso, em 30 de maio de 1971, foi entregue ao temido delegado Sérgio Paranhos Fleury, do DOPS paulista. Com medo, Anselmo mudou de lado para não ser torturado até a morte, prática que se tornou praxe da repressão depois do seqüestro do embaixador americano em 1969. Em sua reconstrução do período, Anselmo prefere dizer que já estava desiludido com a guerrilha e com a experiência cubana, o que o fez mudar de lado. No entanto, é mais verossímil pensar que Anselmo tremeu diante da morte, uma atitude muito humana, do que aceitar seu discurso de onisciência crítica das experiências revolucionárias do período.⁴¹⁵

Assim, Anselmo voltou à luta armada e, como contra-informante da repressão, passou a sabotar as missões guerrilheiras colocando seus companheiros num caminho sem volta para a morte. No DOPS seu codinome era Kimble. Para a guerrilha passou a ser Daniel, chefe do núcleo da VPR no Nordeste. Sua última ação foi em Recife, onde aniquilou um grupo de guerrilheiros com a ajuda de policiais da repressão em 1971. Emboscado numa casa, os mortos teriam disparado dezoito tiros, sem acertar sequer um. Receberam 26 tiros, catorze na cabeça. As esquerdas só voltaram a saber de Anselmo onze anos depois, quando o “cabo” contou sua história ao repórter Octávio Ribeiro.⁴¹⁶

⁴¹⁴ Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a], p. 50.

⁴¹⁵ Para a trajetória de Anselmo ver: Gaspari, Elio. *Op. cit.* 2002 [a], pp. 344-350; Souza, Percival de. *Op. cit.* 1998. Borba, Marco Aurélio. *Op. cit.* 1984.

⁴¹⁶ Gaspari, Elio. *A ditadura escancarada* (Coleção As ilusões armadas). São Paulo. Cia das Letras. 2002, p. 348-9.

A partir de então sua fama de dedo-duro correu pelo imaginário das esquerdas até os dias de hoje. Seus atos de covardia inomináveis o condenaram para sempre. Quando seu papel já havia terminado Anselmo chegou até a temer por sua vida, afinal, os próprios delegados do DOPS poderiam vê-lo como uma fonte ambulante que também poderia ser reutilizada “pelo outro lado”. A queima de arquivo foi cogitada, mas não aconteceu, embora existissem pressões nesse sentido. Garantida pelo delegado Fleury, a vida de *cabo* Anselmo nunca mais foi a mesma. Várias plásticas feitas nos melhores hospitais sob identidade fria garantiram-no uma vida nas sombras.

A anistia política também deveria atender a seus interesses, já que perdeu aqueles que fizeram o trabalho sujo da repressão. Mas não teve efeito para Anselmo. O imaginário que se criou sobre ele, o de traidor das esquerdas, não pode ser apagado por decretos. “Judas”, “Silvério dos Reis”, “cachorro”, “anjo da morte”, “vira casaca” são alguns dos epítetos com os quais aprendeu a conviver.⁴¹⁷

Mas ao contrário do rei da pilantragem, Anselmo nunca buscou se desvencilhar de sua imagem:

“Muitos seguiram o meu caminho e estão em situação tão difícil quanto a minha. Entendo que é preferível ser um traidor ainda com vida do que um herói morto ou justicado e enterrado em valas nunca localizadas (...) Quem souber mais, vai continuar calado. Afinal, tudo foi posto na conta da ação repressiva do Estado”.⁴¹⁸

“Cumprir o que entendia ser um dever de consciência, cuja profundidade poucos dos que atuavam nos papéis de informação e repressão a serviço do Estado compreenderam. Finalmente, com uma espécie de ‘anistiado’, informal do mesmo Estado, pela natureza política dessas atividades conjunturais, sempre com a intenção de servir a nação, ganhei apenas a possibilidade de sobreviver até hoje”.⁴¹⁹

Anselmo justifica sua mudança de posição construindo um discurso muito lógico. A racionalidade parece levar à conclusões diretas e “verdadeiras”. No entanto, ao dissertar sobre as mortes que causou, Anselmo desresponsabiliza-se. Tudo se transforma em um golpe macabro do destino:

“Mas o destino, as cartas marcadas, as escolhas que eles fizeram, isso determinou tudo. Não foi o Anselmo quem determinou a operação. Ela foi resultado da escolha que essas pessoas fizeram. O determinante foi que eles deram os passos e encontraram... em um cenário de risco em que conheciam a resposta”.⁴²⁰

Anselmo escolhe a rota hipócrita dos “caminhos do destino” para sua própria absolvição. De fato, ele deturpa a própria atuação assassina durante aquela época. Mas

⁴¹⁷ *Idem*, p. 43.

⁴¹⁸ *Idem*, p. 34.

⁴¹⁹ *Idem*, p. 43.

⁴²⁰ *Idem*, p. 206.

é interessante notar que seu discurso chama a atenção para os problemas de uma memória hegemônica que também simplifica as relações do período:

“Tentei mostrar a personificação do extraordinário e da dor como exemplo. O mito, aqui, é menos heróico e mais humano, portanto menos exemplar para os padrões que os vencedores enaltecem. Menos exemplar, enquanto mais próximo da sociedade. Deixa de ser ícone, uma estátua, para assumir seu movimento evolutivo”.⁴²¹

A imagem do Anselmo dedo-duro é constantemente lembrada e quase sempre serve para explicar a derrota da luta armada. Nesse sentido, ela cumpre o papel de justificar a derrota da guerrilha de forma exógena, ou seja, explica-a por fatores externos e não por razões intrínsecas às próprias organizações e seus integrantes. Se a culpa é sempre do inimigo, não é necessário analisar as deficiências e problemas dos grupos armados.⁴²² De sorte que, ao se transformar Anselmo em bode-expiatório da derrota, não se problematiza a própria construção do conceito de *resistência*.

Apesar de semelhantes, a transformação de Anselmo e Simonal em bodes-expiatórios se dá de forma diferente: um pela constante invocação de seus atos inomináveis, outro pelo silêncio sombrio sobre sua trajetória. A pecha de dedo-duro faz com que Anselmo seja sempre lembrado. Com Simonal acontece o oposto: a acusação faz com que um silêncio paire sobre sua pessoa. A imagem do Simonal dedo-duro serve para silenciá-lo e dar coesão e identidade estética e, principalmente, política à MPB *resistente*. Ele não é lembrado pois isso significaria o cisma de uma memória hegemônica. Ouvir sua voz pode resgatar as dores do parto de nossa própria identidade, o que nem sempre é desejável, mas necessário.

⁴²¹ *Idem*, p. 256.

⁴²² Para esse raciocínio foi fundamental o livro: Reis Filho, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense; CNPq, 1990.

Capítulo 8:

Uma concha na praia de Copacabana

*“A vantagem da Bossa Nova foi trazer um apuro de instrumentação, de pesquisa de letra, de afinações.... E esse foi o defeito da Bossa Nova: ter se fechado numa concha, da praia de Copacabana talvez, mas uma concha, e de ter perdido o tempo dos contatos”⁴²³.
Luiz Carlos Miéle*

Com disco em baixo do braço, as possibilidades de Simonal aumentaram. Conseguiu emprego de crooner na boate Drink, ao lado do trio formado por Miltoninho, Djalma Ferreira e Silvio César. Ele chegou a gravar uma participação no disco conjunto Isto é o Drink (1962), junto com os outros artistas que se apresentavam na boate. Foi nessa época que Luiz Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli começaram a ouvir falar de um cantor que estava “arrebentando”. Então resolveram chamá-lo para ser produzido pela dupla, num show próprio no Beco das Garrafas.

O Beco, não era que se poderia chamar de um lugar “fino”, mas era muito “bem freqüentado”. Pessoas importantes se espremiavam nas três minúsculas boates. Eram, na verdade, garagens desativadas transformadas em casas de show, nas quais cabiam no máximo cinqüenta pessoas cada.

Durante os anos de 1962/63 Simonal lá se apresentou diversas vezes. Para acompanhá-lo foi chamado o Bossa Três, conjunto formado pelo pianista Luiz Carlos Vinhas, o baixista Otavio e o baterista Ronie Mesquista. Os shows instrumentais organizados pela dupla Miéle-Bôscoli era o forte da programação: a jazz estava no auge. Os novos músicos com influência americana gradualmente foram impondo esse novo estilo, expulsando a gafieira que até então reinara nas quatro boates do Beco: Little’s Club, Baccará, Bottle’s Bar e o Ma Griffe. Músicos talentosos como Luiz Eça, Sérgio Mendes, Chico Batera, Wilson das Neves, Airto Moreira e vários outros tocaram diversas vezes naquelas boates. O Beco do início dos anos 1960 era reduto dos músicos instrumentais. Mas gradualmente os cantores começaram a entrar e alguns chegaram a se destacar naquelas apertadas casas. Além de Simonal, Jorge Ben e Elis

⁴²³ Luiz Carlos Miéle em entrevista gravada no disco: *SambalandClub Wilson Simoninha*. Trama. 2002.

Regina também enfrentaram os músicos e a exigente clientela, e soltaram a voz durante várias apresentações.

Com sucesso no Beco, a dupla Miéle-Boscoli resolveu levar Simonal para shows em teatros acompanhado da bailarina Marli Tavares e do Bossa Três. Gradualmente seu nome começou a ficar mais conhecido entre os amantes da Bossa e do jazz. Com os contatos da dupla e a presença de figuras importantes na platéia, Simonal não demoraria a gravar seu segundo compacto, em 1963. Diferente do primeiro, quando havia gravado calipso (Biquínis e borboletas) e um chachachá (Teresinha), o novo compacto trazia o blues Walk right in (Gus Cannon/Hosea Woods) e a bossa Fale de samba que eu vou (Tito Madi). Era a primeira metamorfose do cantor.

Capítulo 9:

“Se você entra na chuva você tem que se molhar”

uma censura à brasileira

“Vivemos em estado de guerra aqui dentro
e quem não vê essa guerra é cego.”⁴²⁴
Glauber Rocha (1/03/1980)

No dia 31 de agosto de 1978 o jornal *O Estado de São Paulo* publicou uma entrevista de Carlos Diegues à jornalista Póla Vartuck sob o título de “Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias”. No final dos anos 1970, a abertura política promovida pela ditadura possibilitou que e os debates no campo cultural voltassem a se acirrar. Nesse contexto, alguns artistas declararam-se pressionados a abordar questões sociais em suas obras. Em tom de desabafo, o cineasta reclamou que se sentia cerceado por questionamentos ideológicos de grande parte do público “de esquerda”, que criticava seus filmes mais recentes, desde *Xica da Silva*, de 1976. Em 1978, ele acabara de lançar *Chuvas de verão*, e sofreu diversas críticas por parte de artistas, jornalistas e universitários comprometidos com uma visão ideologizada da arte, posição rebatida por Cacá:

“O que existe é um sistema de pressão, abstrato, um sistema de cobrança. É uma tentativa de codificar toda manifestação cultural brasileira. Tudo que escapa a essa codificação será necessariamente patrulhado. E quem exerce essa fiscalização é o *patrulheiro*. Isso é uma brincadeira; espero que ninguém leve isso a sério, porque não é um fenômeno político, cultural, social que mereça uma reflexão mais séria”.⁴²⁵ (grifo meu)

Se Cacá não deu muita importância à categoria por ele inventada, mas a repercussão da entrevista provou que o diagnóstico estava errado. Afinal o tema foi levado extremamente a sério. Menos de uma semana depois, em 3 de setembro, o *Jornal do Brasil* comprou e reeditou na íntegra a entrevista com uma instigante mudança no título: “Uma denúncia das patrulhas ideológicas”. A partir de então, todos quiseram dar seu pitaco no tema. Diversos jornais e revistas como *O Globo*, *Folha de*

⁴²⁴ Hollanda, Heloísa Buarque & Pereira, Carlos Alberto M. *Op.cit.* 1980, p. 28.

⁴²⁵ Idem, *ibidem*, p. 18. Waly Salomão define a patrulha ideológica de forma parecida: “É aquela exigência de uma coerência, política, de todo esse tipo de coisa, que facções da esquerda brasileira ficavam exigindo dos artistas (...). Para mim, a verdadeira dimensão do artista não é estar, não é trilhar na doxa, quer dizer, no pensamento costumeiro, no lugar comum, é no paradoxo, na construção de paradoxos, quer dizer naquilo que fende o saber convencional” (p. 133). Nelson Motta diz que “muitos mitos da esquerda são uma merda tão grande quanto os mitos da direita. Como não podiam questionar publicamente, então isso infeccionou, se adulterou num questionamento policialesco do trabalho dos outros artistas. É próprio do artista se questionar. O artista que tem certeza absoluta... aí fica estranho”. (p. 41)

São Paulo, Tribuna da Bahia, Tribuna da Imprensa, Jornal de Brasília, Veja, IstoÉ, Pasquim, Versus, Status e várias outras publicações realizaram inúmeras entrevistas com diversos artistas tendo como tema a *patrulha* ideológica.

Ao dar nome aos bois, Cacá Diegues catalisou uma controvérsia que já existia há bastante tempo. Artistas que se sentiam incomodados com as patrulhas, como Caetano Veloso, vieram à público posicionar-se, criticando os principais símbolos do engajamento automático:

“Entrevistador: Com essa tal ‘abertura’, entre aspas, voltam discussões antigas, em torno do que possa ou do que deva ser uma arte, entre aspas, ‘engajada’. Como é que você vê essa questão?

Caetano Veloso: Tudo entre aspas... Eu acho que se a gente tirar as aspas então pode começar a conversar para ver como é mesmo que são as coisas... Eu sou mau para política; já falei isso mil vezes e pensei que essa afirmação fosse ser entendida como uma espécie de modéstia justificada mas, na verdade, foi recebida como uma agressão. (...) Eu faço música, minha energia vai em outra coisa, me sinto ligado a tudo que acontece mas através do que eu faço (...).

Quer dizer, se eu tentar um engajamento extra-artístico e submeter minha criação às conclusões que eu tirar desse processo de engajamento, vou fazer uma...

Entrevistador: Um mau panfleto...

Caetano Veloso: Talvez, eu não sei o que vai resultar, pode até resultar em boa arte. Eu acho que o Chico Buarque comete esse erro ao nível de dizer assim: eu sou um cidadão, enquanto cidadão eu acho... quer dizer, dá a impressão que fazer música, sambinha, não é tão importante; que o importante é querer justiça social. Mas no Chico Buarque o mais importante é o sambinha mesmo. O interesse dele pela justiça social é uma coisa que pode ou não servir ao sambinha. Agora, o sambinha dele não é um sambinha, é mais do que a própria justiça social, é alguma coisa que poderá até criar condições estéticas, psicológicas, sociais, na alma do brasileiro, para que se possa viver alguma justiça social. Eu acho que o teatro dele não é bom por isso e sua música é genial porque nasceu disso”.⁴²⁶

A metralhadora verborrágica de Caetano não poupou nem o próprio Cacá Diegues:

“Agora, eu não acho o Cacá uma pessoa tão parecida assim comigo, com as coisas que faço... eu acho os filmes dele, até *Xica da Silva*⁴²⁷, bem mais parecidos com o outro lado do que com o lado patrulhado... (...) Eu não tive uma atitude assim como a do Cacá Diegues, que chegou a forjar a expressão que fez tanto sucesso, que eu acho um barato, mas cujo sucesso me impressiona um pouco demais... parece uma dessas cosas boladas em agências de publicidade, que funcionam muito...”⁴²⁸.

Se a imagem criada foi tão eficaz era porque fazia sentido para aquelas pessoas.

A sociedade também era *patrulheira*.

* * *

⁴²⁶ Entrevista de Caetano Veloso realizada em 26/10/1979 In: Hollanda, Heloísa Buarque & Pereira, Carlos Alberto M. *Op.cit.* 1980, pp. 107-8.

⁴²⁷ Para um resumo da polémica sobre o filme *Xica da Silva*, ver: “Xica da Silva. Genial? Racista? Pornochanchada?”. *Opinião* (15/08/1976)

⁴²⁸ Entrevista de Caetano Veloso realizada em 26/10/1979 In: Hollanda, Heloísa Buarque & Pereira, Carlos Alberto M. *Op.cit.* 1980, pp. 107-8.

Durante o processo de redemocratização, ao longo do final dos anos 70 e início da década seguinte, aumentaram as cobranças aos artistas em geral. A busca de bodes-expiatórios cumpriu a função de exaltar a própria sociedade, louvando suas próprias demandas. Segundo o jornalista Elio Gaspari:

“Quando a ditadura começou a retrair, jogou-se fora a demonologia militar e entronizou-se a beatificação das massas. Cada recuo do regime foi entendido como consequência de uma pressão das forças libertárias da sociedade. A fé em que ‘o povo unido jamais será vencido’ é insuficiente para explicar mudanças ocorridas antes que aparecessem, como tais, as pressões”.⁴²⁹

Diante da “entronização das massas” quase todos passaram a se ver como convictos lutadores contra o regime. E quando a maioria colocou-se contra a ditadura, a *patrulha ideológica* serviu para punir aqueles inconvenientes da memória, que relembavam a própria sociedade que ela apoiou o regime. Em meados dos anos 1970 começou o início da luta pela anistia dos presos políticos e exilados e, segundo Daniel Aarão Reis, operou uma “notável reconstrução”. A luta das esquerdas no final de 1970 culminou num processo de vitimização que já ocorria desde a derrota de 1964⁴³⁰.

Se o termo *patrulha* conseguiu se espalhar com tamanha rapidez é porque fazia sentido para os brasileiros que viveram a ditadura. Como dissemos, a sociedade era extremamente *patrulheira*, tanto à esquerda quanto à direita. Os apoiadores do regime também o eram, e pressionavam pela manutenção do regime de forma acintosa e autoritária, como faziam os *patrulheiros de esquerda* na direção oposta.

O historiador Carlos Fico realizou uma pesquisa na qual analisou cartas enviadas à Censura⁴³¹. Na grande maioria dessas cartas, sujeitos comuns escreviam à Censura pedindo a proibição de determinadas obras. Isso demonstra que, mesmo decadente, a ditadura ainda era vista com legítima por grandes setores da sociedade. Mais incrível ainda, a pesquisa do historiador revela que o número de cartas escritas ao DCDP (Departamento de Censura e Diversões Públicas) aumentou quando do início da abertura, a partir de meados dos anos 1970 e foi aumentando a medida que esta foi

⁴²⁹ Gaspari, Elio. *Op. cit.*. 2002 [a], p. 41.

⁴³⁰ Para legitimar a volta dos presos políticos à vida pública, apagou-se o legado ofensivo da luta armada “visando a destruição do capitalismo e instauração de uma ditadura revolucionária, ou seja, o projeto revolucionário transmutou-se em resistência democrática contra a ditadura”. Tratava-se de uma nova postura da esquerda que, durante os anos de ditadura, deixaram de lado “as teses apocalípticas, baseadas nos impasses e recurso à luta armada” e passou a valorizar o jogo da democracia representativa. Todos se tornaram, a partir dessa construção retroativa, resistentes democratas. E a guerrilheiro passaram a ser vistos como “*deseperados* de uma nobre causa justa, agora, afinal, triunfante: a redemocratização”. Reis Filho, Daniel Aarão. *Op. cit.* 2004, p. 133.

⁴³¹ Fico, Carlos. *Op. cit.* 2002, pp. 251-286.

avançando. Percebe-se assim que a sociedade não foi simplesmente refém do autoritarismo da caneta vermelha:

“Curiosamente, não foi durante o período admitido como o de auge da repressão (governos da Junta Militar e de Emílio Médici) que houve mais cartas pedindo censura, tanto quanto também não foi nessa fase que houve mais censura. A maior parte das cartas (quase metade) concentra-se entre os anos de 1976 e 1980, portanto, após a posse do governo da ‘abertura política’ de Ernesto Geisel, adentrando o de João Figueiredo”.⁴³²

Em algumas ocasiões cidadãos se mostravam mais repressores do que os censores, e cobravam cortes em obras que já haviam passado pelo crivo especializado. Em 1976, leitores de *Manchete* ficaram indignados com as fotos eróticas publicadas pela revista logo após o carnaval. Encaminharam então um abaixo-assinado em protesto. Só que a lista de nomes não foi enviada à revista, mas ao DCDP! Em outra ocasião um telespectador irritou-se com a ousadia da apresentadora e sexóloga Martha Suplicy, quando esta mostrou o desenho de uma vagina no seu programa TV Mulher, da Rede Globo, em 1980. Segundo um espectador, o ato “foi revoltante, imoral, indecente e pornográfico”. Não valeu muito sua indignação pois a argumentação foi rejeitada pelo próprio censor, que julgou o programa “de bom nível”⁴³³.

Em 1981, o prefeito de Votorantim, pequena cidade industrial de 50 mil habitantes perto de Sorocaba, a 100 quilômetros de São Paulo, decidiu tirar do ar o canal 7, TV Record de São Paulo, às sextas-feiras a partir das 23 horas. Pressionado pelos seus cidadãos, o prefeito agiu por conta própria e, tendo o controle do transmissor local, fez a vontade dos habitantes. Os telespectadores estavam indignados com o programa *Sala Especial*, especializado em exibir “explícitas e freqüentemente grosseiras pornochanchadas nacionais”. A gota d’água teria sido o filme *A Superfêmea*, com Vera Fischer.

Telespectadores revoltados com a programação das TVs fizeram um abaixo-assinado de mais de 100 mil assinaturas, que foi encaminhado por um grupo de mulheres ao ministro da Justiça Ibrahim Abi-Ackel. Segundo uma das porta-vozes do movimento, a senhora Marlene Schmidt Rodrigues, de 40 anos, a censura era uma prática para ser exercida também na democracia: “somos donas-de-casa ocupadas com nossos filhos e afazeres domésticos, mas encontramos tempo para opinar sobre o que vemos em nossa sociedade. Afinal isso faz parte do exercício democrático, não faz?”⁴³⁴

⁴³² Fico, Carlos. *Op. cit.* 2002, p. 277.

⁴³³ Idem, *ibidem*, p. 273.

⁴³⁴ “Com mais cuidado: telespectadores e governo levam a Globo a rever sua ética”. *Veja* (3/06/1981), p. 113-4.

Se a censura deveria ou não continuar no sistema democrático não importa aqui. O que interessa é perceber como a censura ditatorial não era necessariamente arbitrária, autoritária e sem lógica, como frequentemente é lembrada⁴³⁵. Ela cumpria vontades e desejos de segmentos conservadores, incomodados com temas mais polêmicos.

O abaixo assinado ganhou força. E quanto mais a censura “relaxava”, mas a pressão social conservadora aumentava. Vários telespectadores indignaram-se com a mudança na programação da TV Globo no início da década de 1980. A série *Amizade Colorida*, exibida em 1981, foi uma delas. Como já sugeria o título, o tema era inaceitável aos cânones da “tradicional família brasileira”. Na novela *Gatinhas e Gatões*, o fotógrafo Edu, interpretado por Antônio Fagundes, também foi alvo das críticas. O personagem, que já havia ficado “grávido” em um episódio, primava por se apresentar em trajes “sumários” ou seminu em banheiros, além de namorar mãe e filha ao mesmo tempo. Na novela *Coração Alado* o que chocou as telespectadoras foram as cenas de estupros e masturbação.

Não custa lembrar que ainda havia censura nesse período⁴³⁶. Como poderia tal “leviandade” passar pelo seu crivo? – perguntavam os telespectadores mais moralistas. Segundo a revista *Veja* o que acontecia era que tanto a Censura quanto os responsáveis pelos padrões de ética da Globo examinavam apenas os textos, na tentativa de abrandar o cerceamento às artes. O que constava no roteiro como uma cena erótica, era exibido como masturbação. Mas a pressão das senhoras surtiu efeito. A partir daquela data, disse a revista, a Censura examinaria a imagem antes de ir o ar⁴³⁷.

É por demais simplista entendermos a censura como ato puro e simplesmente como frutos da arbitrariedade do censor. Como vimos, a censura não pode ser vista como algo exógeno à sociedade visto que ela ecoa interesses que eram compartilhados por muitos segmentos são tão ou mais conservadores que os próprios “donos” da caneta vermelha.

E não eram poucos os que viam a censura como algo positivo. Mesmo entre os artistas, vários em algum momento, apoiaram algumas práticas do regime.

⁴³⁵ Para uma visão diferente da Censura, ver: Fico, Carlos. *Op. cit.* 2002, pp. 251-286; Kushinir, Beatriz. *Op. cit.*

⁴³⁶ Quando a revista *Playboy* chegou ao Brasil, em 1975, a publicação sofreu com a censura. As primeiras edições ainda se chamavam *Homem* na época em que a censura proibia que os bicos dos seios fossem mostrados. Estes eram então apagados manualmente com pincel diretamente no fotolito. Só sobrava uma auréola embaçada⁴³⁶. *Playboy* (Agosto 2005) nº 362, p. 207.

⁴³⁷ Sobre o abaixo-assinado das senhoras, o boicote à Record em Votarantim e a pressão sobre a Globo, ver: “Com mais cuidado: telespectadores e governo levam a Globo a rever sua ética”. *Veja* (3/06/1981), p. 113-4.

Roberto Carlos achou correta a proibição do filme *Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, em 1985. Caetano Veloso não perdoou a “burrice” do rei e chegou a dizer que “o telegrama de Roberto Carlos a Sarney, congratulando-se com este pelo veto a *Je vous salue, Marie*, envergonha nossa classe”. Caetano espantava-se com a atitude de Roberto, pois lembrava que no início da carreira o rei tivera problemas com bispos por causa da canção *Quero que vá tudo pro inferno*⁴³⁸.

Aliás, a prática da censura é tema controverso entre os artistas. O diretor Daniel Filho achava utópica a idéia de uma televisão sem censura, “seja política ou cultural”⁴³⁹. Outros defendiam a prática “racional” e “técnica” do lápis vermelho. É o caso do instrumentista Hermeto Pascoal, que se declarou a favor da censura, desde que “bem aparelhada”.⁴⁴⁰ O apresentador Chacrinha, mesmo sendo vítima, concordava com a prática autoritária:

Entrevistador: O que você acha da censura?

Chacrinha: Acho que deve existir censura. Mas no meu caso, que eu fui suspenso por causa daquela imagem que faço, houve um má interpretação da Censura⁴⁴¹.

E, se havia os que apoiavam a Censura, outros apoiavam até práticas mais brutais do regime. No início dos anos 1970, o colunista David Nasser chegou a louvar o *Esquadrão da Morte* comandado pelo temido delegado Sergio Paranhos Fleury, que liderava um grupo de policiais exterminador de “bandidos” e “ladrões” das periferias das grandes cidades sem julgamento e de forma cruel. As práticas assassinas do *Esquadrão da Morte* possibilitaram a ascensão de policiais dentro do regime, entre eles o próprio Fleury, que logo assumiram a brutal repressão às ações guerrilheiras da luta armada⁴⁴².

Este grupo contava com o apoio irrestrito de grande parte da sociedade. David Nasser se referia a esses homens como “missionários do general França [secretário de Segurança Pública], empreiteiros de Jesus”⁴⁴³. O cantor de boleros Waldick Soriano ecoava grande parte da população ao defender a existência de grupos de extermínio: “eu

⁴³⁸ Veloso, Caetano. *O mundo não é chato*. Cia das Letras. São Paulo. 2005, p. 228.

⁴³⁹ *Playboy* (Jan 1981), p. 31.

⁴⁴⁰ *O Pasquim*, nº 169

⁴⁴¹ “Entrevista com Chacrinha” In: *O Pasquim* (13/11/1969) nº 21, pp. 10-13.

⁴⁴² Segundo Percival de Souza, “... [no início da repressão] o DOPS pediu reforço à Secretaria da Segurança. A ajuda veio da Delegacia de Roubos com todo o seu estilo, a sua cultura, os seus métodos. (...) O know-how da repressão foi civil”. Souza, Percival de. *Autopsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. Globo. São Paulo. 2000, p. 33.

⁴⁴³ Souza, Percival de. *Op. cit.* 2000, p.71.

sou a favor do *Esquadrão da Morte*, acho que não deveria terminar”⁴⁴⁴. A panela de pressão da política brasileira frequentemente extravasava para a música e vice-versa.

* * *

E se a sociedade manifestou-se de forma *patrulheira*, algumas figuras encarnavam perfeitamente este clima *policialesco*. Talvez o cartunista Henfil tenha sido o mais famoso *patrulheiro (de esquerda)* daquele período. Seus personagens desenhados nas tirinhas d’*O Pasquim* ironizavam todos aqueles que se alienavam frente ao regime ou apoiavam suas políticas.

Naquele mesmo ano de 1978, houve uma troca de acusações entre o cartunista e Caetano Veloso. Em entrevista ao *Diário de São Paulo*, o compositor baiano rebateu as críticas que vinha sofrendo pelo disco *Muito*. Segundo Caetano, os cadernos de cultura dos principais jornais e revistas do país eram dominados por uma “esquerda medíocre, de baixo nível cultural e repressora”, que pretendia *policar* “essa força que é a música popular no Brasil”. Caetano citou nominalmente quatro desses críticos, Tárík de Souza, José Ramos Tinhorão, Maurício Kubrusly e Maria Helena Dutra, e completou dizendo que ao distribuir estrelinhas a discos e shows esses críticos estavam “fingindo que estão fazendo um trabalho da revolução operária e se acham no direito de esculhambar com a gente, porque se julgam numa causa nobre, quando não tem nobreza nenhuma nisso. São pessoas que obedecem a dois senhores: um é o dono da empresa, o outro é o chefe do partido”⁴⁴⁵.

Henfil saiu em defesa dos jornalistas e criticou Caetano. O cartunista fazia do seu trabalho uma arma de combate ao sistema e cobrava dos outros artistas a mesma atitude. Ironizou Caetano criando uma nova expressão: *patrulha odara*. Era uma crítica à canção do compositor baiano e demarcava que também havia uma *patrulha* que cobrava a desvinculação da arte e política⁴⁴⁶. Cacá Diegues e Aldir Blanc também chamaram atenção para este fato, respectivamente:

“Eu quero primeiro sair desse patrulhamento que você está me fazendo, me obrigando a ficar um pouco prisioneiro dessas expressões, dessas coisas – insisto nisso – que eu criei por acaso. Acho que não existem ‘patrulheiros’ e os ‘patrulhados’. O patrulheiro de hoje é o patrulhado de amanhã e vice-versa. (...) Eu continuo acreditando na sociedade

⁴⁴⁴ “Uma noite com Waldick Soriano no Harém e na Urca”. *Zero Hora* (8/4/1973). Apud: PC Araújo. p. 71.

⁴⁴⁵ Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.* 2003, p. 273.

⁴⁴⁶ *Odara* (Caetano Veloso) do disco *Bicho*, de 1977: “Deixe eu dançar/ Pro meu corpo ficar odara/ Minha cara/ Minha cuca ficar odara/ Deixe eu cantar/ Que é pro mundo ficar odara/ Pra ficar tudo jóia rara/ Qualquer coisa que se sonhara/ Canto e danço que dará”.

sem classes. Só não estou disposto a ficar aceitando hoje os códigos da estrutura social do século XIX como verdadeiros. Transportando isso para a cultura é mais grave ainda.”⁴⁴⁷

“O artigo do Cacá bota o ovo em pé depois que o Colombo fez isso, 400 anos atrás. Fazendo letras com um conteúdo político mais declarado, tenho levado uma porção de cacetadas, um achincalhe dizendo que é uma obra esquerdizante, sem nenhum valor. (...) especificamente a música *O bêbado e a equilibrista* manifesta uma contradição muito grande: a mensagem nova não traz uma forma nova, e isso seria uma coisa condenável.(...) Eu discuto até mesmo a precisão do termo... isto é, se realmente o que uma patrulha faz é um patrulhamento ideológico e se a Patrulha Odara não traz dentro dela, também uma ideologia de patrulhamento que, às vezes, é tão violenta quanto a queixa que eles fazem com relação à patrulhagem ideológica. (...) O que está acontecendo é uma luta que sempre existiu. (...) É uma luta pelo poder artístico, uma luta que vem até hoje se desenrolando nos bastidores. Todo mundo que lida ali dentro sabe disso, mas na hora todo mundo se abraça. Aparece no disco de um com o outro, vem o outro e faz disco com mais um... fica aquele clima pra boi dormir. E o público consome à larga”.⁴⁴⁸

De volta à polêmica de Caetano e Henfil, este retrucou argumentando que “hoje há dedo-duros muito mais famosos do que o Simonal”. Para Henfil, Caetano teria sido “extremamente covarde” ao denunciar seus críticos como membros do Partido Comunista, especialmente “num país onde comunismo dá cadeia, torturas e até morte”⁴⁴⁹. Henfil completou em tom ameaçador: “se um desses críticos chegar a ser preso ou sofrer um arranhão por causa das denúncias dele, eu não sei o que vai dar para fazer, não. Eu acho que vou querer descontar, porque são todos meus amigos, e se não são, passaram a ser”⁴⁵⁰.

Aproveitando a polêmica, saíram notas em alguns jornais dizendo que Caetano Veloso seria agraciado com o “Simonal de Ouro”⁴⁵¹. Caetano não sentiu necessidade de defender o cantor e novamente retornamos ao cantor como “bode-expiatório”. O problema é que, ao menos em relação a Simonal, a história da Música Popular Brasileira ainda é contada sob o prisma da *patrulha ideológica*. No final da década de 70, além de encarnar todos os males do regime, sua imagem passou a servir de símbolo para toda e qualquer tipo de delação. Mas como tudo começou?

* * *

⁴⁴⁷ Hollanda, Heloísa Buarque & Pereira, Carlos Alberto M. *Op. cit.* 1980, .p. 20.

⁴⁴⁸ Em entrevista realizada em 27/11/1979, apesar de atacar a “Patrulha Odara”, Aldir Blanc disse que também sofria com a patrulha ideológica “da parte da esquerda que não evoluiu historicamente”. Revoltou-se contra um crítico de sua composição *Rancho de Goiabada*: “No Rio, eu levo um cacete tremendo, no [jornal] *Movimento*, de um cara da área de Economia que tenta, através de laudas de matéria, mostrar o meu equívoco ideológico. In: Idem, *ibidem*, p. 119.

⁴⁴⁹ Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.*, p. 273.

⁴⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 273.

⁴⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 273.

Um episódio o transformou de apologista do regime a “dedo-duro” da memória coletiva. Durante a pesquisa, várias pessoas me relataram suas versões para explicar o ostracismo do cantor. Quase nenhuma lembrava-se exatamente o que ocorreu naquele trágico mês de agosto de 1971.⁴⁵²

Mas o que aconteceu?

Com problemas em sua empresa, Simonal via seu dinheiro ir ralo abaixo. A *Simonal Comunicações* havia sido criada em 1969 para gerenciar sua própria carreira com o dinheiro recebido pelo contrato com a Shell. Simonal tornara-se um dos cantores mais caros do país e resolveu cortar aproveitadores indiretos de seu sucesso. Evitando os empresários, montou uma empresa que visava gerenciar o auge da fama. Em 1970 o cantor Ivan Lins e o maestro Erlon Chaves também foram empresariados pela companhia. Mas a empresa não dava o lucro esperado e Simonal começou a desconfiar dos empregados.

Cabeças começaram a rolar. O ex-chefe do escritório da *Simonal Comunicações*, o contador Raphael Viviani, foi demitido pelo cantor, que o responsabilizara pelos desfalques e prejuízos na empresa, da ordem de 100 mil cruzeiros. Por sua vez, o contador Viviani acusava Simonal de não pagar o 13º salário e férias, motivo pelo qual movia um processo trabalhista na 17ª Vara do Estado da Guanabara⁴⁵³. Mas a situação não se resolveria de forma legal.

Na noite do dia 24 de agosto de 1971, o Opala do cantor dirigido por seu motorista, Luiz Ilogti⁴⁵⁴, estacionou em frente ao prédio do contador à Rua Barata

⁴⁵² Para o escritor Ruy Castro, Simonal “encalacrou-se numa *obscura* história que o envolvia como informante dos órgãos de segurança do governo Médici no meio artístico, e isto destruiu sua carreira. Para usar o jargão que ele criou nos seus dias de glória, Simonal deixou cair e se machucou”. Castro, Ruy. *Op. cit.* 1990, pp. 362-3. (grifo meu)

⁴⁵³ “Simonal ameaçado de cadeia por sequestro”. *Última Hora* (27/08/1971). Arquivado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 113.

⁴⁵⁴ Luiz Ilogti era amigo pessoal de Simonal desde os tempos de exército, na década de 1950. Presumo que o ex-motorista tenha por volta de setenta anos hoje. Durante a pesquisa cheguei a falar com o próprio por telefone com o intuito de marcar uma entrevista. Apesar de um pouco receoso, na primeira contato o ex-motorista mostrou-se disposto a conversar. Defendia o cantor de todas as acusações e culpava um complô da mídia. No dia marcado para entrevista uma chuva estrondosa (daquelas de verão do Rio de Janeiro) impediu-me de chegar a sua casa, num bairro do subúrbio. Liguei-o pedindo desculpas, o que ele prontamente compreendeu. Como viajaria, ficamos de remarcar uma nova data após sua chegada. Algumas semanas depois voltei a telefoná-lo mas ele nunca estava. Uma criança sempre atendia o telefone dizendo que o pai não estava. Todas as vezes acontecia o mesmo. Ilogti não retornava os telefonemas. Depois de diversas chamadas passei a desconfiar, pois parecia ouvir uma voz adulta cochichando ao fundo, quando a criança dizia não haver ninguém em casa. Enviei-lhe uma carta explicando (ainda mais) a natureza do projeto e justificando a relevância de seu relato. Em anexo foram enviados uma cópia do projeto e meu telefone, mas ele não retornou. Depois de duas semanas, voltei a ligá-lo. Por algumas vezes aconteceu o de sempre, a criança atendia e eu ouvia a voz ao fundo e Ilogti não retornava. Já impaciente com um sujeito capaz de botar uma criança para tentar se esquivar de suas

Ribeiro 739, em Copacabana. Os policiais Hugo Correa Mattos e Sérgio Andrade Guedes saíram do carro, passaram pela portaria e bateram na porta do apartamento de Raphael Viviani. A mulher Jacira Viviani atendeu e um dos homens apresentou identidade do DOPS⁴⁵⁵. Conduzido pelos policiais, Raphael foi levado até o escritório da Simonal Comunicações, à rua Princesa Isabel 150/404, também em Copacabana. Segundo os jornais, diante de Simonal e dos policiais, Viviani negou os desfalques. Foi então conduzido a uma dependência policial onde os interrogatórios começaram. Segundo reportagens da época, o ex-contador disse ter sido torturado com um aparelho parecido com um telefone, com dois fios com pontas descobertas. O seqüestrado foi então obrigado a segurar nas pontas, enquanto um policial girava uma manivela, fazendo-o tremer o corpo:

“[O policial] ordenou que todos sássem da sala porque eu confessaria o furto em particular. Sob coação, terminei dizendo que trabalhava há 10 meses para Simonal. Depois de fevereiro deste ano comecei a subtrair quantias de 400 a 500 cruzeiros semanalmente. Fui obrigado a escrever a confissão. Posteriormente, já pela madrugada, o policial chamou Simonal para que eu falasse na sua presença. Como o desmentisse, fui atacado com socos e pontapés. Pela manhã, finalmente assinei o depoimento, que começava com um relato de minha vida pregressa. No final do interrogatório, constava minha confissão sobre o desfalque do Simonal”.⁴⁵⁶

Sob pressão, Viviani redigiu uma carta de próprio punho na qual confessou ter gasto o dinheiro em “noitadas com bebidas e mulheres”⁴⁵⁷. Liberado pela manhã do dia 26, o contador voltou para casa. Sua mulher ficou horrorizada com o ocorrido e foi com

questões, liguei mais uma vez. A criança atendeu novamente e a voz ao fundo pareceu se impacientar e resolveu atender. Era o próprio Ilogti que, mais seco e impaciente que antes, disse ter recebido a carta. Começou então um papo estranho, no qual dizia ter informações muito relevantes sobre o caso mas que elas não poderiam ser dadas “de graça”, pois temia represálias contra a sua pessoa e família. Segundo disse, sua fala poderia ofender pessoas que estão até hoje no “show bizz” e que eram “formadores de opinião” e/ou pessoas importantes. Contou-me brevemente como conheceu o cantor e de o quanto lhe era grato. Por fim, disse que tinha um filho que morava nos EUA, para onde desejava se mudar. Propôs então que lhe desse direitos da obra (um “*pro labori*”, segundo sugeriu), já que ele supunha que a dissertação viraria um livro. Logo depois, dizendo-se “velho” propôs-me uma soma em dinheiro. Até então eu desconversava, mas quando ele foi direto em relação ao que queria não pude perder a chance de perguntar o quanto valiam suas informações. Ilogti me pediu R\$ 1000,00, prometendo-me que suas revelações seriam “bombásticas”, embora o pouco de informações que soltava para me seduzir não fossem muito diferentes das que eu já encontrara por outros meios. Ilogti insistia na tese do complô da mídia, responsabilizando diretores e funcionários da Globo, e ex-amigos do cantor. O ex-motorista disse-me que daria tempo para eu pensar. Obviamente, neguei-me a pagar e nunca mais lhe telefonei, idem ele. Embora dizendo-se muito amigo do cantor até sua morte, é questionável que uma pessoa tão próxima buscasse lucrar em torno da memória de um sujeito que tanto estimava. É curioso também que o medo de uma represália também tenha um preço determinado: mil reais!. Fonte: conversas telefônicas de Luiz Ilogti com o autor entre setembro/novembro de 2005.

⁴⁵⁵ “Processo contra Simonal”. *Correio da manhã*, 27/08/1971. Arquivado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 114.

⁴⁵⁶ “Simonal ameaçado de cadeia por sequestro”. *Última Hora* (27/08/1971). Arquivado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 113.

⁴⁵⁷ Para uma cópia da declaração de Viviani ver: Anexos - Declaração de Raphael Viviani sob coerção. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 102.

o marido à 13^a DP em Copacabana registrar o seqüestro e extorsão comandados pelo cantor. Foi nesse momento que a informação vazou para a imprensa. Viviani expôs uma faceta que o regime procurava esconder: a tortura. Não custa lembrar que a ditadura negava a todo custo que existissem tais práticas no país. Afinal, como anunciava uma reportagem de capa da revista *Veja* no início do governo Médici, “O Presidente não admite torturas”⁴⁵⁸. Por isso mesmo, o reboliço tomou conta dos meios de comunicação.

O seqüestro de Viviani abriu uma ferida. O tema tortura abria uma fenda entre as diferentes instituições do regime. Delegacias de polícia civil cuidavam da repressão à pequenos furtos, roubos, assaltos, seqüestros, enfim, crimes sem conotação política. Para crimes políticos como assaltos a banco organizados, ações armadas contra o governo, roubos de armas e dinheiro público realizados por grupos guerrilheiros, o órgão responsável pela repressão era o Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS. Institucionalmente, DOPS e Delegacias Cíveis eram órgãos distintos, que possuíam missões diferentes⁴⁵⁹. Viviani foi à delegacia de Polícia Civil reclamar que tinha sido seqüestrado justamente por achar que o crime cometido era um delito comum, ou seja, sem conotação política. Não estava configurado, nem para o próprio Viviani, que uma questão “política” estava em jogo.

O problema aconteceu quando Viviani acusou Simonal e seus amigos. Estes eram policiais do DOPS, que deveriam estar comprometidos com os “crimes do terrorismo”, ou seja, com a repressão à luta armada. Não cabia ao DOPS resolver problemas de ordem particular, desfalques em empresas, roubos e seqüestros comuns. Por que o DOPS teria se envolvido em um crime comum?

Ao ser chamado para depor na 13^a DP de Copacabana, Simonal negou que tivesse seqüestrado o contador. Afirmou que vinha sofrendo ameaças e extorsões de organizações “terroristas” desde que despedira Viviani. Quando começou a ser ameaçado ele se dirigiu ao DOPS e prestou uma queixa. Como prova, citou o pedido de proteção que havia feito aos policiais do DOPS apenas alguns dias antes. De fato, durante a pesquisa encontrei um documento intitulado “Termo de Declarações que

⁴⁵⁸ “O Presidente não admite torturas”. *Veja* (3/12/1969). In: Molica, Fernando. *Dez reportagens que abalaram a ditadura*. Record. Rio de Janeiro. 2005. pp. 65-90.

⁴⁵⁹ Como já foi dito, em teoria o DOPS e as Polícias Cíveis eram órgãos distintos, na prática havia uma sinistra combinação da repressão civil e política. Segundo Percival de Souza, “... [no início da repressão] o DOPS pediu reforço à Secretaria da Segurança. A ajuda veio da Delegacia de Roubos com todo o seu estilo, a sua cultura, os seus métodos. (...) O *know-how* da repressão foi civil”. Souza, Percival de. *Op. cit.* 2000, p. 33.

presta Wilson Simonal de Castro”, datado de 24 de agosto de 1971, no qual o cantor relata aos inspetores do DOPS, Mario Borges e Hugo Correa Mattos, que vinha sofrendo ameaças de “terroristas” que supunha serem oriundos do seu próprio escritório. O datilógrafo redigiu:

“O declarante desde o dia 20 de agosto do corrente vem recebendo no seu escritório e em sua residência telefonemas anônimos os quais sempre ameaça de seqüestro a sua pessoa e seus familiares se não fosse feita uma certa injunção com o possível grupo subversivo (...) Evitou por todos os meios e modos atender ao telefone bem como manter diálogo com o anônimo; que o declarante [tendo] permanecido os últimos três dias no Rio, atendeu por duas vezes o anônimo o qual em todas as duas comunicações telefônicas foi taxativo quanto as suas ameaças dizendo: ‘Se você não arrumar o dinheiro que a nossa organização deseja, além do seqüestro de sua pessoa ou de uma pessoa da família, nós faremos divulgar elementos em nosso poder quanto a uma possível fraude em suas declarações de imposto de renda e no pagamento do I.N.P.S.’ Que o declarante não vinha dando importância aos telefonemas por pensar tratar-se de alguma brincadeira, porém o tom ameaçador com que era feita esta nova ameaça e semelhança de voz do anônimo com a do seu ex-empregado Raphael Viviani, o levaram aqui comparecer para pedir auxílio (...) visto a *confiança que deposita nos policiais aqui lotados e visto aqui cooperar com informações que levaram esta seção a desbaratar por diversas vezes movimentos subversivos no meio artístico*” (grifo meu).⁴⁶⁰

Como se vê, o próprio Simonal diz que ajudou a “desbaratar movimentos subversivos no meio artístico”. E achava que sofria represálias por causa de sua postura. Um dia antes do seqüestro de Viviani, Simonal acusava alguns de seus ex-funcionários:

“o declarante acha provável partir tais ameaças de Raphael Viviani ou de Walberto Camargo Mariano e de Jorge Martins, os dois primeiros afastados de seu escritório por incapacidade profissional e adulteração de documento e o terceiro seu ex-motorista particular também afastado e que presta serviços ao Sr. João Carlos Magaldi, o qual é dono de uma firma de promoções juntamente com o Sr. Ruy Pinheiro Brizolla Filho, também afastado do escritório do declarante”⁴⁶¹.

O curioso é que a declaração de Wilson Simonal data de 24 de agosto de 1971 no DOPS, exatamente um dia antes da confissão forçada de Raphael Viviani, na mesma instituição. Ainda, ela foi feita diante dos mesmos policiais que na noite seguinte forçaram o contador a assumir o desfalque. Não há como saber se este “termo de declarações” foi forjado *a posteriori* de forma a inocentar o cantor, embora isso não seja improvável. Mais importante do que a veracidade do documento é que ele tenta isentar o cantor associando-o ao regime:

“O declarante, quando da revolução de março de 1964, aqui esteve oferecendo seus préstimos ao inspetor José Pereira de Vasconcellos; quando apresentava o seu show *De Cabral a Simonal* [durante o ano de 1969] no Teatro Toneleros foi ameaçado de serem

⁴⁶⁰ Para a cópia ver: Anexos - Termo de Declarações de Simonal em 24/08/1971. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) DOPS, Pasta 153, Folha 106. Original de 24/08/1971.

