

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ -
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, EDUCAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM HISTÓRIA**

ADRIANE MALLMANN EEDE HARTWIG

A PÉROLA NEGRA REGRESSA AO VENTRE DA OSTRÁ
Wilson Simonal em suas relações com Indústria Cultural (1963 a 1971)

MARECHAL CÂNDIDO RONDON

2008

ADRIANE MALMANN EEDE HARTWIG

A PÉROLA NEGRA REGRESSA AO VENTRE DA OSTRÁ

Wilson Simonal em suas relações com Indústria Cultural (1963 a 1971)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em História como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História, Poder e Práticas Sociais. Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras, Campus de Marechal Cândido Rondon, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

Orientadora: Prof.^a Dr. Sarah Iurkiv Gomes

MARECHAL CANDIDO RONDON/PR

2008

Dedico este trabalho à minha mãe,
Maria Araci M. Eede e
à meus filhos
Carolina e João Vitor E. Hartwig.

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre algo tão complexo e tão intenso, pois ao fazermos tememos não contemplar a todos que foram importantes nesse processo. Esta caminhada foi sem dúvida, uma das mais desafiantes, intelectualmente falando, mas também uma das mais prazerosas que já enfrentei, pois foram horas e horas lendo, escrevendo, apagando, reescrevendo, reelaborando idéias, conceitos. Foram horas em frente a um computador, a livros, textos, fontes, ouvindo música (não só de Wilson Simonal). Talvez os únicos que compartilharam minha solidão e meus medos, e por vezes, sozinha, assustada, sem nada conseguir escrever.

Mas busquei forças naqueles que se mostraram amigos, parceiros, e que, acima de tudo, acreditaram muito em mim, que me respeitaram e incentivaram a não desistir.

Começo agradecendo a Deus por me permitir chegar aonde cheguei, por me dar paz espiritual, serenidade e confiança em que tudo teria um desfecho, seja qual fosse.

Agradeço a minha mãe, que é minha maior fã, pois desde meu ingresso na Universidade, sempre me apoiou em tudo, acreditando em mim sempre, com suas orações e palavras de conforto.

Agradeço a minha família, meu esposo, Marcos A. Hartwig e meus filhos, Carolina e João Vitor Hartwig, pela paciência, pelo carinho, pelo respeito e por compreender minha ausência em muitos momentos nesses dois anos e meio de pesquisa.

Agradeço àquela que deu início à minha trajetória, pois sempre me deu forças e me estimulou a seguir em frente, a professora doutora Marli Schlosser, por me desafiar, por me instigar a no meio acadêmico continuar.

Agradeço à minha amiga e professora da Unioeste, Ivonete Pereira, para mim exemplo de caráter e ética, mas principalmente, de competência. Mesmo distante se dispôs a ler e pontuar sugestões em relação ao Projeto que apresentei quando ingressei no Programa de Mestrado que agora concluo, acreditando sempre que eu fosse capaz.

Agradeço a minha amiga Eliane Liecheski, pela ajuda na fase inicial, me ajudando a conferir documentos, organizar textos e me dando o apoio necessário até o fim de minha trajetória, ouvindo-me sempre.

Agradeço aos meus queridos “pupilos” e “ex-pulilos”, por estar sempre em contato, pelos recados carinhosos, emails encorajadores, pela compreensão das aulas perdidas e pelo olhar afetuoso e carinhoso de sempre.

Agradeço aos meus colegas de trabalho, nas três escolas em que leciono, Colégio Rui Barbosa, Colégio Estadual Novo Sarandi e Colégio João Arnaldo Ritt, por terem me ajudado nesse processo, com trocas e substituições de aulas, com palavras de força e respeito. Estela Bolzan, Leonilda Becker e Lurdes Maria Lunkes meu especial obrigado.

A Neander Kloss, diretor do Colégio Rui Barbosa, agradeço a confiança em mim depositada e o apoio em viagens e eventos, me possibilitando concretizar esse projeto. À Lídia Sander e Adriana Werlang (coordenadoras do Colégio Rui Barbosa), meu profundo carinho e admiração, pois sempre me apoiarem, com um sorriso matinal, uma palavra de força, por me fazer sentir importante.

À Érica Wrasse, meu eterno obrigado, por acreditar em mim, por me possibilitar por diversas vezes, fora de hora, ir ao colégio Rui Barbosa pesquisar, ler, estudar, por compreender o envio das provas e notas, nas madrugadas.

À Márcia Eliane Dewes, diretora do Colégio Estadual Novo Sarandi, um especial agradecimento, por me dar força, por sempre acreditar em mim, e por ter tido a coragem de olhar o resultado da seleção desse mestrado, deixando-me uma das minhas mais valiosas lembranças, tornando aquele dia inesquecível.

À Cláudia da Silva (coordenadora) e Martin Airton Wissmann (vice-diretor), do Colégio Estadual Novo Sarandi pelos socorros nas horas mais inusitadas, pela ajuda técnica e pelo profissionalismo, apoiando-me no que precisasse.

À Jairo Luiz Hoffmann, diretor do Colégio Estadual João Arnaldo Ritt, e a coordenadora, Helena Batista Oliveira, pelo apoio, pelo carinho e respeito.

E, um especial agradecimento àqueles que vivenciaram comigo esse processo, que se permitiram me ouvir, que se permitiram ser meus amigos, trocando idéias, propondo caminhos, ajudando a aliviar minhas tensões, fazendo-me perceber que quando temos sonhos e neles acreditamos, tudo vale a pena, se coragem tivermos para enfrentar os desafios, e, se cairmos, levantar e sempre seguir em frente, aprendendo tanto com a caminhada, como da chegada. A vocês, Cézar Karpinski, Carla M. Ramos, Fernanda Pamplona Ramão (também colegas de academia e que juntos dividimos dúvidas e expectativas), á Rejane Munchen, Juciany May, Vera Ruhoff, Loreci Sutil, William Hubner, Claudeci Malaquias, Rosane Eede, Eliane Liecheski, Nemora Rodrigues, Paulo Eduardo Lang, meu muito obrigada.

Agradecimento também à Neiva e Darcilo, vizinhos queridos, pelo socorro e apoio, e pelo empréstimo da “vitrola” para que pudesse ouvir os discos de Wilson Simonal; a Radio Difusora, em especial a Claudete Lagemann e Jorge Bahia, por me permitir pesquisar na

discografia e alguns discos emprestarem, além das revistas sobre música; à Márcia Elisa Sbaraini Leitzke pela correção das normas da ABNT, à Leonilda Becker, pela correção ortográfica e à Talita Oswald pelo Abstract, à Gustavo Alonso Ferreira, doutorando pela UFF e colega de pesquisa pela troca de idéias em função do tema em comum – Wilson Simonal.

Agradeço também a todos os professores do programa de Mestrado, pois cada um, na sua singularidade, permitiu-me reaprender o ofício do historiador e a ver a multiplicidade de discursos que há na sociedade, compreendendo que não existe uma verdade única, e sim, verdades.

E finalmente, muito obrigada à minha orientadora, professora doutora Sarah Iurkiv Gomes, pela paciência, pelo respeito, por compreender meu universo e minhas dúvidas, pelas palavras de apoio, pelos e-mails intermináveis, e, com competência, ajudou-me a chegar até esse momento. Como ela sempre dizia: “Este é um trabalho feito a quatro mãos, Adry!!”. Obrigada professora, amiga e colega de profissão, pela confiança depositada.

À todos, meu muito obrigado. Sem vocês, com certeza não teria realizado este que sempre foi um grande sonho, o de ser Mestre, não só pelo título, mas pelo conhecimento apreendido.

*É proibido chorar sem aprender,
Levantar-se um dia sem saber o que fazer
Ter medo de suas lembranças.
É proibido não rir dos problemas
Não lutar pelo que se quer,
Abandonar tudo por medo,
Não transformar sonhos em realidade...
É proibido esquecer seu passado e
apagá-lo com seu presente.
É proibido não criar sua história e
Não pensar que podemos ser melhores...
(Pablo Neruda)*

RESUMO

HARTWIG, A. M. E. A pérola negra regressa ao ventre da ostra: Wilson Simonal em suas relações com indústria cultural (1963 a 1971). 157p. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Orientadora prof^ª Dr^ª Sarah Turkiv Gomes

Este estudo tem como propósito problematizar a música que, se por um lado, embala momentos e emoções, por outro, possibilita ao historiador se aproximar de contextos sócio-históricos determinados ou de conjunturas específicas, tendo como base a premissa de que o processo que perpassa a *produção* de um artista, ou de uma música, relaciona-se com certos momentos históricos. Diante do exposto, explicita-se que, se esta Dissertação tem como questão central a *construção* de um artista, ou seja, Wilson Simonal, não se trata de uma biografia, ou de uma digressão determinista sobre *mass media*, mas, tendo com fundamento um estudo de caso, consiste, isto sim, numa análise acerca das relações estabelecidas entre aquela que se convencionou designar Indústria Cultural e o artista. Artista este, apreendido enquanto sujeito, tendo em vista as várias formas pelas quais sua vivência, sua experiência, interfere na conformação peculiar de sua imagem de consumo e nos desdobramentos de sua carreira. Em síntese, pondera-se, neste trabalho, sobre um intérprete e sua trajetória que, podendo ser apreendido meramente como mercadoria, instrumento de veiculação da infalibilidade dos valores burgueses e, em consonância, naquele momento particular, de legitimação de uma forma determinada de Estado, denota, através de atitudes aparentemente, ou efetivamente, contraditórias, ao longo de sua vida pública, sua atuação enquanto sujeito. Outrossim, tendo sido *instrumento do sistema*, também tira proveito dos *ventos que sopram a favor*. A circunscrição temporal desta pesquisa remete aos anos entre 1963 a 1971, demarcando, em linhas gerais, o golpe civil-militar de 1964 e o subsequente recrudescimento de um Regime de Força no país. No que tange a Simonal, torna-se, neste período, um artista de sucesso, gozando de expressiva popularidade. Considera-se que sua proximidade com os militares, os investimentos de multinacionais em sua carreira e a imagem construída como sendo *herói das classes trabalhadoras*, expressam um projeto das classes dominantes, no qual, através dos meios viabilizados pela indústria cultural, legitima-se o Regime e fundamentalmente, afirma-se o capitalismo enquanto formação sócio-econômica ideal. Passado o momento em que além de mercadorias, Simonal é capaz de vender ideologias, outros *ídolos* tomam seu lugar. A indústria cultural produz efemérides. Para o artista/sujeito ser relegado ao ostracismo assume contornos de conspiração; para setores do meio artístico e intelectual vislumbrar em Simonal um informante do Regime, justifica o menosprezo de que o artista passa a ser alvo. São apenas exemplos, dentre outros possíveis, de como um mesmo episódio pode ser lembrado de maneiras diferentes, numa relação direta com o *lugar* de onde se fale. Concluindo, as fontes examinadas não permitem estabelecer uma conexão direta entre as acusações que atingem Simonal e a decadência de sua carreira, sequer é este o objetivo deste estudo, todavia, por possibilitarem perceber que o ícone do brasileiro que deu certo cai rapidamente no esquecimento, faz ponderar sobre a constituição das memórias ou de estruturas de esquecimento.

Palavras chave: Wilson Simonal – Música - Indústria Cultural – Regime Militar

ABSTRACT

HARTWIG, A. M. E. The black pearl oyster's return to the womb: Wilson Simonal in its relations with cultural industry (1963 to 1971). 157p. 2008. Dissertation (Masters Degree in History) - State University of West of Parana. Advisor Prof^a Dr^a Sarah Iurkiv Gomes.