⁴⁶¹ Para a cópia ver: Anexos - Termo de Declarações de Simonal em 24/08/1971. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) DOPS, Pasta 153, Folha 106. Original de 24/08/1971.

colocadas bombas naquela casa de espetáculos e [que, por isso,] solicitou a proteção do DOPS para sua casa de espetáculo, o que foi feito e nada se registrando de anormal; (...) o declarante acha que tais ameaças são feitas visto ele ser o elemento de divulgação do programa democrata do Governo da República; que o declarante esclarece que está pronto a colaborar mais uma vez com esta Seção no intuito de ser apurado totalmente os fatos aqui apresentados”⁴⁶².

Como se vê, é neste “Termo de Declarações” que surge o Simonal “dedo-duro”. Seria essa declaração forjada para que o julgamento se desse de forma favorável ao cantor? Tudo leva a crer que sim. Afinal, os prováveis falsificadores inventaram até uma desculpa para o motorista e o carro de Simonal aparecerem na cena do crime:

“o declarante solicita às autoridades que apurem o fato, que procurem fazê-lo da melhor forma possível quanto às pessoas aqui citadas, pois trata-se de mera hipótese, e ao mesmo tempo coloca todos os meios disponíveis à disposição (sic) desta Seção inclusive seu carro e motorista, por saber das dificuldades de meios de transporte que vêm atravessando o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS)”⁴⁶³.

Quando foram chamados para depor, Simonal e seus amigos tiveram que explicar por que levaram Viviani para as dependências do DOPS. Para poder justificá-lo, eles talvez tenham inventado que o contador era membro da luta armada. Isso explicaria porque o DOPS se envolveu na prisão do contador. Tratava-se, assim, de averiguar se Raphael Viviani tinha ou não ligação com grupos “subversivos”.

Simonal realmente foi “dedo-duro” ou essa foi a forma encontrada para aliviar a pressão do momento? Um dos policiais envolvidos no seqüestro do contador defendeu a segunda tese. Em carta secreta, de circulação interna do DOPS, o policial Mario Borges (chefe dos dois policiais que seqüestraram Viviani, chefe da Seção de Buscas Ostensivas – SOB) tentou defender o cantor, colocando-o como aliado das forças de repressão do regime:

“A quem desejam atingir? Ao DOPS? A Wilson Simonal? Sim ao DOPS na sua estrutura por intermédio de elementos infiltrados na Imprensa e simpatizantes dos movimentos que tanto combatemos; a Wilson Simonal, visto ser o mesmo no meio artístico homem independente e livre de qualquer vinculação às esquerdas, havendo ainda a possibilidade de elementos corruptos que vicejam na nossa Imprensa tentarem contra o mesmo as armadilhas da nefasta e jamais esquecida *imprensa marrom* devendo tal fato render grossas ‘propinas’ a título de ‘cala boca’, com o fito de cessarem as difamações, escrachos e acusações infundadas. Aqui ficam as verdades e, como sabe V. Sa., jamais foi qualquer funcionário desta Seção contratado por quem quer que seja para servir de revanche ou amedrontar quem quer que seja (sic). É o que cabia informar”⁴⁶⁴.

⁴⁶² Para a cópia ver: Anexos - Termo de Declarações de Simonal em 24/08/1971. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) DOPS, Pasta 153, Folha 106. Original de 24/08/1971.

⁴⁶³ Para a cópia ver: Anexos - Termo de Declarações de Simonal em 24/08/1971. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) DOPS, Pasta 153, Folha 106. Original de 24/08/1971.

⁴⁶⁴ Para a cópia ver: Anexos - Carta confidencial de Mario Borges aos seus superiores. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) DOPS 153, Folha 112-108 [Confidencial – de circulação interna do DOPS: do chefe da Seção de Buscas Ostensivas (SOB), Mario Borges, ao chefe de Serviço de Buscas]. Datado de 28/09/1971.

Como Simonal era, aos olhos do DOPS, um “homem independente e livre de qualquer vinculação às esquerdas”, o apoio ao regime serviria a seu favor diante do juiz.

Simonal e seu motorista foram indiciados pelo delegado Ivã dos Santos Lima. O processo oriundo da acusação de Viviani baseava-se em “constrangimento ilegal e seqüestro”⁴⁶⁵. Para poder indiciar os três policiais envolvidos (os inspetores Hugo Corrêa de Mattos e Sérgio Andrade Guedes e o chefe de ambos, Mario Borges), o delegado enviou uma cópia do inquérito ao DOPS, a fim de que fosse apurada a culpabilidade dos policiais em inquérito administrativo. Além do julgamento interno da corporação, os dois policiais também foram julgados em júri civil, junto com cantor e o motorista.

O julgamento demorou três anos para acontecer. A sentença final foi lida em 11 de novembro de 1974 pelo juiz João de Deus Lacerda Menna Barreto. O argumento utilizado por Simonal e seus amigos de que o cantor vinha sofrendo ameaças “terroristas” foi útil aos réus. A repressão às esquerdas era apoiada pelo Judiciário. O próprio juiz na sentença final concordou que a luta contra o “terrorismo” era prioridade do regime:

“Na verdade, a ordem de mandar buscar a vítima a fim de inquiri-la sobre fatos que a tornaram suspeita de atividades subversivas, estava revestida de toda legitimidade”⁴⁶⁶.

“Que Wilson Simonal de Castro era colaborador das Forças Armadas e foi informante do DOPS, é fato confirmado quer pela sua própria testemunha de defesa, quer pelo terceiro acusado [Mario Borges] (...)

Que recebia telefonemas ameaçadores de pessoas que supunha ligadas às ações subversivas, também é matéria pacífica, pois são inúmeros os depoimentos nesse sentido. Entretanto, nenhum desses fatos podem, de algum modo, justificar a ação delituosa dos réus Hugo Corrêa de Mattos e Sérgio Andrade Guedes”⁴⁶⁷.

Essa primeira parte da sentença final dá a entender que, se Raphael Viviani fosse de fato um membro da guerrilha “subversiva”, tudo estaria “revestido de toda legitimidade”. No entanto, de acordo com as investigações “nada ficou apurado sobre

⁴⁶⁵ Simonal ameaçado de cadeia por sequestro”. *Última Hora* (27/08/1971). Arquivado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 113.

⁴⁶⁶ A sentença final do processo de Simonal e seus amigos foi encontrada na APERJ. Não foi possível encontrar o processo inteiro, que aparentemente se localiza na 23ª Vara Criminal do Rio de Janeiro. O processo está arquivado no Fórum do Estado do Rio de Janeiro, no centro da cidade, mas não foi possível obtê-lo. A burocracia da instituição e as diversas viagens do arquivo por vários departamentos levou ao sumiço do processo, segundo me disseram os responsáveis. Não duvido, no entanto, que uma busca cuidadosa levada a cabo por funcionários internos do Fórum volte a encontrá-lo. Para a cópia da sentença final: Anexo – Sentença final. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Alvará 6, Folha 42, p. 41. Processo nº 3540. Cópia da sentença final de 11/11/1974.

⁴⁶⁷ Para ver a cópia: Anexo – Sentença final. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Alvará 6, Folha 42, p. 40. Processo nº 3540. Cópia da sentença final de 11/11/1974.

subversão contra a vítima”⁴⁶⁸. Se o Judiciário brasileiro legitimava a perseguição à luta armada, o grande problema para os acusados foi que o prédio do DOPS foi usado para questões de crime comum e, mais grave ainda, expondo a face da tortura. Embora tenha interpretado que Simonal fora colaborador do regime, o juiz não concordou com a utilização das dependências policiais:

“No entanto, apenas *ad argumentandum*, se se pudesse aceitar a versão dos réus, de que foram diretamente ao prédio da residência da vítima para o DOPS, ainda assim, e até por isso mesmo o crime resultaria mais configurado.

Naquela repartição oficial é que foi extorquida do ofendido a declaração onde se confessou responsável por desfalque na firma do primeiro denunciado. (...) A só coação de levar o ofendido para o DOPS e exigir-lhe confissão de fato sem relação com a atividade normal do órgão, mas visando exclusivamente ao interesse do acusado Wilson Simonal, já caracterizaria a violência de que fala o *caput* do Art. 158 do Código Penal”⁴⁶⁹.

Depois de três longos anos de processo, Simonal e os policiais Hugo Corrêa de Mattos e Sérgio Andrade Guedes foram condenados a cinco anos e quatro meses de prisão, além de um ano reclusos em colônia agrícola e multa. O motorista Luiz Ilogti⁴⁷⁰ e o chefe dos policiais, Mario Borges⁴⁷¹ (chefe da SBO), foram absolvidos. Quando saiu do tribunal, Simonal mostrou-se irritado com a insistência dos meios de comunicação por uma declaração sua. Manifestou toda a decepção contra a imprensa que cooperava para seu ostracismo: “não vem que não tem. Não tem papo, bicho. Vocês são todos uns cascadeiros, bicho. Desculpe, bicho. Eu não vou falar nada. Você não me leve a mal, morou? Mas vocês são fogo, bicho”⁴⁷².

Raphael Viviani soube da sentença de prisão do cantor, três anos depois do ocorrido, pela televisão. Simonal já havia sumido de grande parte dos meios de comunicação e tornara-se sombra do que um dia fora. Mas naqueles últimos meses de 1974 os jornais, revistas, rádios e TV voltaram a falar dele, justamente para reafirmar o que todo mundo “já sabia”: Simonal era um “dedo-duro”. Pego de surpresa, Viviani

⁴⁶⁸ Anexo – Sentença final. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Alvará 6, Folha 42, p. 37. Processo nº 3540. Cópia da sentença final de 11/11/1974.

⁴⁶⁹ Anexo – Sentença final. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Alvará 6, Folha 42, Pp. 36-7. Processo nº 3540. Cópia da sentença final de 11/11/1974.

⁴⁷⁰ O juiz João de Deus Lacerda Menna Barreto julgou que o motorista Luiz Ilogti agiu de acordo com as funções profissionais: “Destarte, à ação do terceiro denunciado nenhum reparo é possível fazer, pois agiu consoante os ditames da lei e as exigências da sua função”. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Alvará 6, Folha 42, p. 40. Processo nº 3540. Original de 11/11/1974.

⁴⁷¹ Em sentença a final absolveu o chefe Mario Borges pois este não teria participado da sessão de tortura. Mario Borges era chefe do Serviço de Buscas Ostensivas: “Com efeito, é o próprio Raphael Viviani quem (...) diz que Mario Borges não exerceu qualquer pressão contra o declarante e não estava presente quando das sevícias que lhe foram infligidas; que sua atuação se limitou a indagar do declarante se confirmava os termos daquela declaração, fazendo algumas perguntas sobre o caso”. Anexo – Sentença final. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Alvará 6, Folha 42, p. 40. Processo nº 3540. Cópia da sentença final de 11/11/1974.

⁴⁷² “Simonal ouve sentença” - *O Globo* (14/11/1974), p.1 e11.

estava diante da TV em seu apartamento, na cidade de São Paulo. Televisões, jornais e rádios foram ouvir sua opinião sobre a condenação do cantor, mas ele negou-se a fazer qualquer comentário. Foi sua mulher, Jacira Viviani, que disse aos jornais estar “aliviada e nervosa”:

“Aliviada por ter a justiça aplicada; nervosa por ter de lembrar os dois meses terríveis que passei no Rio, vendo meu marido machucado, cheio de hematomas pelo corpo. Raphael não disse nada. Continuou ouvindo o noticiário, enquanto eu chorava de emoção. Aliás, desde que mudamos para São Paulo, em outubro de 1971, ele nunca mais comentou o assunto. Aqui durante um ano ficou desempregado, mas não desistiu. Até que em 1973 conseguiu emprego como vendedor numa firma de São Bernardo do Campo. (...) Lembro que no dia 24 de setembro [de 1971] pela manhã, Raphael recebeu uma intimação para comparecer à tarde na justiça do trabalho, onde seria celebrado um acordo entre as partes. Ele voltou sossegado para casa, havia aceito as condições do acordo. À noite nossa casa foi invadida por Simonal e seus companheiros, que levaram meu marido embora, e o devolveram horas depois, todo cheio de hematomas no corpo, provenientes das fraturas que sofrera”.⁴⁷³

Os advogados de Simonal apelaram da sentença e dois anos mais tarde conseguiram a comutação da pena. A 3ª Câmara Criminal do Tribunal de Justiça do Rio de Janeiro acatou os argumentos da defesa, e reduziu a pena a 6 meses de detenção com direito a sursis⁴⁷⁴. Ou seja, através da sursis a pena foi suspensa e, na prática, isso foi quase a absolvição do cantor. Mas se legalmente o cantor foi praticamente isentado do crime de seqüestro, a pecha de “dedo-duro” nunca mais saiu do imaginário popular: a carreira do cantor afundou de vez.

Os acontecimentos de agosto de 1971 sempre foram problemáticos para próprio Simonal, que não gostava de lembrar o episódio. Na década de 1990, quase trinta anos após o ocorrido, ele enrolou-se ao relatar o episódio pelo qual foi acusado.

“Folha de São Paulo: O que aconteceu?

Simonal: Não houve problema nenhum. O contador realmente me roubava. Tinha gente junto com ele, o João Carlos Magaldi, que era colado da *Standard*. Quando fiz a *Simonal Comunicações*, fui roubado pelo Magaldi junto com o contador. Magaldi (já morto) foi padrinho de casamento do Boni. Por isso não toco na Globo.

FSP: Você não toca por isso ou por causa da pecha de delator?

Simonal: Tenho esses documentos que provam que nunca fui informante. Os jornais não publicaram isso. Que medo é esse? Quem inventou tudo isso? Ninguém tem prova.

FSP: Os documentos só dizem que não há registros, não que os fatos não tenham ocorrido.

Simonal: Se acontecesse tinha que estar registrado. Tudo é registrado. Tudo. O que não é registrado é crime. Calúnia, difamação. Se não existe é porque não existiu. Eu tinha amigos comunistas. Já fui até pedir para soltar, dei esporro, me desgastei. Quiseram censurar *Tributo a Martin Luther King*, disseram que era música racista, que colocava os negros contra os brancos. Fui pessoalmente saber por quê. Eu falo na cara, não fico escondido no boteco. Não tenho medo, porque não tenho telhado de vidro. Não sei botar a bunda de fora para gravar disco. Não gravo, mas também não faço. Se a imprensa não

⁴⁷³ “Simonal ouve sentença” - *O Globo* (14/11/1974), p.1 e11.

⁴⁷⁴ Sursis: suspensão condicional da pena. “Simonal tem pena reduzida”. *Jornal do Brasil* (04/06/1976), p. 12. Cópia encontra-se no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê S Secreto, Pasta P 159, F 188.

tem coragem, não publique. O que não admito mais é calúnia e difamação. Porque para mim é muito fácil enfiar porrada.

FSP: Porrada?

Simonal: É, porrada física. Me encheu o saco, bato ou mando bater. Ou não tenho condições de mandar bater?

FSP: Essa foi uma das acusações, de que você havia batido ou mandado bater no contador.

Simonal: Não mandei bater em ninguém. O cara me roubou, tinha que tomar porrada mesmo. Aliás, cometi o erro de não mandar bater. Evidentemente não mandei. Nunca vi atestado do delito. Quando fomos depor, não vi cicatriz.

FSP: Você era contrário ou favorável ao regime militar?

Simonal: Todo mundo era contra. Aquilo durou muito tempo por incompetência. Não acredito que nenhum milico fosse favorável. Milico não foi treinado para isso. (...) Direita e esquerda é coisa de militar. Hoje, apesar da ditadura civil que há por aí, até nos programas de pagode todo mundo faz ginástica calistênica, todo mundo marcha. Só falta colocar farda. Me picharam porque eu era nacionalista. Sou brasileiro, quero ver meu povo feliz”⁴⁷⁵.

A fala do cantor aborda vários aspectos interessantes. Ao dizer que “todo mundo era contra” ao regime, Simonal tentava se identificar com a memória da *resistência*, que nunca lhe abriu as portas⁴⁷⁶. Aliás, esse é um discurso constante entre aqueles que procuram isentar o cantor, preferindo a parte de sua trajetória que consideram, aos olhos do presente, mais “digna”. Seu próprio filho, o também cantor Wilson Simoninha, prefere vê-lo dessa forma:

"Em 1966 [na verdade foi em 1967], meu pai fez *Tributo a Martin Luther King*, que ficará como um dos legados de sua importância na história da cultura brasileira, pois fazer militância para o movimento negro era muito mais difícil naquela época do que hoje”⁴⁷⁷.

Quando entrevistei o filho primogênito do cantor em 2005, Simoninha mantinha a visão do pai como um *resistente*. Chegou a compará-lo ao boxeador Mohammed Ali, herói da luta dos negros americanos. Ao tentar adequar à memória da *resistência* a Simonal consegue-se fazer o malabarismo de ver todos como bravos *resistentes* do regime autoritário. Como vimos, esse é um processo muito comum da memória daqueles que viveram o período. E entre os artistas da MPB mais ainda, pois esta surgiu, diante das demandas da sociedade por um discurso de oposição ao regime.

Durante os anos 1990, toda vez que era chamado de “dedo-duro” Simonal sacava do bolso uma declaração oficial que “comprovava” que não era culpado de nada. Angustiado com tantos anos de achincalhe e deboche, Simonal aproveitou o fim da

⁴⁷⁵ “Proscrito, Simonal tenta cantar em SP” – Entrevista a Pedro Alexandre Sanches - *Folha de São Paulo* (21/05/1999), Folha Ilustrada, pp. 4-5.

⁴⁷⁶ Em 1981 a revista *Veja* deixava claro que a sociedade não comprava essa nova interpretação da trajetória do cantor: “Do ‘rei da pilantragem’ Simonal, que deu para se proclamar ‘de esquerda’ e carrega nos ombros a má vontade geral nascida na revelação, feita por um delegado, de que ele em 1972 em informante do DOPS carioca”. “Apesar do governo”. *Veja* (14/05/1980), pp. 60-65.

⁴⁷⁷ “Repercussão”, *Folha de São Paulo* (26/06/2000), Cotidiano C6.

ditadura para conseguir uma declaração do Ministério da Justiça, assinada pelo secretário de Direitos Humanos José Gregori, datada de 26 de janeiro de 1999:

“Em atendimento à solicitação do Sr. Wilson Simonal de Castro, declaro que foi realizada uma pesquisa nos arquivos dos órgãos federais, especialmente os do extinto Serviço Nacional de Informações (SNI) e no Centro de Inteligência do Exército, conforme cópia de documentos em anexo datados de 28 de agosto de 1991 e 30 de junho de 1998 respectivamente, que informam não terem sido encontrados nenhum registro ou evidência que apontem o interessado como colaborador, servidor ou prestado de serviços, mesmo como informante, dos referidos órgãos, durante o regime de exceção (sic) vivido no país”⁴⁷⁸.

Esse parecer veio legitimar um *habeas data* emitido em 1991, quando o cantor recorreu à Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República e provou que não havia nada referente à suposta delação de colegas artistas⁴⁷⁹. Após a morte do cantor em 2000, seus familiares prosseguiram a luta pela reparação moral. Em julgamento simbólico, integrantes da Comissão Nacional de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) absolveram o cantor. A pedido da família, um grupo de advogados analisou documentos da época e concluiu que o artista “não dedurou ninguém”⁴⁸⁰.

Se a OAB e a Comissão de Direitos Humanos afirmam não ter encontrado documentos acerca do cantor, cabe problematizar as pesquisas levadas a cabo por estas instituições. Parece-me que, aos olhos desses órgãos (e de parte da sociedade), a memória de Simonal encontra-se pronta para ser regenerada, podendo o cantor ser inocentado de qualquer ligação com o regime.

No entanto, sociedade e Justiça continuam muito preocupados com o binômio veracidade/falsidade das acusações. Nesse sentido, mantém-se uma lógica de análise na qual Simonal continua como bode-expiatório: se inocente, serve como forma de apontar os excessos do regime; se culpado é o *judas* a ser malhado, aliviando-se toda a ira acumulada contra os ditadores. A ditadura continua sendo vista pela Justiça e pela sociedade como um “regime de exceção”, como deixou clara a declaração do Secretário de Estado dos Direitos Humanos, José Gregori. A reabilitação continua servindo a uma visão que vitimiza a sociedade.

⁴⁷⁸ Cópia da declaração é mostrada em: “Não suporto mais esse peso”. *Época* (24/04/2000), p.132-133.

⁴⁷⁹ “Não suporto mais esse peso”. *Época* (24/04/2000), p.132-133; Léa Pentead. *Um instante maestro! A história de um apresentador que fez história na TV*. Record. Rio de Janeiro. 1993, p. 133.

⁴⁸⁰ “OAB absolve o cantor Wilson Simonal”. *O Estado de São Paulo* (24/09/2003) - <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2003/set/24/164.htm>; “OAB: Wilson Simonal não era ‘dedo-duro’”. *O Globo online* (25/02/2006) <http://oglobo.globo.com/online/pais/plantao/2006/02/25/191981838.asp>

No entanto, o ostracismo do cantor não se explica somente por ter se tornado um “bode” das esquerdas. Na entrevista acima, Simonal apontou outro aspecto explicativo de sua exclusão sistemática dos meios de comunicação. Como relata Ronaldo Bôscoli, a desgraça do cantor é mais terrível ainda, pois une direitas e esquerdas num processo de silenciamento:

“Todos os problemas do Simonal vieram de sua teimosia. Quando resolveram limá-lo sumariamente, eu quis defendê-lo, mas ele nunca se deu ao trabalho de me explicar direitinho o que havia acontecido. Não acredito que tenha sido nada tão grave que pudesse acabar com a carreira de um homem. Simonal conseguiu ficar mal com a esquerda e com a direita. Dr. Roberto Marinho, por exemplo, nunca quis saber dele”.⁴⁸¹

Segundo o próprio Simonal, durante o declínio de sua carreira ele teria sido boicotado pela televisão, especialmente da Rede Globo. Quando acusou o ex-contador, Simonal também suspeitava de João Carlos Magaldi e Ruy Pinheiro Brizolla Filho, ambos ex-gerentes da Simonal Comunicações. E se Raphael Viviani se tornou o único culpado dos desfalques da firma, isto serviu também para apagar a acusação sobre os outros dois empregados.

Mas quem eram esses dois personagens? João Carlos Magaldi era sócio da firma publicitária *Magaldi, Maia & Prósperi*, cujo um dos sócios era Carlito Maia, homem forte da Rede Globo⁴⁸². Ao longo das décadas seguintes Magaldi ascendeu hierarquicamente na emissora e, quando morreu em julho de 1996, dirigia a Central Globo de Comunicações. Ele fora o criador da maioria dos slogans da emissora, como “Globo e você, tudo a ver” e “A Globo bola o que rola”⁴⁸³. Além disso, Magaldi era amigo íntimo de José Bonifácio Sobrinho, o Boni, homem forte da rede carioca. De fato, se dependesse de favores pessoais para tocar na Globo, Simonal estava em apuros.

As divergências entre Simonal e a Globo eram anteriores à entrada de Magaldi na emissora. Um bate-boca do cantor com o diretor geral Boni, em 1970, demonstra

⁴⁸¹ Bôscoli, Ronaldo. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1994, p. 278.

⁴⁸² Quando Simonal apontou o dedo para João Carlos Magaldi na entrevista acima transcrita, a família do acusado redigiu uma carta ao jornal *Folha de São Paulo* expressando a indignação diante das acusações: “Somos filhos de João Carlos Magaldi, maldosamente mencionado pelo senhor Wilson Simonal na entrevista publicada em 21/5. É uma atitude covarde acusar uma pessoa que não pode se defender, pois já está morta. Onde estão as provas de que o nosso pai roubou o sr. Simonal? A história profissional de nosso pai mostra a sua preocupação social, a sua ética e o quanto valorizava o ser humano. Essa tentativa do sr. Simonal de retomar a sua vida profissional denegrindo a imagem de várias pessoas, inclusive de nosso pai, demonstra sua mesquinhez e seu verdadeiro caráter.” Álvaro B. Magaldi e Monica Magaldi Suguilhara (Bebedouro, SP) – “Menção Maldosa”. Seção Painel do Leitor. *Folha de São Paulo* (25/05/1999), p. 3.

⁴⁸³ Entrevista de Carlos Manga à revista *Playboy* (outubro/1996), pp. 35-55.

que essa briga era antiga. Disse Boni: “O Wilson Simonal não participa do FIC porque não deseja fazer televisão”⁴⁸⁴.

Além de Magaldi e Boni, Simonal também conseguiu outro inimigo poderoso na televisão brasileira: Carlos Manga. Tudo começou quando Simonal contratou o baterista Vitor Manga, sobrinho de Carlos, para excursionar no México em 1970. O músico abandonou seu grupo, *Antonio Adolfo e a Brazuca*, para viajar com o cantor. No entanto seus problemas com drogas acabaram fazendo com que fosse despedido - e ele, desgostoso, acabou morrendo de overdose. Sua antiga banda então gravou uma música para homenagear o antigo integrante, a carregadíssima balada "Tributo a Vitor Manga", literalmente chorada e berrada na gravação do disco no ano seguinte⁴⁸⁵.

E se o grupo conseguiu superar a perda do amigo, o tio Carlos Manga nunca esqueceu o acontecido e procurou vingança contra Simonal. O próprio Manga relatou aqueles dias tensos e vingativos à revista *Playboy* quase trinta anos mais tarde:

“Tive um sobrinho, Vitor Manga, um grande baterista [pausa] ... Ele era um menino fraco [pausa] ... Teve muitos problemas [com as drogas]. Ele foi convidado para ir ao México, (...) e nós acreditávamos que o trabalho ia tirá-lo daquele caminho. Ele foi me perguntar, na Record, o que eu achava. Respondi que se o trabalho tivesse continuidade poderia ser uma boa. Ele contou que tinha a promessa de ser contratado. Mas quando voltou, foi dispensado. Foi enganado. Acho que ele se puniu por isso [pausa] ... Seguramente, eu teria feito uma bobagem se tivesse encontrado o Simonal logo em seguida. (...) O garoto se matou com uma overdose. [No] dia 13 de agosto de 1970. Eu queria encontrar o Simonal depois disso. Procurei por ele durante três dias... Fui armado de revólver. Eu ia matá-lo. Mas o João Carlos Magaldi, meu amigo, ficou sabendo e conseguiu evitar que eu encontrasse que eu encontrasse o Simonal”⁴⁸⁶.

Simonal não foi o único que brigou com grandes redes de televisão. Aliás, alguns artistas que surgiram como produtos televisivos da década de 1960, dez anos mais tarde transformam a televisão em seu inimigo número um⁴⁸⁷. Milton Nascimento

⁴⁸⁴ *Fatos e fotos* (5/11/1970) nº 509, p. 17.

⁴⁸⁵ Músicos de peso compunham o grupo, dentre eles o próprio Antônio Adolfo e o baixista Luizão Maia. Os outros integrantes eram Bimba, Julie, Luiz Cláudio e Tibério Gaspar (como assistente de produção). A canção *Tributo a Vitor Manga* foi gravada no LP *Antonio Adolfo e a Brazuca II* (Odeon, 1971). Agradeço ao amigo “de orkut” Ricardo Schott, jornalista da *International Magazine*, que me chamou a atenção para essa entrevista de Carlos Manga.

⁴⁸⁶ Entrevista de Carlos Manga à revista *Playboy* (out 1996), p. 55.

⁴⁸⁷ Essa visão dos artistas, é importante frisar, era referendada pelos trabalhos acadêmicos da época, que culpavam a televisão pela “alienação” popular. Apesar de existirem poucos trabalhos realizados naquele período, o tom busca sempre culpar a TV pelos grandes males da sociedade brasileira. Sergio Miceli, que pioneiramente analisou o programa de Hebe Camargo de forma acadêmica, foi taxativo. Para ele a tv, e a cultura em particular, tem a função de saciar a demanda social do excluído, trazendo-lhe o familiar. Nesse sentido, o programa da Hebe, uma sala de estar onde senhoras batem papo prosaicamente, reforça no espectador a divisão do trabalho dentro de casa. Sua conclusão aponta para o poder autoritário da televisão. Penso que a TV não tem todo esse poder. Prefiro enfatizar que ela respalda certos costumes já existentes na sociedade, em vez de impor uma realidade. E se o autor entendeu que Hebe Camargo é uma janela para se compreender o Brasil, parece que preferiu ver essa mesma janela como uma via de mão única. Miceli, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo: Perspectiva. 1972. Dentro da mesma perspectiva:

ficou durante algum tempo sem aparecer na televisão durante os anos 1970 pois achava que a televisão “queimava” os artistas:

“eu sou muito desconfiado com televisão. De modo geral, não gosto. É tudo muito corrido, em cima da hora, nada pensado, nada a longo prazo. Talvez, para fazer uma coisa especial, a TV seja interessante, fora isso, só faz desgastar, queimar. (...) Para os novos a televisão só sabe descobrir quem ela vai usar, quem ela vai queimar”.⁴⁸⁸

Como se sabe, Chico Buarque foi uma notória *persona non grata* da Rede Globo durante a década de 1970, e só fez as pazes com a emissora carioca durante o processo de abertura política, no início dos anos 1980⁴⁸⁹. As tensões entre Elis Regina e a TV Globo também só se amenizaram com o fim dos anos 1970⁴⁹⁰. Outro artista que brigou diversas vezes com os diretores da TV Globo foi o cantor Tim Maia. Numa dessas brigas foi direto ao ponto: “a Globo não me quer mais lá. Não é só o Boni. O Roberto Marinho não me quer lá. Li [o livro] *A Fundação Roberto Marinho* e fiquei chocado. Não quero ser Simonal. Mas mataram o rapaz. Tem gente que faz muito mais, e ninguém faz nada”⁴⁹¹.

Como se vê, brigar com as redes de televisão não foi exclusividade de Wilson Simonal. Mas, diferente dos outros artistas da MPB, Simonal não tinha a válvula de escape do show em Circuitos Universitários durante a década de 1970. O público das faculdades se aproximava cada vez mais dos artistas da MPB, garantindo-lhes público e aplausos, mas cobrava um posicionamento político claro. Assim, grande parte destes

Prado, João Rodolfo. *TV: quem vê quem*. Guanabara: Eldorado. 1973. Sobre a TV Globo: Herz, Daniel. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: Tchê. Sem data.

⁴⁸⁸ “O som é meu rumo para a liberdade”. *Opinião* n° 99, (27/09/1974), p. 16.

⁴⁸⁹ Chico Buarque e Rede Globo tiveram suas relações bastante estremecidas, em 1972. Naquele ano houve um desentendimento entre vários compositores e a emissora carioca devido ao processo de censura no FIC daquele ano. Dez anos mais tarde, em 1982, Chico Buarque comentou a reaproximação com a TV Globo: “é evidente que houve uma quebra de gelo. Durante a fase da censura, eu sentia uma simpatia recíproca entre eu, que estava censurado, e uma parte da imprensa que sofria a censura também. Essa imprensa me tratava como aliado. Eu, idem. Acontece que, acabada a censura e depois de um ano e meio debaixo do malho dessa imprensa que antigamente me mimava, eu descobri que estava fazendo bobagem. ‘Ué’, pensei, ‘por que fazer diferença com a Globo, se toda a imprensa me trata igual? (...) Não é porque me critiquem. Pode malhar, pode criticar à vontade, eu não gosto é de jogo sujo’. “Sou um boi de piranha” – entrevista com Chico Buarque. *Veja* (17/02/1982) pp. 3-6. Para um relato dos acontecimentos de 1972, ver: “*Fio Maravilha e Diálogo* (VII FIC/TV Globo, 1972) In: Mello, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

⁴⁹⁰ Segundo Elis: “eu andava errada a respeito de algumas coisas, como participação de TV e rádio, até resistindo a uma série de pressões. Como se a gente acreditasse, com isso, poder mudar o mundo, quando na verdade a gente não vai mudar porcaria nenhuma, muito menos se a gente não tiver dentro do mundo. (...) Uma vez no inferno, é muito melhor estar no centro do inferno. (...) Em relação (...) à Globo, foi feita uma reunião em que todo mundo decidiu resistir, e chegou determinado momento em que a gente começou a perceber muita trilha de novela com os ‘resistentes’, muito Globo de Ouro com eles lá dentro. Então a gente se toca, só eu estou resistindo? Então, tudo é um negócio e a gente é mercadoria, então eu vou mais é pra Globo”. “Elis: no visual novo, muito charme” – *Revista Música*, 1979. *Apud*: Arashiro, Osny. *Op. cit.*, pp. 100-107.

⁴⁹¹ “Isto é Tim Maia” – *Folha de São Paulo* (16/03/1998), Folha Ilustrada, pp. 5-6.

artistas pôde levar sua vida tocando para esse público restrito, desde que atendendo suas demandas políticas. Elis Regina sabia da importância dessa fatia do público durante aquela década:

“A participação dessa emissora [Record] foi fundamental para a música brasileira. No entanto, a estrutura da televisão, no país, dez anos atrás, era absolutamente incipiente (sic). Naquela época, por exemplo não havia os Circuitos Universitários – hoje em dois meses você visita quarenta cidades e canta para mais de 100.000 pessoas. Naquela época, não se podia pensar em fazer um show de dois meses - como o que eu comecei em São Paulo. (...) Enfim, a coisa fugia absolutamente do controle de cada um. O pior é que eu não tinha quem cuidasse de minha vida profissional como hoje. Meu empresário, Roberto de Oliveira, o mesmo dos Circuitos Universitários, resolve todos os meus problemas extra-artísticos.

Fundamentalmente quero mostrar meu trabalho para estudantes. O circuito Universitário é o fato mais importante na história da música popular brasileira dos anos 1970. Você tem chance de se apresentar nos lugares mais distantes para um público jovem, sempre caloroso, atento, interessado, informado. Para o artista brasileiro, hoje, não há melhor fertilizante que o público das faculdades.⁴⁹²

A gente é um país pobre pacas, com quase 80% de analfabetos, mas é pretensioso. Esse pequeno percentual que vai às universidades é que dita as regras, que dá ordens, dita moda, discrimina”.⁴⁹³

O diretor Roberto de Oliveira também defende os *Circuitos Universitários* como espaço da MPB. Ele se recorda da época em que convenceu Chico Buarque a fazer um especial na TV Bandeirantes. O programa tinha uma linha bem parecida com os show do artista nos *Circuitos*:

“Já entrei na [TV] Bandeirantes com a idéia de levar o Chico para lá. Eu era um garoto e fui na sala do João Saad (*então presidente da Band*) conversar com ele, na cara-de-pau. Ele foi receptivo e me disse: ‘Não querem deixar o Chico cantar por aí?’. Quando conheci o Chico eu tinha 19 anos e coordenava uma série de shows chamada *Circuito Universitário*, que levava música brasileira para o interior de São Paulo e Minas. Eram 60, um por dia. Os artistas mais sofisticados não tinham espaços legais para cantar. Neste circuito, era possível tocar em ginásios, para grandes platéias. (...) Os cantores engajados eram perseguidos pela repressão. O Chico havia brigado com a Globo. Ele tinha músicas proibidas e a Polícia Federal viajava atrás da gente, de cidade em cidade. Ele sempre dizia: ‘Pode deixar que não vou cantar nenhuma proibida’. Mas não tinha como segurar o público. As pessoas começavam a cantar, ele acompanhava no violão”⁴⁹⁴.

Simonal nunca poderia cantar para esse público pois sua imagem cristalizou-se como a de “dedo-duro” do regime, o que era o oposto do que os universitários cobravam dos seus ídolos. Fechavam-se os caminhos.

* * *

⁴⁹² “Quero apenas cantar”. *Revista Veja* (01/05/1974). Apud: Arashiro, Osny. *Op. cit.*, pp. 71-80.

⁴⁹³ “Elis: no visual novo, muito charme” – *Revista Música*, 1979. Apud: Arashiro, Osny. *Op. cit.* 1995, p. 105.

⁴⁹⁴ “O homem que põe a música popular brasileira no DVD” *Jornal do Brasil* (28/01/2007), Caderno B, B3. (entrevista de Roberto de Oliveira).

Simonal não contava com o achincalhe que iria sofrer por parte da imprensa “de esquerda”, marcando-o para sempre. Menos de duas semanas após a denúncia de seqüestro, em 7 de setembro de 1971, os cartunistas do jornal *O Pasquim* desenharam uma mão negra com o dedo indicador em riste e os seguintes dizeres:

“*O Pasquim*, num esforço superior ao dos descobridores de Dana de Teffé, conseguiu também exumar a mão de Wilson Simonal e aqui apresentar – naturalmente em primeira mão – a fotografia de seu magnífico dedo. Como todos sabem, o dedo de Simonal é hoje muito mais famoso do que sua voz. A propósito: Simonal foi um cantor brasileiro que fez muito sucesso no país ali pelo final da década de 60”.⁴⁹⁵

Como se vê, *O Pasquim* dá Simonal como morto. A acusação de que Simonal era “dedo-duro” já existia antes da “denúncia” do jornal, mas seu conhecimento estava restrito àqueles do meio musical. A partir daquela data, Simonal ficou marcado de vez com a pecha. Mais de trinta anos depois, em entrevista na década de 90, o cantor ainda se mostrava abalado ao episódio:

“E eu, que nunca fiz nada, até hoje sou perseguido. Fui atirado aos leões, como um símbolo. Cheguei a ser classificado entre os maiores torturadores do século pelo jornal *Movimento*. *O Pasquim* fez capa com um dedo enorme sobre o qual estava escrito “Simonal”. Eu estava no auge da popularidade, queriam vender jornal”.⁴⁹⁶

E se ele não morreu de fato, sua imagem ficou de tal forma cristalizada que passou a ser índice de toda e qualquer traição, o que, na prática, foi a morte para o cantor. Aliás, uma das funções da patrulha é criar marcas políticas que, de forma simplificada, buscam bodes expiatórios sociais. Simonal não foi o único dedo-duro denunciado pelo *O Pasquim*. Outro alvo foi o escritor Nelson Rodrigues. Quando Nelson falou que a “maioria dos jornais estava nas mãos das esquerdas”, exceto *O Globo* e os jornais da família Mesquita (*Jornal da Tarde de SP* e *Folha de São Paulo*), onde “os diretores mandam”, os redatores do *O Pasquim* resolveram acusá-lo de também ser dedo-duro. Desenharam uma mão com o dedo indicador apontado, e na manga da camisa uma suástica, e os dizeres: “Nelson deseja, em suma, que a polícia prenda jornalistas em massa. É um dedo-duro petrificado, instituição algo desmoralizada depois de quase seis anos de desgastes”.⁴⁹⁷

Henfil não perdeu a oportunidade de ironizar. Num cartum, seu personagem, o Tamanduá, foi convocado pelo chefe, o próprio Nelson Rodrigues, para uma estranha missão. Seu patrão sentia “peso na consciência” e pedia que o animal sugasse seu

⁴⁹⁵ *O Pasquim* (7 a 13/09/1971), nº 114, p. 13.

⁴⁹⁶ Sua memória deu importância maior do que o fato realmente tivera. Sua mão não foi estampada na capa do *O Pasquim*, como sua memória erroneamente recordava, mas nas páginas internas daquela (e das outras) edições ©Agência Estado.Aedata Fonte: AE, 06-05-1992

⁴⁹⁷ *O Pasquim* (22/01/1970), nº 31, p. 33.

cérebro e retirasse o que tanto lhe afligia. Assim, na edição de 9 de novembro de 1971, constata-se que o cérebro de Nelson Rodrigues era a reencarnação de Judas Iscariotes e Joaquim Silvério dos Reis⁴⁹⁸.

Punir os dedo-duros era uma das intenções declaradas d'*OPasquim*. Em certa oportunidade, Jaguar desenhou *Sig*, o rato mascote do jornal, como uma estátua da liberdade em cuja tabula lia-se o mandamento: “não dedurarás”. Dessa forma, Simonal serviu perfeitamente aos propósitos *patrulheiros* do jornal. E se a delação virou o pior crime, Simonal tornou-se, sistematicamente, símbolo de qualquer tipo de “traição” ou delação.

Em 1971, o Detran carioca iniciou uma campanha para estimular cidadãos comuns a denunciar infrações cometidas por motoristas irresponsáveis. As propagandas pediam às pessoas que ligassem para o órgão público para comunicar as placas dos carros que estacionavam de forma irregular, avançavam o sinal, buzonavam perto de hospitais e cometiam outras infrações cotidianas. *O Pasquim* não perdeu a chance de ironizar a medida e Ziraldo desenhou *cartuns* nos quais a mão negra de Simonal apontava motoristas desrespeitosos⁴⁹⁹.

Para além da caricatura, a imagem de Simonal foi quase sempre simplificada, mesmo pelos colegas artistas. Em janeiro de 1973, Chacrinha constatava a perseguição ao cantor: “Simonal não dá mais. Só em festa de casamento, em batizado ou comunhão, onde não existe *couvert* e nenhuma obrigação”⁵⁰⁰. Três anos mais tarde, Rita Lee compôs a canção *Arrombou a festa*, uma ironia a *Festa de Arromba*, sucesso da década anterior de Roberto e Erasmo Carlos. Rita Lee fazia piada com todos os artistas da época, mas com Simonal ela pegou pesado:

Ai meu Deus
O que foi que aconteceu com a música popular brasileira (...)
Benito lá de Paula com o amigo Charlie Brown
Revive em nosso tempo
O velho e chato Simonal⁵⁰¹

⁴⁹⁸ Outro redator do jornal, Sérgio Cabral, já havia criticado o “traidor da independência” por ser o “primeiro dedo-duro da História do Brasil, que há 178 anos (sic) esculhambou todo o trabalho de Tiradentes”. *O Pasquim* (18/04/1970), nº 43, p. 33.

⁴⁹⁹ *O Pasquim* (28/09/1971), nº 117, p. 6. Em outra oportunidade, a mão de Simonal cumpriu o mesmo propósito – *O Pasquim* (06/03/1973), nº 192.

⁵⁰⁰ “Não dá mais” (Jornal do Chacrinha) – *A Notícia* (29/01/1973), apud: Araújo, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Record. Rio de Janeiro. 2003, p. 290.

⁵⁰¹ *Arrombou a festa* (Rita Lee - Paulo Coelho): “Ai, ai, meu Deus, o que foi que aconteceu/ Com a música popular brasileira?! Todos falam sério, todos eles levam a sério/ Mas esse sério me parece brincadeira // Benito lá de Paula com o amigo Charlie Brown/ Revive em nosso tempo o velho e chato Simonal/ Martinho vem da Vila lá do fundo do quintal/ Tornando diferente aquela coisa sempre igual/ Um tal de Raul Seixas vem de disco voador/ E Gil vai refazendo seu xodó com muito amor/ Dez anos e Roberto não mudou de profissão/

Não era a primeira vez que Simonal era criticado em uma música. Diante do sucesso da música *País Tropical*⁵⁰² em 1969, Juca Chaves resolveu desferir seu humor mordaz contra a alegria ingênua da música de Jorge Ben⁵⁰³. Juca Chaves criou então a sua *Paris Tropical*⁵⁰⁴:

Alô, meu Brasil
Alô, Simonal
Moro e namoro em Paris Tropical
Teresa empregadinha
Eu sou seu patrão
Vendi meu fusca e meu violão
Tenho um Jaguar, só ouço Bach
E como estrogonofe no lugar do feijão
Mas que patropi nada, isso é que é um vidão

Invocado com a crítica, Jorge Ben compôs *Resposta*, revidando o deboche de Juca Chaves. Simonal foi, de novo, o intérprete ideal para o contra-ataque, até porque também tinha sido ironizado pelo menestrel:

Quem dera que Paris fosse tropical
Tivesse uma nega Teresa muita alegria e carnaval
Sou da paz e do amor
Minha *mentalidade é mediana*
Mas eu não devo nada a ninguém
Eu tô na minha
Por isso eu gosto de andar de trem
Meu sentimento é puro e sincero
Feijoada, sol, cachaça, futebol, tudo é belo
Meu coração é rubro-negro, e também verde-amarelo
Eu não sou um orgulhoso, nem tampouco um despeitado
Me desculpa mas é que não gosto de ser subestimado
Pois eu sou um amante do meu país
Eu sei onde é meu lugar, *eu sei onde eu ponho o meu nariz* (grifos meus)⁵⁰⁵

Embora pareçam ingênuas, tanto *Resposta* quanto *País Tropical* possuem um ponto em comum: ambas fazem apologia ao homem comum, de “mentalidade mediana”, que pode “não ser um *band leader*/ mas lá em casa [s]eus camaradinhas [o] respeitam”. Por “mentalidade mediana” o compositor não queria dizer pouco

Na festa de arromba ainda está com seu carrão/ Parei pra pesquisar// O Odair José é o terror das empregadas/

Distribuindo beijos, arranjando namoradas/ Até o Chico Anísio já bateu pra tu batê/ Pois faturar em música é mais fácil que em tevê/ Celly Campello quase foi parar na rua/ Pois esperavam dela mais que um banho de lua/ E o mano Caetano tá pra lá do Teerã/ De olho no sucesso da boutique da irmã// Bilú, bilú, fafá, faró, faró, tetéia/ Severina e o filho da veia/ A música popular brasileira// Sou a garota papo firme que o Roberto falou/

Da música popular/ O tico-tico nu, o tico-tico cu, o tico-tico pá rá rá rá”

⁵⁰² Além de Simonal, que gravou a música em 1969, Jorge Ben também a gravou no mesmo ano. Mas a música já havia estourado. Além deles, Gal Costa também a gravou em no seu 2º Lp, de 1969, e com participação de Caetano e Gil.

⁵⁰³ *O Pasquim* também já havia caçoado da canção naquele mesmo ano de 1970. Ao lado de cada verso da música uma foto aparecia contradizendo o exposto na letra. *O Pasquim* nº 90 (21/8/1970), p. 10.

⁵⁰⁴ *Paris Tropical* foi gravada por Juca Chaves 1º no LP *Muito vivo – a sátira de Juca Chaves* (1972) e depois de novo em *Ninguém segura este nariz* (1974).

⁵⁰⁵ Gravada em 9 de setembro de 1970 e lançada em dezembro do mesmo ano.

inteligente, mas um pensamento comum, hegemônico entre os populares. Jorge Ben parece captar muito mais a essência a alma do brasileiro do que qualquer outro compositor. O sujeito comum cantado por Simonal estava empolgado com o discurso nacionalista do governo, amante da natureza, das festas e do esporte do país, e que não leva desaforo para casa.

A partir do momento que o nome Simonal ficou associado ao “dedo-duro” quase todos, procuraram evitá-lo. E as músicas de Jorge Ben cantadas foram lidas enfatizando-se o discurso adesista presente nelas, esquecendo-se do brasileiro de “mentalidade mediana”. A trajetória do cantor de sucessos começou a desmoronar, sendo apagada da memória das pessoas. No mesmo ano de 1971 os jornalistas d’*O Pasquim* fizeram uma de suas costumeiras perguntas capciosas a cantora Wanderléia, indagando-lhe se estava arrependida de ter lançado a dupla Dom e Ravel. A cantora não pareceu arrependida de ter contribuído para a carreira da dupla nordestina que cantou várias músicas ufanistas do regime. Mas foi crítica em relação ao bode-expiatório ideal daquela época:

“Sergio Cabral: E o Wilson Simonal? É melhor ou pior que Dom & Ravel?

Wanderléia: Eu acho o Simonal meio parado. Devagar quase parando”⁵⁰⁶.

O crítico José Ramos Tinhorão foi taxativo ao ser questionado sobre sua opinião acerca do cantor: "O que tenho a dizer é o que o amigo dele, Armando Falcão, ex-ministro da Justiça, costumava afirmar: nada a declarar"⁵⁰⁷.