The purpose of this study is to discuss how music can both, lull moments and emotions and make possible to a historian to get closer to determinate socio-historical contexts or specific conjunctures, having as basis, the premise that the process that go through the production of an artist, or of music, is related to certain historical moments. We would like to emphasize that if this work has as central question the *construction* of an artist, Wilson Simonal, it is not a biography or a determinist digression about *mass media*, but having as a basis a case study, consisting in an analysis about the established relations between the cultural industry and the artist. This artist is seen from the various forms of living and experience that influence his image about consumption and the path of his career. In a synthesis, this work is concerned about the singer and his trajectory, that can be seen as a simple merchandize, a propagation instrument of the bourgeois values in an specific period of time, a legitimation of a State determined form, shows, through apparent attitudes, or effectively contradictory, throughout his public life, his acts as a person. Therefore, being an instrument of the system, he also uses advantage of what comes in favor of him. The time circumscription of this research, between 1963 and 1971, marks out, in general, the military civil coup of 1964 and the subsequent failure of a Force Regime in the country. Simonal became in this period a successful artist, having great popularity. We consider that his closeness to the military, the investments of multinational enterprises in his career, and the image showed of him as the *hero of workers*, express a dominant class project that, through means made available by the cultural industry, legitimate the regime and fundamentally, assert the capitalism as an ideal socio-economic formation. After the moment that Simonal is able not only to sell his product but also sell ideologies, other idols take his place. The cultural industry produces short-livings. For the artists to be relegate to the ostracism take on outlines of conspiracy; sectors of the artist and intellectual means see in Simonal a Regime informer, justifies the contempt that the artist needs to face. These are just examples of how an episode can be remembered in different ways, in a direct relation with the place where it is said. Concluding, the surveyed sources do not allow to establish a direct connection between the accusations that attain Simonal and the decadence of his career, and this is not the objective of this study, but, as they enable us to perceive that the Brazilian artist was forgotten quickly, make us ponder about the constitution of the memories or the structures of the forgetfulness.

Key-Words: Wilson Simonal - Music – Cultural Industry – Military Regime.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Wilson Simonal – Disco Vou deixar Cair, 1966.....	73
Figura 2. Capa do disco Alegria, Alegria!!! Wilson Simonal - 1967.....	89
Figura 3. Capa do disco Alegria, Alegria, vol. 2 - 1968.....	95
Figura 4. Capa do disco Alegria, Alegria, vol. 4 - 1969.....	99
Figura 5 e Figura 6. Foto Wilson Simonal (símbolos) 1969.....	105
Figura 5 e Figura 6. Foto Wilson Simonal (símbolos) 1969.....	105
Figura 7 e Figura 8. Foto Wilson Simonal (símbolos), 1969.....	106
Figura 7 e Figura 8. Foto Wilson Simonal (símbolos), 1969.....	106
Figura 9. Receita de Simonal para ser pilantra.....	107
Figura 10. Relação das Musicas mais vendidas entre 1969/70.....	110
Figura 11. Quadro das fusões das gravadoras de 1969/93.....	118
Figura 12 e Figura 13. Pelé e Simonal, 1970.....	122
Figura 12 e Figura 13. Pelé e Simonal, 1970.....	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 “O HOMEM E A MÚSICA. O HOMEM: WILSON SIMONAL”.....	23
1.1 NASCEU WILSON SIMONAL DE CASTRO.....	24
1.2 O INÍCIO DA MÚSICA NA VIDA DE SIMONAL.....	26
2 A CRIAÇÃO DO ÍDOLO WILSON SIMONAL.....	33
2.1 A CONSTRUÇÃO DE UM ÍDOLO.....	35
2.2 O ÍDOLO E A INDÚSTRIA CULTURAL.....	40
2.3 A CAMINHO DO ESTRELATO – S’IMBORA!!.....	46
2.3.1 Wilson Simonal “tem algo a mais”? A produção de sua obra.....	53
2.3.2 O estilo Simonal – o auge de sua carreira.....	61
2.3.3 De Bôscoli a Imperial – o sucesso de um “pilantra”.....	69
2.3.4 Simonal - o MUG...nífico.....	72
3 QUEM NÃO TEM SWING MORRE COM A BOCA CHEIA DE FORMIGA	88
3.1 SIMONAL – “AQUELE “CARA” QUE TODO MUNDO QUERIA SER”.....	100
3.2 SIMONAL E A SHELL – HERÓI DA CLASSE TRABALHADORA OU SÍMBOLO DE SUCESSO?.....	110
3.3 SIMONAL – DO SUCESSO AO OSTRACISMO DO “PILANTRA”.....	120
3.4 SIMONAL E A INDÚSTRIA CULTURAL – TUDO PELO LUCRO.....	126
3.5 SIMONAL E A MÚSICA DE MASSA: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE.....	129
3.6 SIMONAL E A MEMÓRIA HISTÓRICA.....	134
CONCLUSÃO.....	137
REFERÊNCIAS.....	142
OBRAS CITADAS.....	142
OBRAS CONSULTADAS.....	147
DOCUMENTOS.....	149
Documentos Publicados.....	149
Revistas.....	150
Documentos – suporte eletrônico e/ou internet.....	152
Documentos fonográficos.....	153
Documentos orais.....	154
Documentos iconográficos.....	154

DICIONÁRIO DA PILANTRAGEM.....	155
ANEXOS.....	156

INTRODUÇÃO

A música, aqui entendida como uma prática social da cultura, por vezes requisitada pelos poetas ou pelos críticos, entoada pelas mais diversas vozes e nos mais variados lugares, expressa tanto *estados de espírito* como experiências de sujeitos históricos múltiplos.

Quando apreendidas, essas experiências ao serem compartilhadas com outros sujeitos, presentes nesse *cenário*, são reelaboradas diferentemente, pois cada um o fará de acordo com suas concepções sociais, econômicas, culturais, políticas. O embate está no fato de que as classes dominantes, ou grupos sociais determinados, pretendem transformar as diferentes experiências em práticas sociais comuns, ou seja, homogeneizando-as, desconsiderando as singularidades na produção e, principalmente, na atribuição de sentidos a essas práticas pelos sujeitos na sua individualidade, ou em termos coletivos.

Essas e outras questões podem ser percebidas nas décadas de 1960-1970, no Brasil, nos âmbitos sociais, culturais e político-econômicos. Décadas marcadas de um lado por alterações políticas, indissociáveis dos projetos econômicos implementados pelas burguesias, em suas várias faces e, de outro, pela organização e mobilização de setores das classes trabalhadoras a resistir, na medida e através das maneiras possíveis, ao Regime, em particular e, numa perspectiva mais ampla, ao sistema como um todo¹. Não obstante os inúmeros fatores a caracterizar este período, limita-se aqui, tendo em vista o objeto que se propõe abordar, a enfatizar o pulular de manifestações artísticas, em uma multiplicidade de formas e conteúdos, através dos quais diferentes sujeitos expressam concepções de mundo díspares, numa disputa de poder entre emissários de uma ordem estabelecida, atores fundamentais na sua legitimação e, aqueles que, de modos peculiares, a questionam, a contestam.