Pelo que se vê, não pegava nada bem nos idos dos anos 70 ser íntimo de Simonal. Ivan Lins sofreu uma *patrulha* direta quando cedeu sua música *Se dependesse de mim*⁵⁰⁸ para o cantor grava-la, em 1972, e foi bombardeado por perguntas capciosas pel’*O Pasquim*:

Julio Hungria: Por falar nisso essa é a música que o Simonal já gravou, ou vai gravar?

Ivan Lins: Já gravou. É o título do novo LP dele.

Henfil: E você deixou?

Ivan Lins: Isso não cabe a mim.

Mariozinho Rocha: *Peraí*, cabe. Porque o autor tem uma cláusula no seu contrato com a editora, chamada ‘direito do autor’, que a obra não pode ser deturpada; e o autor tem salva-guarda de não deixar qualquer outro gravar. A editora tem simplesmente uma procuração do autor. Se o autor quiser, ele pode impedir de outra pessoa gravar, se ele achar que vai deturpar a obra ou a imagem dele.

Ivan Lins: Aí entra o meu relacionamento humano. Só isso.

Julio Hungria: Com o Simonal? Qual é o seu relacionamento humano com o Simonal?

⁵⁰⁶ *O Pasquim* (26/10/71), pp. 17-19.

⁵⁰⁷ “Repercussão”, *Folha de São Paulo* (26/06/2000), Cotidiano C6.

⁵⁰⁸ *Se dependesse de mim* (Ivan Lins/Ronaldo Monteiro de Souza): “Quero a rosa e não a roseira/ Isso é o que vale pra mim/ Quero o tombo e não a rasteira/ Mas não depende de mim// Quero a paz de cardeais/ Em nossos dias normais/ Quero de você o eterno cais/ Quem dera// Quero a rosa...// Quero a luz dos castiçais/ Em nossas noites normais/ Quero a rosa e não a roseira/ Isso é o que vale pra mim”

Ivan Lins: O meu relacionamento é completamente independente, mas aí passa a ser dependente. Eu gosto de todas as pessoas, e isso pode até ser um mal.

Julio Hungria: Então você acha que é importante dar uma força ao Simonal porque ele está numa situação ruim.

Ivan Lins: Eu acho que o Simonal deve ser tratado muito bem. E acho que a tática que ele usou não foi a mais acertada.

Antes disso, os *patrulhadores* já haviam criticado o letrista de Ivan, Ronaldo Monteiro de Souza, autor de canções como *Madalena* e *Salve, salve* por seu “lirismo alienante”. Chegaram a denunciar que Ronaldo apoiava o regime por causa da letra de *O amor é meu país* (1970). Henfil então pegou pesado na *patrulha* e começou a chamar Ivan de “burguês”, na casa do próprio compositor! Acuado, Ivan perdeu-se nos argumentos:

Henfil: Você nunca fez música por problema de estômago, de fome?

Ivan Lins: Não. Por isso não.

Henfil: Eu chego aqui e encontro você numa casa maravilhosa, quentinha, sem problemas, com uma canjinha maravilhosa que a Lucinha [Lins, mulher de Ivan] fez pra mim, o uísque que o pessoal está bebendo, e diz que terminou o curso [faculdade de química] porque quis. Aí tem um esquema de vida burguês. Sempre morou no Rio, ao mesmo tempo nunca teve maiores pendores para o lado social, o que fez você estudar química [sic]. Eu estava olhando para seus livros, e tem *Sexus* de Henry Miller, e em geral são romances *best sellers* do momento. Então, fica mais difícil pra você fazer algo que esteja fora dessa tua realidade. Você não passa nem perto disso, você não vê?

Ivan Lins: Eu passo perto e vejo, tomo conhecimento.

Henfil: E canta *O amor é o meu país*? Você é um cara reacionário?

Ivan Lins: Não. É lógico que não. Eu sou, vamos dizer assim, um rei da corda bamba!

Henfil: Você tem medo de perder esse lugar quentinho, e sair para um negócio um pouquinho menos confortável?

Ivan Lins: Não. Não tenho medo nenhum.

Julio Hungria: Porque você não parte então?

Ivan Lins: Pois é... talvez por falta de experiência.

(...)

Henfil: Você acha que a gente está tentando, também, fazer um outro tipo de censura, te chamando de alienado?

Ivan Lins: ?!?!?! (fundiu a cuca).⁵⁰⁹

Curiosamente, em meio ao bombardeio de perguntas autoritárias, Ivan Lins proferiu uma fala intrigante: “eu sou o rei da corda bamba”. Essa frase desagradou muito os entrevistadores. Para estes, Ivan deveria ter um posicionamento claro, sem vacilações ou opiniões dúbias. No entanto, a cobrança era feita de forma bastante radical. Ao dizer que andava na corda bamba, Ivan Lins foi interpretado como se estivesse “do lado inimigo”. No entanto, a corda bamba era um caminho freqüentemente utilizado pela sociedade brasileira. Penso que sociedades sob regimes autoritários raramente se mostram totalmente *resistentes* ou integralmente *colaboracionistas*. Nesse sentido, Ivan representava a maior parte da sociedade brasileira, que não era assim tão “clara politicamente” quanto desejava *O Pasquim*.

⁵⁰⁹ “Ivan Lins: o que caiu no golpe do Olympia”. *O Pasquim* (31/10/1972) no. 174, pp. 10-13.

Seguindo este pensamento podemos fazer uma ponte entre o Brasil da ditadura e outras sociedades que também viveram regimes autoritários.

O historiador francês Pierre Laborie estudou as condutas dos franceses durante a ocupação nazista (1941-44).⁵¹⁰ Para ele, o dilema *resistência-cooptação* não dá conta da realidade das sociedades que viveram sob regimes autoritários. Laborie defende um novo olhar para relações e compromissos entre sociedade e ditadura, enfatizando-se os consensos, os elos e os interesses mútuos contemplados. Impõe-se uma tarefa de compreensão e revisão teórico-metodológico que tente abraçar questões paradoxais, fugindo das respostas diretas e simplistas do mito da *resistência*⁵¹¹. Para Laborie, a grande maioria das pessoas era, ao mesmo tempo, *resistentes* e *colaboradores* do regime, sem se prender nem a um nem a outro por completo. Aliás, ver *resistentes* e *apoiadores* de forma clara é um trabalho realizado com perfeição pela *memória*, que constrói de forma simplista, passados alguns anos, um signo para os diversos personagens da época.

Tentando desarticular os sentidos lógicos da memória, Laborie cunhou o conceito de *penser-double*, que tenta dar conta das múltiplas possibilidades que estão entre a *resistência* e a *colaboração*. Aliás, mais do que isso, o historiador francês chama a atenção para um conceito que busca abrigar dentro de si tanto a *cooptação* quanto a *resistência*. Não se trata de analisar dois períodos da vida de um indivíduo, sociedade ou instituição, mas de articular essas duas questões num mesmo objeto e num mesmo espaço de tempo. Ambiciosamente, o *penser-double* tenta abrigar as nuances, contradições e dubiedades das posições e opções dos indivíduos frente ao regime autoritário. Para ele, grande parte da população se situa no que chamou de *zona cinzenta*. Trata-se de um “lugar social”, no qual os indivíduos se portam, ao mesmo tempo, entre as “luzes” da *resistência* e das “trevas” da *colaboração*. Nesse sentido, aponta-se para a noção de que, entre o apoio incondicional ao regime e a entrega pessoal

⁵¹⁰ Laborie, Pierre. *Les Français des années troubles*. De la guerre d' Espagne à la Liberation. Paris: Seuil. 2003.

⁵¹¹ “Il ne s’agit pas non plus d’établir une « vérité » dès attitudes collectives, à coup sûr introuvable, pour affirmer « ils sont pensé ainsi », ou « ils ont été ceci ou cela », em faisant par ailleurs référence à un découpage uniforme du temps qui ne peut en aucune manière être le même pour tous et n’a donc aucune réalité. Mais seulement, plus modestement, d’appréhender des structures mentales, des configurations, des capacités ou des impossibilités d’identification, des hiérarchies d’attention ou d’intérêt, des chocs émotionnels ou autres qui donnent accès aux modes de rationalité des représentations, aident au décryptage des imaginaires, renseignent sur les logiques et les ressorts souterrains des conduites collectives”. Laborie, Pierre. *Les Français des années troubles*. De la guerre d' Espagne à la Liberation. Paris: Seuil. 2003, p. 14.

à luta armada, houve diversos níveis, múltiplas possibilidades, diferentes tons de conduta.

O conceito de Laborie nos permite melhor entender o próprio Simonal: *resistente* ao apoiar a luta dos negros americanos em *Tributo a Martin Luther King* e colaboracionista ao cantar *Brasil, eu fico* e *Cada um cumpra com o seu dever*. Se Laborie estiver certo, grande parte da sociedade estava com Simonal neste *penser-double*. De fato era o que acontecia. Mesmo entre os artistas essa postura dupla também esteve presente.

Vejamos o caso do publicitário carioca Miguel Gustavo, freqüentemente lembrado como o “compositor da ditadura”. De fato, Miguel Gustavo cantou o regime diversas vezes⁵¹². Foi ele o autor da marcha *Pra frente Brasil*, que se tornou o hino da vitória na Copa do Mundo de 1970⁵¹³. Maravilhado com as atuação do “rei do futebol”, compôs *Obrigado, Pelé*, gravada por Simonal:

Todo mundo sambando com a bola no pé
Obrigado, Pelé! Olé!
Você tem o seu clube eu tenho o meu
Escrete, cada país possui o seu
Mas quando Pelé balança o marcador
Em todo o mundo grita o torcedor
De pé! Gol de Pelé!⁵¹⁴

Em 1971 ele escreveu outra ode ao país, a marcha *Brasil, eu adoro você!*: “Oh! Meu Brasil do progresso/ plantando sucesso/ futuro sem par/ meu Brasil pra frente/ gente contente a desbravar”. Apesar de se repetir no lema “pra frente”, não faltavam novos temas para Miguel Gustavo. No ano seguinte ele compôs a *Marcha do Sesquicentenário da Independência*, em comemoração aos 150 anos da independência do Brasil, celebrados com grande requinte em 1972. No auge das comemorações o corpo de D. Pedro I foi trasladado de Portugal para o mausoléu do Ipiranga em São Paulo. Antes de ser enterrado definitivamente na capital paulista, o cortejo contendo os

⁵¹² Todas as referências às canções de Miguel Gustavo foram retiradas do livro de Paulo Cesar de Araújo, exceto *Obrigado, Pelé!* Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.* 2003, p. 279-282.

⁵¹³ *Pra frente Brasil* (Miguel Gustavo): “Noventa milhões em ação/ Pra frente Brasil, do meu coração/ Todos juntos, vamos, pra frente Brasil/ Salve a seleção// De repente é aquela corrente pra frente/ Parece que todo o Brasil deu a mão/ Todos ligados na mesma emoção/ Tudo é um só coração”.

⁵¹⁴ Na íntegra a letra *Obrigado, Pelé* (Miguel Gustavo): “Todo mundo sambando com a bola no pé/ Obrigado, Pelé! Olé!// Você tem o seu clube eu tenho o meu/ Escrete, cada país possui o seu/ Mas quando Pelé balança o marcador/ Em todo o mundo grita o torcedor/ De pé! Gol de Pelé!// É a glória! E sempre humilde, sempre igual/ Negão tricampeão ao natural/ Chutou, e só de gol fez mais de mil/ Fez gol até na história do Brasil// Galera, a tua fera vai sair/ De pé com toda fé toda coragem/ Nos campos, de todo mundo a aplaudir/ Meu povo o rei Pelé pede passagem/ Gol de Pelé!”

restos mortais do imperador vagou por todas as capitais da federação!⁵¹⁵ Com mais de setenta horas de vôo só no Brasil, os restos mortais de D. Pedro foram homenageados ao som da música de Miguel Gustavo: “Marco extraordinário/ Sesquicentenário da Independência/ potência de amor e paz/ esse Brasil faz coisas/ Que ninguém imagina que faz...”. O exército foi homenageado em outra canção: “Fator de integração e segurança/ soldado é o povo fardado/ é o povo ao seu lado/ na guerra e na paz/ no encontro seguro/ que o Brasil tem com o futuro...”⁵¹⁶. Antes de morrer de câncer ainda na primeira metade dos anos 1970, ele fez de *A estrada* uma exaltação à Transamazônica: “O Brasil já está na estrada/ na grande jogada da integração/ batalha sem metralha/ na floresta toda em festa/ sobre a pista da conquista/ o futuro em ação...”.

De fato, Miguel Gustavo adulou o regime dos militares. Mas o incrível é que, menos de dez anos antes, ele se colocava ao lado dos que desejavam a democracia. Em 1963 vigorava o parlamentarismo no país, e o presidente João Goulart estava de mãos atadas. Naquele ano estava marcado o plebiscito que poderia devolver os poderes usurpados do presidente. Era, no entanto, uma eleição estranha. Aqueles que queriam a volta dos poderes presidenciais deveriam votar *não*. Ou seja, não a continuação do parlamentarismo. Como bom publicitário, Miguel Gustavo foi claro e direto ao compor o jingle *Não*: “Parlamentarismo, não/ o povo tem razão/ eu vou marcar um xis/ no quadrado ao lado da palavra não”. Por sinal, era a segunda vez em menos de três anos que o publicitário carioca fazia canções pró-Goulart. Em 1960 ele havia composto o jingle de campanha do então candidato à vice-presidência. A canção foi interpretada por Elza Soares (a mesma intérprete de *Não*): “Pra vice-presidente/ Nossa gente vai jangar/ É Jango, é Jango/ É o Jango Goulart”⁵¹⁷.

Como definir a trajetória de Miguel Gustavo? Aparentemente parece um caso de simples metamorfose política. Aliás essa metamorfose em direção ao conservadorismo ditatorial foi feita por vários setores sociais. Se o trabalhismo de João Goulart e Brizola conseguiu convencer a sociedade de sua legitimidade em 1960 (ao eleger o vice-presidente), 1961 (na defesa da posse de Goulart) e 1963 (plebiscito pela volta do presidencialismo), o mesmo não aconteceu em 1964⁵¹⁸. Não custa lembrar que

⁵¹⁵ Sobre a vinda dos restos mortais de D. Pedro e sua perambulação pelas capitais estaduais, ver: *O Globo* (25/04/1972)

⁵¹⁶ *Semana do Exército* (Miguel Gustavo)

⁵¹⁷ Para as músicas pró-Goulart de Miguel Gustavo ver: Castro, Ruy. *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Cia das Letras. 1995, p. 323.

⁵¹⁸ Para esse raciocínio foi essencial o livro: Ferreira, Jorge. *O imaginário trabalhista: getulismo, PTB e cultura política popular (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005.

a “marcha da vitória”, em comemoração à queda do presidente Goulart levou mais de um milhão de pessoas às ruas. Como lidar com a contradição chamada Miguel Gustavo? A memória preferiu tachá-lo de adesista e suas músicas pró-democracia são raramente mencionadas. Com letras bastante conservadoras, Miguel Gustavo ficou tachado como o “compositor da ditadura”.

Mas como lidar com artistas das esquerdas, inovadores em seus ramos, e que, de fato, transformaram suas artes?⁵¹⁹ Veja-se o caso do autor Dias Gomes. Comunista de carteirinha, escrevia novelas na Rede Globo. A emissora carioca, como se sabe, se beneficiou muito do regime para se tornar a maior emissora nacional. Ao longo de mais de dez anos, Dias Gomes escreveu oito novelas globais de grande sucesso: *Verão Vermelho* (1969), *Assim na Terra como no céu* (1970-71), *Bandeira 2* (1971-72), *O Bem-amado* (1973), *O espigão* (1974), *Saramandaia* (1976) *Roque Santeiro* (1975 e 1985), *Sinal de Alerta* (1978-79)⁵²⁰. Longe de criar um mundo sem conflitos, Dias Gomes levava às telas problemas reais, caros a diversos setores sociais, especialmente os mais pobres. Na maior parte de suas novelas, esses problemas não ficavam relegados a personagens e tramas coadjuvantes. Não. Até histórias socialmente “polêmicas” eram abordadas como temas centrais. Em *Bandeira 2*, narrou a vida de uma família de retirantes e a disputa de bicheiros por pontos de jogo no subúrbio de Ramos; em *O Bem-amado* fez sátira política de uma cidade do interior; em *O Espigão* problematizou a especulação imobiliária que tomava conta das capitais, especialmente São Paulo; em *Roque Santeiro* ironizou a existência de mitos, a necessidade de mantê-los ou não, as disputas sociais, a renda gerada em torno de figuras simbólicas; já em *Sinal de Alerta* o tema foi a luta ecológica contra a poluição de indústrias locais. Em 1975, *Roque Santeiro* foi censurada, antes mesmo de ir ao ar. Como a produção já havia começado a gravar a novela, não houve muito tempo para comoção. Segundo a Censura, nada poderia ser transmitido. Tratava-se de um veto integral. Sem tempo hábil para começar uma nova produção, a Globo reapresentou a reprise resumida de *Selva de Pedra* (1972). Três meses depois começou a transmissão de *Pecado capital*, de Janete Clair, outro grande sucesso da emissora⁵²¹.

⁵¹⁹ Agradeço as sugestões e dicas acerca dos *indiferentes* levantadas pelo professor Daniel Aarão Reis durante a qualificação, essenciais para a elaboração deste raciocínio.

⁵²⁰ *Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento*. Rio de Janeiro. Zahar. 2003.

⁵²¹ *Idem*, p. 142.

Outros artistas das esquerdas também exibiram sua arte na TV. Por exemplo, Oduvaldo Vianna Filho e Paulo Pontes. Durante a década de 1960 eles foram integrantes do CPC da UNE, onde fizeram uma série de peças e obras “esclarecedoras” das mazelas do país. Poucos anos depois tornaram-se famosos como escritores do seriado *A grande família*, da Rede Globo⁵²². Em 1973, a partir do segundo ano de exibição da série, Oduvaldo Vianna e Armando Costa assumiram o texto do programa, apresentando uma dose de crítica social e política, feita através de metáforas. Entre os personagens havia os filhos Júnior (Osmar Prado), um estudante contestador, e Tuca (Luiz Armando Queiroz), um hippie meio desligado. A crítica social ao regime se tornaram freqüentes, e o programa foi censurado algumas vezes, especialmente as falas de Júnior, considerado constestador demais. Paulo Pontes substituiu Vianna Filho, morto em março de 1975. Mas no ano seguinte ele também morreria, vítima de câncer, como o amigo.

Seriam estes autores “falsos comunistas”, “falsos *resistentes*”, vendidos para o imperialismo e o capital nacional? Ou seriam “*resistentes* verdadeiros”, inovadores ocupando espaços na mídia para espalhar a idéia da luta contra o regime?⁵²³

Pierre Laborie ajuda a compreender que nem lá, nem cá, ser *resistente* não exclui ser *colaboracionista*. Ao invés de buscar uma resposta rápida para o dilema das sociedades que viveram regimes autoritários, o historiador francês lembra que, mais importante do que buscar uma posição clara dos indivíduos, deve-se trabalhar com as sutilezas das opiniões múltiplas e cambiantes. Mais do que constatar a veracidade de uma posição política (quem é ou não *resistente*), é preciso problematizar a própria noção de “clareza política”, que é sempre uma construção *a posteriori*. A memória quase sempre prima por buscar uma linha retilínea, da qual os fatos menos “dignos” são apagados. Mais do que isso, há de se problematizar a postura que busca uma memória sem apagões, sem tropeços, sem arranhões. Nesse sentido, o achincalhe a Ivan Lins pelos jornalistas d’*O Pasquim* é muito injusto.

⁵²² *Idem*, p. 645.

⁵²³ Este ponto de vista foi inaugurado por Carlos Nelson Coutinho: “As pessoas que tinham forte interesse pela política terminaram levando esse interesse para a área da cultura. Isso teve um lado positivo. Claramente a cultura tem uma dimensão política. Mas, às vezes, também tem um lado negativo, no sentido de que se politizaram excessivamente disputas que na verdade são mais culturais que partidariamente políticas [...] A esquerda era forte na cultura e em mais nada. É uma coisa muito estranha. Os sindicatos reprimidos, a imprensa operária completamente ausente. E onde a esquerda era forte? Na cultura”. Apud Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000, p. 55.

Se Ivan se via como “o rei da corda bamba”, não se pode puni-lo baseado na lógica do “se não está comigo, é meu inimigo”. Quando o compositor disse cambalear no fino barbante, pareceu retratar a posição de grande parte da população. Era parte da classe média, que comprava carro do ano e cantava *Apesar de você*. Retratava setores populares que apoiavam o *Esquadrão da Morte* e ouviam Odair José cantar *Pare de tomar a pílula*, num afronte à política de planejamento familiar promovida pelo governo ditatorial⁵²⁴. Ivan era também um pouco Chico Buarque, no que este último tinha de “corda bamba”. Um dos mais ferrenhos inimigos da ditadura, Chico gravava numa multinacional (a holandesa Philips) e suas músicas não paravam de tocar nas novelas globais que, aliás, incorporou toda a MPB ao seu “padrão Globo de qualidade”⁵²⁵.

Mais de trinta anos depois, Ivan ainda mostrava-se chocado com a patrulha cultural. A cobrança de um posicionamento político “claro” machucava pois tornava qualquer “rei da corda bamba” num possível “bode” do regime, culpado de todas as agruras e abusos ditatoriais. Em depoimento ao jornalista Marcelo Fróes em 1995, Ivan relatou o quanto essa cobrança o estremeceu:

“Minha desalienação rolou quando eu já era artista, na época de *O amor é o meu país*. Fiz uma música de amor mas comecei a tomar porrada, só por causa do título. A esquerda me comparava a Dom & Ravel, dizendo que eu fazia música para os militares. Fui defendido por Elis e pelo Aldir Blanc, que disseram que a chamada intelectualidade brasileira estava fazendo uma sacanagem comigo. Apesar disso, a coisa ficou atravessada e eu só fui entender quando as pessoas começaram a me usar na TV Globo em 1971, quando minha imagem foi explorada de todo jeito a partir do *Som Livre Exportação*. E eu cantei *Madalena* sem parar durante seis meses, até que pedi um aumento e não me deram. Tive que romper o contrato e sair. O disco até que vendeu mas foi bom pra que eu aprendesse rápido. Aproveitaram pra me detonar e minha cabeça pirou. Criei um horror à televisão e fui viver só de show. Tomei horror ao país, parei de falar com as pessoas, comecei a crescer a barba e virei bicho, mas só me viciiei no álcool. Nada de drogas. Nesta época teve até a famosa entrevista d’*O Pasquim*, que acabou comigo. Até que alguém me propôs virar terrorista. Balancei e isso me fez parar pra pensar. Vi que estava maluco eu fui fazer análise. O cara [o analista] me salvou”⁵²⁶.

Ivan não foi o único que ficou *magoadado* com as *patrulhas*⁵²⁷. Alguns artistas tiveram que penar muito para superar seus *rancores*. Foi o caso de Elis Regina. Ela se

⁵²⁴ Para uma análise da obra crítica de Odair José, ver capítulo “Os sons que vêm da cozinha (Odair José e o *apartheid* brasileiro)” In: Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.* 2003.

⁵²⁵ Segundo Paulo César de Araújo, as canções de Chico estavam presentes em várias novelas. *João e Maria* em *Dancin’ Days*, *Olhos nos olhos* em *Duas Vidas* (1976-77), *Carolina* em *O Casarão* (1976), *Vai levando* em *Espelho Mágico* (1977), *Não existe pecado ao sul do Equador*, tema de abertura de *Pecado Rasgado* (1978-79). Idem, *ibidem*, p. 301-2.

⁵²⁶ Entrevista realizada com Ivan Lins em 02/05/1995. Fróes, Marcelo & Petrillo, Marcos. *Op. cit.*, pp. 95-98.

⁵²⁷ O disco *Modo Livre* (1974) foi lançado por Ivan um ano após a traumatizante entrevista a *O Pasquim*. Embora não costumasse lettrar suas próprias músicas, preferindo as parcerias, Ivan quebrou o jejum com *Chega*, bastante adequada com caos em que vivia. A canção parece ter sido escrita diretamente aos redadores do jornal carioca: “Chega, você não vê que eu estou sofrendo/ Você não vê que eu já estou sabendo/ Até onde vai esse seu desejo/ De me ver trancado nesse quarto/ Em que só posso respirar/ Mal e

viu cercada de críticas quando participou das comemorações dos 150 da Independência do Brasil em 1972.

Tratava-se de uma grande festividade preparada sob os mínimos detalhes pela ditadura, que utilizou-se da data redonda para celebrar o “milagre econômico”. Elis Regina aparecia na TV, em pleno governo Médici, convocando a população para o Encontro Cívico Nacional, ritual programado para o dia 21 de abril, às seis e meia da noite. Conclamava Elis: “nessa festa todos nós vamos cantar juntos a música de maior sucesso neste país: o nosso hino. Pense na vibração que vai ser você e 90 milhões de brasileiros cantando juntos, à mesma hora, em todos os pontos do país”.

No momento exato programado, no dia 21 de abril de 1972, Elis regeu um coral de artistas – a maioria da TV Globo – cantando o hino nacional.⁵²⁸

O que seguiu a essa apresentação foi um mar de críticas por parte das esquerdas. *O Pasquim* passou a chamá-la de Elis *Regente* e Henfil a enterrou no cemitério dos mortos-vivos do Cabôco Mamadô, personagem através do qual o cartunista “assassinava” todos aqueles que cantavam afinados com o regime. Elis ficou extremamente magoada com o episódio e foi aos jornais protestar contra seu “enterro”. Não adiantou de nada. Ela foi enterrada de novo⁵²⁹.

Mas Elis Regina não se tornou, ao menos para a memória coletiva, uma artista associada ao regime. Seu marido na época, o compositor Ronaldo Bôscoli, tratou logo de divulgar a versão de que sua mulher fora obrigada a participar sob ameaça de prisão. O produtor da Philips, André Midani, reafirma essa idéia ao dizer que Elis “já era muito politizada, mas deve ter sido convencida por Marcos [Lázaro, seu empresário] que era necessário fazer isso para aliviar a pressão do governo, dos militares que se sentiam boicotados pelos grandes artistas”⁵³⁰. Segundo a jornalista Regina Echeverria, amiga da cantora, a própria Elis insistiu nessa versão⁵³¹. A coação por parte de “membros do regime” seria uma punição à cantora por ter feito críticas à ditadura em uma entrevista ao jornal *Trors-Nederland*, da Holanda, no ano de 1971.

porcamente o ar/ De suas egoístas decisões/ Chega, preciso estar com as pessoas/ Falar coisas ruins e coisas boas/ Botar meu coração na mesa/ As pessoas têm que gostar de mim como eu sou/ E não como você quer que eu seja”.

⁵²⁸ Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.* 2003, p. 288

⁵²⁹ No cartum de réplica Henfil desenhou Elis *Regente* pedindo para reencarnar de novo e sair daquele cemitério. Maldosamente o Cabôco Mamado a reencarna como o cantor francês Maurice Chevalier, em pleno show para Adolf Hitler na Alemanha em 15 de janeiro de 1945. Novamente Henfil vê em Elis, “com tristeza n’alma”, o símbolo da traição de uma memória.

⁵³⁰ Entrevista de André Midani, a Tárik de Souza (agosto de 2005). Fonte: encarte do Dvd/Cd *Phono 73: Canto de um povo*. Universal Music. 2005.

⁵³¹ Echeverria, Regina. *Op.cit.*, p. 106.

De fato, Elis fora fichada pelo DOPS por ter cedido essa entrevista⁵³². Mas daí ela ter sido coagida a realizar as apresentações parece ser uma construção equivocada. Segundo Midani: “ela foi lá, cantou, a imprensa e a inteligência caíram matando em cima como uma traidora, coisa que naturalmente ela nunca foi”⁵³³. Para desresponsabilizá-la por seus atos, a memória prefere vitimizar a cantora, colocando-a refém de poderes absolutos, denunciando que não havia *opção*. Ironicamente, o culpado de tudo é aquele “que lida com o dinheiro”, o empresário. Curiosamente, o próprio empresário Marcos Lázaro, em entrevista a jornalista Léa Penteado, desmentiu que tivesse pressionado a artista a fazer as apresentações. Ele lembra que consultara Elis e ela lhe disse que não tinha a menor objeção em fazer a apresentação, já que o coronel responsável pela contratação dos artistas havia topado o polpudo cachê cobrado pela cantora⁵³⁴.

Por ter cantado no evento da ditadura Elis ficou “queimada” entre setores das esquerdas que compunham grande parte de seu público. Sem respaldo do seu público, a cantora passou a ser vaiada em alguns shows. Em sua apresentação no festival *Phono 73*, um ano após cantar o hino afinado com os militares, ela foi obrigada a esperar as vaias terminarem para cantar *Cabaré*, de João Bosco. Além da presença no aniversário da Independência, a *patrulha ideológica* reclamava de suas apresentações no *Programa Flávio Cavalcanti*, de quem era contratada. Procurando recompor sua imagem, a cantora resolveu sair do programa naquele ano de 1973.

Elis não ficou marcada com a pecha de “traidora” porque percebeu a demanda que o público de esquerda fazia em torno de sua carreira. Nesse sentido, deu uma guinada e cantou afinado com o desejo das *patrulhas* durante o processo de Abertura do final da década de 1970. Quando foi ao ar seu programa na TV Bandeirantes, em 1º de janeiro de 1979, pediu assessoria a Henfil. Segundo o cartunista:

“Ela começou a me chamar muito para ajudar a bolar alguma coisa no show. Bolei uma porção de coisas, mas o Guga [diretor do programa] mandou tirar tudo [sic, na verdade os diretores eram Roberto de Oliveira e Sueli Valente]. Íamos contracenar juntos falando das greves, tínhamos bolado um palanque pra falar de eleições e coisas assim”.⁵³⁵

⁵³² A entrevista de Elis Regina ao *Trors-Nederland* em 23/01/1971 está fichada no Arquivo do DOPS do APERJ: Setor S Comunismo, Pasta 137, Folha 337.

⁵³³ Entrevista de André Midani, a Tárk de Souza (agosto de 2005). Fonte: encarte do Dvd/Cd *Phono 73: Canto de um povo*. Universal Music. 2005.

⁵³⁴ Penteado, Léa. *Op. cit.*, p.156.

⁵³⁵ Sobre as opiniões de Henfil sobre Elis ver: Arashiro, Osny. *Op. cit.*, p. 194.

A aproximação entre os dois artistas levou Henfil a repensar o “enterro” de Elis. Em 1978 ela cantara a música que ficou conhecida como o hino da volta dos exilados. Citando diretamente Henfil (irmão de Herbert de Souza, o Betinho, ex-guerrilheiro da Ação Popular) na canção *O bêbado e a equilibrista* (João Bosco/Aldir Blanc) Elis fazia as pazes com o cartunista: “que sonha/ com a volta do irmão do Henfil/com tanta gente que partiu/ num rabo de foguete”. Emocionado, Henfil desenhou seus personagens Patativa, Orelhana e Zeferino elogiando a música e o disco de Elis⁵³⁶. E declarou mais tarde:

“Eu só me arrependo de ter enterrado duas pessoas – Clarice Lispector e Elis Regina. Tentaram me forçar a desenterrar o Carlos Drummond de Andrade. Não me arrependo. Pra mim, na época, as pessoas famosas eram figurinha de revista, retrato. E eu estava criticando isso. Eu não percebi o peso da minha mão. (...) Se as pessoas não estavam resistindo à pressão, como é que iríamos segurar esse país? Bom, eu era um dos que estavam enfrentando. Então tinha todo o direito de criticar uma pessoa que ia para a televisão se entregar. E, mesmo antes, por que é que vou deixar de gostar de uma pessoa porque ela fraquejou? (...) E ela – eu notava, tinha preocupação marcada ainda pelo episódio do “enterro” – de me provar que ela tinha mudado. Que continuava uma pessoa de confiança ideologicamente. Como se eu fosse o inspetor de quem não é de esquerda, ela ficava querendo provar para mim que seu comportamento continuava de esquerda. Aí me mandava dinheiro: do show que fez no Canecão, inclusive, pra que eu entregasse pros grevistas em São Bernardo. (...) Ela ouvia dizer quer tinha um manifesto rolando, me pedia para arranjar pra ela assinar”⁵³⁷.

Não foram só Elis Regina e Ivan Lins que sofreram com a *patrulha d’O Pasquim*. Danusa Leão também foi um dos alvos. Em meio a ironias, a “patota” do jornal carioca criticou a primeira musa do jornal, no ano de 1971:

“Expurgo. Pela presente, a Patota comunica (...) que Danusa Leão acaba de ser suspensa por 2 meses do posto de Musa d’O *Pasquim*. Motivo: está rebolando permanentemente no *Programa Flávio Cavalcanti*, o que a Patota considera imperdoável. O ato em questão foi apresentado na última reunião *udigrudi* [underground] da Patota, realizada a portas fechadas num de seus inúmeros aparelhos e a decisão foi tomada com lágrimas pela maioria dos membros (valha o termo) que estima muito a ex-musa e ainda a consideram como amiga. Vínhamos fechando os olhos ao comparecimento da Musa no nefando programa na esperança de que a própria se mancasse e se mandasse da estulta companhia. Não tendo ocorrido o esperado, a questão foi posta em votação, tendo Danusa sido suspensa do posto de Musa por nove votos a um. Como diria o Ibrahim [Sued] – absoluta unanimidade”⁵³⁸.

Através do “expurgo” de Danusa Leão, as portas ficaram abertas para que a nova musa Leila Diniz fosse entronizada. Leila Diniz correspondia mais aos anseios *patrulheiros* do jornal. Além de liberada sexualmente (em entrevista ao jornal carioca disse “eu gosto de trepar”), Leila rompia vários tabus da sociedade. Falava palavrões a torto e a direito. Foi a primeira mulher a ir à praia de biquíni estando grávida, uma

⁵³⁶ Idem, *ibidem*, pp. 86-7.

⁵³⁷ Sobre as opiniões de Henfil sobre Elis ver: Idem, *ibidem*., p. 194.

⁵³⁸ *O Pasquim* (14-20/9/1971), p. 6.

prática hoje natural, mas que na época foi vista como uma afronta à família e à maternidade. Casada com o cineasta Ruy Guerra, que tinha livre trânsito nas esquerdas, Leila viu-se sem emprego na televisão depois de sua entrevista n' *O Pasquim*, em novembro de 1969. Segundo Paulo Cesar Araújo, a TV Globo, onde ela atuara no início da carreira, negou-lhe trabalho sob o argumento de que “não tinha papel de puta na próxima novela”. Os diretores ficaram espantados com a quantidade de palavrões proferidos durante a entrevista. O cerco foi se fechando até que ela foi obrigada a depor na Polícia Federal e assinar um documento pelo qual se comprometia a não dizer mais palavrão.⁵³⁹

Antes de morrer tragicamente num acidente de avião na Índia em 1972, onde fez escala para voltar de um festival de cinema na Austrália, Leila Diniz foi celebrada como a nova Musa d' *O Pasquim*. Em 1971 ela tinha muito mais a ver com o estilo descontraído e desbocado do jornal, e até hoje é ela, e não outra, que é lembrada como “a” musa d' *O Pasquim*.

Ao demonstrar as ações das *patrulhas de esquerda* não quero dizer, por exemplo, que a relação de Elis Regina com a ditadura foi a mesma de Simonal. Não. Apenas, demarco que ambos se inserem na *zona cinzenta* pensada por Pierre Laborie e que, justamente por isso, suas posturas possuem *tons diferenciados*. O que enfatizo é que, embora os dois cantores, em determinados pontos de suas carreiras, tenham sido vistos pelo público como adesistas (e é isso que importa, o público da época os viu assim), isso não tornou ambos reféns de uma memória negativa. Pelo contrário, isso só aconteceu com Simonal. Enquanto ela é lembrada quase sempre de forma positiva até os dias de hoje, o outro segue como “bode” da ditadura.

Sem perceber o “peso da mão”, muita gente sofreu com a *patrulha d' O Pasquim*. Mas, ao contrário de alguns artistas, Simonal não teve perdão da “patota”. Em 2000 o cartunista Jaguar, editor chefe do jornal, foi claro: “foi um impulso meu. Ele era tido como dedo-duro. Não fui investigar nem vou fazer pesquisa para livrar a barra dele. Não tenho arrependimento nenhum”.⁵⁴⁰

* * *

Simonal não foi pego para “cristo” à toa. Ele de fato cantou a trilha sonora do regime. Em dezembro 1970, empolgado com as comemorações oficiais pela conquista

⁵³⁹ Sobre Leila Diniz, ver Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.*, 2003, p. 157.

⁵⁴⁰ “Não suporto mais esse peso”. *Época* (24/04/2000), p. 132-3.

do tricampeonato mundial de futebol, Simonal gravou duas canções que demarcaram seu posicionamento pró-regime. A primeira, *Brasil, eu fico* era agressiva:

Minas Gerais, uai, uai
 São Paulo, sai da frente
 Guanabara, como é que é
 Bahia, óxente
 E os meus irmãozinhos lá do norte/sul
 Este é o meu Brasil
 Cheio de riquezas mil
 Este é o meu Brasil
 Futuro e progresso do ano dois mil
 Quem não gostar e for do contra
 Que vá pra ...

Lançada no mesmo compacto, a canção *Que cada um cumpra com o seu dever* é uma de suas raras incursões de Simonal no mundo da composição:

Seja no esporte, medicina, educação
 Cada um cumpra com o seu dever
 Seja no trabalho, no governo, na canção
 Cada um cumpra com o seu dever
 Seja sua tia, seu amigo seu irmão
 Seja brigadeiro, cabo-velho, capitão
 Cada um cumpra com o seu dever
 Olha o mundo, olha o tempo
 Olha a chuva
 E se você entra na chuva você tem que se molhar
 E se abraçar com o seu dever
 Seja bem casado, desquitado, solteirão
 Cada um cumpra com o seu dever
 Seja muçulmano, macumbeiro ou cristão
 Cada um cumpra com o seu dever
 Seja na cultura, fé no taco, intuição
 Cada um cumpra com o seu dever
 Pé-de-chinela, classe média, figurão
 Cada um cumpra com o seu dever

Simonal sofreu *patrulha* quando lançou esse compacto ofensivo. E teve que dar explicações, ao seu estilo:

“Aqueles músicas que eu gravei – *Brasil, eu fico* e *Cada um cumpra com o seu dever* – não são músicas comerciais, são nativistas. Eu sou brasileiro, não tenho vergonha de ser, e fico na maior bronca quando vejo um cara dizendo que pega mal dizer que é brasileiro aí fora. (...) O Brasil durante muito tempo foi desgovernado, a administração foi má, todo o esquema era devagar, não era funcional. (...) Essas músicas foram para denunciar a falta de crédito do pessoal no Brasil. O que eu digo, quando viajo pro exterior é: ‘eu, modéstia a parte, sou brasileiro’”.⁵⁴¹

A *patrulha* sobre Simonal acabava encobrindo outros artistas, menos associados ao regime à primeira vista. Incrivelmente, os críticos parecem ter fechado os olhos pra algumas letras de Jorge Ben, autor de *País Tropical* (1969) e *Brasil, eu fico* (1970). O jornalista d’*O Pasquim* Sergio Cabral louvava suas letras, demarcando a adequação à memória da *resistência*:

⁵⁴¹ *Correio da Manhã* (4/12/1970), Caderno Anexo, p. 3.

“Jorge Ben já chegou naquele ponto em que um novo LP dele a gente compra sem ouvir. De passagem pela loja dá de cara com um disco novo e leva para casa na certeza de que é bom (...) Aliás, a propósito das letras de Jorge Ben, ouvindo esse disco, acredito que descobri porque ele tem uma cuca saudável: é porque diz tudo que pensa nas letras, sem se importar muito se as palavras são usualmente utilizadas em músicas, sem nada.

Observem os versos de Jorge Ben e comparem com qualquer outro letrista e verifiquem se há alguém que tem a coragem de escrever o que ele escreve. Nesse disco – vejam só – ele canta uma mulher chamada Palmares”⁵⁴².

Apesar de ser o compositor de várias canções de Wilson Simonal, Jorge Ben conseguiu passar ileso pelas *patrulhas*. E, se Sergio Cabral viu a *resistência* nas letras do compositor, a cantora Elis Regina preferiu a máxima “diga-me com quem andas e te direi quem és”: “Jorge Ben é outro papo. Mas sei lá, eu gosto muito dele. Ele é um camarada muito sensível que convive com gente bem informada.”⁵⁴³

O curioso é que no meio musical brasileiro (como em qualquer outro meio, aliás) parece importar muito o “quem fala o quê de quem”. Quando Luiz Gonzaga fez sucesso nos anos 50, o forró e o baião estavam associados a uma imagem de desordens, de briga de faca e música ruim⁵⁴⁴. Nos anos 60, diante do auge da Bossa Nova e do surgimento da MPB, o artista caiu no ostracismo.

Mas na década seguinte, tudo mudou quando os tropicalistas Caetano e Gil retornaram do exílio elogiando os xotes do “rei do baião”. De repente começou-se a falar de Luiz Gonzaga como um dos “pais da música popular brasileira”. De desafeto rústico, Gonzaga foi transformado em pai da tradição. E saiu da aposentadoria prematura na Ilha do Governador no Rio de Janeiro para várias excursões pelo país.

Diante da retomada do sucesso, Luiz Gonzaga mostrava-se confuso e não sabia explicar ao jornal *O Pasquim* a razão da repentina volta à tona: “melhor vocês falarem de mim, porque eu mesmo não sei o que sou, não sei porque falam de mim. Eu não entendo nada, eu vou levando. Que é bacana, é, mas deixa o povo falar”⁵⁴⁵. Gonzagão foi então convidado para fazer uma temporada no teatro Tereza Rachel, na zona sul carioca, durante o mês de março de 1972⁵⁴⁶. O show foi gravado justamente no dia em que estava presente o ministro da justiça Armando Falcão, longamente elogiado pelo “rei do baião”:

⁵⁴² *O Pasquim* (9-15/11/71), p. 9; Sergio Cabral não estava sozinho. Jornalistas da revista *Fatos e Fotos* tinham opinião idêntica. Para estes as letras do compositor têm “conteúdo lírico e crítico” que “vai descobrindo novos e sugestivos caminhos”. *Fatos e fotos* (22/01/70), nº 468, p. 81.

⁵⁴³ *O Pasquim* (2/10/69), nº 15.

⁵⁴⁴ *Opinião* (10/12/1973), nº 67, p. 19.

⁵⁴⁵ *Jornal do Brasil* (03/08/1989) apud: Rennó, Carlos. *Luiz Gonzaga* (Coleção Vozes do Brasil). São Paulo. Martin Claret. 1990, p. 104.

⁵⁴⁶ A temporada no Teatro Tereza Rachel durou de 8 a 30 março de 1972. Rennó, Carlos. *Luiz Gonzaga* (Coleção Vozes do Brasil). São Paulo. Martin Claret. 1990, p. 133.

“Quando eu cheguei no Rio de Janeiro em 1939 eu toquei lá na zona violenta, da pesada, lá no Mangue. (...) Até que certa noite chegou um grupo de cearenses, diziam que eram universitários, sei lá o que isso! Depois de me agradarem muito, fizeram uma exigência: ‘olha, caboclo, quando a gente voltar aqui outra vez nós só damos dinheiro a você se tocar um negócio lá daqueles pés-de-serra. Você não é sertanejo, não é da serra do Araripe?’. (...) Quando os cearenses voltaram eu disse: ‘tenho um negócio aqui pra empurrar pra vocês!’. E toquei. E eles: ‘é isso aí, caboclo!’. Aí fui convidado para ir pra república deles, lá na Lapa. Eu fui, tava agradando. Aí fui apresentado ao presidente da república, sabe quem era? Armando Falcão. O homem quase foi presidente da república mesmo, rapaz. Bacharéu, deputado, líder, ministro, foi tudo isso, faltou pouco para ser presidente da república. E se eu nascesse de novo queria estar aqui mesmo com vocês, contando essa história com a presença do deputado Armando Falcão, que não me deixa mentir”⁵⁴⁷.

Era incômoda a apologia que o “rei do baião” fazia a Armando Falcão. Nas palavras de Elio Gaspari, Falcão era um “conspirador em tempo integral” durante os idos de março de 1964. O curioso é que o mesmo Sérgio Cabral, que fechou os olhos para as letras apologéticas de Jorge Ben, preferiu também relevar o discurso de Gonzaga:

“É preciso entender a época, março de 1972. A ditadura militar no auge e Caetano e Gil voltavam de um longo exílio (sic, não foi tão longo assim, de 1969 a 1971) em Londres. A dupla voltou com o carinho do povo brasileiro e desempenhando um papel de liderança não política, mas estética. (...) Quando os dois disseram publicamente que Gonzaga era um dos maiores nomes da nossa música, chegara a hora de apresentá-lo à garotada.

Curiosamente, Luiz Gonzaga interessava-se por política tanto quanto por física nuclear. Não tinha idéia sequer do papel desempenhado pelos dois únicos partidos políticos existentes, o MDB e a Arena. Isso explica a situação constrangedora que criou logo no início do show, ao falar carinhosamente do seu amigo Armando Falcão, um dos ‘generais civis’ do regime implantado à força [sic]. O público formado por jovens da oposição, em sua maioria esmagadora, percebeu felizmente a ingenuidade política do artista e se manteve discreto. Afinal, o velho Gonzaga tinha pleno direito de gostar ou não de política. Bastava a sua obra”⁵⁴⁸.

Diferentemente do que pensa Sergio Cabral, Luiz Gonzaga não era nem um pouco ingênuo em relação à política. Compôs jingles políticos ao longo de toda a sua carreira. Fez músicas para candidatos regionais como Carvalho Pinto, Emílio Carlos, Lucas Nogueira e outros. Chegou a compor jingles para dois candidatos que disputavam a mesma cadeira, Adhemar de Barros e Jânio Quadros. Em outra oportunidade, na década de 1950, apoiou Adhemar na dobradinha para o senado junto com Lucas Garcez. Dizia a canção: “Presidente Getúlio, Adhemar senador/ E Lucas Garcez pra governador/ É PTB, é PSP/ Os dois estamos juntos/ Nós vamos vencer”⁵⁴⁹. A famosa canção *Paraíba* foi composta em parceria com Humberto Teixeira para apoiar paraibano, Pereyra Lyra, candidato ao senado no ano de 1958. Os adversários

⁵⁴⁷ *Luiz Gonzaga Ao Vivo – Volta pra curtir* RCA 1972, BMG 2001.

⁵⁴⁸ Encarte da edição remasterizada de *Luiz Gonzaga Ao Vivo – Volta pra curtir*. RCA 1972. BMG 2001.

⁵⁴⁹ Rennó, Carlos. *Op. cit.*, 1990, p. 41

ironizaram a canção, sugerindo que a música achincalhava a mulher paraibana nos versos “Paraíba masculina, muié macho sim sinhô”. Chateado, numa das regravações Luiz Gonzaga alterou o final dizendo: “mulher macho... sai pra lá peste”⁵⁵⁰.

Mas o velho Lua não se limitou a fazer jingles. Ele próprio pensou em fazer política por si mesmo e se candidatou a deputado federal por duas vezes. A primeira foi em 1973 pelo MDB, sem sucesso. Em 1980 ele tentou novamente, desta vez pelo PDS, partido oriundo dos apoiadores da Arena!⁵⁵¹ No final dos anos 70 o multipartidarismo foi implantado pelo regime. Parte dos antigos arenistas defensores da ditadura se agregaram no conservador PDS. Esse era o partido pelo qual Gonzagão tentou se candidatar em 1980. Mas foi desaconselhado por amigos próximos e pelo próprio filho, como relatou mais tarde:

“Minha candidatura pelo PDS? Prefiro esquecer. Virei patrimônio público. Gente de tudo quanto é espécie me parava na rua e me repreendia. Eles consideravam a minha candidatura um grande pecado. Você precisava ver o Gonzaguinha... Bem, o bom é nem lembrar disso. Eu só recebo censura. A minha candidatura foi protestada”.⁵⁵²

Como diz Gonzagão, é melhor esquecer. E uma das formas de se esquecer é infantilizar o compositor, transformando em ingênuo. O “perdão” para o “pecado” do adesismo constrói-se da seguinte forma: se algum artista apoiou a ditadura foi por ingenuidade, ou seja, ele não tinha “consciência” do que estava fazendo. Dessa forma, o apoio ao regime é constituído de alienados e ingênuos, enquanto a luta pela redemocratização é fruto de pessoas conscientes e bem pensantes.