Diante do exposto, define-se enfim, o problema central a ser deslindado neste estudo, ou seja, analisar a relação entre um artista *produzido* pela indústria cultural², enquanto *ídolo das massas* e o artista/sujeito que, para além de objeto manipulável, manipula também, faz

¹ Muito embora se tenha ciência de que a conjuntura político-econômica a distinguir o Brasil após e, em consonância, com o Golpe civil-militar de 1964 seja fundamental para o desenvolvimento da problemática que se propõe desenvolver neste estudo, sistematizada mais adiante, vê-se necessário elucidar que a conjuntura referenciada não constitui objeto de pesquisa por se considerar a expressiva produção historiográfica relacionada à questão, tanto em termos quantitativos como qualitativos. Tomar-se-á, nessa direção, basicamente, os aportes proporcionados por René Deifuss em 1964: *A conquista do Estado*.

² Utiliza-se os conceitos *indústria cultural*, *massa* ou *cultura de massa* tendo como suporte, basicamente, os referenciais de Horkheimer e Adorno. Trabalhos fundamentais para compreender, historicizar e problematizar esta conceituação são os textos de Horkheimer, Max. *Teoria tradicional e teoria crítica e Filosofia e teoria crítica* e ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

uso daquilo que a sua *construção* proporciona enquanto sujeito histórico que é. Outrossim, sendo produto, sua condição tem limites, limites dos quais o artista/sujeito dificilmente tem consciência. Ademais, aborda-se a atuação do *ídolo das massas* no processo de reificação, naturalização, de uma forma específica assumida pelo Estado.

A despeito dos múltiplos estilos musicais, bem como ritmos e artistas que marcaram o Brasil nos anos 1960 e 1970, esta Dissertação se propõe refletir, tendo como referência as ponderações acima, sobre um artista, especificamente, Wilson Simonal, compositor e intérprete, carioca de nascimento, com uma produção difundida entre o eixo Rio de Janeiro - São Paulo, circunscrevendo a abordagem aos anos entre 1963 a 1971. Refletir acerca de Simonal nos decênios delimitados, para além de um ensaio biográfico ou determinista, remete ao intuito de compreender, por um lado, de que maneira e com qual finalidade atua a indústria que transforma esse artista, por um espaço de tempo determinado, em *showman*, *herói das classes trabalhadoras*, ícone do brasileiro capaz de dar certo e, por outro, a ação e a reação do artista, entendido como sujeito histórico, em relação a um aparato mercadológico/ideológico – correndo risco de redundância – que, se em um momento constrói, inventa o *ídolo*, em outro, estará substituindo-o por outro/outros, legando ao primeiro o retorno ao anonimato.

A escolha por este tema deve-se ao fascínio que a música desperta na autora, tendo em vista suas diversas possibilidades de interpretação. Apreendida aqui como documento passível de utilização na elaboração do conhecimento histórico, consiste, acredita-se, em elemento basilar para entender o muito que resta a ser elucidado acerca das mil faces da produção artística e seu consumo durante os anos em que uma aliança civil-militar dita os rumos do Estado brasileiro, muito embora as pretensões deste trabalho sejam bem mais modestas, conforme já enunciado.

Vale dizer, ainda, que o interesse pelo período referido remonta à Graduação em História, o que se traduz na monografia elaborada como Trabalho de Conclusão de Curso, que, igualmente, faz uso da música como fonte documental. A perspectiva, porém, é diversa, tanto que ao finalizá-la, percebe-se a permanência de lacunas que suscitam a continuidade da pesquisa por este campo. Pondera-se que investigar questões relativas ao Regime Militar tendo a música e todos os elementos que envolve e/ou são envolvidos por ela é tarefa deveras interessante, todavia, extremamente complexa, considerando as diferentes possibilidades de abordagem desta manifestação artística em particular, além da multiplicidade de atores que expressam sua relação e/ou interpretação da conjuntura político-econômica por meio de letra, melodia, gestos, dentre outros elementos a perpassar o universo musical.

A sistematização da problemática deste estudo encontra fundamento nos aparentes paradoxos que marcam a trajetória profissional e, em certa medida, pessoal de Wilson Simonal. Seria simplificador, todavia, supor que tais paradoxos estão relacionados tão somente, se é que estão, ao estigma de informante dos militares. Entende-se, portanto que, sendo um fator a distinguir Simonal, a pecha de informante do Regime só pode ser apreciada numa perspectiva mais ampla que remete a questões ideológicas, interesses mercadológicos da indústria fonográfica e, evidentemente, a postura de Simonal ao longo de sua trajetória, a qual denota não perceber que a condição de ídolo, pelo que implica, tem limites. É lícito afirmar, no entanto, que perde seu posto entre os *estabelecidos* no meio musical – numa livre adaptação da expressão cunhada por Norbert Elias -, mais especificamente após 1971.

O desenvolvimento da pesquisa evidencia a expressividade da produção artística de Simonal no período em questão, sua popularidade, o trânsito pelos diversos gêneros musicais, circulando pelo Samba, Bossa Nova, Jovem Guarda, MPB, Tropicalismo, *Black Music*, muito embora não se vincule a nenhum deles, particularmente. Além disso, pode-se vê-lo em companhia de diversos nomes presentes no cenário musical até o presente, distintos entre si tanto em termos de gênero musical, quanto de posição política, dentre estes, destacam-se: João Gilberto, Roberto Carlos, Geraldo Vandré, Caetano Veloso e Chico Buarque.

Com o desenrolar da investigação fica evidente a quase absoluta ausência de Simonal dos *anais da história oficial*. Muito embora não constitua objeto de análise deste trabalho, considera-se que este relativo vazio merece inquirições mais cuidadosas. Pondere-se que se se trata de um artista que goza de expressiva popularidade por mais de uma década, é presença constante nos principais veículos da grande mídia no período, tem sua vida marcada por um episódio transformado em escândalo por diferentes setores dos meios de comunicação, e, como num repente, cai no esquecimento.

Tendo como premissa de que só se poderia pautar a reflexão sobre a relação Simonal/indústria cultural num conhecimento profundo sobre a trajetória do artista, depara-se logo com o desafio representado pela inexistência de conhecimento historiográfico sistematizado a respeito do mesmo. Desta forma, há o evidente interesse em explorar o ineditismo posto entrelaçado, entretanto, com os riscos do novo. Não há interpretações a criticar, ponderar ou que possam contribuir com o estudo que se propõe realizar. Os apontamentos sobre Simonal se restringem, até bem pouco tempo, a pequenas menções de críticos musicais, produtores, músicos, como Nelson Motta, Rui Castro, Aquiles Rique Reis, mas no geral como se fora um *personagem coadjuvante*, nunca *protagonista*.

Os poucos trabalhos sobre Simonal são bastante recentes, desenvolvendo-se quase que simultaneamente com esta pesquisa, como, por exemplo, as dissertações de mestrado da jornalista Mônica Herculano, intitulada “O Rei do Pa-tro-pi - Análise da mídia impressa na carreira de Wilson Simonal”, defendida em dezembro de 2002 na Universidade Metodista de São Paulo, e do historiador Gustavo Alves Alonso Ferreira, com o título “Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical”, esta última defendida em 2007. Em maio passado, o humorista Cláudio Manoel lançou o documentário que produziu acerca de Wilson Simonal. O título “Ninguém sabe o duro que dei” é sugestivo tanto no que remete à trajetória da personagem como às dificuldades encontradas pelo produtor do documentário, que reúne entrevistas com pessoas que conviveram com Simonal de 1939 a 2000.

Parte-se então, para a busca das fontes que viabilizariam a concretização deste escopo. Busca esta que pode ser traduzida como um longo processo de garimpagem, para o qual se contou em grande medida com o auxílio dos recursos proporcionados pela Internet para localizar a documentação, tendo em vista tratar-se de um artista que tendo nascido e vivido no Rio de Janeiro, terá seu público, fundamentalmente entre o eixo Rio – São Paulo.

Os esforços despendidos são compensados pela quantidade e qualidade de fontes a que se consegue ter acesso, de diversas tipologias. Há as fontes de imprensa, tais como artigos de jornais e revistas da época, entre os anos de 1963 a 1972. Citando-se alguns jornais: Jornal do Brasil, Jornal da Tarde, Folha de São Paulo, Correio da Manhã. Revistas: Intervalo, Fatos e Fotos, Realidade, Manchete, Melodias, Revista do Rádio. Estas fontes, localizadas através de sebos virtuais e do contato com colecionadores, vieram dos mais variados lugares, como São Paulo, Porto Alegre, Minas Gerais, Pernambuco e Salvador. De Salvador, há que se destacar o contato estabelecido com Klécio Leão, um dos compositores das canções que Simonal grava, o qual acaba por fornecer exemplares em vinil dos discos do artista produzidos entre 1972 e 1975.

Além das fontes produzidas pela imprensa, coleta-se o que é possível da obra do artista. Tem-se acesso, então, a uma coletânea, Box, de CDs, nove ao todo, lançado em 2004 pela Emi/Odeon. Trabalho este, produzido em parceria com os filhos de Simonal, Max de Castro e Wilson Simoninha. Os nove CDs remetem à sua trajetória entre os anos de 1961 a 1971, período em que é contratado da Odeon. Os CDs mencionados, compilação dos discos originais em vinil, vêm acompanhados de um encarte com uma biografia escrita pelo jornalista Ricardo Alexandre, fonte relevante para esta pesquisa. Conta-se, ainda, com uma entrevista, mesmo que relativamente breve e por telefone, com Wilson Simoninha.

Tendo as fontes em mãos, após muita pesquisa em bibliotecas e sebos, tanto virtuais como em visitas aos locais que se vasculha para localizar qualquer tipo de menção a Simonal, inicia-se o processo de seleção e análise da documentação. Análise que requer método e critério, o qual foi difícil definir, até concluir que o historiador, enquanto investigador que é, deve examinar as fontes, tanto quanto a historiografia, resguardando as subjetividades inerentes aos documentos, à historiografia e, evidentemente, ao próprio pesquisador quando interpreta a fonte que esteja a examinar.

Como este foi um trabalho de imersão profunda, por vezes, a paixão pelo tema e pelo que, a longa e estreita *convivência*, leva a denominar: *Simonal – homem objeto* chega a tomar conta das análises, comprometendo-as. Desta forma, a pesquisadora se vê obrigada a refazer caminhos e repensar posicionamentos. Mas o contato com a historiografia que se produziu sobre o período, foi aos poucos elucidando algumas questões, clareando outras, a ponto de visualizar aos poucos a problemática do trabalho. O encontro da problemática seria, durante muito tempo, a grande dificuldade desta pesquisa.

Nessa direção, a análise das fontes conjugada com o exame de uma série de obras voltadas para a historiografia sobre o período permite a elaboração da problemática central da pesquisa, ou seja, compreender, por um lado, de que maneira e com qual finalidade atua a indústria que transforma Wilson Simonal, por um espaço de tempo determinado, em *showman*, *herói das classes trabalhadoras*, ícone do brasileiro capaz de dar certo e, por outro, como esse artista, entendido como sujeito histórico será, em relação a um aparato mercadológico/ideológico, construído como um *ídolo*, e, em outro, substituído por outro/outros, legando-o ao anonimato.

A carreira de Simonal se distingue por ocorrências inéditas no meio musical do período. Exemplo disto é o contrato que assina com a Shell, multinacional que está se transformando numa corporação gigantesca, um dos mais vultosos do período, Contrato este, assinado logo após uma apresentação no maracanãzinho, em junho de 1969, ocasião em que *abre* um show de Sérgio Mendes, que deveria ser a grande atração da noite. Será Simonal, todavia, que revistas e jornais a registrarem o evento, afirmam ter regido *um coral de mais de 35000 pessoas*.

Sinônimo de popularidade, fenômeno midiático, aceito em alguns *círculos*, seria rechaçado em outros que, compostos por pessoas engajadas, que têm a transformação social como meta, pensam a música como forma de protestar. Nestes casos, Simonal é visto como um artista alienado.

A despeito das críticas relativas à sua postura política, ou o que costumava propalar como falta de postura política, *neutralidade*, Wilson Simonal, *Simona* como gostava de ser chamado, artista negro do subúrbio carioca, criador de um estilo musical denominado de *pilantragem* - aquele que está sintonizado com as novidades -, bom comunicador, conhece pessoas influentes, *bota banca*, cria moda, nacional e internacionalmente.