Outro que teve seus “deslizes” apagados foi o cineasta Glauber Rocha. Algumas declarações lhe custaram caro:

“Eu acho que Geisel tem tudo na mão para fazer do Brasil um país forte, justo e livre. Estou certo que os militares são os legítimos representantes do povo. Chegou a hora de reconhecer sem mistificações, moralismos bobocas, a evidência. (...) Chega de mistificação. Para surpresa geral, li, entendi e acho o general Golbery um gênio – o mais alto da raça ao lado do professor Darcy [Ribeiro]”.⁵⁵³

Golbery era um dos promotores da abertura política e atuava nos bastidores do regime, articulando grupos de militares favoráveis à volta “lenta, gradual e segura” da democracia. Em fevereiro de 1981, Glauber chegou a abraçar o presidente João Figueiredo em Portugal, atraindo a ira das esquerdas.

Entrevistado pela revista *Interview*, o teatrólogo José Celso Martinez criticava a postura adesista do diretor: “se Glauber não tomar cuidado, vai virar um velho

⁵⁵⁰ Disco Asa Branca (1975) RCA Victor. Rennó, Carlos. *Op. cit.*, p. 122.

⁵⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 34 e 78.

⁵⁵² Idem, *ibidem*, 1990, p. 78.

⁵⁵³ Entrevista de Glauber à revista *Visão* (11/03/1974), p. 64-74.

chato”⁵⁵⁴. Segundo Martinez, não havia abertura: “há apenas a liberação de peças e filmes que servem para promover o espetáculo da abertura”⁵⁵⁵.

Em agosto daquele ano Glauber morreu, poucos dias após retornar de Portugal. Presente ao velório do diretor, Martinez exaltava a memória do Glauber *resistente* declarando: “nossa luta não terminou pois nós vamos continuar”⁵⁵⁶. Como se vê, em momentos de comoção, um velho chato se torna um herói pleno de virtudes. Embora de forma não intencional, freqüentemente se prefere a memória heróica ao adesista e apoiador do regime.

Martinez não estava sozinho ao “perdoar” o *colaboracionismo* de Glauber Rocha. Nelson Motta conseguiu fazer malabarismo para isentar o diretor: “o Glauber é um profeta. Mas como profeta não tem obrigação de acertar sempre. Antes de todo mundo, falou na [revista] *Visão* que o general Geisel ia fazer a abertura e que o general Golbery era o gênio da raça. (...) A posição dele foi a do primeiro que ousou fazer oposição à oposição”.⁵⁵⁷

É incrível como ao contar suas próprias trajetórias, muitos artistas e seus admiradores preferem isentar-se de ligações políticas com o regime. Geraldo Vandré é um destes mitos. Apesar da pirueta ideológica do artista, que passou de baluarte das esquerdas a compositor da aeronáutica, a jornalista Regina Zappa insiste em vê-lo como vítima do regime. Segundo ela, Vandré foi “obrigado a gravar, após penosas negociações, uma declaração renegando sua música, e apoiando o regime militar” ao chegar do exílio em 1973. Mas para Zuza Homem de Mello a história é outra. Para o músico Vandré não fora instrumentalizado pelos militares, mas aderiu de fato ao governo:

“No início dos anos 1990, houve um jantar no apartamento da atriz e cantora Vanja Orico na avenida Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Vandré foi solicitado a cantar suas novas composições. Não se fez de rogado. Com o violão, cantou uma bonita canção que lembrava o estilo do *Movimento Armorial*, remetendo à Idade Média, distante da realidade brasileira. Ao ser perguntado pelo título, respondeu: *Fabiana*. Por certo

⁵⁵⁴ Sobre a entrevista na revista *Interview*, ver: “A grandeza do dragão”. *Veja* (2/09/1981), pp. 102-106.

⁵⁵⁵ “Apesar do governo”. *Veja* (14/5/1980), p. 64.

⁵⁵⁶ O velório aconteceu em 22 de agosto de 1981. “A grandeza do dragão”. *Veja* (2/09/1981), pp. 102-106.

⁵⁵⁷ Hollanda, Heloísa Buarque & Pereira, Carlos Alberto M., *Patrulhas ideológicas marca registrada: arte e engajamento em debate*. Brasiliense. São Paulo. 1980, p. 37 Nelson Motta parodiava a intervenção de Paulo Emílio no debate: “Glauber é um Profeta alado. Restaria lembrar que Profeta não tem obrigação de acertar, sua função é profetizar. Através de filme, escrita, fala e vida, Glauber tornou-se uma personagem mágica de quem não é fácil ser contemporâneo e conterrâneo. Ele é uma das nossas forças e nós Brasil a sua fragilidade” In: Ramos, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990, p. 436.

dedicada a uma namorada, deduziram. Não, respondeu Vandré: ‘É uma homenagem à FAB’. É a sigla da Força Aérea Brasileira. Vandré nunca mais foi o mesmo”.⁵⁵⁸

Alguns artistas não dependem sequer de memorialistas para apagar o seu legado político. Chacrinha teve seu legado com a ditadura simplificado no livro de memórias lançado por sua mulher e a jornalista Lucia Rito. As autoras afirmam que “Chacrinha nunca participou de política e que subiu ao palanque para defender as ‘Diretas Já’ para dar “razão ao povo”. No entanto, “contrariando-se a si mesmo”, Chacrinha resolveu lançar-se candidato a deputado federal, incentivado por Leonel Brizola e amigos. Durante a redemocratização, nos anos 80, assinou a ficha de filiação partidária do PDT e criou até um slogan para a campanha: “Chacrinha esta enchendo a boca do balão/ Dezenove nunca foi vinte/ Chacrinha é candidato a deputado federal pela Constituinte”. Mas acabou desistindo.

É curioso que as autoras relembrem o papel de Chacrinha na defesa das Diretas e da Constituinte na década de 80. As biografias parecem minimizar um episódio, em 1982, quando o apresentador foi convidado por Paulo Maluf para ser locutor em seus comícios. Chacrinha apresentou quinze shows para o PDS [o partido oriundo das forças da Arena] em troca de um “polpudo cachê”. Segundo as próprias biografias esse era um “fato menor”:

“Com isso [Chacrinha] ficou conhecendo Maluf e em 1984 a mídia passou a cobrar dele o apoio político em sua campanha para a presidência da república. Mas ele preferia esquecer o episódio: ‘Se soubesse que minha atitude provocaria tanto falatório, teria ficado quieto’”⁵⁵⁹ (grifo meu).

Não era a primeira vez que o apresentador apoiava membros do regime ditatorial. Durante a década de 1960 as *Casas da Banha* era um dos principais patrocinadores do seu programa. Em certa ocasião, a loja estava com excesso de bacalhau em seus estoques. Para ajudar a aliviar a empresa, Chacrinha criou a célebre frase “você quer bacalhau?” e passou a jogar o produto para a platéia, que se esbofeteava pelo peixe. A frase se tornou um dos seus chavões e até o final da carreira ele continuou jogando comida para a platéia. Sua ligação com o patrocinador era tamanha que ele ajudou na campanha de um candidato da Arena que prometia favorecer o patrocinador:

“Além de inventar formas de divulgar o patrocinador, Chacrinha aceitava de bom grado os pedidos do empresário para fazer show pelos municípios do estado do Rio onde as *Casas da Banha* abriam suas lojas. Num desses shows, em 1977, ele conseguiu, sob influência de Venâncio Veloso [dono do grupo Casas da Banha], reverter a preferência

⁵⁵⁸ Mello, Zuza Homem de. *Op. cit.*, 2003, p. 302.

⁵⁵⁹ Sobre as relações de Chacrinha com as Diretas e Maluf, ver: Barbosa, Florinda & Rito, Lucia. *Op. cit.*, p. 163-4.

da cidade e eleger para prefeito [da cidade de Bom Jardim] o candidato da Arena, Mário Machado Nicolielo, o predileto do dono das *Casas da Banha*, apesar de Vitorino James, seu concorrente pelo MDB, ser o franco favorito”.⁵⁶⁰

* * *

Mesmo não sendo o único a apoiar ou ter relações com o regime ditatorial, Simonal passou para a história como o artista mais perseguido pelas *patrulhas*. Para o historiador Paulo César de Araújo, “pelo menos no campo da música popular, a ação das patrulhas foi tão intensa quanto a das forças de repressão política. Entretanto, esta última cessou com o fim do regime militar; a outra atinge suas vítimas até os dias atuais”⁵⁶¹. E se as esquerdas tinham responsabilidade nesse processo, as direitas também não procuraram isentar o cantor. Além do preconceito contra o negro inovador, Contra Simonal, pesou o fato de que as gravadoras multinacionais ganharam muito dinheiro vendendo a imagem da *resistência* da MPB.

A imagem de “dedo-duro” ganhou fundamento especialmente após sua mudança de gravadora. Em 1972 ele trocou a Odeon pela Philips, um grande arrependimento do cantor:

Folha: Por que em 1972 você trocou a Odeon [hoje EMI] pela Philips [atual Universal]?

Simonal: Fui seduzido por um sujeito que veio para acabar. (Silêncio).

Folha: O André Midani (então diretor na Philips)?

Simonal: (Silêncio). Acabou a qualidade da música, até mesmo do pessoal bom, Gil, Caetano, que eram da Philips. Vê o que eles fazem hoje, por interesses de fora. Quando você começa a competir com o poder econômico de fora, mela. "Mela esse cara", porque atrás de mim vinha gente. O que é bem feito incomoda lá fora. O que fiz foi abraçar as coisas de fora. Vêm que o "filho da puta" está se infiltrando ali, dizem "não pode". Vender mais discos no Brasil que os Beatles é fogo. Eu vendia mais que todo mundo, tropeçava e nego batia palma. Fui perseguido por agências de publicidade. Quando fui fazer propaganda da Shell, ganhando grana pesada, comecei a ter problema com a Standard, uma agência de publicidade de origem americana. Abri uma firma própria. Aí se uniram todos, "vamos sacanear esse filho da puta". Se todo mundo começasse a abrir agência, acabava o monopólio que mandava no Brasil. Continuei gravando letras fortes, mas o rádio parou de tocar”⁵⁶².

Simonal parece querer demarcar que seu ostracismo não tem a ver somente com a pressão das esquerdas. Fica claro que há uma questão econômica que é componente essencial para explicar seu ocaso. Sua reclamação em relação à gravadora Philips procede. Na virada das décadas 1960-1970, a empresa passou por uma reformulação completa levada a cabo pelo diretor executivo da empresa André Midani. Vários

⁵⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 53-54.

⁵⁶¹ Araújo, Paulo Cesar de. *Op. cit.*, 2003, p. 292.

⁵⁶² “Proscrito, Simonal tenta cantar em SP” – Entrevista a Pedro Alexandre Sanches - Folha de São Paulo, caderno Folha Ilustrada, 21/05/1999, pp. 4-5.

artistas foram cortados do *cast* da gravadora. Assim, a Philips se tornou sinônimo de MPB. No início dos anos 1970, quase todos eles estavam sob as asas da gravadora multinacional: Jair Rodrigues, Caetano Veloso, Elis Regina, Jorge Ben, Jards Macalé, Sérgio Sampaio, Hermeto Paschoal, Erasmo Carlos, Raul Seixas, Os Mutantes, Gilberto Gil, Nara Leão, Toquinho e Vinícius de Moraes, Os Novos Baianos, MPB-4, Fagner, Jorge Mautner, Ronnie Von, Wanderléa, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Bethânia. Segundo André Midani, o articulador dessa transformação:

“A Philips estava aqui no Brasil havia 12 anos e tinha grandes dificuldades de rentabilidade. Os alemães e os holandeses estavam começando a se impacientar. A palavra é horrível, mas fui para liquidar um montão de artistas, entre 150. Os importantes estavam lá no meio, a companhia nunca chegava a eles. Fiquei em casa dias ouvindo, separando. De 150 fui para cem, daí para 80, até chegar a uns 50. Foi penoso. Mas a companhia se abriu mais para a juventude brasileira. Me encontrei com a tropicália, que estava lá, ainda não desenhada, perdida no meio de 150 artistas. As pessoas olhavam o pessoal da tropicália como se fossem cidadãos de segunda categoria. Nunca fui uma pessoa propriamente criativa, mas sou como um cão de caça. Se há um bichinho lá que é "o" bichinho, eu o identifico mais rapidamente. Atrás de qualquer grande artista há uma grande personalidade, mais importante que o talento puramente musical”.⁵⁶³

“Então fiz essa primeira peneira. E a segunda coisa foi separar o que posteriormente viria a se chamar de MPB do que seria chamado de música popular, em dois selos. Philips para um [MPB] e Polydor para outros [todos aqueles que não se enquadravam dentro do rótulo MPB]. (...)”

Tendo artistas tão fabulosos e uma dedicação inteira à promoção deles, fez com que os que vendiam 4,5 mil discos passassem a vender 40, 50 mil. E num instante, essa companhia que tinha penado durante quase dez anos, perdendo dinheiro, sem grande participação no mercado, no espaço de dois anos tornou-se muito lucrativa. E ao mesmo tempo com algo da ordem de 18%, 19% do mercado, vindo de 7% ou 8%. A companhia ficou como porta-voz dos artistas que estavam lutando por uma linguagem não somente mais contemporânea, mas que também contestava a situação política da época, no caso a ditadura”.⁵⁶⁴

Dos grandes nomes da MPB, somente Roberto Carlos estava fora da Philips. Roberto Carlos preferia outra gravadora, a CBS. No entanto, o fato MPB se abrigar nos braços da Philips não era bem visto pelo regime. Foi quando Midani contratou Simonal:

Folha: Wilson Simonal morreu dizendo que você ‘veio para acabar’. O que houve entre vocês?

Midani: É penoso dizer isso... Tive muitos problemas políticos dentro da companhia, por causa de Chico Buarque sobretudo. Um dia uma pessoa muito importante do governo militar, que não vou nomear, me pediu para contratar Wilson Simonal. Disse: ‘Se você quiser continuar como está, não pode ter só artistas que sejam contra o regime. Tem que ter alguém a favor, tem que contratar o Simonal’. Olhei aquilo com perplexidade, mas tive que contratar.

Folha: Por motivos artísticos você não o contrataria?

⁵⁶³ "Eu fui um catalisador da bossa nova" Entrevista de André Midani à Pedro Alexandre Sanches. *Folha de São Paulo* (28/12/2001) Folha Ilustrada, p. E5.

⁵⁶⁴ Entrevista de André Midani a Tarik de Souza em Agosto de 2005. Encarte da caixa *Phono 73: o canto de um povo*. Universal Music. 2005.

Midani: Não, de jeito nenhum. Não poderia, porque ele era a antítese. Tive que ir artista por artista, entre os mais importantes, explicando que ia ter que contratar o Simonal. Claro, não era um bichinho amado na companhia”.⁵⁶⁵

Como se vê, Simonal já não era bem visto no meio da MPB por causa de suas canções apologéticas gravadas na sua antiga gravadora, a Odeon. Sua imagem de arrogante, esnobe, mulherengo e *pilantra* também não ajudava muito o trânsito entre os setores conservadores. A mudança de gravadora fundamentou essa imagem e ele ganhou de vez a alcunha de “dedo-duro”. Por ironia da história, direitas e esquerdas se uniam contra um bode-expiatório perfeito. E voltariam a se encontrar na construção da memória da *resistência*.

⁵⁶⁵ "Eu fui um catalisador da bossa nova" Entrevista de André Midani à Pedro Alexandre Sanches. *Folha de São Paulo* (28/12/2001) Folha Ilustrada, p. E5.

Capítulo 10:

Pilantagem
ou
Uma banana ao Tropicalismo?

“Não parece haver, entre os moralistas,
um ódio à floresta virgem e aos trópicos?
E uma necessidade de desacreditar
a todo custo o ‘homem tropical’,
seja como doença e degeneração do homem,
seja como inferno e automartírio próprio?
Mas por quê? Em favor das ‘zonas temperadas’?
Em favor dos homens temperados?
Dos homens ‘morais’? Dos medíocres?”⁵⁶⁶
(Friedrich Nietzsche)

“O Caetano merece uma explicação,
pela tropicália, que é um tipo de pilantagem.
Eu conheço e gravei músicas do Caetano, sensacionais,
fora desta *linha misteriosa* que ele andou fazendo.
Na verdade, ele aproveitou o tumulto, a insatisfação geral,
a depressão da juventude e optou pelo negócio da *pilantagem*,
que parece não ter dado muito certo.
Mas eu daria a ele dez como letrista e cinco como músico”.
(Simonal em entrevista a *O Pasquim*)

Lembro-me bem da primeira vez em que ouvi falar de Caetano Veloso. Correndo os riscos da memória, contarei essa história. Filho da “década perdida”, nasci em 1980. Como toda criança, não gostava muito das músicas “de adultos”. Gostava do Trem da Alegria, Balão Mágico e das músicas da Xuxa. Lembro-me de que eu tinha o LP *Pluct-plact-zum*, coletânea de músicas infantis cantadas por astros da MPB e artistas famosos. No disco, Raul Seixas cantava *Carimbador Maluco* e Jô Soares *Vivendo num planeta doce*. Eu adora o LP, mas a última música do lado B, cantada por Maria Bethânia, eu odiava. Sempre pedia para tirar o disco antes do fim, para não estragar minha alegria infantil.

Contudo, ainda muito pequeno, duas músicas “de adulto” me tocaram profundamente. No rádio da Brasília branca do meu pai lembro-me de tê-las ouvido algumas vezes. Uma delas foi *Romaria*, cantada por Elis Regina. A canção de Renato Teixeira conta a história de um romeiro cuja vida humilde o leva a rezar à Nossa Senhora de Aparecida. Nasci em Aparecida do Norte (SP), sede espiritual do país, no meio de uma viagem entre São Paulo e Rio de Janeiro. Meus pais viajavam de mudança para Niterói, onde residi minha vida inteira. Pequeno ainda, eles chamavam a atenção

⁵⁶⁶ Nietzsche, Friedrich. *Além do bem e do mal: um prelúdio a uma filosofia do futuro*. Cia das Letras. São Paulo, p. 95-6, aforismo 197.

para a canção que falava de minha terra natal, a qual nunca visitei depois de minha breve passagem em 1980. Não sou um romeiro exemplar. Mas a canção me marcou. Me emocionava todas as vezes em que a ouvia.

Outra canção de que gostei logo na primeira audição foi *London London*, de Caetano Veloso. Não era ainda nascido quando ele a lançou em 1971. Mas, por volta de 1986, o grupo RPM a regravou num show ao vivo, com um bonito arranjo de piano. Eu tinha ainda cinco ou seis anos, mas me lembro de que ficava muito tocado, achando que se tratava de um grupo estrangeiro. Por ser uma canção de Caetano, minha mãe também gostava da versão e a ouviamos várias vezes no rádio da Brasília. Ela tocava intensamente em várias emissoras. Era o auge do grupo de Paulo Ricardo, que dali a pouco se esfacelaria.

Recordo que me espantei quando minha mãe disse que o grupo que ouvíamos era nacional. Mais admirado ainda fiquei ao saber que o compositor daquela música era um brasileiro. Nem sei se o nome de Caetano Veloso foi mencionado, acho que não. Mas fiquei muito impressionado, na minha ingenuidade infantil, com a habilidade de se compor em inglês. Aquilo era, para mim, espetacular. E foi como “espetacular” que conheci um tropicalista pela primeira vez.

Comecei meus estudos sobre música popular muito interessado no Tropicalismo, proposta estética inovadora do final dos anos 1960 que teve como líderes no campo musical Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, entre outros. Espantava-me o poder agregador, a precocidade de idéias tão inovadoras, a sintonia com o que de melhor havia no pensamento internacional. Pensei até em fazer uma dissertação sobre o Tropicalismo. Mas, o que poderia dizer de novo sobre um movimento já tão pesquisado e debatido? Não queria repetir tudo que já havia sido dito, mas não conseguia pensar nada de diferente. E eu ainda corria o sério risco de fazer um trabalho apologético, transformando o Tropicalismo em peça de museu, no mau sentido, o que sempre foi contestado pelos mesmos.

Ao mesmo tempo, sentia que ser tropicalista era ir além do próprio movimento. Era quebrar barreiras, preconceitos, noções pré-estabelecidas, como os próprios fizeram. Todos os tropicalistas haviam sido muito influenciados por João Gilberto, e mesmo assim direcionaram a verve criativa para uma zona (em ambos sentidos – lugar e

confusão) distante da Bossa Nova. Paradoxalmente, ao romper barreiras, sentiam-se respeitando ainda mais o mestre, que também buscou fugir da arte pré-concebida ao criar a batida inovadora.

Logo, não foi sem espanto que me deparei com Wilson Simonal e sua *Pilantragem*. O novo som tinha uma proposta muito parecida, em vários aspectos, com aquelas novas idéias trazidas pelos tropicalistas um pouco mais tarde. Ambos buscavam a modernização da música, aceitavam e deglutiam as inovações estrangeiras junto com a tradição, tinham uma preocupação com a cultura de massa, ironizavam os conservadores estéticos.

Era muita semelhança! Como aquilo poderia ter acontecido sem que eu nunca tivesse me dado conta da importância daquele homem e a aparente ingênua *Pilantragem*? Se o Tropicalismo foi uma tentativa de alargar a MPB em direção a uma postura mais libertária esteticamente, sem preconceitos de qualquer ordem, Simonal parece ter sido seu calcanhar-de-aquiles. Aliás, por que o Tropicalismo sempre advogou o monopólio da modernização estética, negando espaço a outras aberturas que não passassem por seu crivo? Antes de conhecer Simonal, para mim, tudo parecia caber na boca antropofágica tropical, de Vicente Celestino ao rock britânico. Ao entrar em contato com a *Pilantragem*, comecei a me perguntar qual o tamanho da boca tropicalista.

Durante aqueles anos, música e política andavam muito próximos, Caetano Veloso escolheu Chacrinha e Roberto Carlos como símbolos do seu movimento. O primeiro pelo tom escrachado, conduta desbocada e popularesca; o segundo por ser um nome da música de massa, influenciado pelo rock pós-Beatles. Ambos, Chacrinha e Roberto Carlos, eram vistos com repúdio pela classe média universitária, que forjou a MPB no seu início. Assim, para Caetano, assumi-los como influências servia para bater de frente com o núcleo duro da MPB.

Logo que deparei com Wilson Simonal, me perguntei por que ele não foi apropriado pelos tropicalistas e usado como fonte de inspiração, como haviam sido Chacrinha e Roberto. Mais do que isso, Simonal era os dois juntos! Além de um cantor que incorporava o som estrangeiro e a cultura de massa, era um fanfarrão, um debochado, como o Velho Guerreiro. Por que ele não foi valorizado pela Tropicália? Uma pergunta ficou no ar.

Gradualmente, comecei a perceber que não era o único que via semelhanças entre os dois movimentos culturais. Já na época, para o bem e o mal, críticos, público e os próprios artistas, às vezes, se confundiam. Quando se criticava a Tropicália, não era incomum colocar a *Pilantragem* no mesmo saco, desmerecendo-a. E se fosse o caso de elogiar um dos movimentos, o outro acabava também referendado. O próprio Carlos Imperial viu na alegria tropicalista uma continuação de seu projeto estético: “Tropicalismo é uma pilantragem inventada pelo tremendo pilantra Guilherme Araújo, empresário de Veloso e Gil e outros adoráveis pilantras. Tropicalismo é banana para os descontentes”.⁵⁶⁷

Imperial via no início do Tropicalismo uma forma de deboche ao saber “intelectualizado”. De fato sua interpretação não estava de todo errada. Assim como a *Pilantragem*, a Tropicália valorizava a ironia aos códigos convencionais das esquerdas⁵⁶⁸. A diferença é que no estilo de Simonal e Imperial esse deboche era menos elaborado liricamente. Mas como isso ainda não estava claro, a confusão continuou.

Em 1970, espantado com a popularidade de Simonal, o cineasta Domingos de Oliveira fez um filme com o cantor, muito parecido com os vários que Roberto Carlos já fizera no início da carreira⁵⁶⁹. O filme tinha roteiro simples e muita música. Oliveira também viu a Tropicália como um tipo de *Pilantragem*: “[O filme] *É Simonal*, como não podia deixar de ser, é tropicalismo puro, onde a riqueza das cores põe em relevo o rapaz simpático da fitinha de índio amarrada na testa. Claro que *É Simonal* tem música da melhor qualidade do Som-3 e de Erlon Chaves”.⁵⁷⁰

Os críticos também confundiram os dois movimentos. Chico de Assis⁵⁷¹, jornalista do *Última Hora* de São Paulo, ferrenho inimigo dos baianos, foi taxativo: “Tropicalismo beira a pilantragem (...) Gil com seus gritos não agride a sensibilidade ou os valores, agride fisicamente o ouvido”.⁵⁷²

⁵⁶⁷ *Intervalo* (1968), ano VI, nº 289

⁵⁶⁸ Penso que na Tropicália há uma preocupação maior de também ironizar os códigos das direitas.

⁵⁶⁹ Roberto Carlos e sua trupe da Jovem Guarda realizaram três filmes, no início da carreira: *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1967); *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968) e *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971).

⁵⁷⁰ *O Globo* (19/7/1970)

⁵⁷¹ O jornalista Chico de Assis era tão odiado pelos tropicalistas, e vice-versa, que foi citado no famoso discurso de Caetano ao ser vaiado durante a apresentação da canção *É proibido proibir*, no III Festival Internacional da Canção, na TV Globo em 1968. “Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) Eu hoje eu vim dizer aqui que quem teve a coragem de assumir a estrutura do festival, não com o medo que o sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem foi Gilberto Gil e fui eu! (...) Se vocês forem em política como forem em estética, estamos feitos!”.

⁵⁷² “O tropicalismo é nosso, viu”. *Realidade* (Dez 1968)

Até os Beatles ajudaram na confusão. Em 1968, Nelson Motta traduziu o livro *The Yellow Submarine* para o português. Como se sabe, os Beatles usaram artifícios mercadológicos promocionais e abusaram deles. Ao longo da carreira, atuaram em quatro filmes: *A Hard Day's Night* (1964, no Brasil conhecido como *Os reis do iê-iê-iê*), *Help* (1965), *The Magical Mystery Tour* (1967) e *Let it be* (1970). Mas a ligação dos Beatles com a telona não parou por aí. Em 1968, lançaram outro filme. Só que, desta vez, um desenho animado: *The Yellow Submarine* levava John, Paul, George e Ringo para a terra colorida de Pepperland. Num cenário psicodélico, os Beatles são requisitados pelo Capitão Fred, do tal submarino amarelo, para libertar Pepperland do vilão Blue Meanies, que havia trazido tristeza ao lugar.

Envolvidos na máquina promocional do filme, os quatro rapazes de Liverpool lançaram um LP com a trilha sonora, metade composta por Paul, John e George e o resto por George Martin, o diretor musical. Mais tarde, também foi lançado o livro que narrava as desventuras dos músicos por Pepperland.

O livro chegou ao Brasil no mesmo ano: Nelson Motta e José Carlos de Oliveira traduziram o livro. O curioso é que em *O Submarino Amarelo* eles alteraram nomes de personagens e lugares, sem se importar muito com o original inglês. Assim, Pepperland tornou-se Pilantrália! E o vilão da história foi chamado de Superbacana! No auge do Tropicalismo, em 1968, Motta e Oliveira colocavam o nome de uma canção de Caetano Veloso no vilão malvado da “Pilantrália”, mistura de *Pilantragem* e Tropicália.⁵⁷³

Como se vê, não havia uma barreira clara entre os dois movimentos.

O fato de Caetano ter chamado a canção-marco do Tropicalismo de *Alegria*, *alegria* também não foi acaso. Como demonstrei, esse era um bordão freqüente de Simonal no seu programa. Mas por que a música ganhou um título que não é cantado em nenhuma estrofe? A canção de Caetano é repleta de visões fragmentárias de um caminhante urbano. Os anos 1960 são jogados na cara do ouvinte: “espaçonaves guerrilhas/ em cardinales bonitas”, “dentes pernas bandeiras/ bomba e brigitte bardot”. O deboche das esquerdas está presente: “o Sol nas bancas de revista/ me enche de alegria e preguiça/ quem lê tanta notícia/ eu vou/ (...)/ por entre fotos e nomes/ sem

⁵⁷³ O livro *O submarino amarelo* lançado pela Editora Expressão e Cultura, em 1968, não foi encontrado em nenhum lugar, nem na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Encontrei apenas uma resenha na Revista Realidade, na qual os editores recomendam a tradução de Nelson Motta e José Carlos de Oliveira, louvando-a como muito criativa. *Realidade* (abril 1969), p. 20.

livros e sem fuzil/ sem fome sem telefone/ no coração do Brasil”. *O Sol*⁵⁷⁴, que enche o narrador de alegria (e preguiça), foi um jornal de curta duração, mas popular entre os estudantes universitários de esquerda⁵⁷⁵. Mais adiante, a cultura de massa é mais um fragmento da vida cotidiana, tanto quanto o grito progressista (“eu vou”): “eu tomo uma coca-cola/ ela pensa em casamento/ uma canção me consola/ eu vou/ .../ ela nem sabe eu até pensei/ em cantar na televisão/ o sol é tão bonito/ eu vou”. Caetano ironizava os discursos pré-fabricados e mostrava uma realidade fragmentária, recortada, em estado bruto⁵⁷⁶. Caetano apropriou-se do bordão “alegria, alegria”, pois, utilizado na TV, este virou símbolo da cultura de massa. Mais além, expressava a visão positiva da realidade, tão cara aos tropicalistas na luta contra a hegemonia da canção de protesto na MPB. Esta última construía uma realidade estruturalmente perversa para defender mudanças. Em oposição à submissão da arte à política, a “alegria” era uma forma de ver o mundo em fragmentos, como um quebra-cabeça ainda a ser montado.

Embora intelectualmente mais “refinado”, o Tropicalismo tinha propostas muito parecidas com a *Pilantragem*. Caetano foi pródigo no contato com as outras artes,

⁵⁷⁴ *O Sol* circulou entre 12 de setembro de 1967 e janeiro de 1968. Calado, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. Editora 34. São Paulo. 1997, p. 142.

⁵⁷⁵ O imaginário da *resistência* preferiu ver essa citação como um engajamento automático. Em 2006, foi lançado o filme *O Sol: sem lenço nem documento*, de Tetê Moraes e Martha Alencar, no qual são contadas muitas histórias da curta vida (entre 1967-68) daquele diário, louvado como um bastião da *resistência* à ditadura. Antigos articulistas, redatores e contribuintes foram entrevistados e reunidos novamente. Contando uma história heróica, o filme não problematiza o período. Em dado momento de confraternização, o filme parece uma revista *Caras da resistência*.

Caetano Veloso comparece com seu testemunho. Os diretores do filme não compreenderam que Caetano não enxergasse o jornal tal qual eles o viam e ainda o vêem. Para além de uma arma da *resistência*, Caetano o via como algo a ser problematizado, por isso ele é dúbio quanto a *O Sol*, que o enche de alegria e preguiça. Ignorando esta compreensão, as diretoras se apropriaram de parte da canção para dar título ao filme. Não contentes com tal desatenção, insistiram em saber se Caetano tinha ou não conhecimento do jornal quando fez a canção, pois o sol é retratado em diversas passagens da canção: “o sol se reparte em crimes/... / o sol nas bancas de revista/ ... / o sol é tão bonito”. Caetano mais uma vez preferiu a ironia, falando que ainda não conhecia o jornal quando compôs a letra. Assim a composição continuava aberta a interpretações múltiplas, melhor do que associada a uma visão simplista da *resistência* desejada pelos diretores.

Em *Verdade Tropical*, Caetano deixa clara a insatisfação com os limites da memória da *resistência*: “os brasileiros jamais se acostumaram com o título, referindo-se a ela na maioria das vezes, não pelo primeiro verso, nem pelo último, nem mesmo pelo quase-refrão ‘eu vou’, mas pelo prenhe ‘sem lenço, sem documento’, que surge duas vezes e em posições assimétricas, na longa letra.

“Não creio que isso se deva simplesmente ao fato de a expressão ‘alegria, alegria’ não constar da letra da música. É mais provável que a fenda de ironia que separa a canção de seu título tenha dissociado drasticamente uma do outro na mente do ouvinte comum. De todo modo, ‘sem lenço, sem documento’ corresponde à idéia do jovem desgarrado que, mais do que a canção queria criticar, homenagear ou simplesmente apresentar, a platéia estava disposta a encontrar na canção”. Veloso, Caetano. *Op. cit.*, 1997, p. 167.

⁵⁷⁶ Seu processo de composição é bem diferente de Geraldo Vandré de *Para não dizer que não falei das flores* (Caminhando e cantando) que mostra toda uma realidade lógica e massacrante para convocar para a luta: “Vem vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não esperar acontecer”.

especialmente o teatro, o cinema, as artes plásticas e a poesia⁵⁷⁷. Não se pode cobrar tal refinamento do movimento de Simonal até porque fazia parte deste a crítica ao “aprimoramento intelectual”. Isso, contudo, não deveria impedir a *Pilantragem* de ser reconhecida como movimento estético da década de 1960. A Jovem Guarda nunca teve um cabeça que pensasse o movimento com um discurso estruturado. Apesar de não ser elaborado intelectualmente (até porque o espontaneísmo sempre foi uma de suas bandeiras) o iê-iê-iê foi reconhecido como movimento de ruptura na música popular. Não se pode negar que a Jovem Guarda foi, de fato, um movimento cultural, aliás, um movimento de massa.

O Tropicalismo e a *Pilantragem* eram movimentos que buscavam uma saída para a música popular, colocando-a em uma nova relação com o público e o mercado. Com tantas semelhanças, era natural que Simonal fosse visto como um tropicalista. Contudo, quando foi chamado a colaborar, não aceitou: “Quando bolaram a tropicália, ele [Caetano Veloso] me convidou para participar e eu não quis. Era fora do meu espírito”⁵⁷⁸.

Curiosamente, ele via na Tropicália algo que não condizia com ele, “fora do seu espírito”. Por quê? Com tantas semelhanças qual seria o motivo para tal repúdio?

“Caetano Veloso teve duas fases: a romântica e a tropicália. Na segunda ele fez várias coisas boas mas entraram vários bicões na jogada. Um dia cheguei pra ele e falei, lá em São Paulo: ‘você está fazendo coisas compromissadas com a inteligência, é preciso coisa que o povo entenda senão vai atingir apenas meia dúzia de pessoas’”⁵⁷⁹.

Os tropicalistas, de fato, buscaram problematizar a música universitária da MPB, mas eram, eles próprios, oriundos das faculdades do país. Gil era formado em administração, Caetano cursou Filosofia na Bahia e Tom Zé frequentou a Faculdade de Música de Salvador. Para além de serem universitários de fato, eles viviam entre estes, compartilhando idéias e projetos. Era o caso de Gal, Bethânia, Nara Leão e os Mutantes. Diferentemente de Simonal, que, muitas vezes, era acusado de cantar “besteiras”, as canções tropicalistas não eram para principiantes. A poética inovadora, as variadas referências, o discurso alegórico e a crítica aos cânones da MPB demandavam do ouvinte um certo conhecimento. Ao mesmo tempo em que desejava a

⁵⁷⁷ Veloso sempre afirmou que foi muito influenciado pelo cinema de Glauber Rocha, especialmente, *Terra em transe*. Nas artes cênicas, ele encontrou um parceiro tropicalista em José Celso Martinez Correa e no Teatro de Oficina. A canção *Tropicália* teve o título apropriado de uma obra do artista plástico Hélio Oiticica. Por sua vez, a poesia concreta, encabeçada pelos irmãos Campos, tornou-se uma das molas da poética do cantor.

⁵⁷⁸ “Proscrito, Simonal tenta cantar em SP (Entrevista de Simonal a P. A. Saches)”. *Folha de São Paulo* (21/05/1999). Caderno Folha Ilustrada.

⁵⁷⁹ “Simonal: o importante é se fazer entender”. *Jornal do Brasil* (28/02/1970). Caderno B, p. 5.

cultura de massa, o Tropicalismo propunha uma resposta refinada demais para o homem comum. Chacrinha percebeu esse “dilema” tropical:

“O Tropicalismo de Caetano, se não se comunica com a massa, é porque não é autêntico. Eu não. O povo me aceita porque sou o único autêntico. Há mais de 20 anos. Desde 1946. Desde o rádio. Veja esta fotografia, eu ainda usava bigode mas já me vestia do jeito que me visto hoje. Olhe aqui eu fantasiado de índio. De noiva. O que acontece é que, antes, a imprensa me chamava de débil mental, de maluco, de grosso. Dizia que meu programa não valia nada. Me chamaram de alienado. Atenção, seu Machado, eu disse a-li-e-na-do! E agora? Agora a imprensa intelectualizada é obrigada a me aceitar, a reconhecer o meu valor. Aliás, acho que a palavra tropicalista vai desaparecer, mas, mesmo depois do Caetano partir para outra, quando não se falar mais no assunto, eu continuarei tropicalista. Sempre fui. Há mais de 20 anos”⁵⁸⁰.

Assim como a *Pilantragem*, o Tropicalismo também teve vários inimigos, especialmente, entre os puristas da MPB. Mas a diferença entre os dois projetos estéticos é que seus líderes tiveram um destino bastante diferente na história da música popular. Enquanto Caetano e Gil tornaram-se os destacados nomes da cultura do país (o segundo é ministro da Cultura), Simonal sofreu o ostracismo da memória nacional.

Quando as trajetórias começaram a se diferenciar, a ponto de se tornarem, hoje, totalmente dissociáveis? E por que Simonal não pôde ser incorporado pelo Tropicalismo, independentemente de sua opinião, assim como o foi Chacrinha?

Os tropicalistas, especialmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, só foram, de fato, incorporados à MPB depois terem sido exilados em 1969. A partir de então os opositores perceberam que as canções dos baianos eram tão ou mais políticas do que eles podiam supor. O exílio resignificou a obra tropicalista, mostrando aos puristas da MPB que eles haviam sido mal interpretados. Isso não aconteceu com Simonal.

A Tropicália foi um movimento iconoclasta, que almejava a música sem rótulos ou fronteiras. Sua vontade era fundir as diversas vertentes da canção popular, da música “brega” à de protesto, numa festa estética. De fato, os artistas baianos problematizaram diversas questões do seu tempo:

“Caetano incorporava o mau gosto na forma de alegoria para criticar o comportamento da classe média consumidora de cultura; problematizava a condição do intelectual engajado diluindo as narrativas épicas e teleológicas da esquerda, e fragmentava os discursos e os símbolos do nacional popular, situando-os numa nova perspectiva”⁵⁸¹.

No entanto, Simonal “dedo-duro” ainda é um mito intocado pelos iconoclastas tropicalistas. Nunca interessou aos tropicalistas reabilitar a imagem do cantor, pois isso seria afirmar que havia outra proposta estética modernizadora no cenário nacional com uma proposta bem parecida com a Tropicália. Aliás, a questão da modernização era

⁵⁸⁰ “O tropicalismo é nosso” e “Acontece que ele é baiano”. *Realidade* (Dez 1968).

⁵⁸¹ Napolitano, Marcos. *Op. cit.*, p. 275.

parte do dilema artístico da década de 1960. No campo musical, Jovem Guarda, *Pilantragem*, Tropicalismo e MPB foram movimentos que surgiram neste intuito de modernizar a música nacional. Dois deles, Tropicalismo e *Pilantragem* eram movimentos agregadores, que não se fechavam em si mesmos, só que apenas um é lembrado, hoje, como tal. Defendo que a *Pilantragem* foi uma concorrente do Tropicalismo na questão da modernização “antropofágica”, como queriam Caetano e Gil. Vista como concorrente, Simonal foi apagado da história da modernização da música nacional. E o Tropicalismo aparece na memória como o único movimento de fato agregador dos anos 1960. Por isso, o nome de Simonal é tão pouco mencionado nas memórias de Caetano Veloso, o livro *Verdade Tropical*, lançado em 1997: apenas seis vezes, sempre de forma corriqueira e sem aprofundamento.

Isso não quer dizer que a Tropicália não tenha valor. O que queremos apontar são os limites do discurso antropofágico. Apesar de todo o caráter iconoclasta, concordo com o historiador Marcos Napolitano quando defende que se construiu um mito em torno do Tropicalismo: o de que foi um movimento de ruptura, renovado e renovador, uma “vanguarda heróica”. Os defensores da posição “heróica” baseiam-se no texto seminal de Augusto de Campos, escrito no calor dos debates de 1968:

“Em síntese, o artista dinamita o código e dinamita o sistema. Caetano, Gil e os Mutantes tiveram a inteligência e a coragem de lançar mais esse desafio e de romper, deliberadamente, com a própria *estrutura de festival*, dentro do qual os compositores tudo fazem para agradar o público, buscando na subserviência ao código de convenções do ouvinte a indulgência e a aprovação para as suas músicas “festivalescas”⁵⁸². (grifo meu)

Os próprios tropicalistas se viam como tal. Quando foi vaiado durante a apresentação da canção *É proibido proibir*, no III Festival Internacional da Canção, na TV Globo, em 1968, Caetano foi claro:

“Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? (...) Eu hoje eu vim dizer aqui que quem teve a coragem de assumir a *estrutura* do festival, não com o medo que o [crítico] sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem, quem teve essa coragem foi Gilberto Gil e fui eu! (...) Se vocês forem em política como são em estética, estamos feitos!”⁵⁸³ (grifo meu)

Dez anos mais tarde, Celso Favaretto realizou um inventário do movimento no livro *Tropicália – Alegoria, alegria*, no qual referendava as opiniões primeiras de Augusto de Campos:

“Pode-se dizer que o Tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico. (...) Reinterpretar Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Lucho Gatica,

⁵⁸² Campos, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. Perspectiva. São Paulo. 2003. p. 266.

⁵⁸³ Calado, Carlos. *Op. cit.*, pp. 221-3.

Beatles, Roberto Carlos, Paul Anka; utilizar-se de colagens, livres associações, procedimentos pop eletrônicos, cinematográficos e de encenação; misturá-los fazendo perder a identidade, tudo fazia parte de uma experiência radical da geração do 1960 (...) O objetivo era fazer a crítica dos gêneros, estilos, e mais radicalmente, do próprio veículo e da pequena burguesia que vivia o mito da arte (...) [mantendo-se] fiéis à *linha evolutiva*, reinventado e tematizando criticamente a canção”.⁵⁸⁴ (grifo meu)

Mais recentemente, o livro de um antigo amigo do Tropicalismo continuou legitimando o corte cultural promovido pelo movimento. No capítulo “A ruptura tropicalista”, Luiz Carlos Maciel referenda o poder revolucionário de Caetano e amigos: “a revolução proposta pelos jovens tropicalistas era muito mais abrangente, porque buscava um questionamento existencial, além das considerações econômicas, sociais e políticas: visava ao ser todo em face da vida e do mundo”.⁵⁸⁵

Esta visão foi referendada, recentemente, pelo poeta e compositor Antônio Cícero:

“Um reparo precisa ser feito à afirmação de que o tropicalismo, como a Bossa Nova, utilizou a informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira: é que não era apenas a informação da modernidade *musical* que ele trazia para a MPB, mas a informação da modernidade simplesmente: a informação da modernidade musical, poética, cinematográfica, arquitetônica, pictórica, plástica, filosófica, etc. Nesse contexto, a informação da modernidade deve ser entendida como a desfolclorização e desprovincianização da música popular, isto é, como a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação da sua maioria”.⁵⁸⁶

Maurício Kubrusly reafirma o poder revolucionário dos baianos:

“...Gil capitaneou o LP-manifesto tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circensis*. E aí também as petulâncias do músico Gilberto Gil assustaram os mais bem comportados, sobretudo por causa da grande dose de humor incluída em cada faixa. Tudo se tornou tão fértil que até hoje ainda estão aparecendo as conseqüências desse movimento e desse disco, pois ambos libertaram a música brasileira de um pacote de preconceitos”.⁵⁸⁷

Essas opiniões favoráveis, algumas das quais apologéticas, não dão conta da seguinte questão: se o Tropicalismo pretendia antropofogizar as mais improváveis vertentes musicais, quem acabou canibalizado foi o próprio Tropicalismo. Embora iconoclasta, o movimento não logrou “implodir” a MPB, e esta continuou rótulo de um produto musical, através do qual os tropicalistas (também) são vendidos. Como diz o historiador Marcos Napolitano, o enigma do Tropicalismo musical reside na decifração de uma situação ambígua:

⁵⁸⁴ Napolitano, Marcos. *Op. cit.*, p. 236-7.

⁵⁸⁵ Maciel, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1996. p. 200.

⁵⁸⁶ Cícero, Antônio. *O tropicalismo e a MPB*. In: Duarte, Paulo Sergio & Naves, Santuza Cambraia (orgs.) Relume Dumará. Rio de Janeiro. 2003, p. 213.

⁵⁸⁷ “Rompendo as amarras do convencional” - *Kubrusly, Maurício*. Texto escrito em 1982 para a coleção *História da Música Popular Brasileira*. Cada artista ganhou um disco com coletânea de sucessos, lançados pela Editora Abril.

“Os tropicalistas tiveram o mérito de objetivar, em forma de obras musicais e poéticas pioneiras, esses valores estéticos diferenciados, até então difusos no panorama cultural brasileiro. Os rumos que a MPB seguiu nas décadas posteriores confirmaram essa atitude, não como dessacralizadora, mas como instituinte de um novo estatuto e de nova inserção social da canção”⁵⁸⁸.

“O tropicalismo encerrou uma fase de institucionalização da MPB, através de uma estratégia paradoxal: negando (em seu sentido restrito), contribuiu para ampliar e consolidar novo estatuto assumido pela sigla, dentro da hierarquia cultural como um todo”.⁵⁸⁹

No entanto, ao invés de ver o Tropicalismo como uma memória incorporada, vários autores louvaram o caráter “revolucionário” do movimento, apenas referendando e legitimando-o. Penso que, para efeito de proposta estética e projeto cultural, nada de melhor ainda foi inventado e, nesse sentido, também celebro o Tropicalismo. Contudo, não é isso que está em jogo aqui. Para o historiador, mais do que a amplitude teórica e desejos por uma arte mais aberta a novas fusões, faz-se necessário entender como este movimento foi incorporado socialmente. Continuo concordando com Napolitano:

“Isto não quer dizer simplesmente que o tropicalismo tenha sido ‘cooptado’ pelo mercado, levando consigo o conjunto da MPB ulterior. Antes de mais nada, traduziu uma opção de importantes setores do meio musical (e intelectual) de esquerda na formulação de um produto cultural renovado, que já se encontrava dentro de uma estratégia de afirmação no mercado de bens culturais”.⁵⁹⁰

Os discursos que buscaram defender o Tropicalismo, louvando-o e legitimando-o, criaram o que o autor classifica de “mito da ruptura”, ou seja, a idéia de que movimento abalou as “estruturas festivaescas” e o público. Se ele de fato realizou tal proeza, isso não quer dizer que o público não tenha também referendado o movimento. Apesar do choque inicial, a canção *Alegria, alegria* foi muito aplaudida quando apresentada num festival de 1967, como lembra o historiador Paulo César de Araújo:

“Veja-se os casos, por exemplo, de *Alegria, alegria* e *Domingo no parque* no festival da Record de 1967. Ambas entraram para a mitologia dos festivais como um momento de confronto com as preferências da platéia estudantil e de esquerda. Entretanto, não houve grandes vaias nem para Caetano Veloso nem para Gilberto Gil naquele festival. Ao contrário, ambos foram aplaudidos nas suas apresentações. No dia da final, Caetano Veloso foi recebido com aplausos, flores e sob uma gritaria generalizada de “já ganhou!”.⁵⁹¹

Se *Alegria, alegria* foi ovacionada, em 1968 Caetano sofreu uma vaia-monstro durante a apresentação de *É proibido proibir*. No entanto, ao contrário do que prega a mitologia da “ruptura tropical”, naquela apresentação, tudo transcorria bem até a entrada do hippie americano John Dandurand. Tratava-se de uma figura de dois metros

⁵⁸⁸ Napolitano, Marcos. *Op. cit.*, p. 275.

⁵⁸⁹ Idem. *ibidem*, p.240.

⁵⁹⁰ Idem. *ibidem*, p. 239.

⁵⁹¹ Araújo, Paulo Cesar. *Op. cit.* 2006, p. 202.

de altura que, devido a uma doença, não tinha sequer um pêlo no corpo. Pois bem, o tal hippie (que parecia uma lombriga dançando, segundo o próprio Caetano) pegou o microfone e começou a emitir grunhidos ininteligíveis, num *happening* combinado com o cantor. Como se vê, as vaias da platéia se deveram mais à atitude provocativa de Caetano do que à música amplificada pelas guitarras do Mutantes⁵⁹².

Se Caetano foi vaiado, em compensação, o tropicalista Tom Zé ganhou o festival da Record com *São São Paulo, meu amor*. Gal Costa ficou em quarto, com *Divino Maravilhoso* de Gil e Caetano, que teve recepção triunfal, grande parte da platéia pedindo a vitória. Naquele mesmo ano, Os Mutantes foram muito aplaudidos ao defender *Caminhante Noturno* no FIC da Globo. O maestro Rogério Duprat ganhou o prêmio de melhor arranjador pela canção dos Mutantes, prêmio que já havia ganho no ano anterior com *Domingo no Parque*. As guitarras “trazidas” pelos tropicalistas ao festival também já não eram tão malvistas assim. No festival da Record, das dezoito músicas apresentadas na primeira eliminatória, pelo menos dez traziam guitarras elétricas nos arranjos⁵⁹³:

“Esses fatos levam a algumas revisões historiográficas necessárias: nem as vaias eram direcionadas preferencialmente contra as “loucuras” tropicalistas, nem as “estruturas de festival” rejeitaram o movimento. Esses dois mitos, porém, acabaram fazendo parte da mística posterior criada em torno do movimento, com parte de sua estratégia de afirmação como ‘vanguarda heróica’”.⁵⁹⁴

O “mito da ruptura” não deve ser entendido como uma falácia. Não se trata de buscar a veracidade ou não de um fato, mas de constatar sua representatividade. Nesse sentido, é interessante perceber que o Tropicalismo foi interpretado por seus apoiadores (e mais tarde por grande parte da bibliografia) como um movimento inovador a romper barreiras. Isso é o que importa. Por que se reproduziu o “mito da ruptura”? O que tornou a idéia tão atraente à grande parte dos autores?

Como disse antes, o Tropicalismo não é para principiantes: sua ambigüidade requer uma análise mais fina. O “mito da ruptura” é apenas um lado da moeda. O “mito” está acompanhado do discurso da “linha evolutiva” da música popular, da qual os tropicalistas gostam de se ver como fruto. A primeira vez que tal termo surgiu foi em 1966, numa despreziosa fala de Caetano, durante um debate sobre música popular, registrado na Revista Civilização Brasileira:

⁵⁹² Idem. ibidem, p. 202.

⁵⁹³ Idem. ibidem, p. 194.

⁵⁹⁴ Idem. ibidem, p. 274.

“Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou, há alguns dias, da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto, para mim, é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no *dar-um-passo-à-frente*, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) [futura Gal Costa] sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral”.⁵⁹⁵ (grifo meu)

Embora despreziosa quando foi feita, o discurso da “linha evolutiva” tornou-se uma das molas mestras do movimento. Defendia-se a idéia de um movimento agregador, que, assim como a Bossa Nova, catalisasse as tradições e as novidades estrangeiras. Dois anos depois do termo surgir na boca de Caetano, tornara-se senso comum entre os tropicalistas. Gilberto Gil incorporou-o a seu discurso:

“A *linha evolutiva* devia ser retomada exatamente naquele sentido de João Gilberto, na tentativa de incorporar tudo o que fosse surgindo como informação nova dentro da música popular brasileira, sem essa preocupação do internacional, do estrangeiro, do alienígena. Quanto à idéia de uma música moderna popular brasileira, ela tem mais ou música ou menos o mesmo sentido. É a idéia da participação fecunda da cultura musical internacional na música popular brasileira. De se colocar a MPB numa proposta de discussão ao nível de uma coisa brasileira sem aquela característica de ingenuidade nazista, de querer aquela coisa pura, brasileira num sentido mais folclórico, fechado, uma coisa que só existisse para a sensibilidade brasileira. E partindo dessas duas premissas, eu acho que agora, de uns seis meses pra cá, com esses novos resultados conseguidos principalmente pelo Caetano, essa *linha evolutiva* de João e a consecução dessa música popular moderna entraram em processo”.⁵⁹⁶ (grifo meu)

O poeta Augusto de Campos também referendava Caetano, percebendo a vigência da linha evolutiva mesmo durante o exílio dos líderes do tropicalismo em Londres. Em 1971 ele disse:

“Parece-me que estamos ainda muito próximos da retomada que Caetano e Gil fizeram da *linha evolutiva* de João Gilberto para se ter perspectiva crítica para uma nova retomada. De resto, embora ausentes, eles continuam vivos e atuantes, e a sua presença exemplar continua a ser estímulo e desafio no caminho dos mais novos”.⁵⁹⁷ (grifo meu)

E o ensaísta Guilherme Wisnick explica o fio condutor que existiria entre Tropicalismo e Bossa Nova, legitimando mais uma vez a “linha evolutiva”: “a oposição do tropicalismo à bossa nova não representa uma negação real desta, mas, ao contrário, a tentativa de ser o mais fiel possível à sua essência revolucionária, violenta”.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Apud Cícero, Antônio. *Op. cit.*, p. 201.

⁵⁹⁶ Entrevista realizada por Augusto de Campos e Torquato Neto em 06/04/1968. Campos, Augusto. *Op. cit.*, p. 189.

⁵⁹⁷ Idem. *ibidem*, p. 300.

⁵⁹⁸ Wisnick, Guilherme. *Caetano Veloso*. Publifolha. São Paulo. 2005, p. 55.

Wisnick simplesmente avaliza um discurso do próprio Caetano. Em 1968 ele queria revolucionar o legado da Bossa acabando com o marasmo que a aprisionava:

“Me envolvi em toda essa paixão que nasceu com a Bossa Nova. (...) Quando cheguei ao Rio eu compartilhava de uma posição que se resguardara. Aos poucos fui compreendendo que tudo aquilo que gerou a Bossa Nova terminou por ser uma coisa resguardada, por não ser mais uma coragem. (...) Mas é claro que João Gilberto é outra coisa. Acho os discos de João um negócio sensacional até hoje, incluindo mil coisas que a gente tem de lutar ainda agora para que as pessoas aceitem sem medo. (...) E quando no Rio eu comecei a me enfasiar com o resguardo em seriedade da Bossa Nova, o medo, a impotência, tendo tornado a Bossa Nova justamente o contrário do que ela era, as coisas menos sérias começaram a me atrair”⁵⁹⁹.

Se na década de 1960 havia um marasmo em relação ao legado da Bossa Nova, hoje parece haver semelhante canseira analítica em relação ao Tropicalismo. Se é verdade que todos os “mitos” (“da ruptura”, da “linha evolutiva”) não são falácias, também é verdade que há quase um consenso em torno do movimento, que legitima suas versões e reproduz seus pontos de vista. Em alguns casos, os textos tornam-se quase panfletos de divulgação de um movimento que, paradoxalmente, problematizou os panfletos na década de 1960.

Por outro lado, não consigo me alinhar entre os críticos tradicionais do Tropicalismo. Suas versões insistem em apontar deficiências do movimento, o que, no entanto, não explica sua aceitação e hegemonia na cultura nacional. Dentre estes críticos, Roberto Schwarz o vê como um projeto conservador, que reforça uma visão ideológica dos “dois brasis” irreconciliáveis ao fazer o inventário de um país absurdo e contraditório. Para Schwarz, o Tropicalismo reafirmou a visão passiva e conformista da “classe média”, justamente o público que procurava agredir.⁶⁰⁰ Seguindo esta mesma linha de pensamento, Heloisa Buarque de Hollanda sugere que o Tropicalismo é a expressão de uma crise, que se limita a fixar uma imagem atemporal do Brasil, absurdo nas alegorias, desmobilizador nas contradições e ambíguo na exacerbação do moderno e arcaico⁶⁰¹.

Seguindo uma trilha parecida, Pedro Alexandre Sanches também analisou o Tropicalismo em suas “deficiências”. Para ele, o Tropicalismo é uma das pontas da arte pós-moderna que, em sua “hiper-informação” e excesso de dados, transforma os homens em seres medievais, incapazes de articular pensamentos lógicos, comunicação

⁵⁹⁹ “Conversa com Caetano Veloso” In: Campos, Augusto. Idem. *ibidem*, p. 202.

⁶⁰⁰ Schwarz, Roberto. *Cultura e política: 1964-1969*. In: Schwarz, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.

⁶⁰¹ Especialmente o capítulo “O susto tropicalista na virada da década” In: Hollanda, Heloísa Buarque. *Op. cit.* 2004.

racional ou constituição de saberes. Nesse sentido, para Sanches, o Tropicalismo nos joga num eterno presente, sem possibilidade de linearidade e continuidade entre passado, presente e futuro.⁶⁰²

Não concordo com os principais críticos do Tropicalismo, pois estes insistem em ver no Tropicalismo deficiências desmobilizadoras, desagregadoras, destruidoras. Além disso, esses pesquisadores sempre vêm no Tropicalismo como parte, um fragmento de um todo maior, seja “da sociedade”, da arte “pós-moderna” ou das “classes sociais”. Dessa forma, a Tropicália não é analisada “em si”, mas no que ela tem de correspondência com a sociedade. Que tipo de análise estética é essa? Eles preferem ver o movimento como espelho de nossas deficiências sociais e artísticas, diagnóstico de uma sociedade em crise. Será que se precisa do Tropicalismo para isso, como aval de um diagnóstico? Ou ele simplesmente serve de apoio, referendando uma visão já construída de nossas deficiências, a qual busca-se confirmar através de uma simplificada análise estética. Em seus discursos o Tropicalismo (e a própria arte) tornam-se passivos, pois viram reféns das questões sociais.

Mas a arte nunca é passiva e, numa análise estética, penso que o interessante é perceber a música revolucionar a si mesma. O único compromisso da arte é com a própria arte, da música com a música, o que não é pouca coisa. Isso não quer dizer que não se possa fazer uma leitura social da arte. Afinal eu mesmo a faço. A arte não se dá fora da sociedade. Contudo penso que o oposto também é verdade: a sociedade não se dá fora da arte. E a todo momento novas categorias de “fora” e “dentro” são criadas em ambos pólos, arte e sociedade. Nesse sentido, numa leitura “social” da arte, me interessaria mais por ver o que o Tropicalismo trouxe de inovador ao conservadorismo, à arte “pós-moderna” ou à “desmobilização”, mais do que ser mero espelho destes fatos sociais. Nesse sentido, sou muito tropicalista, pois defendo uma perspectiva *alegre* de, para além de apontar deficiências, buscar o *novo*. Mais do que isso, louvo o desconforto

⁶⁰² “É um processo que já por muito se estende, e, no Brasil, os tropicalistas estiveram entre os primeiros veículos dessa nova forma de energia. (...)”

Tão celebrado e tão prorrogado, em moto-contínuo, o tropicalismo faz-se – talvez se faça a própria pós-modernidade – de constante reparação histórica, de constante readequação às obrigatoriedades do presente perpétuo. Não por acaso, seu líder maior revisa quase continuamente os conceitos tropicalistas, ao ponto de registrar em livro o que chama de ‘verdade tropical’. (...)”

Nem há muito que satanizar Caetano por nada disso – é seu projeto de autodefesa, de edulcorar efeitos nefastos causados e irrevogáveis. Novamente, ele era vetor, não vírus de causa, e o projeto de autodefesa oscila entre a fragilidade, a dificuldade de se deslocar de um centro que não é mesmo seu (nem de ninguém) e a pura e simples humanidade – a fragilidade, novamente”. Sanches, Pedro Alexandre. *Op. cit.*, p. 25-6.

proporcionado pelo Tropicalismo. Minha questão não é criticar ou negar o poder antropofágico, as inovações críticas e os questionamentos da Tropicália, mas perceber qual o tamanho de sua boca e em que medida os concorrentes foram deglutidos ou escarrados pela memória daqueles que viveram o movimento.

Como demonstrei, o Tropicalismo balança no pêndulo paradoxal da “ruptura” e da “linha evolutiva”. Aparentemente, isso não é uma contradição, já que ele nunca se propôs a ser seta de nada. A intenção sempre foi mais movimentar do que ser um movimento. Não à toa, esse pêndulo permanece até hoje, referendado por grande parte dos analistas do movimento, especialmente a “linha evolutiva”. José Miguel Wisnik abordou essa questão na obra do compositor baiano: “na canção de Gilberto Gil o contemporâneo não conserva, mas *conversa* com a tradição viva. O ‘samurai futurista’ corta o nó da ciência e da arte”⁶⁰³.

No disco *Tropicália 2*, de 1993, vinte e cinco anos depois do original *Panis et Circensis* de 1968, Caetano e Gil continuam vendo pontes entre as diversas vertentes da música popular e sua trajetória. O texto da capa interna do Cd louva os vários artífices da música popular brasileira e coloca os baianos como a “descendência” criativa da “linha evolutiva”:

“(...) Roberto Silva é uma sombra da ponte que leva de Orlando Silva e Ciro Monteiro a João Gilberto – uma *linha evolutiva* não presente na consciência dos outros grandes da época, que só viam o lado americano da modernização: os Alfs e Alves e Farneys, os Cariocas... (...)”

Caetano ensaiou com João que ensaiou com Caymmi que, segundo o próprio, já nasceu ensaiado”. (grifo meu)

Ao mesmo tempo em que se proclamava uma “ruptura”, construiu uma “linha evolutiva”. Curiosamente, o Tropicalismo é a tradição da/na revolução. E a revolução da/na tradição. É mais um ciclo dessa força chamada “música popular”. Mesmo aqueles que vêm criticamente o legado tropicalista, adotam este discurso “linear”. A jornalista Ana Maria Bahiana escreveu um artigo no final dos anos 1970 sob o título de “A linha evolutiva prossegue – a música dos universitários”⁶⁰⁴. Entretanto, mesmo advogando-se recriador da tradição (e a tradição da criação), o Tropicalismo não ousou evitar o ostracismo de Simonal. Aliás, Augusto de Campos, num texto de 1966, foi taxativo ao excluir o cantor de qualquer salvação através da Tropicália, simplificando sua trajetória:

⁶⁰³ “O dom da ilusão”. Wisnik, José Miguel. In: Rennó, Carlos. *Op. cit.* 2003, p. 18.

⁶⁰⁴ Bahiana, Ana Maria. “A ‘linha evolutiva’ prossegue – a música dos universitários”. In: *Anos 70: Música Popular*. Europa. Rio de Janeiro. 1979.

“Os cantores como Wilson Simonal, Leny Andrade, Peri Ribeiro, Wilson Miranda, enveredam mais para o campo de um virtuosismo vocal exacerbado, imitativo da improvisação instrumental do *jazz* e dos *be-bops* americanos, artificioso, ultra-sofisticado, pleno de afetações e maneirismos que fazem das músicas mais simples verdadeiros labirintos melódicos. Simonal, sem dúvida alguma o mais bem dotado e seguro dessa tendência, poderia interpretar da mesma maneira *Mangangá da Barriga Amarela* ou *Cigarrinho aceso na mão*, pois tanto a música como o sentido do texto são para ele secundários. As peripécias rouxinolêscas, os jogos de cena teatrais, o *charme* pessoal, o estrelismo, as pretensões a *showman*, enfim, passaram a ser os aspectos preponderantes dessa tendência”.⁶⁰⁵

O Tropicalismo, além de pretender ser uma “linha evolutiva”, foi também linear na “ruptura” com concorrentes da modernização da música popular. Os modernizadores que aceitaram a benção tropicalistas foram bem aceitos e incorporados. Os que não se prestaram a deglutição tropicalista, foram escarrados. O historiador Paulo César de Araújo lembra:

“Quem enfrentou a barra da rejeição contra a guitarra e outros símbolos pop foram os cabeludos da Jovem Guarda, não os tropicalistas. Quando estes decidiram incorporar elementos do universo pop em sua música, o público e o mercado já estavam devidamente conquistados para as guitarras elétricas. Mas criou-se o *mito da ruptura* [e eu adicionaria o *mito da linha evolutiva*], quando na verdade os tropicalistas deram continuidade ao que já vinham fazendo Roberto Carlos, Erasmo Carlos e, mais especificamente no campo da MPB, Jorge Ben e Wilson Simonal”.⁶⁰⁶

A diferença é que tanto Jorge Ben, na MPB, quanto Roberto e Erasmo, na *Jovem Guarda*, aceitaram ser incorporados. Afinal, o Tropicalismo foi um movimento aglutinador, não se pode negar. Mas aquele outro modernizador foi abandonado. Contudo, Tropicalismo não pode negar nada e ninguém, correndo o risco de romper o “mito da linha evolutiva” aglutinadora tão cara aos próprios líderes quanto aos seus autores. Sem poder negar, Tropicalismo silenciou-se, calando-se frente ao fenômeno chamado Wilson Simonal. Mas uma vez, o silêncio e a indiferença chegavam ao seu cadáver insepulto.

Não deixa de ser significativo que um dos filhos do cantor, o músico Max de Castro, defenda uma outra “linha evolutiva”:

“**Max de Castro:** Usando uma frase polêmica, os tropicalistas queriam retomar a *linha evolutiva* da MPB do ponto em que João Gilberto deixou. Eu diria que temos de retomá-la de onde Jorge Ben deixou. A música que ele fez nos 60 era sofisticada sem ter necessidade de se auto-afirmar na sofisticação. Imagino Jorge Ben hoje, com a eletrônica...”

Repórter: Estaria então interrompida essa tradição?

⁶⁰⁵ Campos, Augusto. *Op. cit.*, p. 119.

⁶⁰⁶ Araújo, Paulo Cesar. *Op. cit.* 2006, p. 202.

Max de Castro: Sim, de um tempo para cá... Jorge correu a maratona e chegou a algum lugar, mas nada do que ele fez motivou um passo à frente. Espero isso dos novos" (grifo meu).⁶⁰⁷

Talvez seja um pouco exagerado dizer que nada do que Jorge Ben fez tenha motivado “um passo à frente”. Toda uma geração de cantores e compositores se formaram inspirados no Bidu (seu apelido na época da Jovem Guarda, que chegou a ser título do disco de 1967). Nomes como Trio Mocotó, Paulo Diniz, Maria Alcina, Edil Pacheco, Abílio Manoel, Marku Ribas, Luís Vagner, Bebeto, Carlos Dafé e Itamar Assumpção foram muito influenciados por Jorge Ben. Chegou-se até a cunhar o termo “samba-rock” para rotular esse grupo de artistas que fizeram sucesso principalmente na década de 1970⁶⁰⁸. Mas o que Max de Castro parece querer dizer, para além da defesa de uma nova modernização musical, é que a “linha evolutiva” propagandeada pelos tropicalistas pouco serviu a seu pai.

⁶⁰⁷ “Max de Castro apresenta o samba raro”, *Folha de São Paulo* (26/02/2000). Folha Ilustrada, p. 5-9. Jorge Ben retribui o elogio: “o Max [de Castro] é o cara. Ele é o que a gente queria ser nos anos 60 mas não tinha conhecimento, não tinha tecnologia...”. Entrevista a Amaury Jr no “Programa Amaury JR.” da Rede TV (28/01/2005).

⁶⁰⁸ “Os passos do samba-rock” *Folha de São Paulo* (06/04/2001). Folha Ilustrada, p. E8.

Considerações finais:

S´ imbora

“Pode ser que a garotada de hoje
 não saiba quem é Wilson Simonal.
 Eu mesmo não vi Villa-Lobos reger.
 Mas ele continua a ser o Villa-Lobos”.⁶⁰⁹
 (Simonal, 1994)

Simonal morreu sozinho, separado da ex-mulher e distante dos filhos. Em meados da década de 1990, já bastante debilitado pela bebida, divorciou-se de Teresa, com quem era casado desde 1963, e casou-se a advogada Sandra Manzini Cerqueira, que também era sua agente. Essa decisão o afastou ainda mais dos filhos, especialmente o mais velho, Wilson Simonal Pugliesi de Castro, o também cantor Wilson Simoninha. Quando morreu, em junho de 2000, fazia dez anos que não conversava com seu primogênito. Simoninha distanciou-se do pai ao perceber que ele parecia não querer receber ajuda, se afundando cada vez na bebida. A separação de Teresa foi, para o filho mais velho, a gota d’água de uma relação familiar complicada, especialmente difícil quando se lida com um alcoólatra.⁶¹⁰

Distante da família, só restava a Simonal sua nova mulher, que lutava com gana pela recuperação da imagem do cantor. Foi Sandra Cerqueira quem buscou pareceres legais que “confirmavam” que o cantor não tivera ligações com o regime.⁶¹¹

O velório simples, com poucos presentes, apenas confirmou uma memória já consolidada no imaginário coletivo. Como bode-expiatório de uma época, Simonal já estava morto desde 1971.

Apenas para efeito de comparação, 18 anos antes da morte do cantor, em 19 de janeiro de 1982, falecera Elis Regina, também enterrada no cemitério do Morumbi. Especula-se que o número de presentes no velório, realizado no Teatro Bandeirantes, e

⁶⁰⁹ Rádio Jovem Pan, 1994. Apud: encarte Caixa *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI. 2004.

⁶¹⁰ Entrevista com o cantor Wilson Simoninha realizada em 02/06/2005, no estúdio da gravadora Trama em São Paulo.

⁶¹¹ *Jornal do Brasil* (26/06/2000), Caderno B, p.2. “A advogada Sandra Manzini Cerqueira, mulher de Simonal e agente artística do cantor obteve em janeiro de 1999 [sic! é 1991] documentos da Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República, do Centro de Inteligência do Exército e da Secretaria de Direitos Humanos do Ministério da Justiça confirmando a não existência de registros de Wilson Simonal em fileiras das instituições. Sandra dá como exemplo o fato de ninguém ter dito ter sido prejudicado por Simonal – sentença acompanhada aos prantos pelo apresentador de TV Flávio Cavalcanti pelo cantor Aguinaldo Timóteo, amigos de Wilson Simonal”.

no enterro tenha chegado a 60 mil pessoas. Vários artistas apareceram para dar o último adeus, entre eles Jair Rodrigues, Lenie Dale, Rita Lee, Marília Gabriela, Oswaldinho, Belchior, Bob Lester, Renato Borghi, Ângela Maria, Hebe Camargo, Nuno Leal Maia, Fafá de Belém, Ronaldo Bôscoli, César Camargo Mariano, Benito di Paula, Dudu França, jornalistas e críticos como Valter Silva e Silvio Lancellotti e até o presidente do Partido dos Trabalhadores (PT), Luis Inácio Lula da Silva e o presidente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo e Diadema, Jair Menegueli. Segundo Lula: “Ela tinha posições políticas coerentes (...), a artista tinha posições definidas e não tinha medo de manifestá-las”.⁶¹²

Jornais cobriram sua morte, repórteres suaram para contar a trajetória da cantora. A morte foi capa da revista *Veja*, sob o título de “A morte de Elis Regina: a tragédia da cocaína”.⁶¹³ O sociólogo e futuro presidente Fernando Henrique Cardoso dedicou-lhe uma coluna inteira em sua homenagem no jornal *Folha de São Paulo*, onde (quase sempre) escrevia sobre política.⁶¹⁴ E as louvações não ficaram só nos jornais.

Em 7 de fevereiro de 1982 houve mais um tributo monumental. O estádio do Morumbi, em São Paulo, recebeu cerca de 100 mil pessoas para assistir ao show *Canta Brasil*. No final do concerto, todos os artistas subiram no palco e cantaram, junto com o enorme público, a canção *O bêbado e a equilibrista* (João Bosco/Aldir Blanc) a medida que subia um enorme painel com o rosto de Elis. Entre os famosos presentes estavam Simone, Fagner, Toquinho, Chico Buarque, Milton Nascimento, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Gonzaguinha, Elba Ramalho, Paulinho da Viola, Djavan, Nara Leão, Clara Nunes, e João Bosco. Como se vê, a memória que ficou preservada e mitificada é a da *Elis resistente*.⁶¹⁵

E o mito continuou sendo ovacionado. No mês seguinte, a Prefeitura de São Paulo criou o “Mês Musical Elis Regina”, com diversas atrações em teatros da cidade. Em maio, o prefeito de São Bernardo do Campo inaugurou o Teatro Elis Regina, no bairro de Assunção. Na missa de um ano da morte da cantora, a Catedral da Sé, na capital paulista, ficou lotada com a presença de cinco mil pessoas. Em janeiro de 1984, o prefeito da capital Mário Covas e o secretário de cultura Gianfrancesco Guarnieri

⁶¹² “A dolorosa despedida de Elis”. *Folha de São Paulo* (21/01/1982) apud: Arashiro, Osny. *Op. cit.*, pp. 174-179.

⁶¹³ *Veja* (27/01/1982)

⁶¹⁴ “Elis Regina” (por Fernando Henrique Cardoso). *Folha de São Paulo* (21/01/1982). Apud: Arashiro, Osny. *Op. cit.*, pp. 141-142.

⁶¹⁵ Echeverria, Regina. *Op. cit.*, p. 306.

inauguraram a Praça Elis Regina, no Butantã.⁶¹⁶ Menos de três anos após a morte, foi lançada a primeira biografia de peso, escrita pela amiga Regina Echeverria.

Por várias vezes durante a pesquisa deparei-me com o seguinte discurso proferido por pessoas comuns, com quem compartilhava o tema de trabalho: “Ah, artistas são assim mesmo! Eles vem e vão! Hoje ele pode ser muito famoso e amanhã não ser ninguém!”. É verdade, muitos artistas “vem e vão”. Foi o que aconteceu com o baiano Tom Zé. Na metade dos anos 80, o compositor tropicalista estava mal de saúde, quebrado financeiramente e popularmente em baixa. Com sete discos gravados, o baiano não encontrava espaço para trabalhar. Quando a situação apertou, Tom Zé chegou a planejar sua volta para Irará, interior da Bahia, onde trabalharia no posto de gasolina de um parente. Foi quando o músico David Byrne, integrante do grupo Talking Heads, veio ao Brasil e descobriu o LP *Estudando o samba* (1976) num sebo carioca. Ao ouvir o disco, Byrne ficou boquiaberto e tornou-se o principal divulgador do baiano no exterior: “não sabia nem quem David era, a minha esposa é que conhecia ele”, recorda-se Tom Zé. Byrne o contratou para seu selo, *Luaka Bop*, e Tom Zé voltou à tona no cenário nacional, fazendo discos e shows.⁶¹⁷

Se é verdade que algumas carreiras artísticas são cíclicas, o mesmo não se pode dizer da trajetória de Simonal. O caso Simonal vai além deste diagnóstico: ele se tornou um exilado da memória devido a uma questão específica, a traição à memória da *resistência*.

Nenhum outro artista foi engolido pela pecha como ele, embora existam artistas que também ficaram conhecidos pela alcunha de “dedo-duro”.⁶¹⁸ De fato, ouvi condenações ao cantor diversas vezes, mas também escutei elogios a ele. Os que

⁶¹⁶ Idem. *Ibidem*, p. 308-9.

⁶¹⁷ Para as informações sobre Tom Zé ver: “Entrevistão: Tom Zé”. Revista *MTV* (jul 2005)

⁶¹⁸ O radialista da Radio Nacional, César de Alencar, é acusado até hoje de ter contribuído com os golpistas de 1964 e de ter feito uma “limpa” nos estúdios da Rádio, denunciando os possíveis “comunistas”. Entre os acusados por Alencar estava o compositor/ator Mário Lago. Outro acusado de “dedo-duro” é o apresentador de rádio e TV Randhal Juliano. Em suas memórias, Caetano Veloso acusa Juliano de ser “um demagogo de estilo fascista que cortejava a ditadura agredindo os artistas”. Juliano teria denunciado que Caetano Veloso ironizou o Hino Nacional e divulgado em seus shows na boate Sucata (2ª metade de 1968) a obra de Hélio Oiticica que homenageava o bandido *Cara de Cavalão*, uma bandeira com os dizeres: “Seja marginal, seja herói”. Além de Alencar e Juliano, Flávio Cavalcanti também é, até os dias de hoje, freqüentemente acusado de “dedo-duro”. A jornalista Lea Penteadou defendeu o apresentador das acusações: Penteadou, Lea. *Op. cit.*; Veloso, *Op. cit.*, p. 396.

defendiam o cantor, colocavam toda a culpa nos boatos, como que a demandar que eu “desmascarasse” essa “verdade” (que eles já sabiam).

Para os objetivos deste trabalho, não importa saber se Simonal foi ou não “dedo-duro”. Ser ou não ser *resistente*, esta versão tropical do dilema shakesperiano, é irrelevante, pois a intenção, aqui, foi mapear a representatividade da memória “heróica” da *resistência*. Para uma biografia do cantor, talvez fosse interessante buscar, até onde for possível, “a verdadeira verdade” dos fatos. Talvez. No entanto, penso que enfatizar a questão existencial da ditadura (ser ou não ser), é continuar jogando no tabuleiro da *resistência*, para além da qual quero navegar.

O súbito declínio da carreira do cantor “que todo mundo queria ser” prova que, para efeitos sociais, os boatos são mais importantes do que os “fatos”. A representatividade dos rumores é atestada ao se constatar que grande parte das pessoas já ouviu falar do cantor “dedo-duro”, mas quase ninguém sabe apontar como surgiram as acusações.

Através do poder dos boatos, a trajetória de Simonal foi apagada da memória das gerações mais novas. Seu legado dificilmente “aparece” para os jovens de hoje. Por exemplo: em 2003, a revista *MTV*, dedicada ao público juvenil, elegeu os “100 melhores discos do Brasil”.⁶¹⁹ Nenhum dos mais de quinze LPs do cantor foi lembrado. Por outro lado, músicos pouco conhecidos do grande público como Markú Ribas e os novatos Los Hermanos foram louvados. Dois anos depois, em 2005, foram eleitos os “50 imortais da música brasileira”. Se dependesse do júri da revista, Simonal continuaria bem enterrado, enquanto que Mano Brown (do grupo Racionais MCs) e Max Cavalera (ironicamente, ex-Sepultura) se tornariam “imortais” da música nacional.⁶²⁰

Todas as vezes que conversava com pessoas da minha geração sobre Simonal tinha dificuldades de dimensionar para meu interlocutor o tamanho de seu sucesso. Comparações nunca me pareciam precisas. Até que, em 2006, encontrei uma comunidade (apenas uma) sobre o cantor no Orkut.⁶²¹ O tom geral das opiniões é extremamente favorável ao cantor. Os integrantes da pequena comunidade são, majoritariamente, jovens que o conheceram através das músicas compartilhadas pela internet. Todos, sem exceção, repudiam os boatos “falaciosos” sobre o cantor. O

⁶¹⁹ Revista *MTV* (Jan 2003), pp. 30-41.

⁶²⁰ Revista *MTV* (Jul 2005), pp. 42-51.

⁶²¹ Comunidade criada por Kléssius Leão: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=66520>

racismo também é visto como causa de seu ostracismo. De modo geral, o tom irrita pelo consenso criado (às avessas) em torno do artista. Até que, um dia, um integrante resolveu fazer uma comparação para melhor dar a idéia do que foi a desgraça de Simonal. Ele comparou-o a Michael Jackson. Apesar dos problemas de toda comparação, achei-a maravilhosa.⁶²² Assim como Simonal, Michael Jackson foi extremamente popular, influenciou pessoas, fundou uma nova música pop. Assim como Simonal, Jackson era um negro que aparentemente “renegou” sua “raça”. E, como se tudo isso não bastasse, ambos foram censurados pela sociedade. Jackson, por pedofilia, Simonal por delação. Foi o que bastou para que o clima cordial da comunidade fosse implodido. O tom mudou e as pessoas tornaram-se agressivas, ofendidas com aquela comparação. Chegaram a dizer que Michael era “mercadológico” e Simonal fazia “boa música”. Provaram “tin-tin por tin-tin” que os boatos sobre Simonal eram falsos, e que os sobre Michael, verdadeiros. Apesar das tentativas, quem lançou o comentário não conseguiu convencer seus pares. Ficou a impressão de que Simonal só pode ser valorizado se for “inocente”.

A partir daquele dia comecei a pensar em outras comparações. Talvez a melhor seja mesmo em relação ao jogador Gerson. Mas, durante a Copa de 2006, fiquei com a impressão de que outro “bode” surgia. No jogo das quartas-de-finais, o Brasil enfrentou a França. Enquanto os brasileiros esperavam uma revanche de final da Copa de 1998, a Seleção perdeu o jogo. O gol que selou a vitória aconteceu no segundo tempo quando Zidane, o craque da partida, bateu uma falta que colocou o atacante Thierry Henry na cara de Dida. As análises pós-jogo bateram na tecla que houve falha de marcação. De fato, o lateral Roberto Carlos, que deveria estar marcando Henry, arrumava a meia enquanto a bola viajava em direção ao atacante. Depois da derrota, Roberto Carlos, com seu jeito “esnobe” e “banqueiro”, disse que não queria mais saber da Seleção, como se a idade já não o colocasse fora da próxima Copa. Roberto, apesar de ter falhado, jogou a Copa tão mal quanto qualquer outro jogador daquela Seleção milionária. Ronaldo “Fenômeno” jogou a Copa muito acima do peso. Ronaldinho “Gaúcho” não mostrou porque era o craque do Barcelona. O técnico Parreira também não fez nada para evitar o fiasco que se descortinava a cada partida, parecendo gêmeo do senil Zagalo, uma múmia no banco. E, assim, Roberto Carlos tornou-se o bode de

⁶²² Agradeço a Denílson Monteiro pela comparação primorosa:
<http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=66520&tid=9987028>

uma seleção que “não tinha amor à camisa” e gostava mais de arrumar o meião. Durante a partida, é claro.

Para além das comparações, que são problemáticas, penso que a trajetória de Simonal foi especialmente desgraçada. Conseguiu unir esquerdas e direitas num silêncio que chega até ser paradoxal à primeira vista. E se a ditadura foi demonizada, Simonal foi um dos seus “carrascos”. Ao transformar Simonal num “bode”, a sociedade pôde se ver como libertária. Criou-se o mito da *resistência*, e quase todos se tornaram bravos lutadores contra o regime, dos hipócritas de direita aos guerrilheiros revolucionários, passando pelos *indiferentes*. Para além de algo pontual, o imaginário da *resistência* fundou uma forma de pensar a ditadura e a sociedade. Simonal tornou-se o lastro da memória anti-ditadura.

Nas eleições de 1994 e 2002, dois bravos lutadores contra a ditadura chegaram à presidência. As vitórias de Fernando Henrique e Lula simbolizam o novo jogo político brasileiro, que demanda um histórico de luta pelas liberdades democráticas. Penso que estes políticos também podem ser vistos como frutos de uma memória musical da *resistência*.

Como demonstrei, a MPB surgiu no contexto do crescimento da oposição à ditadura. Ela foi uma das forças forjadoras do conceito de *resistência*. Esse memória, criada no calor dos debates dos anos 1960/70, expandiu-se pela década seguinte. Afinal, o que foi o rock nacional dos anos 1980 senão a continuação da luta contra a ditadura sob outras matrizes estéticas? Titãs, Plebe Rude, Ira, Capital Inicial, Legião Urbana, Ultraje à Rigor, RPM, Cazuzza: todos eles fizeram canções “de protesto” de sucesso que fariam inveja a geração anterior.⁶²³ Nesse sentido, o “Rock Brasil” deve muito ao imaginário da *resistência* forjado pela MPB.

Se este imaginário forjou uma idéia de nação, penso que este pensamento encontra seus limites em nossa época. Hoje, a MPB já não tem o peso decisivo de tempos atrás. Novos gêneros musicais surgiram na década de 1990, como o axé, a música sertaneja e o funk. Esses novos gêneros, que “roubaram” parte do público de classe média da MPB, não colocam em questão à memória da *resistência*. Essa talvez

⁶²³ Titãs: clássicos como *Homem Primata*, *Família*, *Bichos escrotos*, *Porrada*, *Comida*. É de se notar também os títulos dos seus LPs: *Televisão* (1985), *Cabeça dinossauro* (1986), *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* (1987); Plebe Rude: *Johnny vai à guerra*. Os títulos: *O concreto já rachou* (1986), *Nunca fomos tão brasileiros* (1987) e *Enquanto a trégua não vem* (2000) Ira: *Dias de luta*. Os títulos dos LPs: *Mudança de Comportamento* (1985), *Clandestino* (1990), Capital Inicial: *Independência*, *Música urbana*, *Psicopata*; Legião Urbana: *Geração coca-cola*, *Índios*, *Tempo perdido* e *Que país é esse?*; Ultraje à Rigor: *Nós vamos invadir sua praia*, *Rebelde sem causa*, *Inútil*; RPM: *Rádio Pirata*; Cazuzza: *Ideologia e Burguesia*.

seja uma das razões que permite que se volte a falar de Simonal nos dias de hoje, sem rancores, vide a comunidade encontrada no Orkut.

Na década de 1990, quando opositores da ditadura tornaram-se presidentes, a memória da *resistência* consolidou-se como *mito*, num processo que vinha sendo realizado desde a luta pela Anistia, em 1979. Mais do que isso, ao arvorar-se bastião da luta contra a ditadura, a MPB instaurou um projeto estético-político excludente, a despeito das forças agregadoras como a Tropicália. E criou um significado tanto para a música popular quanto para a brasilidade. Nesse sentido, forjou uma forma de pensar a nação. Ao estudar a carreira de Simonal busquei um novo significado dessa brasilidade, mais amplo, menos *patrulheiro*, mais atento às nuances e sutilezas.

Penso que a chegada de Lula e FHC à presidência simbolizam o auge, e talvez por isso mesmo, o fim dessa brasilidade instaurada pela MPB. Cabe, agora, repensar essa brasilidade, repensar o significado de “música popular”, e, enfim, refletir o que é ser “popular”. Penso que Simonal foi um liquidificador, que fundiu a “linha evolutiva” da numa série de aparentes paradoxos sociais. Ele era o refinado-popular e o popular-refinado, ao mesmo tempo, num mesmo lado da carta.

Anexos

Documentos⁶²⁴

⁶²⁴ Os documentos aqui listados foram copiados da melhor forma possível, apesar de que, em algumas partes, era difícil entender o que estava escrito.

Entrevista de Wilson Simonal a *O Pasquim*

O Pasquim (jul 1969), nº 4

Simonal: “não sou racista” (Simonal conta tudo)

Sérgio Cabral: O domínio do público é uma coisa instintiva em você. É claro que há toda uma técnica mas, enfim, é fabricado ou espontâneo?

Simonal: Na verdade, eu não magnetizo ninguém. O público é que se magnetiza por si mesmo.

Jaguar: Impressionante é que tudo que você faz no palco dá sorte. Quando o Armando Marques desmunheca, milhares de pessoas gritam “bicha, bicha”. Quando você desmunheca, milhares de pessoas aplaudem você histericamente. Qual é o segredo?

Simonal: É porque nunca constou, nunca se comentou e nunca se duvidou da minha característica de homem macho. Por isso que eles não me chamam de bicha.

Jaguar: Maísa disse que a pilantragem não existe. Compra essa, Simonal.

Simonal: Não, a pilantragem existe. E, inclusive, a pilantragem primordial da Maísa é quando ela picha as pessoas que são realmente muito famosas. É uma maneira de fazer pilantragem. Pilantragem é, por exemplo este jornal de vocês. É um jornal pilantra, que usa a pilantragem inteligente. Quando uma revista famosa coloca o retrato do artista mais famoso na capa, é para vender revista, entende? Então, eu uso as coisas que aprendi com toda a minha experiência de cantor, de *crooner*, no sentido de pilantragem musical. E eu não me envergonho de dizer, porque eu disse realmente que é pilantragem e acredito que o público goste da minha pilantragem. O segredo do sucesso da minha pilantragem é que ela não é pretenciosa.

Tarso de Castro: E esse grupo da pilantragem que tem aí, você acha que já morreu ou o que aconteceu com eles?

Simonal: Na verdade eu não tenho acompanhado. Mas, de qualquer maneira, eu quero dizer que agradeço a eles a promoção que eles me fizeram.

Sérgio Cabral: Eu me lembro que houve uma época em que só você falava em pilantragem. Depois surgiu este grupo da pilantragem e o Nonato Buzar, meu amigo, que passou a ser o rei da pilantragem em disputa com o Carlos Imperial. Então um seria o rei da pilantragem, outro o imperador. E você seria o quê nesse caso?

Simonal: Eu seria apenas o Todo Onipotente da pilantragem.

Sérgio Cabral: Onde você estava há dez anos atrás?

Simonal: Em 1959 eu estava no Exército. Era cabo datilógrafo.

Sérgio Cabral: Como foi que você iniciou sua vida profissional, quando foi *crooner* de Salles e tal?

Simonal: Foi. Eu iniciei profissionalmente como *crooner* da boite Drink.

Sérgio Cabral: Quem foi que te encaminhou, houve algum padrinho, alguma pessoa nessa história?

Simonal: Houve. Quem praticamente forçou a maior barra comigo, inclusive me levou para fazer testes nas companhias gravadoras, foi o Carlos Imperial. Maluco, chegou ao cúmulo de um dia dar uma festa na casa dele e dizer: “vou apresentar pra vocês o maior cantor do Brasil”. Então foi todo mundo lá na casa do Imperial para ver quem era, e era eu. Adivinha se foi aquele mau parado, quiseram bater nele e tudo.

Tarso de Castro: E hoje você acha que é o maior cantor do Brasil?

Simonal: O melhor, não, mas eu sou um dos melhores.

Tarso de Castro: Quais são os outros?

Simonal: Os outros, atuantes, eu diria... vocês vão morrer de rir, o Altemar Dutra. É que eu tenho um conceito muito diferente: eu não julgo o bom cantor pelo repertório que ele canta, mas sim pelo que ele pode fazer com a voz. Então, Altemar Dutra, Agnaldo Timóteo, Cauby Peixoto, Agostinho dos Santos, Lúcio Alves... puxa tem tanta gente, deixa eu ver...

Tarso de Castro: O que você acha do Jair Rodrigues?

Simonal: Acho um ótimo sambista. Não é cantor, ele é sambista. Cantor não canta samba; ou se é sambista, ou se é cantor.

Sérgio Cabral: Você me dá idéia que a influência que você teve inicialmente de cantores brasileiro, foi de Lúcio Alves e Dick Farney. Confirma isto ou não?

Simonal: Realmente, eu me esqueci inclusive de citar o nome de Dick Farney que eu reputo como um dos grandes cantores brasileiros. Embora eu não saiba explicar o porquê da minha tendência pelo gosto moderno, me lembro que diziam que eu era influenciado e eu passei a observar. E o Lúcio Alves na fase de bossa nova foi um sujeito muito importante. Foi ele que me apresentou a Menescal, Elizeth Cardoso, Silvinha Telles. Eu acredito que de uma forma inconsciente eles devem ter influenciado na minha forma de cantar.

Sérgio Cabral: O Jaguar está dizendo que não tem a menor idéia do que faria se vinte mil pessoas urrassem seu nome no Maracanãzinho. Possivelmente ficaria estourando de máscara. Você, depois daquela consagração, não perdeu para sempre a sua pureza?

Simonal: Não, porque na verdade eu sempre fui, não digo puro, mas em relação à minha profissão eu sempre fui direito. Eu nunca me rodeei de frescuras e pode parecer até um pouco engraçado, cabotino, mas eu não me envergonho de dizer que eu sabia que o público ia cantar comigo. Eu não fui lá desprevenido, eu sabia. Já estou acostumado ao público me aplaudir e empolgar-se com a minha pilantragem. Mas o que aconteceu no Maracanãzinho foi que o público não se empolgou, o público se emocionou.

Tarso de Castro: Você acha que este esquema de pilantragem que você aplica hoje tem um duração longa?

Simonal: Este esquema, eu pensei honestamente, já estava ultrapassado. Há muito tempo que eu não fazia isto. Porque o artista brasileiro tem o defeito de se renovar, porque as coisas no Brasil acontecem muito rapidamente, então nós nos renovamos praticamente de seis em seis meses. Entretanto, a experiência tem-me ensinado que esta renovação tem que ser um pouco demorada. Eu acredito que um dia a pilantragem vai passar, mas tem que aparecer uma coisa melhor em termos de comunicação popular.

Tarso de Castro: Você foi ao Maracanãzinho para “jantar” o Sérgio Mendes?

Simonal: Não. Eu sabia que ia ser aplaudido, mas não sabia que ia acontecer aquilo, eu realmente não esperava. Eu esperava ser aplaudido e sabia, pelo que estava esquematizado, que eu ia fazer a escada para o Sérgio Mendes, ia deixar o público num tal ponto de desinibição e alegria, que quando o Sérgio Mendes chegasse então, aconteceria a grande consagração a favor dele. Eu explico, não sei se estou certo, mas gostaria de explicar o porquê daquele fenômeno: o brasileiro é muito bairrista e sentimental, ao mesmo tempo em que indisciplinado, sabe? Então, a soma destas coisas reflete o seguinte: eu não soube em tempo algum de nenhum artista brasileiro que fizesse sucesso no exterior e que voltasse ao Brasil e fosse consagrado em termos populares. Ele é consagrado em pequenos recintos. É o caso de Elis Regina, por exemplo, que fez sucesso no Olympia e quando voltou ao Brasil não aconteceu nada. O

próprio Roberto Carlos, no auge da sua carreira, ganhou o festival de San Remo. Forçaram aquela barra e tal, mas não aconteceu nada, porque quando o público descobriu que ele estava cantando em italiano, ficou meio chateado. Eu acredito que aquele negócio do Maracanãzinho foi que o carioca quis me mostrar o seguinte: é que eu estou afastado do Rio, praticamente, há uns três anos. Eu venho aqui, faço um mês de teatro e volto pra São Paulo. O meu programa de televisão era gravado em São Paulo. O sucesso que eu fazia no Brasil era reflexo do que eu fazia em São Paulo. Entretanto, todas as vezes que eu vinha ao Rio de Janeiro o carioca me aplaudia. Mas na verdade eu estava morando em São Paulo. Como foi divulgada a intenção do Sérgio Mendes de me levar para os Estados Unidos, eu acredito que naquele momento o público queria dizer: “olha, deixa de frescura, sem essa de ir para os Estados Unidos, fica um pouco mais aqui no Rio, se o problema é bater palmas, nós também sabemos bater, nós também sabemos aplaudir”. Sabe, eu acho que o público quis mostrar um pouco do carinho que ele sentia, querendo me mostrar uma coisa que eu não estava sabendo que tinha.

Tarso de Castro: Quer dizer que com isto fica afastada a hipótese de você sair daqui, pelo menos breve?

Simonal: Não, não é que eu não saia. O que foi divulgado é que eu iria para os Estados Unidos definitivamente, faturar em dólares, morar em Beverly Hills, porque o sujeito já fica imaginando isto. Todo mundo pensa que se eu for para lá, em sei meses vai acontecer o que eu sou no Brasil, mas eu não sou louco de ir assim. Eu posso ir, arriscar um disco, se colar colou, se não colar, tchau, até logo. Tanto que o Sérgio Mendes quis me contratar por 3 anos e eu não concordei. Eu disse que faria um disco e que se fizesse sucesso lá, eu daria opção para o próximo LP de gravar na etiqueta dele. Porque afinal de contas eles iam investir um capital na minha promoção, mas não que eu fosse definitivamente para os Estados Unidos, eu não conheço a filosofia do povo americano, não sei do que eles gostam.