Essa popularidade toda será obtida através de um tipo de canção *construída* para Simonal se comunicar com as *massas*. A música de Simonal, entendida como *música de massa*³, criação da indústria cultural, serve tanto para legitimar a forma que o Estado assume no Brasil, naquele momento determinado, como veicula valores que contribuem na preservação do sistema como um todo.

Considerando-se, antes de tudo, a historicidade dos conceitos, toma-se como base para a reflexão sobre indústria cultural, a perspectiva proposta por Theodor Adorno, tendo em vista, reitere-se, o contexto em que é elaborada e em que medida fundamenta a enunciação da problemática deste estudo. Pondera-se que as asseverações de Adorno sobre cultura de massa, embora o termo venha a ser problematizado *a posteriori* pela Teoria Crítica, permanece válido para abordar a transformação de Wilson Simonal em *ídolo das massas*. Ou seja, Adorno pauta a cultura de massa enquanto produção de uma estrutura montada com finalidade determinada, de uma indústria, que transforma as manifestações artísticas em produtos, mercadorias e em instrumento de veiculação e reificação de valores.

Com o advento da tecnologia e dos *mass media* - meios de comunicação de massa -, a difusão e mercantilização de manifestações artísticas, em suas mais diversas formas, torna-se cada vez mais comum. No caso específico da música, Adorno discute sua transformação em produto a ser vendido, e o artista, transformado em um símbolo, passaria a vender o produto em si e os valores que o mesmo corporifica como os únicos valores válidos, denotativos do modo de vida único, natural, visando a criação de uma sociedade de consenso, uma sociedade homogênea.

A *música de massa*, da qual é expressão a música cantada por Wilson Simonal nos tempos áureos de sua carreira, atuaria como um fetiche, algo que deixaria o sujeito em êxtase e, como tal, manteria o mesmo alheio, destituído de uma consciência crítica da sociedade como um todo. Sendo assim, considera-se que a música composta e/ou interpretada por Simonal, pode ser apreendida como *música de massa*.

³ A Teoria Crítica aponta para o cuidado em não confundir *música de massa* com estilos de música que brotem das camadas populares enquanto manifestações espontâneas. Tanto músicas de conteúdos e melodias *fáceis* como músicas eruditas são utilizadas pela indústria cultural enquanto mercadorias e enquanto instrumento de veiculação e legitimação de valores.

Inicialmente Simonal não parece estar em busca de um público específico. Ao interpretar canções como *Nanã e Balanço Zona Sul*, considerada pelos críticos, como Rui Castro, como música jazzista e sofisticada, Simonal interpreta músicas de boa qualidade, mas que não chegam a representar um grande impacto em termos comerciais. Logo, a indústria fonográfica, percebendo o potencial de Simonal, como comunicador irreverente, ousado e debochado, utiliza estas características para transformá-lo num símbolo de sucesso, espontaneidade, superação. Sua música será, a partir de então, destinada a um público mais restrito, o chamado público da *zona norte*, de preferência os mais jovens.

Por ser originário de lá, Simonal deverá dar vida a um personagem peculiar, ou seja, nascido no morro, negro e pobre, que consegue *subir na vida*. Canta músicas *de massa e para as massas*, de acordo com os interesses da indústria fonográfica e com os seus. A imagem que a indústria constrói e o campo do simbólico, elaborado por Bourdieu, explicita esta questão, ou seja, sua função será representar para um segmento específico do público, uma personagem com a qual este público se identifique e nela vislumbre as mesmas possibilidades de ascensão social. Assim, Simonal nasce e vive no morro, negro, é um artista que supera a pobreza, o preconceito, que com seu trabalho consegue ter acesso a todos os bens desfrutados pelas burguesias, o que se exprime, por exemplo, no carro vermelho reluzente que ilustra a capa de um de seus discos. Vale ressaltar que além de trabalhador e esforçado, distingue-se pela honestidade e patriotismo.

Em outros termos, Simonal atua como símbolo de um grupo social caracterizado por condições sociais e econômicas desfavoráveis e que, não obstante estas condições demonstra que são passíveis de superação através de trabalho, esforço, honestidade e amor à pátria. Ou seja, a ascensão social e econômica é uma possibilidade para todos que sejam capazes no seio do sistema capitalista. Em suma, o sistema é bom. Permanecem pobres apenas os ineptos. Na teoria dos campos, Bourdieu ao tratar do campo do simbólico pondera sobre a relevância dessa identificação para a aceitação por parte de um grupo de certos ideários veiculados. Nesse sentido, Simonal por um lado, atua como instrumento do sistema, vendendo mercadorias e veiculando valores, por outro, é beneficiado sim, pelo sistema, ao menos durante certo período. Para Adorno, a personagem Simonal e a música que interpreta levam à alienação social, promovendo a *morte da arte* e do sujeito, pois *adestrado*, não consegue se libertar do *canto da sereia*⁴.

⁴ A expressão canto da sereia, pertence a ORTIZ, Renato. A escola de Frankfurt e a questão da cultura. **Revista de Comunicação & Educação**, São Paulo, ago. 1985. p. 7.

Simonal se transforma em instrumento do Regime em particular e, num sentido mais amplo, do sistema como um todo, todavia, atua enquanto sujeito, é uma relação de troca, da qual ele se beneficia, ao menos durante algum tempo. Sendo assim, é preciso sublinhar que, deslumbrado com o que vivencia, Simonal não chega a compreender qual o papel que a personagem dele representa, sua efetiva relevância, ser, por princípio, dispensável. O ídolo, supostamente sinônimo de popularidade, consistindo numa *construção* da indústria, será descartado caso não corresponda na *vida real* àquilo que deve simbolizar. Nessa direção, o episódio em que Simonal se envolve em 1971, quando seu contador, Rafael Viviani, é preso e torturado, tem como decorrência imediata, a publicidade negativa. Criados pela grande mídia, tendo nos escândalos, muitas vezes, alimento para uma sobrevida de suas carreiras, há que se ponderar que os escândalos, caso ocorram, caso sejam necessários, devem estar de acordo com a imagem da personagem. Não será o caso de Simonal.