Sérgio Cabral: Você esteve na Itália e eu me lembro que a imprensa italiana elogiou você, até como um novo rei da bossa-nova, novo João Gilberto. Você naquela época não teve intenção de ir para a Europa?

Simonal: Se eu fosse naquela época, ia me machucar, porque eu não tinha a experiência que eu tenho agora. E o que houve foi que o sujeito escreveu... sabe o que é, eu não me engano, quando o sujeito me elogia ou quando me picha, eu observo por que ele está me elogiando ou me pichando. Este sujeito que realmente me elogiou, ocupando uma página inteira daquela revista que é famosa lá, a *OGGI*, ele era cantor, Paolo Cupineii, era na verdade... como é o nome dele artístico, esteve aqui no Brasil... é, acho que é Gino Paolo. Então, como era cantor sentiu as minhas dificuldades de comunicação com o povo italiano e na medida que ele viu que eu consegui aquilo, ficou empolgado, mas porque ele era também artista. Todo sujeito, todo crítico que tem uma certa tendência artística, entende o negócio por um outro aspecto, outro lado. Então, eu acredito que foi meio nessa que ele deu esta força, ficou meio empolgado.

Pinheiro Guimarães: Se você fosse para os Estados Unidos, entraria para que turma?

Simonal: Eu acho que quem faz um gênero de pilantragem parecido com a que eu faço é exatamente o Herp Albert, o Chris Montez, Trini Lopes, estão mais ou menos dentro desse espírito. Mas lá é diferente, lá funciona muito o negócio de sub, quer dizer, nos Estados Unidos sempre existiu um buraco para o cantor ou artista latino. Não é de hoje que temos aí Xavier Cugat e milhões de artistas, agora mesmo o José Feliciano. Então, no sul dos Estados Unidos, por exemplo, com muita penetração da rapaziada do sub, eles dão aquela colher, deixam um cara meio sub fazer sucesso, mas é um sucesso muito passageiro. Eu acredito que se eu for para lá agora, e gravar um disco na AM Records,

que é a fábrica das novidades, eu posso até fazer sucesso, mas por dois anos e depois não faço nunca mais.

Sérgio Cabral: Eu me lembro que no início, o pessoal da chamada crítica te esnobava e tal e você fazia sucesso e não dava bola para eles, até que passou a ser reconhecido por todos eles. Te importava esta crítica?

Simonal: Me importava, eu apenas não me deixava influenciar pelo que a crítica dizia, porque dentro do ponto de vista deles, naquela ocasião, eu acredito até que eles estivessem certos. Agora, não era o que eu estava tentando, porque o meu problema, acho que o grande problema da música brasileira foi o problema da comunicação. A música brasileira só se comunica com o povo no Carnaval. Fora dele a música brasileira praticamente não existe. O povo brasileiro esnoba a música brasileira. Era preciso, então, fazer um tipo de música que se comunicasse e depois, nós sempre fomos muito influenciados harmonicamente e por outras coisas. O artista americano sempre foi considerado. Se alguém quiser comparar o Silvío Caldas, que é o nosso papa aqui, com o Sinatra, todo mundo vai dizer que o Sinatra é melhor. Este tipo de condicionamento sempre atrapalhou a divulgação da música brasileira. E o que acontecia é que os críticos ficavam um pouco irritados com este condicionamento e eram, as vezes, até ásperos na maneira de se expressar. Quando você, que escreve sobre música, diz que o disco dos Beatles é ruim, o cara que está lendo a sua crítica e tem o disco em casa, está sendo chamado de burro, por tabela. Então acontece que ele passa a não dar importância ao que você escreve, pensa: “Esse cara é um chato, um bolha”.

Pinheiro Guimarães: E o que você acha que tem de mais bacana: beleza, bossa, voz, idéia?

Simonal: Eu tenho muito charme.

Sérgio Cabral: O que você acha do Sérgio Mendes?

Simonal: Para mim ele é um pilantra. Para vocês verem até que ponto vai a pilantragem do Sérgio Mendes, é que como ele sabia da dificuldade da música brasileira fazer sucesso no exterior porque o tipo de samba tradicional não faz sucesso pela dificuldade de execução, porque o americano é prático e o que acontece é que música é escrita, então você escreve as notas, a divisão. Agora, no samba, há muito tempo desde que iniciada a música no Brasil, você escreve de um jeito e toca de outro. Mas isso funciona para brasileiro, que sabe o que é samba, que está acostumado a tocar desde criança. O músico estrangeiro não sabe, então ele toca o que está escrito e não dá certo e ele não entende como que os caras lá no Brasil e aqui eles tocam e não dá certo. Simplesmente porque é tão difícil escrever samba, qualquer maestro diz isto que se convencionou escrever daquela maneira antiga, que ainda hoje se usa. Se você ouvir uma gravação de samba em qualquer estúdio é comum o maestro dizer: “olha aqui, na letra *h* é aquela, morou? balançar... aqui na letra *f* vai naquela e tal”. Então quando vai a partitura para o músico estrangeiro tocar, não tem “é esta, é aquela, eles não têm o negócio de jeitinho, tocam o que está escrito e fica aquele samba parecido com rumba. E que, na realidade, está escrito, um samba parecido com rumba.

Sérgio Cabral: Eu me lembro quando o Ary Barroso foi convidado para ir aos Estados Unidos, ele queria levar um baterista e um contrabaixo brasileiro e não foi aceito por isto.

Simonal: Exatamente. Então, o negócio do Sérgio Mendes ele fez um tipo de música moderna e com ritmo sofisticado, este ritmo que vocês da crítica chamam de alienado, o que realmente facilitou o americano a entender. Agora, a grande pilantragem dele foi a seguinte: a música brasileira era curiosa. Mas se cantar em português uma música o americano acha engraçado, duas já começou a encher. Na terceira ele pede um uísque, pergunta a cotação da bolsa, já fica um papo diferente. O Sérgio Mendes, então cantava

uns pedaços em inglês e misturava o português. Mas é muito mais fácil para o americano que quer cantar em português, cantar com sotaque do que sem sotaque. E o que ele fez? Botou duas americanas no conjunto que cantavam em português com sotaque o que facilitou o problema do americano que resolve cantar junto.

Sérgio Cabral: Eu digo os nomes e você dá notas de um a dez. Vamos começar com Chico Buarque.

Simonal: Eu daria dez em letra e quatro em música. Acho a maioria das música do Chico muito ruins.

Sérgio Cabral: Caetano Veloso.

Simonal: O Caetano merece uma explicação, pela tropicália, que é um tipo de pilantragem. Eu conheço e gravei músicas do Caetano, sensacionais, fora desta linha *linha misteriosa* que ele andou fazendo. Na verdade, ele aproveitou o tumulto, a insatisfação geral, a depressão da juventude e optou pelo negócio da *pilantragem*, que parece não ter dado muito certo. Mas eu daria a ele dez como letrista e cinco como músico.

Sérgio Cabral: E Gilberto Gil?

Simonal: Dez como letrista e nove como musicista.

Sérgio Cabral: Roberto Carlos?

Simonal: Já faz outro gênero, uma música com maior poder de comunicação. É o que nós, da música moderna, chamamos de música quadrada. Para ele eu tenho que abrir um parêntese: pelo meu gosto musical eu daria três para ele, como compositor. Mas se estabelecermos o problema da comunicação, que também é válido, e o Roberto Carlos é o compositor brasileiro que mais fez músicas comunicativas, eu nunca vi um sujeito fazer música água com açúcar de tanto poder comunicativo. Então, como compositor, eu daria três, mas pelo poder de comunicação ele é *hors-concours*.

Sérgio Cabral: E Noel Rosa?

Simonal: Eu conheço muita coisa ruim dele. Eu acredito que na sua época, ele foi um Chico Buarque, eu não sei, mas ele poderia até ser considerado um Caetano Veloso na época, porque ele fez umas músicas realmente muito diferentes das músicas que se faziam naquele tempo. Como eu não conheço a maioria das coisas do Noel Rosa, eu não dou nota.

Sérgio Cabral: Ary Barroso?

Simonal: Compositor razoável. Foi muito idolatrado mas ele não chegava a ser sensacional.

Sérgio Cabral: Dorival Caymmi?

Simonal: Esse é quente. Eu daria dez em música e dez em letra. Ele tem umas músicas cafoninhas, comerciais, mas ele é sensacional. Faz bem música, tem bom gosto harmônico, tem melodia bonita e faz verdadeiras poesias. Eu daria vinte.

Jaguar: Você conhece o Nelson Cavaquinho? Que tal?

Simonal: Conheço, é sensacional. Como músico, pelo simples. Isto dele tocar o instrumento cavaquinho, que é pobre harmonicamente, faz com que ele mesmo, muitas vezes estrague suas melodias. O Nelson Cavaquinho é um compositor em potencial, ele sente uma música, mas não dá para fazer o que quer fazer, porque se o Nelson Cavaquinho fosse Nelson *Pianinho*, seria sensacional. Como letrista, dentro daquela simplicidade, eu daria quinze.

Jaguar: Qual o melhor compositor do Brasil?

Simonal: Não existe o melhor. Existe tanta gente boa. Tem um compositor, por exemplo, que eu nunca gravei música dele, chama-se Hemínio Belo de Carvalho; nunca gravei porque eu estou numa outra linha, mas é o tipo do compositor sensacional. E eu nunca gravei, porque não gravo disco para receber elogio, eu gravo disco para vender.

Uso a minha arte no sentido comercial. O dia em que eu ficar rico, muito rico, aí sim eu vou me dar o luxo de fazer disco artístico, mas por enquanto ainda não. E assim como Hermínio, existe muita gente boa. O Billy Blanco, o Ataulfo Alves, tanta gente bacana que não existe o melhor.

Sérgio: E a melhor cantora brasileira?

Simonal: A maior também não existe. Existem grandes cantoras. Eu faço questão de dizer que existem grandes cantores brasileiros, porque uma das piores línguas que existem para cantar é a língua portuguesa, porque não é sonora, é uma língua dura, uma língua feia. E a grande maioria dos compositores brasileiros fazem músicas que dificultam a interpretação. E para a mulher ainda é mais difícil cantar na língua portuguesa do que para o homem. Então, quando encontramos uma Elizeth Cardoso, quando ouvimos uma Elis Regina, uma Claudette Soares, uma Maysa, é um negócio que a gente tem que tirar o chapéu, o que elas fazem com a voz, cantando em português, que é difícilimo... Cantar em inglês é fácil, italiano é mole. Você vê todo calouro, em geral, canta música americana ou italiana, porque é mais fácil. Cantar em português já é mais difícil. Nós temos realmente grandes cantoras. Elza Soares é uma cantora excelente...

Sérgio Cabral: Você gosta da Gal Costa?

Simonal: Ela não é uma grande cantora. A Gal Costa é uma figura, funciona mais como uma peça de um movimento, como cantora ainda é muito imatura. Eu acredito que não poderá ser uma grande cantora. Mas, eu falei em Elizeth Cardoso e se falasse que a Gal Costa é uma grande cantora, eu seria um cafajeste.

Sérgio Cabral: E Nara Leão?

Simonal: A Nara canta mal. E dizer que alguém canta mal, não desmerece o valor. Nara canta mal com todas as meninhas grãfininhas da Zona Sul e da Zona Norte que se identificam com Nara. O grande segredo de Nara é que ela sempre escolhe bem o repertório. Deve ser a cantora brasileira que melhor escolhe repertório. Acho que nem a Elizeth, com a prática que tem, escolhe tão bem quanto Nara. Ela só vai na mosca. Porque é fogo, fazer sucesso, cantando mal do jeito que Nara canta, o segredo dela está no repertório, isso sem falar no seu charme, no seu joelho que é sensacional etc.

Tarso de Castro: Você gosta de Nara Leão, é amigo dela?

Simonal: Sou muito amigo dela, mas nem por isso vou dizer que ela canta bem. Ela sabe que canta mal, tanto é que ela está estudando canto até hoje, e se continuar cantando deve continuar estudando.

Tarso de Castro: Você falou agora nas meninhas da alta sociedade. O que você acha desse pessoal.

Simonal: Eu acho engraçado. Tem certo tipo de frescura que eu acho bacana. A Teresa Souza Campos, por exemplo, é uma figura, uma mulher que sempre foi idolatrada. Eu a conheci quando eu era *crooner* do Drink, depois eu fui para o Top Club, então a Teresa foi a grande mulher invejada, eu acho bacana... E hoje ela é uma senhora e consegue manter aquela elegância. Tem gente até que diz que o gênero de beleza dela está ultrapassado; eu não acho, acho que ela está sensacional, porque ela é uma senhora, não é mais uma menina. Entretanto, é uma senhora com todo aquele charme, toda aquela exuberância, dá pra gente paquerar tranqüilo, é uma boneca.

Tarso de Castro: Quem é que você escolhe como gênio: Garrincha ou Pelé?

Simonal: O Pelé, porque...

Pinheiro Guimarães: Você é racista?

Simonal: Não, eu não sou racista, minha mulher é loura, sou vidrado em loura, em olho verde, olho azul e não é necessidade de afirmação, eu acho engraçado, é realmente sensacional... Aliás eu gosto muito de mulher bonita, minha mulher também sabe disso e inclusive me prestigia. Quando eu paquero mulher feia ela diz que o meu gosto está

mudando e ainda me gora. Mas o Pelé foi mais inteligente, porque gênio é em todos os sentidos...

Jaguar: Como é que você encara o preconceito racial no Brasil?

Simonal: Acho meio frescura, mas no duro ele existe. E, antigamente, quando eu andava empolgado com a esquerda festiva, não me envergonho de dizer que já estive meio nessa, sabe como é: a gente vai estudando, fica com banca de inteligente e pensando que é o tal, achando que muita coisa estava errada, que tinha que mudar muita coisa...

Tarso de Castro: Hoje você não acha mais que tenha muita coisa errada?

Simonal: Eu acho que ainda tem, só que eu não entendo o porquê que as coisas estão erradas e quando eu vou discutir não agrido mais as pessoas, eu procuro propor o meu ponto de vista... E então, por que existe racismo? Eu me lembro que quando estava no colégio, eu estudava que a raça negra era inferior, que o branco era mais bonito, era superior etc. Era no livro *Meu Tesouro*. Muita gente estudou neste livro e eu, como moleque crioulinho, li isto lá. Quando eu canto o charme e a beleza negros, não é que eu seja racista, é apenas para provar para a maioria destes crioulinhos idiotas, que em vez de estudarem ficam aí na marginalizando, que enquanto existirem esses conceitos e o condicionamento do povo em relação à beleza branca e sua superioridade, este negócio vai existir, vai demorar um pouco para mudar. Mas para mudar não é com poder negro, pantera negra e outras frescuras, muda é com educação e o negro mostrando que tem capacidade de se impor. O negro tem que estudar, tem que se virar. Antigamente eu me lembro que só porque eu cantava de paletó e gravata, tropical inglês, arriscando um charme, eu era antipático. Hoje, entretanto, todo mundo acha que eu sou charmoso, é porque se acostumaram. E qualquer crioulo que forçar a barra, que provar que sabe fazer as coisas direito, ter uma vida honesta sem prejudicar ninguém, até o belga louro de olho cor-de-rosa vai achar aquele crioulo sensacional. Vê se alguém fala mal do Pelé, ou do Jair Rodrigues. O negro tem que se impor. Vai encontrar certas dificuldades mas tem que levar a sério, estudar, se especializar, para poder aparecer.

Tarso de Castro: A imagem pública que se tem de você é a do cara que está tranqüilo e que tem mordomo que acorda você às duas da tarde, com caviar etc. Qual é a sua rotina diária real?

Simonal: Eu não me daria nunca com esta jogada de mordomo porque eu não fui acostumada a isto. Caviar eu acho engraçado, mas o que eu gosto mesmo é de tutu com feijão, ovo mexido, bife na manteiga etc. Claro que quando eu vou numa festa frescura, black-tie, strogonof e tal, a gente prestigia... Hoje eu só bebo uísque escocês porque eu aprendi que é melhor do que o nacional, não dá dor de cabeça, o fígado não se transforma em patê com tanta rapidez, então a gente homenageia sob os auspícios da Escócia. Mas tem certas frescuras que eu não fui muito acostumado, então não dou importância. Claro que eu posso ter conforto. Se minha mãe pode ter empregada, se minha mulher não precisa ir para o fogão e para o tanque de lavar roupa, eu pago uma empregada por problema de comodidade e não porque queira botar banca. E quando faço isto, estou ajudando uma pessoa pobre a ganhar dinheiro. O maior sarro que eu tiro do meu sucesso é que eu sei que tem um número muito grande de gente que trabalha comigo que está ganhando dinheiro. É o garçom da boite, é o bilheteiro, é o cara que vende meu disco, é o proprietário da boite. Aliás, o proprietário da boite não digo, porque este já está bem, está tranqüilo, é dono da metade da Lagoa [Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro], está homenageando a mulher de Ipanema e adjacências... Na verdade, depois que eu comecei a fazer sucesso o meu empresário, por exemplo, mudou o padrão de vida, já comprou a sua casinha, tem a sua caranga conversível americana.

O malandro do secretário estava a pé e já tem seu fusquinha e tal, já está todo mundo *montadinho*, usando uma roupinha melhor, com algum no banco já estão até pagando imposto de renda.

Tarso de Castro: E a sua rotina mesmo, qual é?

Simonal: Eu sou muito preguiçoso e não é de agora. Tive problemas no colégio e no Exército por causa disso. Já na época eu não gostava de levantar cedo, queria dormir até tarde e agora que eu estou mais ou menos na base da colher-de-sopa, eu gosto de levantar lá pelo meio-dia, uma hora da tarde. Como uma vez por dia, sei lá, não tenho muita rotina. Só me modifico um pouco quando tenho que trabalhar, ensaios, viagens etc. Fora disto, passeio, vou ao cinema, brinco com meus filhos, vou à casa de minha mãe, bato papo com os meus amigos...

Sérgio Cabral: Quantos filhos você tem?

Simonal: Embora eu seja casa há seis anos, só tenho dois, porque tenho em casa um projetor de filmes e um aparelho de televisão que nós usamos, entende...

Pinheiro Guimarães: Você usa muita gíria, estes termos que de uma certa maneira mascaram os sentimentos. Você acha que esta nova maneira de falar funciona em termos de não perder a personalidade da coisa?

Simonal: Funciona. Eu sempre fui a favor da gíria porque acho que ela tem um grande poder de comunicação, ela desinibe e se existisse uma gíria internacional eu acho que nem haveria guerra que é um negócio mal parado, acho burrice. E em contra-senso no mundo de hoje em que o americano esta mandando homem para a Lua. E estão mandando mesmo, porque a gente vê na televisão. Não é filme, os malandros estão lá mesmo. Os russos a gente não sabe se já estão lá... O negócio é que a gíria facilitaria os entendimentos e as conversações. Hoje a propaganda é toda calcada em cima de bolações e quantas vezes até os textos são em gírias populares. Agora a guerra é um outro papo na base do... é outra jogada.

Sérgio Cabral: Problema comercial, você acha?

Simonal: É que está todo mundo a fim de levantar algum... As grandes potências ainda esta naquela de inveja, do que o fulano tem e eu não tenho, em vez de fazerem um intercâmbio de valores, ficam nesta bobagem...

Tarso de Castro: Mas esta bobagem alimentou a indústria alemã, por exemplo, e fez a Segunda Guerra Mundial e o nazismo, não foi?

Simonal: Pois é. E foi um prejuízo para o mundo todo. A Alemanha ainda hoje está dividida, metade do lado de cá, metade do lado de lá. É um povo oprimido, povo triste, uma chatice. Eu estive na Alemanha e a alegria que lá existe é falso bêbados... E como o turismo lá está muito desenvolvido, eles são tão cretinos que promoveram até aquele muro, então as pessoas vão lá para ver se foge ou se morre alguém, vejam a morbidez humana como é...

Tarso de Castro: E o que você achou do muro?

Simonal: Frescura, precisava aquele muro? É que as leis deles são tão cascatas que tem onegócio do Muro, deve estar ruim de um lado e de outro, então o pessoal esta se mandando. Vai por mim que por trás daquele muro o pessoal está levando uma grana. No fim do mês tem um acerto de contas, é promoção.

Jaguar: Você que um cara pra frente, já fumou maconha?

Simonal: Fumei uma vez para ver como é que era. Mas eu não gosto nem de cigarro. O que eu acho é que em toda universidade os alunos deviam fumar maconha, para acabar com a frescura e com o mito. Porque fazem muita onda, não é nada disto que a turma está falando, há muito folclore, horrível, tem gosto de mato (fim da linha ilegível). Eu fumei uma vez e não senti nada porque não sei nem fumar cigarro comum, devo ter fumado mal.

Tarso de Castro: O que você acha dos festivais de música?

Simonal: Festival é um grande cascata que existe.(resto da resposta está ilegível)

Pinheiro Guimarães: E de onde vem nome Wilson Simonal?

Simonal: Meu nome é Wilson Simonal de Castro.

Pinheiro Guimarães: E de onde vem Simonal?

Simonal: Isso é um mistério, isto é de onde vem o Simonal eu sei. Em todos os lugares a que chegou procuro logo Simonal na lista telefônica, mas até agora não encontrei nenhum. É um nome judeu. Mas, quando nasci, o médico que atendeu minha mãe chamava-se Simonard. Judeu francês, sabe? Minha mãe teve uma gestação muito complicada. Era muito trabalhadeira, uma cozinheira de mão cheia. Ia para a cozinha e ficava íntima do pessoal do hospital e o médico disse a ela: “Quando nascer, quero que a criança tenha meu sobrenome”. Então ela decidiu que eu me chamaria Roberto Simonard de Castro. Mas meu pai, mineiro, achou Roberto nome de velho e mudou para Wilson. Na hora de registrar em cartório, com aquele sotaque mineiro, acabou saindo Simonal.

Sérgio Cabral: Quando você cobra por show em clube?

Simonal: Nove milhões de cruzeiros velhos.

Jaguar: Qual a marca de seu carro?

Simonal: Uma “mercedezinha”, mas isso todo mundo tem.

Sérgio Cabral: Onde você nasceu?

Simonal: Nasci na avenida Presidente Vargas, mas fui criado no Leblon, numa favelinha que tinha ali. Era uma favela bacaninha, tinha só 17 barracos, com TV, água encanada e tudo.

* * *

Declaração de Wilson Simonal (24/08/1971)

Fonte: APERJ; Fundo DOPS 153; Folha 106

Estado da Guanabara
Secretaria de Segurança Pública
Departamento de Ordem Política e Social
Divisão de Operações
Serviço de Buscas

Seção de Buscas Ostensivas

* * * Termo de Declarações * * *

Termo de declarações que presta Wilson Simonal de Castro

Às quinze do dia vinte e quatro do mês de Agosto de mil novecentos e setenta e um, aqui compareceu Wilson Simonal de Castro, brasileiro, casado, natural do Estado da Guanabara, nascido em 28 de fevereiro de 1935, tendo como profissão Artista (cantor), residente a rua Visconde de Pirajá nº 592 apto. de cobertura, Ipanema, que na presença do chefe da Seção de Buscas Ostensivas, do funcionário Hugo Correa de Mattos e de mim, que o datilografo o presente fez as seguintes declarações:

Que o declarante desde o dia 20 de agosto do corrente vem recebendo no seu escritório e em sua residência telefonemas anônimos os quais sempre ameaçando de seqüestro a sua pessoa e seus familiares se não fosse feita uma certa injunção com um possível grupo subversivo que, digo, em nome do anônimo falava; que o declarante evitou por todos os meios e modos atender ao telefone bem como manter diálogo com o anônimo; que o declarante porém, nos últimos três dias, visto ter permanecido no Rio, atendeu por duas vezes o anônimo o qual em todas as suas comunicações telefônicas foi taxativo quanto as suas ameaças dizendo: “Se você não arrumar o dinheiro que a nossa organização deseja além do seqüestro de sua pessoa ou de uma pessoa da família, nós faremos divulgar elementos em nosso poder quanto a uma possível fraude em suas declarações de imposto de renda e no pagamento do INPS”; que o declarante que não vinha dando importância aos telefonemas por pensar tratar-se de alguma brincadeira, porém o tom ameaçador com que era feita esta nova ameaça e semelhança de voz do anônimo com a do seu ex-empregado RAPHAEL VIVIANI, o levaram aqui comparecer para pedir auxílio; que o declarante aqui comparece visto a confiança que deposita nos policiais aqui lotados e visto aqui cooperar com informações que levaram esta Seção a desbaratar por diversas vezes movimentos subterrâneos subversivos no meio artístico; que o declarante quando da Revolução de Março de 1964 aqui esteve oferecendo seus préstimos ao inspetor José Pereira de Vasconcellos; que o declarante de certa feita ou melhor quando apresentava o seu show “De Cabral a Simonal” no Teatro Toneleros foi ameaçado de serem colocadas bombas naquela casa de espetáculos; que o declarante nesta época solicitou a proteção do DOPS para sua casa de espetáculo, o que foi feito e nada se registrando de anormal; que o declarante acha provável partir tais ameaças de RAPHAEL VIVIANI ou de WALBERTO CAMARGO MARIANO e de JORGE MARTINS, os dois primeiros afastados de seu escritório por incapacidade profissional e adulteração de documento e o terceiro seu ex-motorista particular também afastado e que presta serviços ao senhor JOÃO CARLOS MAGALDI, o qual é dono de uma firma de promoções juntamente com o Sr. RUY PINHEIRO BRIZOLLA FILHO, também

afastado do escritório do declarante; que o declarante acha que tais ameaças são feitas visto ele ser o elemento de divulgação do programa democrata do Governo da República; que o declarante esclarece que está pronto a colaborar com esta Seção no intuito de serem apurado totalmente os fatos apresentados (sic); que o declarante solicita às autoridades que apurem o fato, que procurem fazê-lo da melhor maneira possível quanto às pessoas aqui citadas pois trata-se de mera hipótese e ao mesmo tempo coloca todos os meios disponíveis a disposição desta Seção inclusive seu carro e seu motorista, por saber das dificuldades de meios de transportes que vem atravessando o Departamento de Ordem Política e Social; que o declarante esclarece que motivado por essa seqüência de telefonemas ameaçadores sua esposa por diversas vezes foi socorrida por seu médico assistente, é de intranqüilidade o ambiente em sua residência e seu escritório. Nada mais disse ou lhe foi perguntado, o que manda a autoridade que se encerre o presente Eu Manoel Ribeiro de Almeida (assinado) o datilografei em, Guanabara, 24 de Agosto de 1971.

Wilson Simonal de Castro (assinado) O DECLARANTE

Mario Borges (assinado) Chefe S.B.O

Hugo Correa Mattos (assinado)

Declaração de Raphael Viviani sob coerção

Fonte: Arquivo Público de Estado do Rio de Janeiro: Fundo DOPS; Pasta 153; folha 102 (documento cópia de um manuscrito)

Raphael Viviani
Filho de Antonio Viviani e Thereza Strifezzi Viviani
Nascido em São Paulo, em 16/11/1940, casado.
Residente à rua Barata Ribeiro 739/-504

Declaro que comecei a trabalhar no escritório do cantor Wilson Simonal em 24 de setembro de 1970, convidado pelo senhor RUY PINHEIRO BRISOLLA FILHO residente à rua Barão de Jaguaripe 74/301 (GB) para exercer as funções de chefe de escritório com salário de CR\$ 2.000,00.

Eu fazia o controle de entrada e saída de dinheiro do escritório e até o mês de fevereiro/71 agia honestamente; daí em diante devido o (sic) aumento do movimento, a firma desorganizou-se e eu encontrei mais facilidade para praticar desfalques que eram semanais em média de CR\$ 400 a 500,00.

O senhor Ruy Pinheiro Brisolla Filho era gerente do cantor Wilson Simonal e fazia pagamento da firma com seus próprios cheques para posterior acertos e eu seguia as instruções que ele me dava, muitos eram sem comprovantes.

Esse dinheiro que eu tomei eu gastei em noitadas com bebidas e mulheres e em companhia WALBERTO CAMARGO MARIANO que também era funcionário do escritório.

O método que eu usava para desviar o dinheiro era o seguinte: o que era retirado do banco para pagamento em dinheiro ficava em meu poder e eu sempre retirava a mais e não marcava como retirada minha.

Rio de Janeiro (GB), 25 de agosto de 1971

Raphael Viviani (assinado)

Depoimento de Raphael Viviani segundo o DOPS

Fonte: APERJ; Fundo DOPS; Pasta 153; folha 104

Estado da Guanabara
Secretaria de Segurança Pública
Divisão de Operações
Serviço de Buscas

Seção de Buscas Ostensivas
* * * Termo de Declarações * * *
em 25/08/71

TERMO DE DECLARAÇÕES QUE PRESTA RAPHAEL VIVIANI

Aos 25 dias do mês de agosto de 1971 nesta cidade do Rio de Janeiro, Estado da Guanabara, perante o chefe da Seção de Buscas Ostensivas do Serviço de Buscas da Divisão de Operações do Departamento de Ordem Política e Social – Sr. MARIO BORGES, do agente Hugo Correa de Mattos e de mim que o datilografo, compareceu o nacional RAPHAEL VIVIANI, filho de Antonio Viviani e de Thereza S. Viviani, casado, natural São Paulo, nascido em 16 de novembro de 1940, tendo como profissão escriturário, exercendo digo atualmente desempregado tem como carteira de identidade S.S.P./SP nº 3.858.313, que inquirido disse: que o declarante, perguntado ao mesmo qual o grau de instrução foi respondido pelo declarante possuir o comercial básico, concluído no Escola Técnica Comércio D. Pedro II; que o declarante disse nunca ter participado de movimentos estudantis ou seja passeatas, conferências ou palestra de caráter político nacional; que o declarante disse nunca ter comentado nem terem sido comentados com o mesmo qualquer assunto de política partidária pois não entende de política; que o declarante em meados de 1956, foi trabalhar no Banco de Minas Gerais S/A, no Estado de SP quando passou a estudar no período noturno tendo começado no citado banco como arquivista e depois passando a galgar postos de confiança imediato (sic) até chegar a procurador daquela filial; que o declarante disse que no período que trabalhou no citado banco ser associado do Sindicato do Bancários de SP, passando a freqüentar as assembléias daquele sindicato quando das lutas por aumento salariais, que o declarante nunca usou da palavra nas ditas reuniões e nunca foi convidado a participar de chapas para a direção daquele sindicato; que o declarante disse nunca ter participado de greves nem piquetes grevistas, que normalmente se mantinha em sua residência aguardando o desfecho dos fatos; que o declarante em meados de 1967 após o acordo com seus patrões demitiu-se do citado acima; que o declarante passou a exercer a profissão de vendedor autônomo, vendendo livros para a firma digo uma distribuidora que o mesmo não lembra o nome durante o período de sete meses aproximadamente; que o declarante após foi trabalhar em ramo de imóveis na Sociedade Imobiliária Dourado, como corretor, trabalhando até o fim de 1967; que o declarante em janeiro de 1968 voltou a trabalhar em outro banco ou seja Banco de Crédito Nacional em São Paulo na função de inspetor; que o declarante ali funcionou até julho do mesmo ano; que o declarante após se demitir do banco voltou a trabalhar como vendedor autônomo para a firma CONSERVAS DEL RIO, durante o prazo de 3 meses; que o declarante após ter se demitido da firma acima citada passou a trabalhar na firma TACOLAK, permanecendo pelo espaço de um mês aproximadamente; que o declarante posteriormente passou a trabalhar em uma distribuidor de bebidas em SP, não

lembrando no presente momento o nome da firma; que o declarante trabalhou nesta firma até o ano de 1969; que o declarante no ano de 1970 passou a trabalhar no Banco Auxiliar de SP, também no Estado de SP trabalhando no citado banco até os meados de agosto; que o declarante após trabalhou numa corretora de valores de nome REAVAL também no Estado de SP (...);que o declarante após ter saído de SP trabalhando em todas as firmas citadas acima e tendo carta de apresentação de todas; que o declarante em 24 de setembro do mesmo ano foi convidado pelo Sr. Ruy Pinheiro Brizolla Filho a quem o declarante veio a conhecer por intermédio de um gerente do Banco seu amigo SEBASTIÃO GHIDETTI, na época gerente do banco de MG em SP Ag. Avenida Paulista; que o declarante disse que após entrar em entendimento com o Sr. Ruy foi contratado para trabalhar no escritório do artista WILSON SIMONAL, na função de chefe do escritório com salário mensal NCR\$ 2.000,00 digo dois mil cruzeiros; que o declarante desde esta data passou a saber a residência do Sr. Ruy que era Rua Barão de Jaguaribe nº 74 apto. 301 GB; que o declarante disse que até meado de fevereiro de 1971 tinha a incumbência de controlar a entrada e saída do dinheiro da firma e que esta data agia honestamente, que com o aumentar do movimento da firma e que até esta data agia honestamente, que com o aumento do movimento da firma o mesmo perdeu o controle do movimento de dinheiro e que encontrou facilidades em apropriar-se de dinheiro indevidamente da firma; que o declarante cometia desfalque semanais na quantia de NCR\$ 400,00 à NCR\$ 500,00 aproximadamente; que o declarante com o produto do desfalque mantinha coitadas em farras de bebidas e mulheres em companhia de VALBERTO CAMARGO MARIANO, que também era funcionário da mesma firma; que o declarante usa a forma de apropriar-se das importâncias através de emissão de cheques assinados pelo senhor SIMONAL, cheques estes ao portador; que o declarante dizia a seu patrão era para fazer pagamentos diversos, pois que só apresentava o total dos pagamentos efetuados; quando então acrescentava as importâncias que pretendia; que o declarante disse que havia uma conta digo uma autorização no banco para movimentar a conta da firma juntamente com a sua conta particular quando houvesse deficiência de fundos da firma ou de Ruy. Nada mais disse ou lhe foi perguntado pela autoria no que eu Manoel R. Almeida (assinado) encerro o presente que vai devidamente assinado pelo declarante o qual declara que não foi coagido e disse isto por vontade sua.

Raphael Viviani Assinatura o declarante

Mario Borges Assinatura Chefe do S.B.O.

Hugo Correa de Mattos Assinatura

Carta confidencial do inspetor Mario Borges ao seus superiores

Fonte: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ); Fundo DOPS 153; pp. 108-112

Estado da Guanabara
Secretaria de Segurança Pública
Departamento de Ordem Política e Social
Divisão de Operações
Serviço de Buscas

CONFIDENCIAL
Seção de Buscas Ostensivas
Informação SOB s/nº 1971

Do: Chefe da Seção de Buscas Ostensivas
Ao: Senhor Chefe do Serviço de Buscas
Assunto: Tentativa de seqüestro e extorsão mediante violência na pessoa (sic) do cantor WILSON SIMONAL

GAB Nº 1549
----- 30/08/1971
DOPS _____
Ass.

Sr. Chefe,

Aqui compareceu no dia 24 p.p. o Sr. Wilson Simonal de Castro que solicitou auxílio desta Seção para apuração de fatos graves e de interesse da segurança nacional, visto que nos últimos documentos subversivos apreendidos, as Organizações planejaram e planejam o seqüestro de elementos ligados ao governo e contrários às doutrinas comunistas, sejam eles: Militares, Intelectuais, Artistas, Policiais, Banqueiros, Industriais, Comerciantes e etc.

Como sabe V. S^a, o cantor Wilson Simonal é elemento ligado não só ao DOPS, como a outros Órgãos de Informação, sendo atualmente o elemento de ligação entre o Governo, as autoridades e as Forças Armadas com o povo participando de atos públicos e festividades fazendo o seu verso e prosa a comunicação que há tanto tempo faltava.

Em 1968, quando encenava no Teatro Toneleros, na rua do mesmo nome em Copacabana, o espetáculo “De Cabral à Simonal”, foi o mesmo alvo de ameaças de ter o referido o Teatro, atacado por petardos explosivos, tendo nessa época recorrido ao Serviço de Buscas, que por intermédio da Seção de Buscas Ostensivas, passou a vistoriar diariamente aquela casa de espetáculos e ali manter agentes em observação durante aproximadamente três meses.

Agora, senhor Chefe, volta o cantor Wilson Simonal, a ser alvo de ameaças telefônicas por parte de elementos que se dizem subversivos, que o intimidam e colocam em risco, não só sua vida, como também a de seus familiares, estando inclusive a sua esposa aos cuidados do médico da família. Quando aqui esteve prestou o Sr. Wilson Simonal de Castro declarações de que já são de vosso conhecimento e as

quais anexo a presente. Determinei ao funcionário HUGO CORRÊA DE MATTOS e ao colaborador SERGIO ANDRADE GUEDES, que sindicassem entre as pessoas apresentadas como suspeitas pelo Sr. Wilson Simonal, qual teria mais possibilidade de estar fazendo a chantagem exposta no depoimento digo, declarações do referido senhor e que após o apurado fosse a referida pessoa convidada a prestar esclarecimentos que se faziam mister nesta Seção e na minha presença. Visto estarem as viaturas desta Seção empenhadas em Operações “Pára-Pedro” e ao oferecimento do Sr. Simonal, em ceder seu auto particular com respectivo motorista, para as investigações processarem-se com mais rapidez, aquiescí, em ser feito o serviço no auto do Sr. Simonal.

Após as diligências e coletas de informações, chegaram os funcionários à conclusão que o Sr. Raphael Viviani, ex-empregado do cantor Wilson Simonal, mandado embora por suspeita de desvio de dinheiro e apropriação indébita na firma do Sr. Simonal, e incompetência profissional, pois intitulava-se contador não o sendo, fazendo assim uso indevido de cargo e profissão, residindo em apartamento de qual é fiador o Sr. Simonal e do qual encontra-se em atraso de pagamento de aluguel há dois meses, tinha todos os indícios de ser a pessoa a quem procurávamos, por oriundo do Estado de SP, há aproximadamente um ano do Rio de Janeiro, pouco se sabia a seu respeito politicamente ou criminalmente. Dirigiram-se então à rua Barata Ribeiro nº 739 apto. 504 e ali quando entraram no edifício no hall de entrada, foram pelo porteiro solicitados a dizerem onde iriam, o que de pronto foi feito após terem se identificado ao mesmo como elementos do DOPS, sendo solicitado na hora ao mesmo que os acompanhasse pois precisavam falar com o Sr. Raphael Viviani. Juntamente com o porteiro, foram ao apartamento e ali após tocarem a campainha sonora, foram recebidos por um senhora que mais tarde vieram saber ser a esposa do senhor Viviani, a quem se identificaram como sendo do DOPS e terem necessidade de falar ao seu marido. Logo após a porta foi aberta e apareceu a pessoa do Sr. Raphael Viviani que informado que, digo, da necessidade de prestar esclarecimentos no DOPS/OB, aquiesceu solicitando que fossem naquele momento, aguardá-lo por quanto iria trocar de roupa, tendo na ocasião aberto a porta e oferecido a residência aos funcionários que ali estavam, dizendo inclusive, para espanto dos mesmos, que já aguardava “aquilo”. Veio então o referido senhor, em companhia dos funcionários, a esta Seção, onde aguardou na sala de permanente do Serviço de Buscas, o prosseguimento das diligências para o total esclarecimento do fato. Enquanto aqui estive na condição de convidado para esclarecimento de fato que envolvia interesse de órgão de segurança, teve sempre sua liberdade de locomoção garantida, indo por diversas vezes ao banheiro e à cantina deste Departamento, onde inclusive fez refeição e tendo aceito dos funcionários uma ou duas cocadas que no corredor eram vendidas. Apesar de ter dialogado por diversas e em locais diversos e a sós com o Chefe da Seção (cantina e corredor) e ter este lhe perguntado se queria ir embora, o mesmo negou-se dizendo que só sairia daqui depois de tudo esclarecido a seu respeito, não fazendo ainda referências a qualquer violência que tivesse sido vítima. Nas diligências foi convidado o Sr. Ruy Pinheiro Brizola Filho, pois senhor Raphael Viviani dizia ser o mesmo responsável pela vinda deles de SP, e que o mesmo ex-gerente do Sr. Wilson Simonal poderia estar implicado nos telefonemas, a esta Seção comparecer, tendo o mesmo aqui comparecido e após ter prestado os esclarecimentos necessários se retirado tendo na ocasião feito contato telefônico com sua família, esclarecendo que o assunto que o trouxera até aqui e ao Sr. Viviani já estava esclarecido não havendo nada de subversivo ou motivo de alarme por parte de familiares e amigos, tendo ainda respondido na presença do chefe desta Seção, ao seu interlocutor na chamada telefônica, que não havia “necessidade de ser dada queixa no

Distrito de seqüestros, pois estavam no DOPS, entre gente conhecida e amiga”. Este telefonema foi efetuado cerca das quinze 15 horas, tendo após retirado-se o Sr. Ruy Pinheiro Brizola Filho. Dada a existências de indícios veementes de um possível “desfalque”, no escritório do Sr. Wilson Simonal, e de não ser da alçada desta Seção o fato solicitou esta Chefia, o comparecimento aqui do Sr. Wilson Simonal a quem relatou o que se passava, tendo o Sr. Ruy Pinheiro afirmado que qualquer fato relacionado com o possível desfalque era de sua inteira responsabilidade assumindo o compromisso de se entender com o cantor na companhia de quem saiu, pois a ele cabia a responsabilidade da contratação do Sr. Raphael Viviani, como contador, apesar de saber não o ser na verdade. Logo depois também, após ter prestado esclarecimento em minha presença por livre e espontânea vontade, pois, segundo suas palavras “assim procedendo estava dando forma as coisas”, retirou-se o Sr. Raphael Viviani informando que tomava o rumo de sua residência.

Ora, Sr. Chefe, aí estão os fatos como se passaram e como são também do conhecimento de V. S^a, porém elementos escusos infiltrados na imprensa e no meio artístico armaram a cena a seu feitio e iniciaram com conivência de outrens (sic) uma seqüência de inverdades e ataques à dignidade que sempre existiram e existirão, ao Órgão ao qual pertencemos.

A quem desejam atingir? Ao DOPS? A Wilson Simonal? Sim ao DOPS na sua estrutura por intermédio de elementos infiltrados na imprensa e simpatizantes dos movimentos que tanto combatemos; a Wilson Simonal, visto ser o mesmo no meio artístico homem independente e livre de qualquer vinculação às esquerdas, havendo ainda a possibilidade de elementos corruptos que vicejam na nossa imprensa tentarem contra o mesmo as armadilhas da nefasta e jamais esquecida “IMPrensa MARROM”, devendo tal fato render grossas “propinas” a título “cala-a-boca”, com o fito de cessarem as difamações e “escracho” e acusações infundadas. Aqui ficam as verdades e como sabe V. S^a, jamais foi qualquer funcionário desta Seção contratado por quem que seja para servir de revanche ou amedrontar quem que seja. É o que cabia informar.

Atenciosamente

Rio de Janeiro, 28 de agosto de 1971

Mario Borges (assinado)

Chefe da SBO

Anexo:

- A) Termo de Declarações de Wilson Simonal de Castro
- B) Expediente D. O. nº 3875 de 27/08/71 – MEM 153/71 – DO/DOPS

Sentença Final

APERJ; Fundo: Alvará; Folhas 42-32⁶²⁵.

Poder Judiciário
Justiça do Estado da Guanabara
Cidade do Rio de Janeiro

Processo nº 3540

Visto, etc...

Wilson Simonal de Castro, Luiz Ilogti, Mario Borges, Hugo Corrêa de Mattos e Sérgio Andrade Guedes qualificados às fls. 15, 20, 42, 44 e 69, foram denunciados como incurso nas penas dos artigos 158, § 1º e 159 do Código Penal porque, no dia 24 de agosto de 1961 (sic, 1971), seqüestraram Raphael Viviani de sua residência na rua Barata Ribeiro 739, apartamento 504, levando-o primeiramente para o escritório comercial do primeiro réu, na avenida Princesa Isabel nº 150, sala 404, e posteriormente, para o DOPS, onde foi a vítima espancada e obrigada a escrever confissão de desfalque na firma do primeiro réu.

Do inquérito constam, além das declarações de fls. 5/17 e 36/47, o documento de fls. 81, e o auto de exame de corpo de delito de fls. 35/verso. Folhas de antecedentes criminais às fls. 183/188. Relatório da autoridade policial às fls. 61/62.

Em juízo, os réus foram interrogados às fls. 112/116 e 125/126, e apresentaram as suas alegações preliminares às fls. 120/121, 119 e 127. No sumário de culpa, foram ouvidas as testemunhas de fls. 139/144 e 220/223. Em prova de defesa foram ouvidas as testemunhas de fls. 139/144 e 220/223. Em prova de defesa, foram ouvidas as testemunhas de fls. 230/235, 247/250, 273, 284 e /293. Alegações finais do M.P., da assistência de acusação e dos réus, respectivamente às fls. 309/311, 313/318 e 320/370, dos autos do segundo volume.

Tudo visto e examinado.

É óbvio que o cúmulo material concernente aos delitos previstos nos arts. 158 e 159 da nossa lei penal substantiva pleiteado pelo douto representantes do Ministério Público, não se torna *data venia*, admissível diante da suscitação do conflito aparante de normas caracterizado pela consunção.

Resta, pois, analisar, diante das provas coligidas, a procedência da imputação relativamente a cada um de seus crimes em foco.

Assim, não reconheço configurada a infração do artigo 159 do Código Penal. A extorsão mediante seqüestro enfeixa, como um dos elementos do tipo, a obtenção de vantagem como condição ou preço do resgado (sic). Vale dizer, a devolução da liberdade do sujeito passiva está na razão direta da consecução do lucro pretendido e, por outro lado, exclui, de maneira evidente, qualquer espécie de ação legitimada.

Ora, *in casu*, há considerar, inicialmente, que não estava em jogo própria ou necessariamente a liberação da vítima, pois é ela mesma quem assevera em suas

⁶²⁵ A numeração estabelecida pela APERJ é aquela com a qual o próprio regime trabalhava. Assim, a ordem decrescente da numeração das folhas foi algo estabelecido pelos próprios arquivistas do regime. Quando analisei a sentença final arquivada percebi uma descontinuidade na numeração, uma vez que depois da folha 36, a folha 34 aparecia, e logo depois a nº 35. Parece-me que tal engano foi dos próprios arquivistas, já que as frases não fariam sentido se a sentença fosse lida pela numeração correta. Procurei digitar a sentença da forma mais fiel possível, ignorando alguns erros de português irrelevantes.

declarações às fls. 221, que “diante das sevícias infligidas, o declarante resolveu concordar com a pretensão daquelas pessoas e passou a noite escrevendo a pseudo confissão de furto” (sic).

Logo, foi a violência exercida contra **FOLHA 41** o ofendido que o levou a escrever o documento de fls. 81, e não a promessa de liberdade que inexistiu como condição expressa, ainda que pudesse estar ínsita no espírito da vítima ou na ação praticada pelos agressores dentro de uma dependência policial. Mas, é aí que ingressa o outro fato atípico em relação ao crime de extorsão mediante seqüestro.

Na verdade, a ordem de mandar buscar a vítima a fim de inquiri-la sobre fatos que a tornavam suspeito de atividade subversivas estava revestida de toda legitimidade. O terceiro acusado limitou-se a cumprir determinação superior conforme esclareceu o chefe do Serviço de Buscas do DOPS, quando disse, às fls. 234/verso, que “o depoente encarregou o senhor Mario Borges de se inteirar do relatado pelo primeiro réu e providenciar a respeito, e que o coronel Gastão, diretor do DOPS, sabia, na ocasião da diligência, que o depoente encarregara o senhor Mario Borges de proceder”. Isto, nota-se, depois de a testemunha de fls. 234, tenente coronel, relações públicas do Primeiro Exército, ter feito “encaminhar o primeiro réu ao DOPS, para as providências cabíveis”, em face de os telefonemas que recebia poderem concernir à subversão. Não que o fato de ter sido a vítima levada para uma repartição policial, por agentes da lei, desnature o delito do art. 159 do Código Penal, uma vez que se a detenção não for lícita, ou a dependência, é perfeitamente possível a configuração do crime. Mas, na hipótese, a auspicácia que as informações do primeiro acusado levaram aos funcionários encarregados de resguardar a tranqüilidade social, autorizava-os a convidar o ofendido para prestar os esclarecimentos pertinentes.

A situação dos policiais, em cumprindo ordens superiores, estava, assim, revestida das formalidades necessárias ao seu exercitamento (sic), não tendo havido, destarte, o seqüestro de que trata a peça vestibular acusatória.

Todavia, flagrante apresenta-se o crime de extorsão definido no art. 138 da nossa lei Penal.

A materialidade resultou comprovada pelo auto de exame de fls. 35/verso, procedido no dia 26 de agosto de 1971, e, portanto, dois dias após a agressão de que se queixa a vítima, e logo no dia seguinte à sua saída do DOPS. Ademais, as lesões constatadas pelos peritos têm íntima relação com os ferimentos e a forma de infligi-los relatados pelo ofendido.

Dizer que teriam sido provocados pela própria vítima, numa auto-flagelação, com objetivos mistificadores, não encontra, *data venia*, qualquer respaldo dentro dos autos. O ônus dessa prova **FOLHA 40**, é claro, cabia às duntas defesas, e não se pode com uma simples negativa, abstrair o corpo de delito trazido concretamente à cognição do juízo.

De modo que resta examinar a autoria e a culpabilidade dos réus.

Assim como provado ficou a legitimidade do terceiro acusado no que diz respeito à diligência da qual o encaminhamento da vítima ao DOPS, da mesma forma, não há no ventre do processo qualquer elemento probatório que o incrimine quanto à extorsão. As suas declarações prestadas em juízo, no interrogatório de fls. 125/126, foram inteiramente confirmadas, não só em relação à procedência da ordem legal que recebera, conforme disseram o chefe do Serviço de Buscas e o militar responsável pelas relações públicas do Primeiro Exército, segundo se viu, como também no que concerne à sua participação no evento e ao seu procedimento no interior do Departamento de Ordem Política e Social.

Com efeito, é o próprio Raphael Viviani quem, às fls. 221, diz que “Mario Borges não exerceu qualquer pressão contra o declarante e não estava presente quando das sevícias que lhe foram infligidas; que a sua atuação se limitou a indagar do declarante se confirmava os termos daquela declaração, fazendo algumas perguntas sobre o caso”. E completou às fls. 222, que “o inspetor Mario Borges perguntou ao declarante antes que este deixasse as dependências do DOPS se ele teria alguma declaração a fazer em complementação, ou queixa a apresentar”. Apenas, poder-se-ia fazer restrições ao fato de não ter dado conhecimento à autoridade competente do documento-confissão feito pela vítima. Entretanto, a sua explicação de que o primeiro denunciado dissera que consultaria o advogado sobre o pretender apurar o desfalque, foi confirmada por aquele às fls. 115/verso, *in fine*, sendo certo, outrossim, que o artigo 40 do Código Processo Penal, não se aplica às autoridades policiais.

Destarte, à ação do terceiro denunciado nenhum reparo é possível fazer, pois agiu consoante os ditames da lei e as exigências da sua função.

O mesmo, contudo, não se pode afirmar relativamente ao primeiro, quarta e quinto réus.

Que Wilson Simonal de Castro era colaborador das Forças Armadas e informante do DOPS, é fato confirmado quer pela sua própria testemunha de defesa, aópria testemunha de defesa, às fls. 284, quer pelo terceiro acusado, às fls. 125.

Que recebeu telefonemas ameaçadores de pessoas que supunha ligadas às ações subversivas, também é matéria pacífica, pois são inúmeros os depoimento nesse sentido.

FOLHA 39

Entretanto, nenhum desses fatos podem, de algum modo, justificar a sua ação e a ação delituosa dos réus Hugo Corrêa de Mattos e Sergio Andrade Guedes.

Foram exatamente a sua condição de colaborador com a ação repressiva dos órgãos de segurança e as ameaças que dizia estar sofrendo por parte de extremistas, que, de um lado tornaram legítima a ação do acusado Mario Borges – porque, pelos precedentes, tinha motivos para acreditar na sua versão – e, de outro, ao contrário, caracterizaram o crime praticado pelo primeiro e pelos dois últimos réus. É que se aproveitando do fácil trânsito e conhecimento no DOPS, o réu Wilson Simonal de Castro, mancomunado com os acusados Hugo Corrêa de Mattos e Sergio Andrade Guedes, utilizou-se de uma ordem legal para cometer um ilícito penal. Daí o não terem cometido o crime de seqüestro para fins de extorsão, porém praticado esta após conduzirem legitimamente a vítima de sua casa para a polícia. É preciso distinguir os que auxiliam o governo ou agem em seu nome, como funcionários no combate à corrupção e à subversão e cuja atuação deve ser normativa, dos que, servidores públicos ou não, valem-se das instituições dos órgãos ou instrumentos de repressão do Estado para a satisfação de seus interesses pessoais comprometendo à própria ação de saneamento político-social.

Por isso a diligência foi feita no seu próprio automóvel, dirigido pelo seu motorista e revestida das formalidades indispensáveis, isto é, a identificação dos dois últimos acusados com policiais diante do porteiro do prédio da vítima, saindo com esta “caminhando normalmente sem qualquer violência”, conforme frisado no depoimento de fls. 140/verso. Interessava, naturalmente, dar à diligência toda a aparência legal e, na verdade, até esse momento ela era realmente regular, porque ainda não desvirtuada pela ação posterior dos mesmos. E é aí, nesse ato apenas extrinsecamente legítimo, porém intrinsecamente ilegal, desde que executado com outro escopo que não o determinado pelo terceiro réu – que já se pode identificar o primeiro sinal de delito.

De fato, apesar da negativa dos três acusados em foco, e bem assim da do segundo réu, a passagem pelo escritório do primeiro restou constatada.

A testemunha de fls. 143, porteiro do Edifício Oswaldo Cruz, na avenida Princesa Isabel, em que pese não ter apontado os dois últimos denunciados como as pessoas que estiveram com a vítima “certa noite” naquele prédio “pois não teve diálogo com os dois desconhecido, e permitiu a entrada dos mesmos sem exigir identificação porque estavam acompanhados de Viviani, que era empregado do primeiro réu” – confirmou expressamente todo o relato da vítima.

Folha 38

Realmente, afirmou que “depois de 24h, o carro de propriedade do primeiro réu, dirigido pelo motorista Luiz Ilogti estacionou em frente à portaria do prédio; que desceram três homens do veículo, dois desconhecidos do depoente e mais Raphael Viviani; que o carro do primeiro acusado ficou estacionado, enquanto o segundo réu estava dentro do mesmo, à direção do veículo que calcula que as pessoas que entraram com o senhor Viviani ficaram no prédio cerca de vinte minutos; que depois desceram para a rua o primeiro acusado juntamente com Raphael e os dois desconhecidos”.

Ora, em nenhum momento de suas declarações ou mesmo em qualquer ponto de sua defesa, o primeiro acusado fez menção a ter alguma vez recebido a vítima em companhia de dois homens enquanto o seu motorista aguardava embaixo, no carro, durante cerca de vinte minutos, e de após, ter descido e saído com os mesmos. Logo, esse fato não era comum, pois, inclusive, se o fosse, a referida testemunha não teria guardado tantos detalhes, e haveria de ter referido genericamente, como fez, quando disse, às fls. 144 que “às vezes Raphael Viviani costumava entrar em companhia de pessoas também desconhecidas do depoente e também saía com as mesmas”. Não, porém, com as minúcias da descrição sobre aquela “certa noite”, em companhia de apenas dois homens desconhecidos, com o motorista esperando embaixo, e a saída, depois em companhia do primeiro réu, justamente após às 24h, ou seja, no horário coincidentemente indicado pela vítima, sua esposa e empregada do seu prédio, ao dizerem que os policiais (Hugo e Sergio) estiveram na sua residência conduzindo o ofendido “por volta de meia-noite” (fls. 220/verso e 222/verso), e entrando na portaria do edifício “cerca das 23h40” (fls. 140). É muita coincidência...

Essa passagem pelo escritório do primeiro réu, contra a vontade da vítima e sem qualquer justificativa, ainda que negada pelos acusados, mas cujos indícios lastreado na relação de causalidade, e as presunções alicerçadas no princípio da identidade, segundo Malatesta, estão a indicar ter-se efetivado – bastaria para configurar o crime de extorsão que, de acordo com a redação de nosso código, filiado nesse particular, ao direito alemão, é delito formal, inexigindo pois lesão patrimonial para sua consumação.

No entanto, apenas *ad argumentandum* se se pudesse aceitar a versão dos réus, de que foram diretamente do prédio da residência da vítima para o DOPS, ainda assim e até por isso mesmo o crime resultaria mais configurado.

Naquela repartição oficial é que foi extorquida do ofendido a declaração de fls. 81, onde se confessou responsável por **Folha 37** desfalque na firma do primeiro denunciado. Não importa que o chefe do Serviço de Buscas ou que o terceiro réu não tivessem presenciado as sevícias, pois em nenhum momento o ofendido disse que estavam presentes, sendo certo que nem mesmo a comparação destas, que foi feita pelo auto de exame de fls. 35/verso, teria influência do ilícito. A só coação de levar o ofendido para o DOPS e exigir-lhe confissão de fato sem relação com a atividade normal do órgão, mas visando exclusivamente ao interesse do acusado Wilson Simonal, já caracterizaria a violência de que fala o *caput* do artigo 158 do Código Penal.

De seu turno, a afirmação de que a vítima escreveu sobre o desfalque espontaneamente, não pode prosperar. Inadmissível que alguém levado à polícia e recebendo “uma folha de papel para que escrevesse o que achasse a respeito da

acusação de subversivo” conforme disse o próprio quarto acusado às fls. 113/verso, e, portanto, para escrever sobre o fato específico e determinado, passasse a confessar um outro crime do qual ninguém havia cogitado, máximo quando se sabe que, sequer pode ser encarada essa confissão como subterfúgio, pois é também outro acusado quem, às fls. 126 declara que “inclusive, à primeira visita julgou o declarante que a vítima tivesse confessado o desfalque na firma para fugir às indagações sobre a parte subversiva, como é comum entre subversivos; que, porém, posteriormente, como já afirmou, nada ficou apurado sobre subversão contra a vítima.

A circunstância do terceiro réu ter ouvido da vítima que “havia confessado o desfalque constrangido por ter praticado o ato contra uma pessoa que tinha sido sua amiga, isto é, o primeiro acusado, que lhe dera, inclusive, um apartamento”, nada prova.

Em primeiro lugar, é óbvio que tal assertiva da vítima não podia merecer crédito, pois, se efetivamente era essa a sua disposição, por tudo que se conhece de psicologia, ainda que tivesse praticado o delito, não era aquele o momento em que ela faria a confissão pois o seu interesse imediato e, até por instinto de conservação, estava dirigido no sentido de defender-se da imputação de subversivos.

Em segundo lugar, a própria vítima, em contestando as declarações do terceiro acusado justificou-se dizendo às fls. 221, que “Mario Borges leu a declaração escrita pelo declarante que, temendo novas represálias confirmou o que escrevera”, o que é mais consentâneo com o seu estado de espírito na ocasião.

Nenhuma dúvida subsiste, assim, sobre a violência exercida contra a vítima, obrigando-a a confessar um desfalque na firma do primeiro réu, do qual era empregado.

Folha 36

Vejam, agora, os argumentos das ilustradas defesas dos réus, a respeito da não caracterização da extorsão por tratar-se de confissão de um crime.

Ora, para efeito de delito em questão, cumpre diferenças entre obtenção violenta de confissão de crime (*lato sensu*) contra o extorsionário, e o mesmo *modus faciendi* empregado por este para a obtenção de confissão de crime (*strictu sensu*) que, a um tempo lhe dá condições legais de procedibilidade e constitui instrumento suscetível de lhe proporcionar indevida vantagem econômica. Na primeira hipótese o delito é o exercício arbitrário das próprias razões, na segunda extorsão.

Na espécie, ainda que o ato eventualmente praticado pela vítima configure ilícito penal, a admissão de sua autoria dava ao acusado indevida vantagem econômica porque, apesar de poder utilizá-la regularmente contra o ofendido, mediante o pedido de abertura do competente inquérito, outorgava-lhe condições de acionar a vítima para fins menos lícitos, pois, em não havendo referência ao montante do desfalque, ficava o réu beneficiado como uma espécie de cláusula potestativa pura – eis que a fixação do *quantum* da cobrança e do ressarcimento dependia, então, do seu exclusivo arbítrio. Demais, a data da expedição da notificação trabalhista, às fls. 67, mostra que antecedeu de um dia o fato narrado na denúncia e, destarte, presume-se que dela tivesse conhecimento o primeiro acusado. Dizer que não a recebeu nesse dia ou que a ignorava não basta. A ele competia a prova efetiva e não por meio de depoimento de ilustre advogado militante na Justiça do Trabalho, mas informou apenas em tese sobre os prazos dos atos ali praticados no dia-a-dia forense. Outrossim das pessoas que relacionou em seu depoimento”, mas o terceiro réu no seu interrogatório de fls. 125/verso, desmentiu essa assertiva, a firmando que “o declarante encarregou-os (Hugo e Sergio) de diligências a respeito de trazer à presença do declarante o ex-empregado de Simonal, que foi referido expressamente por ele; que à falta de viaturas, Wilson Simonal, que estava presente ofereceu o próprio carro com seu motorista ponderando que, incluso, seria mais aconselhável, pois não sabendo ainda se tratava do empregado e

autor **Folha 34** dos telefonemas, seria melhor que o carro parasse à porta dele, e não uma viatura da polícia; que cerca das 19h daquele dia o declarante teve de sair e foi à Vila Militar executar um trabalho sobre assunto de subversão e só retornou ao DOPS às 12h do dia seguinte; que ao chegar ao DOPS ao depoente foi apresentado o referido empregado de Simonal”.

Portanto, duas ilações é possível tirar: a) que o primeiro réu, ao reverso do que afirmou, sabia perfeitamente que o seu carro particular, dirigido pelo seu motorista, iria buscar exatamente a vítima, e não qualquer outra pessoa a quem se tivesse referido nas suas declarações; b) que o terceiro acusado permaneceu toda a noite fora do DOPS, e quando regressou, às 12h do dia seguinte, foi que esteve com a vítima, e, destarte, o que se conclui é que esta ficou durante todo esse tempo em poder dos dois últimos réus, ocasião em que recebeu as sevícias.

A circunstância do vigia do seu edifício não notar os ferimentos do ofendido é compreensível, eis que as lesões descritas no auto de exame de fls. 35/verso, localizavam-se precipuamente (sic) no dorso, coxa e perna, partes que se encontravam cobertas pela vestimenta da vítima, sendo certo que essa testemunha sequer “teve alguma conversa com ele” (fls. 140/verso).

No que se refere à diligência referida, ainda, nas alegações finais dos três últimos acusado cujo pedido fora indeferido pelo desfecho de fls. 305/verso, *data venia*, nenhuma relevância tem.

Conforme ficou explicitado na mencionado decisão interlocutória, o ato que alude à ilustre defesa é procedimental e não interfere na convicção do julgador. Para que não parem dúvidas a respeito, este juízo considera a diligência requerida no prazo do Artigo 499 do Código Processo Penal, (fls. 323, *in fine*), assim também como dá por válida a tomada das declarações de Raphael Viviani perante o Dr. Delegado Aloisio Cesar. Vale dizer, o juízo entende por provado o que a defesa pretendia lograr através do depoimento da aludida autoridade. Mas, isso, em nada modifica a torrencial prova coligida dentro dos autos.

É despiciendo (sic) que o ofendido na Delegacia de Vigilância Sul, tenha afirmado ao Dr. Delegado não sofrera nenhuma ameaça ou violência, por que depois essas declarações ele próprio a desmentiu, não só às fls. 107/verso, dizendo que se achava temeroso como mais tarde, no seu depoimento em juízo, às fls. 220 a 222, onde ratificou toda a acusação.

De modo que o fato de ter negado a coação na, é de ressaltar que, em favor da presunção de conhecimento, há também a assertiva da vítima, às fls. 220/verso, não contestada dentro dos autos, de que “ingressou com a ação trabalhista por sugestão do contador da firma”, o que permite supor que, no escritório, soubessem da sua iniciativa.

Toda via, isso tudo é frontalizado como homenagem ao brilho e ao esforço dos ilustres patronos dos acusado, uma vez que não há dentro do processo qualquer prova, por mais tênue que seja, capaz de convencer tenha a vítima cometido o desfalque malsimado e, por conseguinte o crime aludido pelas doudas defesas.

Onde a documentação concernente ou perícia contábil autorizadora do reconhecimento desse desvio?

E, se na realidade tal ocorrera, por que não providenciou a apuração com a abertura do respectivo inquérito?

A explicação de que na Delegacia de Defraudações **Folha 35** “ficou resolvido que não valia a pena porque principalmente o declarante ficou com medo de que fizessem alguma coisa contra sua família diante das ameaças que sofrera (fls. 115/verso), não pode ser aceita, pois quando soube do documento conforme sua própria

versão, é evidente que tomou conhecimento do que concluíra o terceiro denunciado, ou seja, de que “nada ficou apurado sobre subversão contra vítima” (fls. 126).

Logo, se nenhum liame restara constatado entre a vítima e as atividades subversivas e, se o primeiro réu atribuía as ameaças à ação de elementos subversivos, é óbvio que não havia razão para temer que a abertura de inquérito contra o ofendido para a apuração exclusivamente do desfalque que confessara, pudesse fazer recrudescer as mencionadas ameaças.

Assim, o que remanesce íntegro no seio dos autos é que o primeiro acusado não logrou comprovar em nenhuma fase processual, ato que, juntamente com os quarto e quinto réus, obrigou a vítima a confessar.

Aliás, dentro da análise e exame atentos do processo percebeu-se nítidas contradições do primeiro réu.

Por exemplo: em quanto diz que “na verdade, nunca o declarante imaginara que Raphael tivesse cometido desfalque na firma (fls. 115/verso), a sua própria testemunha de defesa de fls. 293, afirma expressamente que “por determinação do primeiro acusado o depoente fez um recibo de quitação para que a vítima assinasse, algum tempo antes do fato narrado na denúncia; que esse recibo de quitação feito pelo depoente e foi em consequência de Raphael Viviani ter destruído diverso documentos da firma, tais como extratos bancários, recibos, vales e contas internas da firma”, e complementa o seu depoimento às fls. 293/verso, dizendo que “não ficou apurando se Viviani devia alguma importância à firma”.

Quer dizer: o réu, evidentemente, desconfiava da vítima tanto que pediu ao contador para fazer um recibo de quitação que aquela recusou assinar. Entretanto, não conseguiu constatar nenhum débito da mesma. Daí, o caminho da extorsão escolhido.

Por outro lado, asseverou taxativamente, às fls. 115/verso, que “quando mandou o seu motorista com o seu carro ignorava especificamente a quem o DOPS iria procurar presença da autoridade em apreço não abala os demais elementos probatórios, pois tanto a vítima quanto a sua esposa, a dizerem **Folha 33** que as assinaturas de fls. 189 eram autênticas e que as declarações foram espontâneas, estavam afirmando que não foi o ofendido obrigado a assinar ou a falar, mas não que tais declarações fossem verdadeiras. Por isso, em todo o corpo de seus depoimentos frisara sempre a violência de que foi vítima Raphael Viviani, confirmando outrossim, como autores da mesma os primeiro, quarto e quinto denunciados, o que de resto já fora feito pelo ofendido nos autos de reconhecimento de fls.68 e 85.

Quanto à participação do segundo réu os autos não revelam, em nenhum instante, de sua parte, o elemento subjetivo necessário à caracterização do delito.

É certo que conduziu no carro do primeiro acusado os dois últimos, tanto no edifício onde residia a vítima, como ao escritório da avenida Princesa Isabel e de lá ao DOPS. Mas, não é menos verdadeiro que sempre permaneceu à direção do veículo conforme salientou o próprio ofendido, e jamais praticou alguma violência contra este.

Se faltou com a verdade ao dizer que não estivera à porta do prédio onde se localizava a firma do primeiro denunciado, é compreensível pela subordinação empregatícia que o liga àquele, relação de emprego esta que justificava o seu comportamento no sentido de dirigir o automóvel para onde o seu empregador determinasse. É possível que tivesse conhecimento do que se passava entre réus extorsionários e a vítima, porém falta o lastro de prova indispensável para que se possa ultrapassar o terreno das conjunturas.

Isto posto,

Atendendo às diretrizes dos artigos 42 e 43 do Código Penal;

Atendendo a tudo mais que dos autos consta;

Julgo procedente em parte a denúncia para absolver os acusados LUIZ ILOGTI e MARIO BORGES, e fixar a pena base dos réus WILSON SIMONAL DE CASTRO, HUGO CORRÊA DE MATTOS e SERGIO ANDRADA GUEDES, como incurso nas penas do artigo 158 do Código Penal em 4 (quatro) anos de reclusão e multa de CR\$ 15,00.

Com fulcro no § Primeiro do mesmo dispositivo legal aumentando-a um terço.

Assim, condeno os mencionados réus como incurso nas penas do artigo 158, § Primeiro do Código Penal, as penas definitivas de 5 (cinco) anos e quatro meses de reclusão e multa de CR\$ 15,00.

Com base no artigo 93, nº II, letra “a” do mesmo diploma legal aplico-lhes a medida de segurança de internação em colônia agrícola pelo prazo de 1 (um) ano.

Custas pelos acusados condenados, a quem condeno também ao pagamento da taxa judiciária de 0,20 UFEG.

Folha 32

Lançados os nomes dos réus WILSON SIMONAL DE CASTRO, HUGO CORRÊA DE MATTOS e SERGIO ANDRADA GUEDES no rol dos culpados, expeçam-se contra eles os competentes mandados de prisão.

P.R.I.

Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1974

[Assinado]

João de Deus Lacerda Menna Barreto
Juiz de Direito

Declaração de Erlon Chaves

Fonte: APERJ; Fundo: T. Declarações; Pasta 9; Folha 148.

Estado da Guanabara
Secretaria de Segurança Pública
Superintendência da Polícia Judiciária

I.P. 064/71

Delegacia de Ordem Política e Social

Data – 26 de outubro de 1971

Nome e cargo da autoridade – Dr. Eduardo Rodrigues – Comissário

Nome do escrivão – Alcyon Mattos dos Reis

Termo de declarações X – Depoimento ___ que presta

Qualidade – Informante

Nome: ERLON VIEIRA CHAVES

Filiação Pai: José Benedito Chaves

Mãe: Irene Ana Vieira Chaves

Nacionalidade: Brasileiro Naturalidade – SP Capital

Idade: 37 anos (9/12/1933) Cor – parda Sexo – Masculino

Profissão: maestro Estado civil: desquitado

Local de trabalho – TV Tupi - Canal 6

Residência: Rua Lauro Muller 96, apto. 1405 Telefone: não tem

Documento de ID: apresentou cartão de SP nº 1888599

Lê - sim escreve – sim

Costumes ---

Compromisso legal ----

Inquirido, disse: que o declarante se recorda que aproximadamente uma semana após a realização do Festival da Canção na GB, estando na TV Tupi procedendo a um ensaio de sua apresentação no programa Flávio Cavalcanti, cerca das dezesseis horas, dois agentes policiais o convidaram a que os acompanhasse a fim de complementar assinatura em suas declarações prestadas no SOPS (sic DOPS) dias antes; que os agentes se identificaram, exibindo ao declarante seus respectivos documentos funcionais e lhe acrescentaram que tinham ordem de conduzi-lo por bem ou por mal; que o declarante ascedeu (sic) a determinação dos agentes e embarcou (sic) num auto da marca OPALA, de cor amarelo de chapa particular, colocado no banco traseiro entre dois agentes que rumaram com destino ao centro da cidade e quando atingiram a Praça Onze, os agentes lhe declararam que precisavam encapuzá-lo, até mesmo para sua garantia; que a seguir já encapuzado o declarante estacionara junto a um posto onde foi abastecido; que prosseguiram com rumo desconhecido de vez que não podia ver o trajeto, lembrado apenas que deve ter demorado cerca de uma hora ou um pouco mais até um local que pareceu ao declarante tratar-se possivelmente de uma dependência militar pois ouviu, digo, pois notou que o carro estacionara num pátio; tendo que subir uma escada em caracol ainda encapuzado foi conduzido pelos agentes até uma cela retangular, onde lhe tiraram o capuz e ali o deixaram; que cela ele estava recém pintada inclusive em suas grades e possuía apenas num dos cantos um buraco para urinar; que se recorda que sua prisão ocorreu num dia de domingo e que permaneceu na citada cela todo o restante do dia de domingo, o dia de segunda-feira e o dia de terça-feira quando

foi solto altas horas da noite, juntamente com o advogado GEORGE TAVARES; que o declarante esclarece que foi colocado encapuzado juntamente com uma pessoa também encapuzada e que o declarante identificou como sendo o doutor George Tavares porque este assim mesmo se identificara dentro de um veículo que identificou como sendo um Ford Corcel. Tendo sido conduzidos para um local que o declarante ignora, sabendo apenas informar que foi liberado em Vila Isabel; que o declarante recebeu ordem ao desembarcar do veículo e ali tirou o capuz que ficasse (sic) olhando para a rua numa rua (sic) em aclave recebendo ordens de não olhar o rumo tomado pelo veículo; que o declarante a seguir se dirigiu a um bar das proximidades a fim de telefonar, ocasião em que certificou-se de que se encontrava no bairro de Vila Isabel; que o declarante informa que o Dr. George Tavares foi liberado antes dele, em local que não sabe identificar de vez que se encontrava encapuzado; que o declarante durante os 3 dias de sua prisão na referida cela dali não foi retirado para ser interrogado por qualquer pessoa; que durante o período em que esteve preso não observou que os demais presos que viu veio a saber (sic) os advogados HELENO CLÁUDIO FRAGOSO, AUGUSTO SUSSEHIND DE MORAIS RÊGO e GEORGE TAVARES, seus vizinhos de cela tenham sido dali retirados para serem interrogados; que o declarante não sofreu durante os dias que esteve preso qualquer violência; que durante os dias de sua prisão sempre se postava a frente da cela uma pessoa portando uma metralhadora; que o declarante não a que fato atribuir sua prisão esclarecendo ainda que seu advogado, Dr. Benedito Abicair, andou pesquisando junto as dependências policiais deste Estado a fim de saber o motivo da prisão do declarante nada obtendo; que o declarante sabe informar que um dos carcereiros foi o cidadão que atende pelo nome de “ROJÃO” que descreve como sendo de cor preta, de compleição robusta aparentemente uns quarenta e poucos anos, estatura mediana e que o declarante informa ainda que “ROJÃO” foi vítima de subversivos há cerca de quatro meses não sabendo informar o local e que em consequência de um acidente numa ação contra os subversivos “ROJÃO” apresenta uma cicatriz na frente; que o declarante se recorda ter ouvido algumas vezes os advogados supramencionados conversarem de uma cela para outra entre si, recordando-se mesmo de ter ouvido comentários deles a respeito de suas prisões, alegando que elas decorriam do fato de serem advogados de subversivos e estarem pleiteando habeas corpus para os mesmos; que o declarante faz questão de mencionar que foi otimamente tratado pelo policial “ROJÃO” , que arrumou colchão e cobertor para o declarante e seus companheiros de prisão. Nada mais. Nada mais havendo, mandou a autoridade encerrar o presente que, lido e achado conforme, assinou como declarante. Eu, Alcyon Mattos dos Reis (assinado), escrivão de polícia, o datilografei.

(assinatura parece de Eduardo Rodrigues)

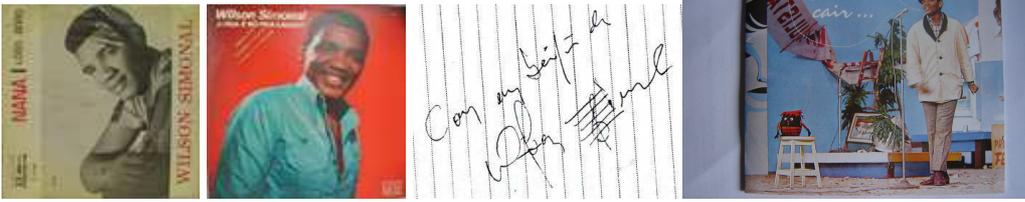
Autoridade

Erlon Chaves (assinado)

Declarante

Fotos

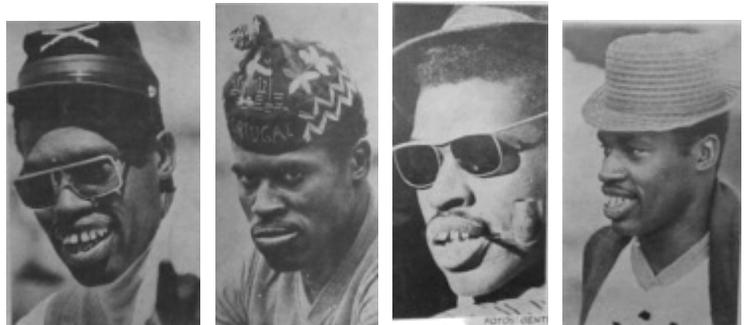
Anexo - Fotos



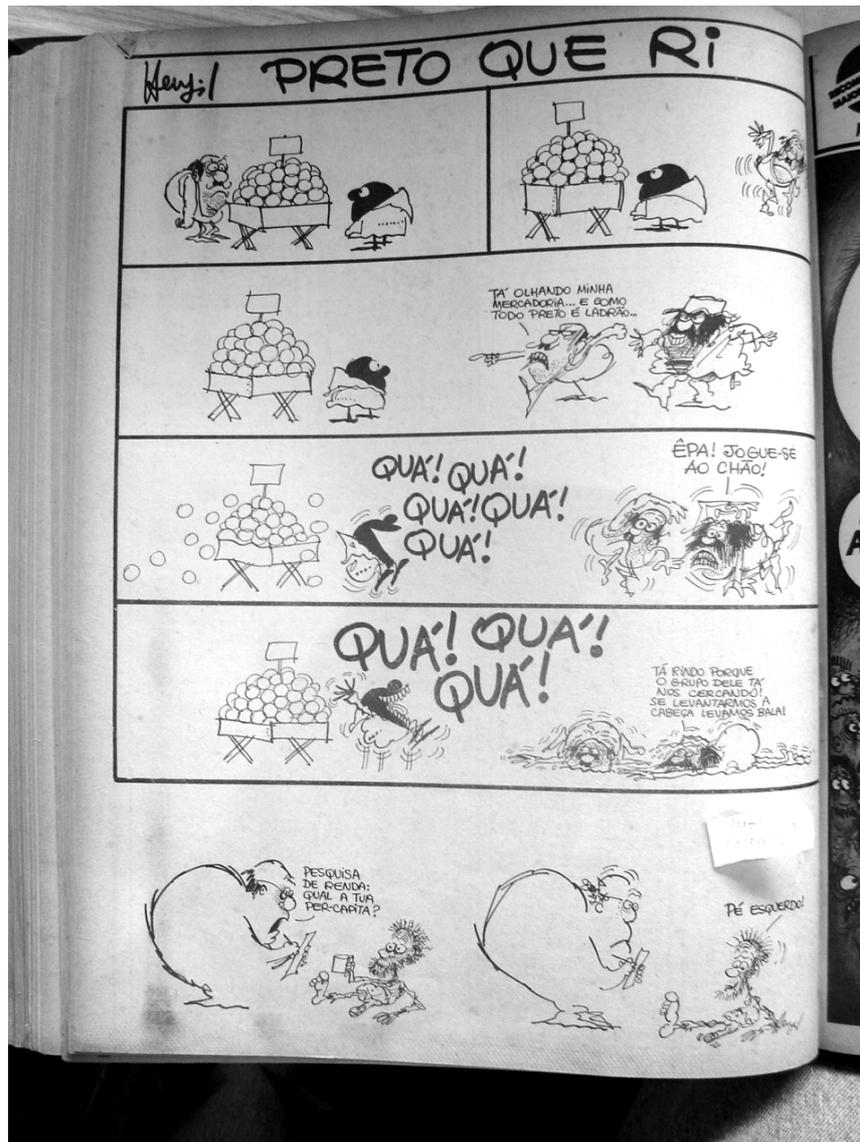
Simonal com o Mug, na capa do LP Vou deixar cair... (1966)
Adoráveis pilantras



Fio n' O Pasquim (1973), nº 182



Fio Maravilha em várias poses para jornais da época

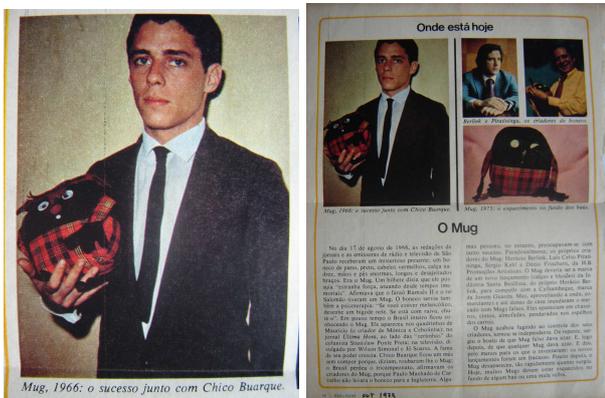


Pavaroso, o preto-que-ri, era mais um personagem de Henfil. Diante do preconceito, o riso alienado.



O Pasquim 12/02/1973
enterrada cantado Simonal

O preto-que-ri + Nara Leão é



A revista *Realidade* (out 1975) perguntava o que teria acontecido com o Mug, boneco que foi sensação do Natal de 1966.



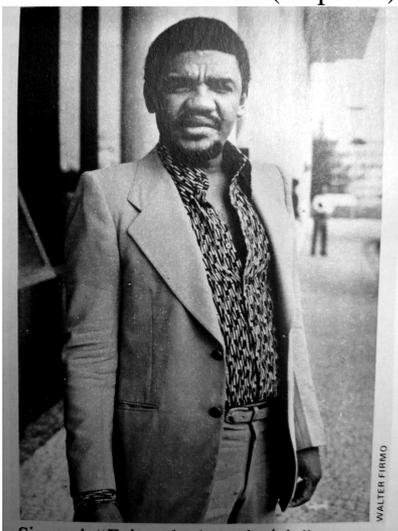
Gerson e o comercial do cigarro Vila Rica:
“Por que você gosta de levar vantagem em tudo, certo?”.



Dois flamenguistas: Jorge Ben e Fio (cerca 1973)



Simonal (ao piano) com o Som Três e os metais “com champignon”



Em 1979 a Revista Veja, ao encontrar um Simonal gorda e abatido, perguntava-se: “lembram-se?”
Ao lado a charge de Chico Caruso publicada n’*O Globo* um dia após a morte do cantor
(repare que Simonal carrega o Mug na charge).



Folha de São Paulo 26/06/2000 Jornal do Brasil: a morte do cantor tropical O Globo: artista nunca conseguiu se livrar da pecha

”



Simonal e seu filho Max de Castro (1970s)



Toni Tornado e o sucesso de BR-3 (Antônio Adolfo/Tibério Gaspar)



Vandrê (com microfone) liderada a “passeata contra a guitarra elétrica” (1967)

Hayal

GABÓGO MAMADÔ

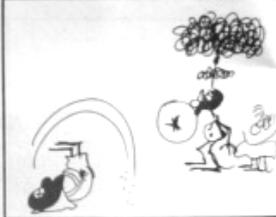


CABÓGO MAMADÔ VIM ME ACONSELHAR
COM VOSMÓE: TEM UM PRETO-QUE-RI
NA MINHA HISTORINHA. ELE NÃO
TEM O MENOR PUDOR!
É HUMILHADO E RI!
É ACHINCALHADO E RI!
É ESCARRADO E RI!

HAH!
AQUELE
SÁGRITA
TÁ' LA?



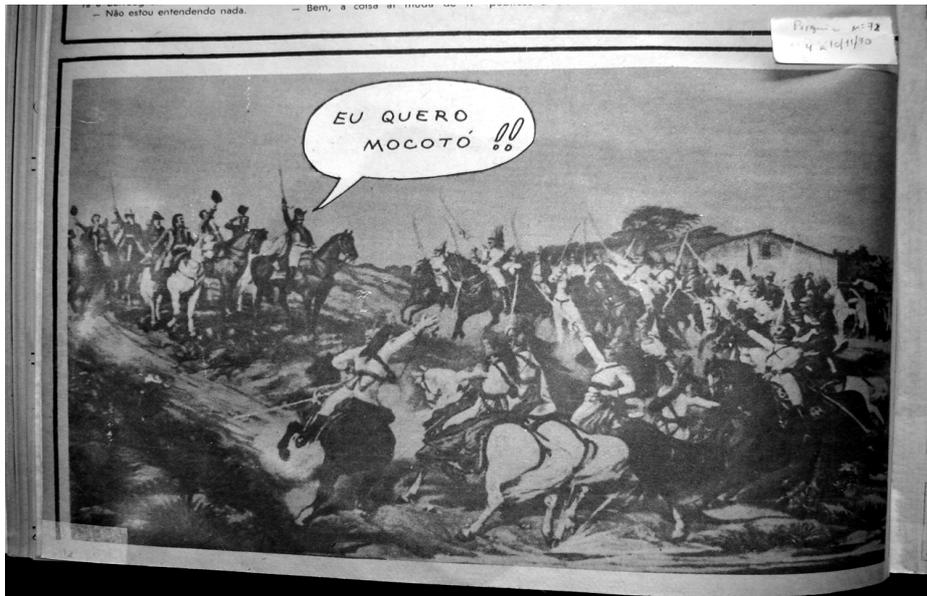
OLHAQUI
PRETO-QUE-RI!



TEM 4 SEMANAS
QUE ELE FUGIU
AQUI DO CEMITÉRIO
DOS MORTOS-VIVOS,
EU CAGANDO ELE FEITO
UM DOÍDO! PREGUAMOS
ENTROSAR MELHOR
NOSSAS HISTORINHAS...



O Pasquim (1972) nº 160



II

O Pasquim (04/11/1970), nº 72.



Veja (03/06/1981)

Dois tipos de censura: a do governo e a *patrulha* social. Na primeira foto, vê-se a charge de Jaguar publicada na *O Pasquim* que serviu de alibi para a prisão dos redatores do jornal. Para a polícia política, a charge era ofensiva ao líder da independência nacional e ao quadro de Pedro Américo. Curiosamente *O Pasquim* foi punido quando blasfemou o quadro histórico com uma música cantada por Erlon Chaves, artista que os próprios redatores viam como “alienado”, “individualista” e sem consciência coletiva racial.

Dez anos mais tarde, quando a Censura definhava, alguns setores da sociedade manifestaram contra a progressiva liberalização das artes. A revista *Veja* percebeu que grande parte da sociedade ainda era a favor da Censura e não queria seu fim. No caso acima, os telespectadores mostraram-se descontentes com os trajes sumários e “imorais” usados por Antonio Fagundes na novela *Amizade Colorida*. Mais insatisfeitos ainda estavam os habitantes da cidade paulista de Votorantim, que demandaram do prefeito o desligamento do sinal da TV local, que apresentava filmes de *pornochanchada* estrelados por Vera Fischer. Ainda chegaram a enviar um abaixo assinado pedindo providências: “Solicitamos às Autoridades Federais medidas urgentes contra a onda de pornografia na nossa TV, revistas, filmes, cartazes de cinema e publicidade que tenta abalar e destruir a estrutura da família brasileira”.

RECOMENDÁVEL PARA
MAIORES DE 16 ANOS

PASQUIM

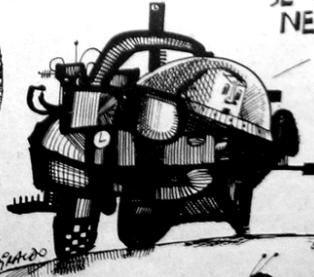
N.º 120 - Rio, de 19 a 25/10/71 - Cr\$ 1,00 - O PASQUIM - Quem não xumbrega não xurupita.



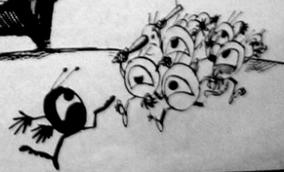
FOTO DE CARLOS EDUARDO

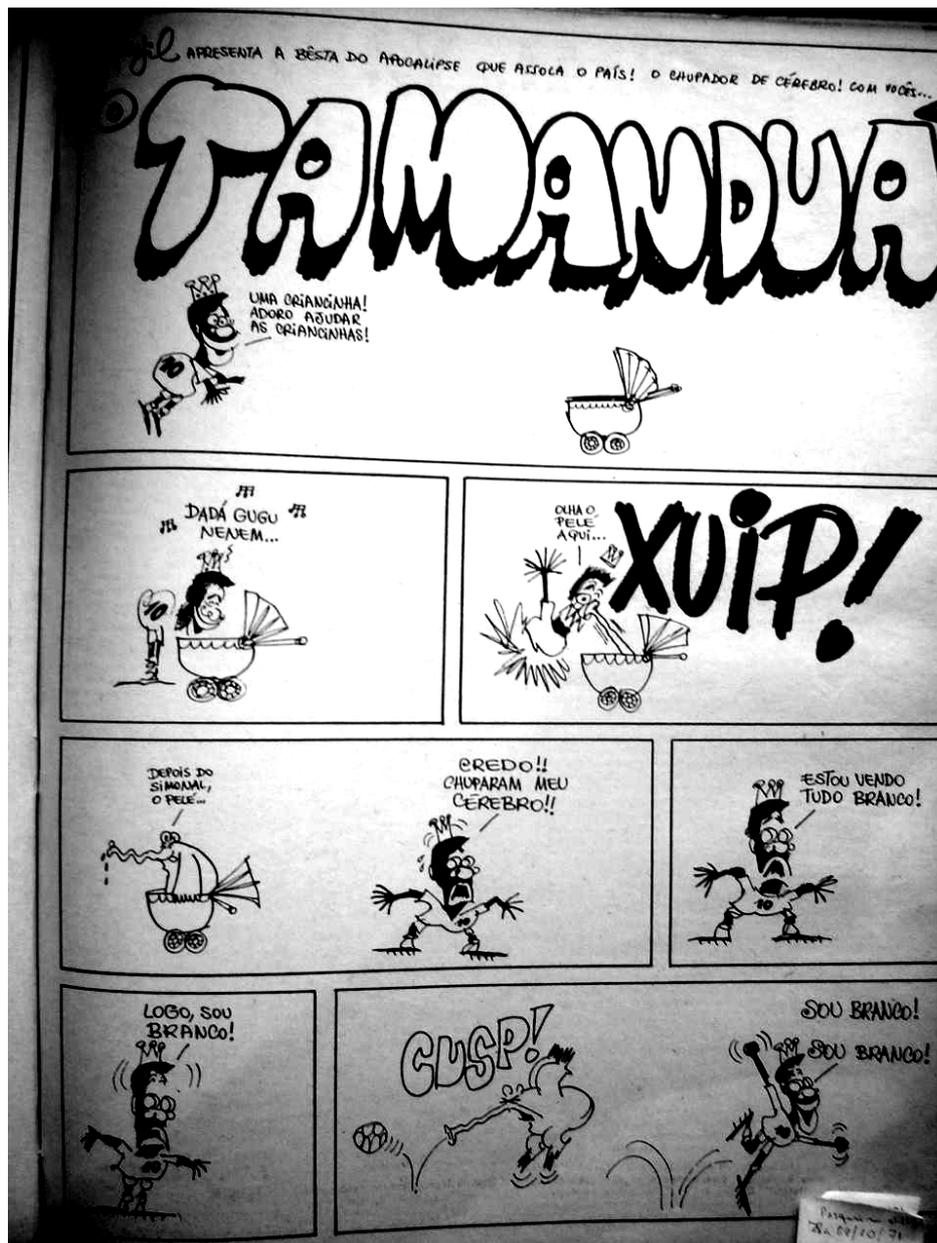


NANCY WILSON: UMA NEGRA DE ALMA NEGRA



QUE COISA!...
TODO LUGAR QUE
SE VAI, TEM
NEGROS, PÔ!





Nancy Wilson, exemplo de negra para O Pasquim (ao lado do marido) e Pelé, exemplo de “preto-que-ri”, alienado (28/09/1970). Criado pelo cartunista Henfil, o Tamandúá era um personagem que sugava os cérebros do apologistas do regime, de forma que os leitores podiam ver o que havia dentro de suas cabeças. No caso de Pelé não há nada além da bola. Símbolo do negro “bitolado”, para os críticos ele era o “preto” que se via como “branco”.

PAIS TROPICAL

Nosso festival é assim só entre aqueles que já ganharam a preferência do público. O PASQUIM inaugura assim seu departamento sonoro, onde o leitor tem que entrar com a chamada *imaginação do ouvido*. Qualidade especial do ser humano só encontráveis em pessoas que, por exemplo, são leitores do PASQUIM. Como primeiro número *ouviremos*

FESTIVAL DA CANÇÃO DO PASQUIM

de JORGE BEN
Orquestração e Arranjo de
ZIRALDO



MORO



NUM PAIS TROPICAL



ABENÇOADO POR DEUS

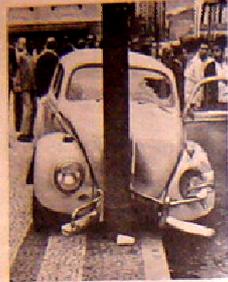


EM FEVEREIRO



EM FEVEREIRO

TEM CARNAVAL
TEM CARNAVAL



TENHO UMA FUSCA



E UM VOLO



SOU FLAMENGO



TENHO UMA NEGA
CHAMADA TEREZA



POIS EM CINCO BRASILEIROS



SEIS FAS O FLAMENGO TEM



POSSO SER UM BAND-LEADER



MAS LA EM CASA



MEUS A
MEUS CAMARADA



ESTA E A RAZÃO DA SIMPATIA



DO PODER



DO ALGO MAIS



DA ALEGRIA



MO... NUM

NIN
SE
ES



I



II

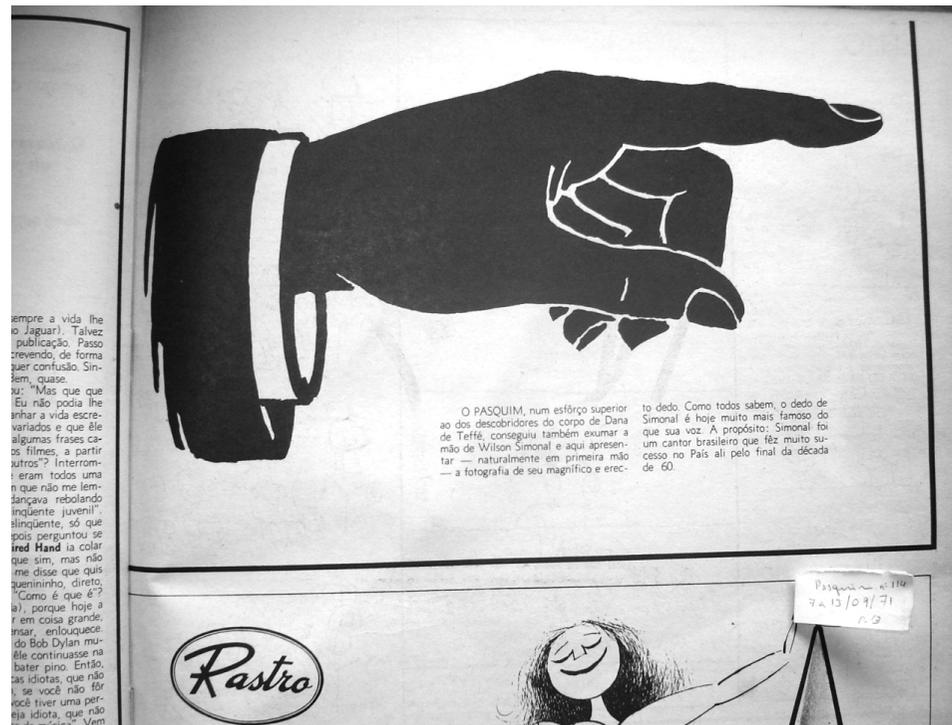


III



IV

A capa do n° 4 d'O Pasquim (IV), de julho de 1969, foi só o início dos ataques à Simonal. Pouco tempo depois sua mão negra com dedo indicador em riste serviu como símbolo de qualquer tipo de delação (III). Quando o Detran estimulou que se denunciasse motoristas infratores, O Pasquim ironizou a medida, que fazia de todos um potencial Simonal (II). O ódio ao cantor devia-se ao fato de que sua imagem cristalizou-se como o dedo-duro do regime. E um dos lemas da *resistência* era, segundo Sig (o rato mascote do jornal), “não dedurarás” (I).