Em virtude dos desdobramentos do caso Viviani, um oficial militar deixa transparecer para a mídia, ávida por novidades, que Simonal fora informante dos militares. Ademais, o cantor, em declaração à imprensa, afirma ser *de direita*, tendo prestado *bons serviços* aos militares. É uma fala deveras complexa de ser interpretada. Considera-se que o artista acredita que tal fala possa lhe ser útil, ponderando que incorpora a personagem construída, como se fosse real, ou seja, o ícone do brasileiro que deu certo, *herói das classes trabalhadoras*.

No intuito de desenvolver e problematizar as questões postas, este trabalho se organiza em três capítulos. O primeiro capítulo se ocupou em buscar conhecer um pouco da história de Wilson Simonal, sua infância (1939), as dificuldades enfrentadas e o início da música em sua vida, os primeiros passos e a popularidade no exército, a vida como *crooner* ao sair da corporação militar (1958) num cenário musical com novidades, como a Bossa Nova no Brasil e o rock nos EUA, até sua entrada no Beco das Garrafas - reduto da boemia carioca - e o contato com pessoas influentes do meio musical, como Carlos Imperial, Ronaldo Bôscoli, e Carlos Miéle. Ao ir para o Beco das Garrafas começa a despertar a atenção de produtores musicais até gravar suas primeiras canções, Terezinha e Biquínis e Borboletas.

O segundo capítulo trata da construção de *ídolos* e a quem interessa a presença e permanência desses ídolos, como Wilson Simonal. E, como tal, esse ídolo consiste num símbolo usado pela Indústria Cultural, conceito este criado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, discussão esta, também realizada neste momento, mostrando a origem deste termo e da Escola de Frankfurt. O grupo frankfurtiano procurou, no tempo em que

produziram a obra *Dialética do Esclarecimento*, demonstrar as intenções do sistema capitalista em se utilizar de diversas manifestações estéticas e transformá-las em mercadoria.

Procede-se, ainda, em consonância, neste capítulo, à ponderações com base na junção de aportes proporcionados por Adorno e Bordieu, com o intuito de compreender a trajetória musical de Simonal, desde a gravação de seus primeiros discos até sua consagração como artista popular. Ao falar dessa trajetória, optou-se em relacioná-la com o cenário cultural da época, tão somente como referência, sem pretensões de realizar uma discussão mais aprofundada, até porque não é esse o objetivo desta pesquisa. Ainda neste capítulo, mostrar-se-á as mudanças e os reveses que sua carreira passou, iniciando com a Bossa Nova, uma música mais intimista e menos popular para voltar à esfera de Carlos Imperial, com um estilo *menos comprometido com a inteligência*, como gostava de falar. Daí é que surge um estilo mais pessoal de música, ao que chamou de pilantragem, uma mistura de samba e *soul music*. E este estilo o projetou ainda mais, sendo que a partir deste momento, Simonal passa a abusar de trejeitos, gírias, manias, roupas, até a criação de um boneco, o MUG. O boneco é negro, evidentemente e, tendo sido produzido entre 1966-1967 leva a supor uma relação com o movimento negro estadunidense. Além do que, o boneco representa para aqueles que o adquirem a possibilidade de ser como Simonal, ter o que Simonal tem, estabelecendo uma suposta identificação com o ídolo.

No capítulo três, o objetivo foi o de problematizar a carreira de Simonal, do ápice até se ver relegado ao ostracismo, analisando a relação de Simonal e a Indústria Cultural, refletindo sobre o papel desempenhado pela Indústria Cultural em sua carreira, tornando-o um ícone, construindo a imagem de um trabalhador que ascende socialmente, representando, portanto, para as classes trabalhadoras, esta possibilidade. Ademais, busca-se compreender sua atuação enquanto sujeito na construção de sua carreira e na relação com a indústria, as várias relações que estabelece e uma memória oficial acerca do artista que oscila entre o esquecimento e sua caracterização como *maldito*.

1 “O HOMEM E A MÚSICA. O HOMEM: WILSON SIMONAL”⁵

O garoto forte, 4 quilos e 200 gramas, nasceu no dia 23 de fevereiro de 1938. O jovem médico foi ao berçário e, na pulseirinha de esparadrapo do bebê, escreveu seu nome completo: Paulo Roberto Simonal. No domingo seguinte, o marido veio ver Maria e o filho recém-nascido. Mas não concordou com o nome. E, na visita seguinte, mostrou-lhe o registro: Wilson Simonal de Castro.⁶

Wilson Simonal, um artista de sucesso, símbolo de superação diante das dificuldades da vida, um negro que se deu bem, um fenômeno *pop* e de vendas de discos. Estas são algumas características de um artista que teve uma carreira meteórica, num contexto marcado por uma multiplicidade de idéias e práticas, mas que na mesma intensidade que nasceu, também morreu, e ao manusear as fontes que dele falam, o que intrigou foi o fato de que na memória⁷ daquele período (os anos de 1963 a 1971), pouco se registrou sobre sua carreira, sobre sua obra. Nos *anais da história*, Simonal ficou registrado como sendo um “dedo duro” de artistas, em função de um episódio, envolvendo seu contador, Rafael Viviani, que será abordado mais a frente. Simonal declarou por vezes que fora o único artista que viveu nos anos do regime militar e que não fora anistiado. E foi justamente isso que mais intrigou na referida pesquisa, ou seja, que fatores levaram este artista a obter o sucesso que ele dissera e as fontes comprovaram que tinha? Se teve tanto sucesso por que não está nos registros do cenário cultural do período? Obviamente esse trabalho não pretende fazer uma análise estética sobre o mesmo, mas as condições em que a obra de Simonal se construiu, ou seja, como sua obra foi construída, tanto por ele como pela Indústria Cultural. Qual a representação de Wilson Simonal naquele contexto? E a questão central foi a de entender porque uma empresa multinacional como a Shell o utilizará como sendo um símbolo da classe trabalhadora, do brasileiro pobre que deu certo? Que interesses há em jogo, ou o que se pretende com essas estratégias todas? Simonal é sujeito ou apenas se sujeitou ao jogo do sistema? E é possível afirmar que sujeitar-se conscientemente lhe suprime a condição de sujeito?

⁵ Frase dita por Simonal na Revista Realidade, num diálogo entre ele e o dono da casa de Show monte Líbano, preparando-se para o show e fazendo o reconhecimento do local. SILVA, Milton Severiano da, “Este homem é um Simonal?”. **Revista Realidade**, São Paulo, ano, 4, n. 45, p. 136-148, dez. 1969. p. 147.