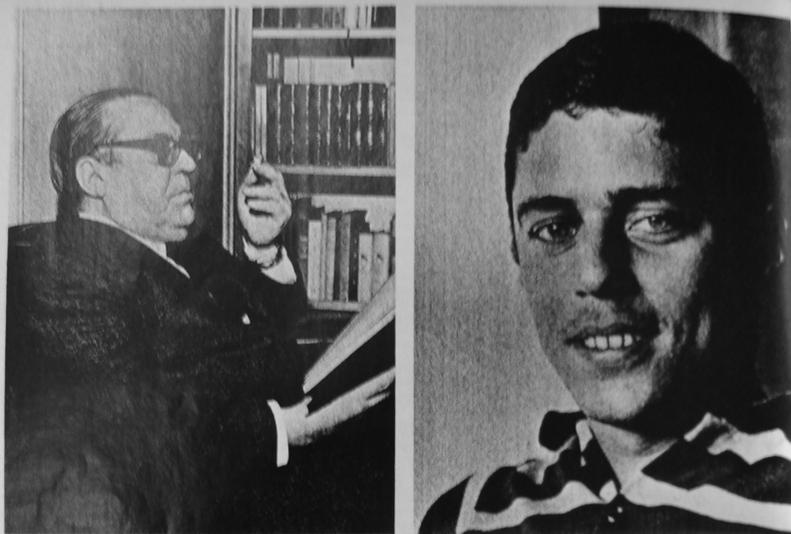
sempre a vida (he o Jaguar). Talvez publicação. Passo crevendo, de forma quer confusão. Sim-lem, quase. u: "Mas que que Eu não podia lhe anhar a vida escre-variados e que ele algumas frases cas filmes, a partir outros? Interrom-eram todos uma n que não me lem-tançava rebolando inqüente juvenil". blinqüente, só que pois perguntou se **ired Hand** ia colar que sim, mas não me disse que quis queminho, direto. "Como é que é?" a), porque hoje a r em coisa grande. nsar, enlouquece do Bob Dylan mu-êe continuasse na batar pino. Então, tax idiotas, que não i, se você não for você tiver uma per-tija idiota, que não se da música". Ven

O PASQUIM, num esforço superior ao dos descobridores do corpo de Dana de Teffé, conseguiu também exumar a mão de Wilson Simonal e aqui apresentar — naturalmente em primeira mão — a fotografia de seu magnífico e erec-

to dedo. Como todos sabem, o dedo de Simonal é hoje muito mais famoso do que sua voz. A propósito: Simonal foi um cantor brasileiro que fez muito sucesso no País ali pelo final da década de 60.

Pasquim n. 116
7.15/09/71
A. Q.

Em 07/09/1971 O Pasquim iniciou uma série de ataques a Simonal. A mão negra foi o primeiro desses ataques



Os direitos deste anúncio foram doados ao Instituto de Estudos Brasileiros (U. S. P.)

um amigo da família

Um amigo da família está sempre pronto a servir. E esta ajuda se divide por igual entre jovens ou não, pais ou filhos. Éste o nosso modo de trabalhar. Também o nosso modo de ver o mundo. E de nos vermos a nós próprios. Com 80 anos bem vividos, o BCI poderia ser conservador, voltar-se apenas para as velhas amizades. Não faz isso. Tendo apenas um quinto da idade do nosso jovem Pais, poderia dizer-se jovem, voltar-se exclusivamente para os novos amigos. Não faz isso. O BCI acha que não se deve separar os homens pela idade, mas uni-los pelos seus valores essenciais. Sergio (pai de Chico) e Chico (filho de Sergio) são nossos clientes. Merecem do BCI um só atendimento: o melhor possível.

Banco do Comércio e Indústria de São Paulo S/A

um amigo da família

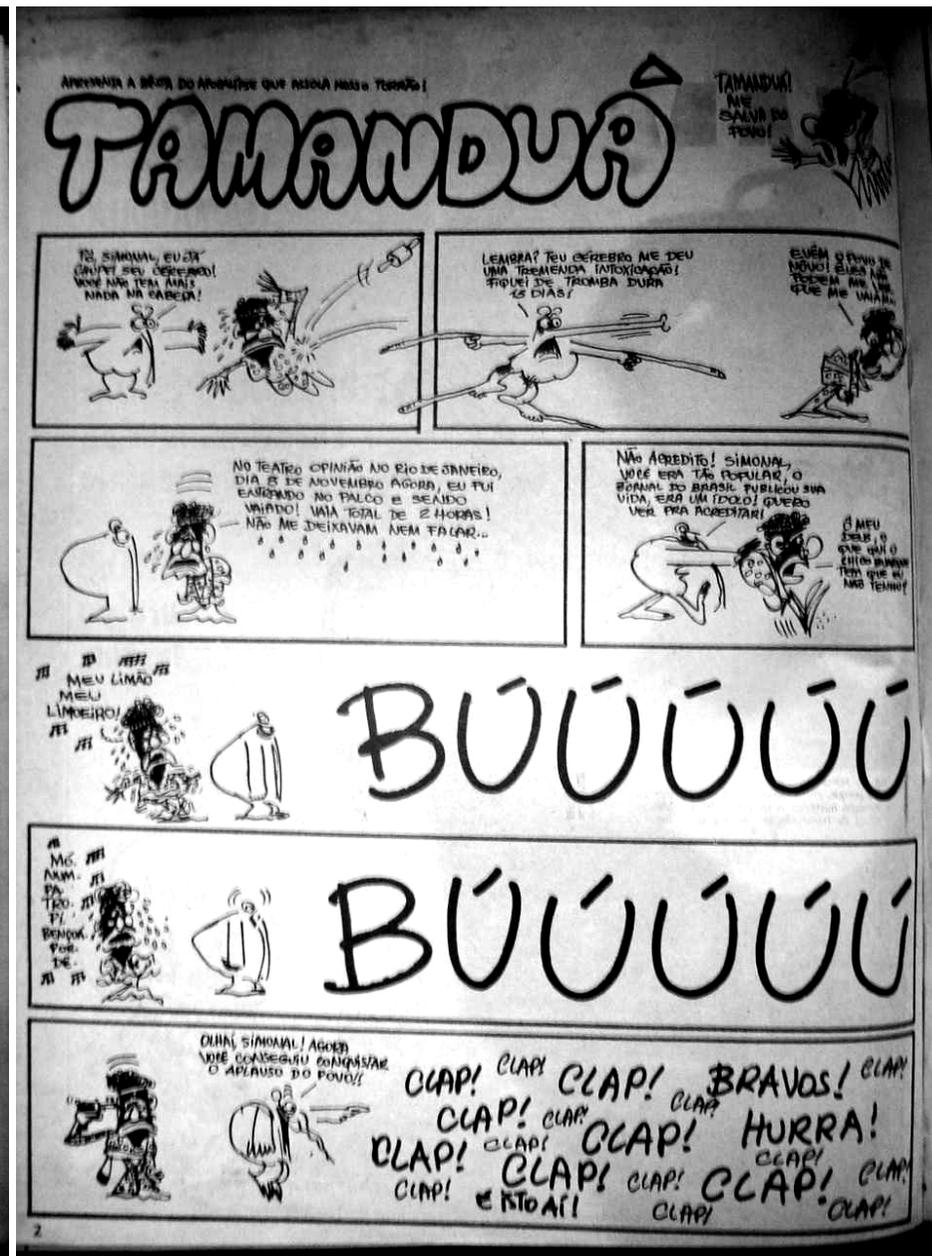
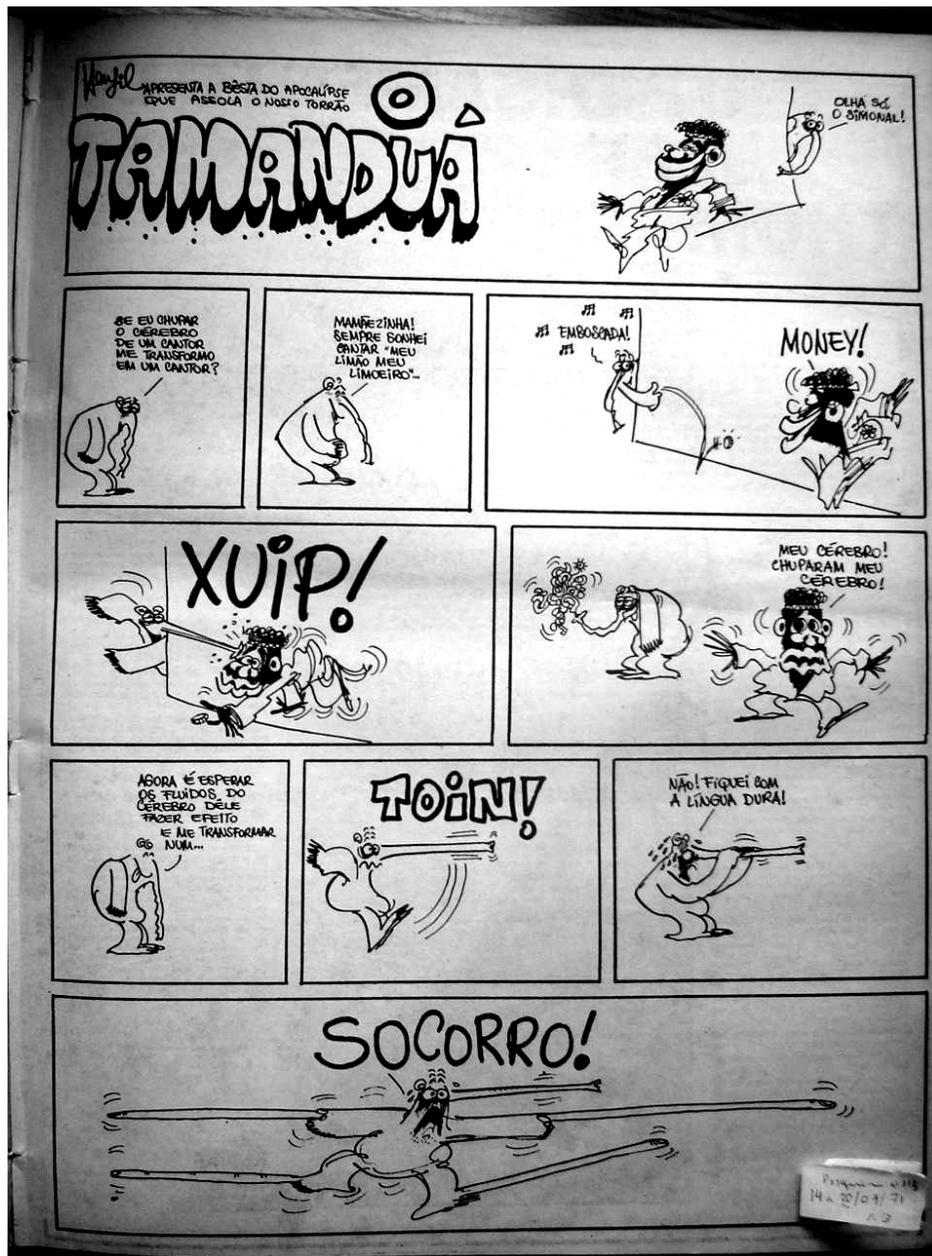
FUNDADO EM 1889

MATRIZ: RUA 15 DE NOVEMBRO, 289 — SÃO PAULO — 232 AGÊNCIAS EM TODO O PAÍS



Mug, 1966: o sucesso junto com Chico Buarque.

Chico Buarque fazendo propaganda do Banco do Comércio e Indústria de São Paulo ao lado do pai, Sergio Buarque de Hollanda (*Realidade* dezembro 1968; não era a primeira vez que Chico fazia comerciais. Em 1966 ele fora um dos garotos propaganda do boneco Mug, sucesso do natal de 1966. Apesar de nos anos 1970 Chico ter se distanciado da TV e dos comerciais, sua carreira iniciou-se lastreada na publicidade e nos programas televisivos



Simonal nas tirinhas do Tamanduá em dois momentos, em 1971. Na primeira delas (em 14/09/1971) o personagem sofre os malefícios de sugar um “dedo-duro”. Na segunda, Henfil dá a entender que não há outra saída para Simonal que não seja o suicídio.

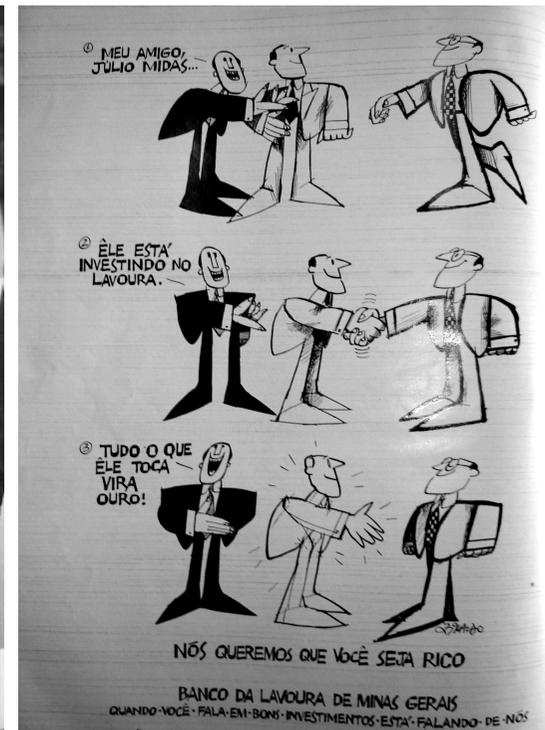
O auge do sucesso



Fatos e fotos (nov 1970) capa



Toni Tornado cumprimenta Mé dici, que pede o “tri” da canção no FIC de 1970, ao lado de Augusto Marzagão (de óculos), organizador do festival. Os compositores Tibério Gaspar e Antonio Adolfo também estiveram ao lado do presidente militar.



Freqüentemente, quando se conta a história dos *resistentes*, silencia-se sobre as relações “impuras” com o mercado. Grande parte da bibliografia sobre a MPB padece deste mal. No entanto, basta uma rápida olhada nos jornais e revistas para constatar que o capitalismo também se “infiltrou” na *resistência*. Os *Mutantes* fizeram propaganda para a *Shell*, empresa que patrocinou o Pasquim nos seus primeiros números (*). O MPB-4 e as gêmeas Cynara e Cybele vendiam sapatos *Alpargatas* (*Realidade* jun 1969); Juca Chaves fazia comercial do whisky *Abbey* (*Realidade* Dez 1968); Ziraldo desenhava para o *Banco de Lavoura de Minas Gerais* (*Realidade* (outubro 1970)).



(*)



©1969

MOFB 3676

ALEGRIA ALEGRIA

VOL. 3

ou

cada um
tem o disco
que merece



WILSON SIMONAL

Alegria, alegria vol. 3 ou Cada um tem o disco que merece (1968)

8

MOFB 3547

**ALEGRIA
ALEGRIA
vol. 2 ou**



**quem não tem
swing
morre com a
boca cheia de
formiga**

WILSON SIMONAL

Alegria, alegria vol. 2 ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga (1967)



- Henfil faz quadrinho pró- O bêbado e a equilibrista
-
- Propagandas
- Foto do Jornal OESP com Cacá Diegues
- Foto: Mulheres pedem censura e carta à censura VEJA 03/06/81 Cap. 6
- declaração do Ministério da Justiça, assinada pelo secretário de Direitos Humanos José Gregori, datada de 26 de janeiro de 1999
-

- Ivan na corda bamba
- Elis enterrada pelo Caboclo Mamado
- Henfil desenhou seus personagens Patativa, Orelhana e Zeferino elogiando a música e o disco de Elis

Propagandas

- Chico Buarque faz propagando do Bando da Indústria e Comércio de São Paulo S/A - *Realidade* (Dez 1968), p. 152.

Brazuca - *Fatos e fotos* (05/11/70)nº 509, p. 83.

¹ Ziraldo - *Realidade* (out 1970), p. 106.

¹ Cynara, Cybele e MPB4 - *Realidade* (Jun 1969), p. 105.

¹ Juca Chaves na Revista *Realidade* (Dez 1968), p. 96-7 e p. 139; (Jul 1970) p. 130;

Mutantes e Shell

Bibliografia

- Albim**, Ricardo Cravo. *O livro de ouro da MPB*. São Paulo: Ediouro. 2003.
- Almeida**, M. H.T., Weis, L. *Carro-zero e Pau-de-Arara: O cotidiano da oposição da oposição de classe média ao regime militar* In Novais, F. (org. da coleção), Schwartz, L. (org. do volume). *História da vida privada no Brasil; contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, Vol.4, 1998
- Arashiro**, Osny (org.). *Elis por ela mesma*. Martin Claret. São Paulo. 1995.
- Araújo**, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não: musica popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record. 2003.
- Araújo**, Paulo Cesar. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Planeta do Brasil. 2006.
- Araújo**, Joel Zito. *Identidade racial e estereótipos sobre o negro na TV brasileira*. In: Guimarães, Antonio
- Bacchini**, Luca. *Francisco-Francesco. Chico Buarque de Hollanda e l'Italia* (Università di Roma Tre, 2006).
- Bacchini**, Luca. *Vendesi Sovversivo: L'esilio di Chico Buarque sulla stampa italiana*. (2006), p. 11. Não publicado. Enviado pelo autor por email a orientadora Denise Rollemberg.
- Bahiana**, Ana Maria. "A 'linha evolutiva' prossegue: a música dos universitários". In: *Anos 70 - Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa. 1979.
- Barbosa**, Florinda & Rito, Lucia. *Quem não se comunica se trumbica: biografia de Abelardo Chacrinha Barbosa*. São Paulo: Globo. 1996.
- Barbosa**, Livia. *O jeitinho brasileiro: a arte de ser mais igual que os outros*. Rio de Janeiro: Campus. 1992
- Baruch**, Marc Olivier. *Le regime de Vichy*. Paris: La Decouverte. 1996.
- Baruch**, Marc Olivier. *Une poignée des miserables: L'épuration de la société française après la Seconde Guerre Mondiale*. Paris: Fayard. 2003.
- Borba**, Marco Aurélio. *Cabo Anselmo: a luta armada ferida por dentro*. 2ª edição. São Paulo: Global. 1984
- Bôscoli**, Ronaldo. *Eles e eu: memórias de Ronaldo Bôscoli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1994, p. 278.
- Britto**, Paulo Henriques. *A temática noturna no rock pós-tropicalista*. In: Duarte, Paulo Sergio & Naves, Santuza Cambraia. *Do samba canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2003.
- Calado**, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34. 1997.
- Campos**, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva. 2003.
- Cassal**, Alex Barros. *Lamarca e Iara*. In: *Cadernos AEL: Tempo de ditadura – do golpe de 1964 aos anos 1970*. Universidade de Campinas: V.8, n. 14/15, 2001.
- Castro**, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Cia das Letras. 1990.
- Castro**, Ruy. *Estrela solitária: um brasileiro chamado Garrincha*. São Paulo: Cia das Letras. 1995.
- Cícero**, Antônio. *O tropicalismo e a MPB*. In: Duarte, Paulo Sergio & Naves, Santuza Cambraia (orgs.) Rio de Janeiro: Relume Dumará. 2003.
- Chitãozinho e Xororó**. *Nascemos para Cantar*. São Paulo: Artemeios. 2005
- DaMatta**, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.
- D'Araújo**, Maria Celina; **Castro**, Celso & **Ary Dillon**, Gláucio(orgs.). *Os anos de chumbo: a memória militar sobre a repressão*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1994.
- D'Araújo**, Maria Celina & **Castro**, Celso (orgs.). *Ernesto Geisel*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas. 1997.
- Dreifuss**, René Armand. *1964 - a conquista do Estado: Estado, ação política e golpe de classe* [5ª ed.]. Petrópolis: Vozes. 1987.
- Duó**, Eduardo. *Cazuza* (coleção Vozes do Brasil). São Paulo: Martin Claret. 1990.
- Echeverria**, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Globo, 1994.
- Essinger**, Silvio. *Batidão: uma história do funk*. São Paulo: Record. 2005.
- Faour**, Rodrigo. *Bastidores: Cauby Peixoto – 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record. 2001.
- Ferreira**, Jorge. *A estratégia do confronto: a Frente de Mobilização Popular*. In: *Brasil: do ensaio ao golpe (1954-1964)*. Revista Brasileira de História. ANPUH, vol. 24, nº 37, jan-jun, 2004
- Fico** Carlos. *Reiventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV. 1997
- Fico**, Carlos. "Prezada Censura": cartas ao regime militar. In: *Topoi 5* (setembro 2002). Rio de Janeiro: 7 letras. 2002, pp. 251-286.

- Fico**, Carlos. *A pluralidade das censuras e das propagandas da ditadura*. In: *1964-2004 – 40 anos do golpe: Ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: Faperj; Sete Letras. 2004.
- Froés**, Marcelo & Petrillo, Marcos (orgs.). *Entrevistas: International Magazine*. Rio de Janeiro: Gryphus. 1997.
- Fry**, Peter. *A persistência da raça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Galvão**, Luiz. *Anos 70: novos e baianos*. São Paulo: Editora 34. 1997, p. 54.
- Gaspari**, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Cia das Letras. 2002 [a].
- Gaspari**, Elio. *A ditadura escancarada* (Coleção As ilusões armadas). São Paulo: Cia das Letras. 2002 [b].
- Guimarães**, Antonio Sérgio Alfredo & **Huntley**, Lynn. *Tirando a máscara: ensaios sobre o racismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2000.
- Guarany**, Reinaldo. *A Fuga*. São Paulo: Brasiliense. 1984.
- Grinberg**, Lucia. *Partido político ou bode expiatório: um estudo sobre a Aliança Renovadora Nacional (ARENA)*. 2004. Tese (doutorado). UFF, Niterói, 2004.
- Herz**, Daniel. *A história secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: Tchê. Sem data.
- Hollanda**, Heloísa Buarque & **Pereira**, Carlos Alberto M., *Patrulhas ideológicas marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense. 1980.
- Hollanda**, Heloísa Buarque. *Impressões da viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960-70*. Aeroplano. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 2004.
- Kahn**, Leo. *Nuremberg: epílogo da tragédia*. Rio de Janeiro: Editora Renes. 1973.
- Kehl**, Maria Rita. *Chico Buarque* (col. Folha Explica). São Paulo: Publifolha. 2002.
- Kushinir**, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo. 2004
- Laborie**, Pierre. *Les Français des années troubles. De la guerre d' Espagne à la Liberation*. Paris: Seuil. 2003.
- Laborie**, Pierre. *L'opinion française sous Vichy. Les Français et la crise d' identité nationale. 1936-1944*. Paris: Seuil. 2001
- Lisboa**, Luiz Carlos. *Luiz Carlos Miele* (Coleção Gente). Universidade Estácio de Sá. Rio de Janeiro: Ed. Rio. 2002, p. 105-6.
- Maciel**, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Nova Fronteira: Rio de Janeiro. 1996.
- Máximo**, João. *João Saldanha*. Coleção Perfis do Rio. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1996.
- Mello**, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- Miceli**, Sergio. *A noite da madrinha*. São Paulo. Perspectiva. 1972.
- Miele**, Luis Carlos. *Poeira de Estrelas*. Rio de Janeiro. Ediouro. 2004
- Millôr**. *Millôr no Pasquim*. São Paulo: Círculo do Livro. 1977, p. 14.
- Mollica**, Fernando. *Dez reportagens que abalaram a ditadura*. Rio de Janeiro: Record. 2005.
- Motta**, Nelson. *Noites Tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000
- Muniz Sodré**. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri. 1979.
- Muggiati**, Roberto. “Ao som da discoteca o sonho dançou”. In: *Revista Manchete* (29/12/1979) – Para entender os anos 70 (edição especial). Rio de Janeiro: Bloch Editores. S/data
- Napolitano**, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume. Fapesp. 2001.
- Naves**, Santuza Cambraia & Duarte, Paulo (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 2003.
- Nietzsche**, Friedrich. *Além do bem e do mal: um prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Cia das Letras. 2000.
- Novaes**, José. *Nelson Cavaquinho – luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Intertexto. 2003, p. 86.
- Paz**, Carlos Eugênio. *Viagem à luta armada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1996.
- Penteadó**, Léa. *Um instante maestro! A história de um apresentador que fez história na TV*. Rio de Janeiro: Record. 1993
- Perrone**, Charles A. *Letras e letras da MPB*. Rio de Janeiro: Elo. 1988.
- Portelli**, Alessandro. *O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum*. In Ferreira, M., Amado, J. (orgs.) *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas. 1995.
- Prado**, João Rodolfo. *TV: quem vê quem*. Guanabara: Eldorado. 1973.
- Presot**, Aline Alves. *As marchas da família com Deus pela liberdade*. 2004. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004
- Quadrat**, Samantha Viz. *A repressão sem fronteiras: perseguição política e colaboração entre as ditaduras do Cone Sul*. Tese (Doutorado). UFF. Niterói. 2005

- Ramos**, Fernão. (org.) *História do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC – SP, 1990.
- Reis Filho**, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense; CNPq, 1990.
- Reis Filho**, Daniel Aarão & Moraes, Pedro 68: *a paixão de uma utopia*. Rio de Janeiro: FGV. 1998.
- Reis Filho**, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2000.
- Reis Filho**, Daniel Aarão. *Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória*. In: Reis, Daniel Aarão;
- Rennó**, Carlos. *Luiz Gonzaga* (Coleção Vozes do Brasil). São Paulo: Martin Claret. 1990.
- Rennó**, Carlos. *Gilberto Gil: todas as letras*. São Paulo: Cia das Letras. 2003
- Ricardo**, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. São Paulo: Record. 1991.
- Ridenti**, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000.
- Ridenti**, Marcelo & **Motta**, Rodrigo Patto Sá. *O golpe e a ditadura militar – 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc. 2004. Rollemberg, Denise. *As relações entre sociedade e ditadura: a OAB e a ABI, no Brasil de 1964 a 1974*. Projeto de pós-doutorado apresentado ao Acordo Capes-Cofecub e à Unicamp, segundo semestre 2006.
- Sanches**, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo. 2000.
- Schwarz**, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1978.
- Sirinelli**, Jean-François. "Effets d'âge et phénomènes de génération dans le milieu intellectuel français", in *Les Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Present*. "Générationnelles", n. 6, nov. 1987
- Sirkis**, Alfredo. *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global. 1980
- Souza**, Percival de. *Eu, cabo Anselmo*. Rio de Janeiro: Globo. 1998.
- Souza**, Percival de. *Autopsia do medo: vida e morte do delegado Sérgio Paranhos Fleury*. São Paulo: Globo. 2000.
- Vainfas**, Ronaldo. *Dicionário de Brasil Colônia*. São Paulo: Cia das Letras. 2000.
- Veloso**, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras. 1997.
- Veloso**, Caetano. *Tropical Truth: a story of music and revolution in Brazil*. New York: DaCapo Press. 2003
- Veloso**, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Cia das Letras. 2005.
- Ventura**, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1988.
- Viana**, Letícia. *Bezerra da Silva: produto do morro: trajetória e obra de um sambista que não é santo*. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.
- Vianna**, Hermano. *O mistério do samba* (Coleção Antropologia Social). Rio de Janeiro. Editora UFRJ/ Zahar. 1995.
- Villaça**, Mariana Martins. *Polifonia Tropical – Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP. 2004.
- Werneck**, Humberto. *Gol de letras*. In: *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Cia das Letras. 1998.
- Wisnick**, Guilherme. *Caetano Veloso*. São Paulo: Publifolha. 2005.
- 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2004
- Zappa**, Regina. *Chico Buarque* (Coleção Perfis do Rio). Rio de Janeiro: Relume-Dumará. 1999.
- ?. *O submarino amarelo*. (trad. Nelson Motta e José Carlos de Oliveira). Expressão e Cultura. Rio de Janeiro. 1968.

Livros de referência

- Alzer, Luiz André & Claudino, Mariana. *Almanaque anos 80*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2004.
- Bahiana, Ana Maria. *Almanaque anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro. 2006.
- Dicionário da TV Globo, v.1: programas de dramaturgia & entretenimento*. Rio de Janeiro: Zahar. 2003.
- Holanda, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2ª edição. 1986.
- Para entender os anos 70*. Rio de Janeiro: Bloch Editores. s/data, .p. 128.

Artigos de Jornais e Revistas

Jornais:

A Notícia

- "Não dá mais" (Jornal do Chacrinha) – *A Notícia* (29/01/1973)
- "Carlos Imperial: o monstro pré-fabricado" – *A Notícia* (16/06/1973)

Correio da Manhã

- Correio da Manhã* (4/12/1970), Caderno Anexo, p. 3.

Folha de São Paulo

- “Proscrito, Simonal tenta cantar em SP” (Entrevista de Simonal a P. A. Saches). *Folha de São Paulo* (21/05/1999). Caderno Folha Ilustrada.
- Folha de São Paulo* (26/02/2000). Folha Ilustrada.
- “Os passos do samba-rock”. *Folha de São Paulo* (06/04/2001). Folha Ilustrada, p. E8.
- “Proscrito, Simonal tenta cantar em SP” (Entrevista a Pedro Alexandre Sanches). *Folha de São Paulo* (21/05/1999), Folha Ilustrada, pp. 4-5.
- “Repercussão”, *Folha de São Paulo* (26/06/2000), Cotidiano C6.
- “Menção Maldosa”.. *Folha de São Paulo* (25/05/1999). Seção Painel do Leitor, p. 3. Carta de Álvaro B. Magaldi e Monica Magaldi Suguilhura (Bebedouro, SP) à FSP.
- “Isto é Tim Maia” – *Folha de São Paulo* (16/03/1998), Folha Ilustrada, pp. 5-6.
- Folha da Tarde* (12/06/1985) Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000), p. C7.
- Folha de São Paulo* (21/05/1999). Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000), C7.
- Folha de São Paulo* (25/11/1994). Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000) p. C7.
- Folha de São Paulo* (27/06/2000), *Folha Ilustrada*, p. E3.
- Folha de São Paulo* (18/08/1999). Folha Ilustrada, p. 4-6. Entrevista de Jair Rodrigues a Pedro Alexandre Sanches
- Entrevista de Nelson Motta à Pedro Alexandre Sanches publicada na *Folha de São Paulo* (18/02/2000), *Folha Ilustrada*, pp. 5-6.
- “Malandro renasce em ‘desabrigo e outros trecos’”. Arnaldo Jabor. *Folha de São Paulo* (17/08/1999). Caderno Folha Ilustrada, p. 4.
- Folha de São Paulo* (18/02/2000). *Folha Ilustrada*, p. 5-16.
- Folha de São Paulo* (25/11/1994) *Folha Ilustrada* - entrevista com Wilson Simonal (grifo meu).

Jornal da Tarde

Jornal da Tarde (03/10/1968)

Jornal do Brasil

- “Simonal: aquele cara que todo mundo queria ser”. *Jornal do Brasil* (24/02/1970) Caderno B, p. 1.
- “Simonal: o charme com a comunicação”. *Jornal do Brasil* (25/02/1970) Caderno B, p. 1.
- “Simonal: no tempo do rei do rock”. *Jornal do Brasil* (26/02/1970) Caderno B, p. 5.
- “Simonal: uma vocação de pilantra”. *Jornal do Brasil* (27/02/1970) Caderno B, p. 1.
- “Simonal: o importante é se fazer entender”. *Jornal do Brasil* (28/02/1970). Caderno B, p. 1.
- “Simonal: eu sou um deles”. *Jornal do Brasil* (1-2/02/1970) Caderno B, p. 10.
- “Simonal tem pena reduzida”. *Jornal do Brasil* (04/06/1976), p. 12. Cópia encontra-se no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê S Secreto, Pasta P 159, F 188.
- Jornal do Brasil* (09/01/1968), p. 2.
- Jornal do Brasil* (26/09/1968), página B1.
- Jornal do Brasil* (05/10/1988), pp. 1-3.
- Jornal do Brasil* (30/01/2005), Revista Domingo, Coluna DomingoListas
- “Chico Buarque e a imagem do artista” (por Lula Branco Martins), *Jornal do Brasil* (13/06/2004) p. B9
- “Chico Buarque e as raízes do Brasil” (por Paulo Cesar de Araújo). *Jornal do Brasil*. (13/06/2004), p. B8.
- Jornal do Brasil* (06/06/2004), Revista Domingo, pp. 16-22
- Jornal do Brasil* (13/06/2004), Caderno B
- “O homem que põe a música popular brasileira no DVD” *Jornal do Brasil* (28/01/2007), Caderno B, B3. (entrevista de Roberto de Oliveira).
- Jornal do Brasil* (26/06/2000), Caderno B, p.2.
- Jornal do Comércio de Pernambuco
- “Os caminhos tortuosos da BR-3” - *Jornal do Comércio de Pernambuco* (13/05/2004), pp. 1-2.

O Estado de São Paulo

O Estado de S. Paulo (29/06/1995). Apud: *Folha de São Paulo* (26/06/2000) p. C7.

O Globo

- O Globo* (19/7/1970)
- “Simonal ouve sentença” - *O Globo* (14/11/1974), p.1 e11.
- O Globo* (25/04/1972)
- A democracia racial, infelizmente, virou vilã”. *O Globo* (18/06/2005). Caderno Prosa e verso, p. 1.

“Caetano e seu novo LP, Bicho. ‘Dançar ajuda a pensar melhor’”. *O Globo* (10/4/1977).
 “É isso aí, bicho?”. *O Globo* (15/07/1977)
 “Tim Maia: o pobre menino rico”. *O Globo* (28/11/1970), p. 4.
O Globo (28/10/1970), p. b2
O Globo (20/10/1970), p. 14.
 “Tornado ataca mulher a marteladas” - *O Globo* (14/11/1970), p. 12;
 “Tornado, o triste herói da acusação fabricada” - *O Globo* (16/11/1970), p. 37.
O Globo (23/01/2006), 2º Caderno, p. 2.
O Globo. 5/02/2005 Caderno Prosa & Verso, p. 2
 “Turma de roqueiros quer tirar o Odair José desse lugar” *O Globo* (29/01/2006), Segundo caderno, p. 4.
O Globo (18/06/2004), Segundo Caderno.
O Globo (03/07/2005), Segundo Caderno p. 2.
O Globo (24/04/2005), Seção Rio p. 21

Opinião

“Xica da Silva. Genial? Racista? Pornochanchada?”. *Opinião* (15/08/1976)
Opinião (10/12/1973), nº 67, p. 19
 “Música do povo e lucros”. *Opinião* nº 13 (29/01/1973).
 “Chico Buarque: ‘as coisas vão piorar e pode ser o fim do espetáculo’” *Opinião* nº 22 (02/04/1973)

O Pasquim

“Entrevista com Chacrinha” In: *O Pasquim* (13/11/1969) nº 21, pp. 10-13.
O Pasquim nº 169
O Pasquim (22/01/1970), nº 31, p. 33.
O Pasquim (18/04/1970), nº 43, p. 33.
O Pasquim (28/09/1971), nº 117, p. 6.
O Pasquim (06/03/1973), nº 192.
O Pasquim nº 90 (21/8/1970), p. 10.
O Pasquim (26/10/71), pp. 17-19.
 “Ivan Lins: o que caiu no golpe do Olympia”. *O Pasquim* (31/10/1972) no. 174, pp. 10-13.
O Pasquim (14-20/9/1971), p. 6.
O Pasquim (9-15/11/1971), p. 9;
O Pasquim (2/10/1969), nº 15.
 Jô Soares - *O Pasquim* s/nº, 4-10/12/1969, pp. 10-13;
 Juca Chaves - *O Pasquim*, nº 26, 18/12/1969, páginas 8-11;
 Chacrinha - *O Pasquim* nº 21, 13-19/11/1969, pp. 10-13;
 Vinícius de Moraes ver: *O Pasquim* nº6, s/data Agosto 69, p. 8;
 Roberto Carlos - *O Pasquim*, nº 68, 7/10/1970, pp. 8-11
 Nara Leão - *O Pasquim* nº 7, Agosto 1969, p. 10;
 Norma Benguel - *O Pasquim* s/nº, 05/09/1969, p. 11;
 Fio Maravilha: *O Pasquim* (1973), nº 182.
 “Nancy Wilson: uma negra de alma negra” - *O Pasquim*, s/ nº, (19/10/71)
O Pasquim (jul 1969) nº 3.
O Pasquim, nº 180, (18/12/1972), p. 23.
 “Não sou racista”: entrevista com Wilson Simonal - *O Pasquim* (jul 1969) nº 4 julho
O Pasquim (de 26/06/1969), nº 1.
O Pasquim (06/10/1970), nº 67.
O Pasquim no. 53, (25/06/1970), p. 17.
O Pasquim (25/06/1970), nº 53, p. 17.
O Pasquim (25/09/1969), nº 11, pp. 8-11.
O Pasquim (21-27/11/1972), nº 177, p. 9-14.
O Pasquim nº 60 (sem data), p. 7.
O Pasquim (13/11/1969), nº 21pp. 10-13.
O Pasquim (30/09 a 06/10/1970), nº 67
O Pasquim nº 15, (2/10/69) – entrevista com Elis Regina.
O Pasquim (4-10/12/1969), pp. 10-13.
 “Entrevista de Chico Buarque”. *O Pasquim* (2-9/04/1970), nº 41
 Entrevista de Elis Regina a *O Pasquim* nº 15 (02/10/1969)
 “Yes, I can’t” (por Ziraldo): *O Pasquim* (4/11/1970), nº 72, p. 31.
 “Um campeão” (por Tarso de Castro) *O Pasquim* (4/11/1970), nº 72, p. 31.

Repórter

“Elis Regina: ‘Nos vivemos num regime de 1500. São 3 ou 4 mandando’”. *Repórter* (Jun 1979), nº 18, p. 25.

Última Hora

“Simonal ameaçado de cadeia por sequestro”. *Última Hora* (27/08/1971). Arquivado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 113.

“Simonal ameaçado de cadeia por sequestro”. *Última Hora* (27/08/1971). Arquivado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 113.

Última Hora-SP (23/07/1967), p. 5

Última Hora (02/08/1967), p. 4.

“O pilantra”. *Última Hora* (5-6/08/1978), Suplemento especial, p. 5

Última Hora (11/10/1967), p. 7.

Última Hora (18/10/1967), p. 8.

Revistas:**Época**

“Não suporto mais esse peso”. *Época* (24/04/2000), p.132-133.

Fatos & Fotos

Fatos e fotos (5/11/1970) nº 509, p. 17.

Fatos e fotos (22/01/70), nº 468, p. 81.

Fatos e Fotos (17/12/70), nº 515.

Fatos e fotos (05/11/70), nº 509, p. 83.

Fatos e Fotos (29/01/1970) Ano X, nº 469, p. 54.

Intervalo

Intervalo (1968), ano VI, nº 289.

IstoÉ

IstoÉ (29/12/1999).

“O que tinha de ser: o histórico disco *Elis & Tom*, de 1974, é relançado em CD e DVD áudio (...)” *IstoÉ* (1/09/2004), nº 1821.

“Justo ele”. *Isto É* (28/12/2005), p. 84.

Manchete

“Carlos Imperial: adeus às ‘lebres’” *Manchete* (16/04/1983) nº 1617, p. 40.

Revista Manchete (29/12/1979)

Playboy

Playboy (Agosto 2005) nº 362, p. 207.

Playboy (Jan 1981), p. 31.

Entrevista de Carlos Manga à revista *Playboy* (outubro/1996), pp. 35-55.

Gerson ver a longa entrevista editada por *Playboy* (outubro/1981).

Realidade

“O tropicalismo é nosso” e “Acontece que ele é baiano”. *Realidade* (Dez 1968)

Realidade (abril 1969)

“Este homem é um Simonal” *Realidade* (Dez 1969), pp. 136-148.

Realidade (Dez 1972)

Realidade (Dez 1970), p. 170.

Realidade (Jul 1970) p. 130;

Realidade (out 1970), p. 106.

Realidade (Jun 1969), p. 105.

Realidade (Jun 1967), pp. 21-2.

Revista MTV

“Entrevistão: Tom Zé”. *Revista MTV* (jul 2005).

“Os 100 melhores discos do Brasil”. *Revista MTV* (Jan 2003), pp. 30-41.

“50 imortais da música brasileira”. *Revista MTV* (Jul 2005), pp. 42-51.

Veja

“Com mais cuidado: telespectadores e governo levam a Globo a rever sua ética”. *Veja* (3/06/1981), p. 113-4.

“O Presidente não admite torturas”. *Veja* (3/12/1969).

“Apesar do governo”. *Veja* (14/05/1980), pp. 60-65.

“Quero apenas cantar”. *Revista Veja* (01/05/1974).

“A grandeza do dragão”. *Veja* (2/09/1981), pp. 102-106.

“A morte de Elis Regina – a tragédia da cocaína” – *Veja* (27/01/1982).

Veja (14/06/2006), p. 43

“Dossiê Simonal”: Funarte RJ. *Veja* (11/07/1979)

“O papagaio voou: tentando levar vantagem, Gerson perde emprego”. *Veja* (17/03/1982)

Veja 3/12/1980 p. 98.

Veja (26/10/05) – Seção Páginas Amarelas. Entrevista de Aguinaldo Timóteo.

Veja (02/01/1980), Seção *Páginas amarelas* (entrevista Ulysses Guimarães)

“Olha o marketing na Sapucaí, geeeente!” *Veja* (09/02/2005) Coluna Contexto.

“Front global: a política ganha o vídeo e o herói das 7”. *Veja* 13/08/1980, p. 111.

Visão

Visão (11/03/1974), p. 64-74.

Filmografia

- *Ação entre amigos* (1998) de Beto Brant
- *A dona da história* (2004) de Daniel Filho.
- *A taça do mundo é nossa* (2003) de Lula Buarque de Hollanda
- *Cabra cega* (2004) de Toni Venturi
- *É Simonal* (1970) de Domingos de Oliveira
- *Lamarca* (1994) de Sergio Rezende.
- *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) de Cao Hamburger.
- *O bom burguês* (1979) de Oswaldo Caldeira
- *O que é isso, companheiro?* (1997) de Bruno Barreto.
- *O Sol: sem lenço nem documento* (2006) de Tetê Moraes e Martha Alencar.
- *Pra frente, Brasil* (1982) de Roberto Farias.
- *Quase dois irmãos* (2004) de Lucia Murat
- *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (19687) de Roberto Farias.
- *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa* (1968) de Roberto Farias.
- *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* (1971) de Roberto Farias.
- *Vlado – 30 anos depois* (2005) de João Batista de Andrade
- *Zuzu Angel* (2006) de Sergio Rezende.

Discografia - Wilson Simonal

- *Wilson Simonal Tem “Algo Mais”*. Odeon, 1964.
- *A nova dimensão do samba*. Odeon, 1964
- *Wilson Simonal*. Odeon, 1964.
- *Vou deixar cair....* Odeon, 1966.
- *Alegria, Alegria!!!* Odeon, 1967.
- *Alegria, alegria vol. 2 ou Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Odeon, 1967.
- *Show em Simonal*. Odeon, 1967.
- *Alegria, alegria vol. 3 ou Cada um tem o disco que merece*. Odeon, 1968.
- *Alegria, alegria vol. 3 ou Homenagem à Graça, à Beleza, ao Charme e ao Veneno da Mulher Brasileira*. Odeon, 1969.
- *Simonal*. Odeon, 1970.
- *Jóia, Jóia*. Odeon, 1971.
- *Se dependesse de mim*. CBD/Philips, 1972.
- *Olhai, Balândro... É bufo no Birrolho Grinza!”, Phonogram/ Philips, 1973.*
- *Dimensão 75*. Odeon, 1974.

- *Ninguém proíbe o amor*. RCA/Victor, 1976.
- *Singles, lados B e raridades*. EMI. 2004.
- *Wilson Simonal na Odeon (1961-1971)*. EMI. 2004.

Outros:

“Rompendo as amarras do convencional” - *Kubrusly, Maurício*. Texto escrito em 1982 para a coleção *História da Música Popular Brasileira*. Cada artista ganhou um disco com coletânea de sucessos, lançados pela Editora Abril.

“OAB absolve o cantor Wilson Simonal”. *O Estado de São Paulo* (24/09/2003) - <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2003/set/24/164.htm>;

“OAB: Wilson Simonal não era ‘dedo-duro’”. *O Globo online* (25/02/2006) <http://oglobo.globo.com/online/pais/plantao/2006/02/25/191981838.asp>

©Agência Estado.Aedata Fonte: AE, 06-05-1992

Dvd/Cd *Phono 73: Canto de um povo*. Universal Music. 2005.

<http://www.maranhaonews.com.br/noticia.php?modo=exibir&idnoticia=2693>

http://miltonneves.uol.com.br/qfl/index.asp?id_qfl=1424 confirmam a atual vida de Fio.

OAB absolve cantor Wilson Simonal. *O Estado de São Paulo Digital*. Acessado em: 24 de setembro de 2003 - 18h17: <http://www.estadao.com.br/divirtase/noticias/2003/set/24/164.htm>

“César Camargo Mariano faz show no Sesc Mariana” (Entrevista de Pedro Alexandre Sanches): acessado em 19/03/2003 - 08h07 <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u31444.shtml>

Documentos anexos

APERJ

Declaração de Raphael Viviani sob coerção. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Dossiê DOPS, Pasta 153, Folha 102. Original de 25/08/1971.

Termo de Declarações de Simonal em 24/08/1971. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) DOPS, Pasta 153, Folha 106. Original de 24/08/1971.

Carta confidencial de Mario Borges aos seus superiores. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) DOPS 153, Folha 112-108 [Confidencial – de circulação interna do DOPS: do chefe da Seção de Buscas Ostensivas (SOB), Mario Borges, ao chefe de Serviço de Buscas]. Datado de 28/09/1971.

Sentença final. Documento encontrado no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ) Alvará 6, Folha 42, p. 41. Processo nº 3540. Cópia da sentença final de 11/11/1974.

Entrevista de Elis Regina ao *Trors-Nederland* em 23/01/1971 fichada no Arquivo do DOPS do APERJ: Setor S Comunismo, Pasta 137, Folha 337.

“Black is beautiful (Marcos Valle/ Paulo Sérgio Valle)” Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Setor de Divisão de Censura e Diversões Públicas. TN 23.3632 (5/11/1970).

Arquivo Edgar Leuenroth

Fundo *Ibope - Cantores Brasileiros: popularidade* (nov 1969), vol.1, p. 7, Acervo Edgar Leuenroth, IFCH – Unicamp)

Fundo *Ibope – Vendagem de discos* (1968), Arquivo Edgar Leuenroth, IFCH – Unicamp.

Depoimentos

Depoimento do compositor Tibério Gaspar ao autor. Entrevista realizada em 14/05/2005.

Entrevista de Toni Tornado ao Canal Brasil exibido em 23/04/2005

Entrevista de Amaury Jr. com Jorge Benjor. “Programa Amaury JR.” da Rede TV (28/01/2005)

Depoimento do cantor Wilson Simoninha ao autor. Entrevista realizada em 02/06/2005.