⁶ SILVA, 1969, op. cit., p. 141

⁷ Neste estudo não se procederá a uma discussão teórica sobre memória e/ou memórias individuais e/ou coletivas. A utilização da expressão se dará com a finalidade, meramente, de remeter aos registros, às características dos registros ou à ausência de registros sobre Simonal.

Com o intuito de proceder à análise significado/papel daquela a que se convencionou designar indústria cultural, entendida por Theodor Adorno⁸, membro da Escola de Frankfurt, como sendo a apropriação de manifestações artísticas, como a música, por exemplo, por uma indústria que delas se apropria e as transforma em mercadoria, sendo estas mercadorias utilizadas como estratégias para disseminar ideologias de um sistema que está em franco crescimento, em especial no pós segunda guerra. Esse tipo de mercadoria visa disseminar os valores da burguesia como sendo os valores da sociedade como um todo, que se denominou cultura de massa e para a massa. Porém, segundo Adorno essa cultura de massa não é fruto de algo espontâneo das massas, entendidas aqui como sendo as classes trabalhadoras ou os menos favorecidos economicamente, mas sim como uma produção previamente pensada a ser divulgada como uma prática comum, de todos.

Compreendendo tudo isto, assisto, ouço, compro a produção que se fez no processo de construção de um artista de sucesso, como Wilson Simonal, especificamente; que com uma música transformada em objeto de consumo, ou seja, mercadoria, tornou-se pertinente abordar as estratégias de marketing para torná-la um produto vendável. Nesse sentido, considera-se pertinente dar início a este estudo elucidando as delimitações temporais, como sendo o período que compreende os anos de 1963 a 1971, e espaciais, como sendo o Rio de Janeiro e São Paulo, redutos da produção cultural daquele período, consistindo no cenário de investigação.

Em face do exposto, avalia-se fundamental discorrer sobre a trajetória de Wilson Simonal, tanto no que remete à sua vida pessoal quanto na profissional, compreendendo-se que inúmeras facetas da primeira fase, como a infância marcada pelas dificuldades financeiras, sua vida no exército, o contato com artistas do meio cultural e as estratégias que utilizou para a criação de um personagem, de um ídolo e que vão acabar por interferir significativamente na segunda, agora já como um ídolo. Este por sua vez é entendido como sendo uma construção da indústria cultural, produzido num contexto em que será considerado um símbolo de legitimação das ideologias intrínsecas ao sistema capitalista, marcado pela produção e consumo de mercadorias.

1.1 NASCEU WILSON SIMONAL DE CASTRO

⁸ ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

Em 23 de fevereiro de 1938, uma quarta feira de cinzas, noite chuvosa, nasceu Wilson Simonal de Castro, bairro da Cidade Nova – RJ, no Hospital São Francisco de Assis, com 4 quilos e 200 gramas, fazendo jus aos quilos a mais que D. Maria Silva de Castro obteve durante a gestação. O nome Simonal foi dado em homenagem ao médico, Dr. Roberto Simonard que, juntamente com a equipe médica, tornou-se amigo de D. Maria pela sua presença constante no hospital em função de uma gravidez de risco.

Simonal teve uma infância marcada pela pobreza. Sua mãe era faxineira e seu pai não tinha uma relação de compromisso com o sustento de seu filho e esposa. Sobrou para D. Maria, conseguir o sustento dos filhos e dentre as várias estratégias usadas por ela, uma, em particular, chamou a atenção. Quando trabalhou numa residência em Ipanema, preparava uma pequena marmita às escondidas e a lançava sobre o muro do quintal para que Wilson tivesse o que comer. Anos mais tarde, essa mesma casa foi transformada em uma sofisticada sauna onde o artista Wilson Simonal foi recebido como “superstar”, posando para fotos e distribuindo autógrafos. De menino pobre, Simonal passa a ser uma estrela do show biz, sendo considerado o exemplo do filho de uma trabalhadora pobre, construindo uma imagem de ídolo popular forjada com base nesse passado.

Quando D. Maria conseguiu um emprego numa casa, cujos proprietários concordaram que ela e os dois filhos pudessem residir no local de trabalho, seus filhos passaram a conviver com os filhos dos patrões. Segundo sua mãe, D. Maria, “O Wilson e o Roberto sempre viveram junto com os filhos dos patrões. Nunca freqüentaram morro. Não teria nada de mais. Mas assim foi melhor”⁹. A fala de D. Maria em dizer que foi melhor para seus filhos não terem freqüentado o morro deixa transparecer certo preconceito pelo morro, pois o morro não seria lugar para seus meninos, apesar de serem da mesma condição social dos meninos que lá vivem. Simonal, no entanto, declarou em entrevista ao Jornal O Pasquim, em 1969, que quando criança morava numa “pequena favela” do Leblon, contrariando a idealização de Simonal feita anos mais tarde. Ao descrever a infância de Simonal, faz como de uma vítima das suas condições socioeconômicas, aliada ao discurso de preconceito racial muito presente nas falas de Simonal. A idéia de construir um indivíduo que foi atormentado por uma infância precária, cria o sentido de que sua ação futura foi condicionada pelo meio no qual vivia, ou seja, que o fato de conviver com crianças de melhor poder aquisitivo, inculcou sonhos e ambições, quando na verdade ambas são fruto de um construção social para legitimar um discurso de que se o sujeito “pobre e negro” seguir o exemplo dos melhores favorecidos economicamente e for obediente, pode se dar bem, pode vencer.

⁹ SILVA, 1969, op. cit., p. 145

Fazia parte do seu cotidiano conviver com suas próprias dificuldades e conhecer a riqueza de outros meninos; relacionar-se com sua própria negritude entende as dificuldades de classe. ‘Crioulo nascer rico do México pra baixo é pretensão’ declararia Simonal, no auge do sucesso popular.¹⁰

É difícil mensurar a interferência que as condições concretas vivenciadas por ele, enunciadas anteriormente, representam na sua postura diante do contexto no qual está inserido, entretanto, o que fica evidente é a utilização consciente que Simonal, já adulto faz deste passado, ou seja, como sendo um garoto de zona norte que morou com a mãe, na casa dos patrões, na zona sul, filho de um pai ausente e criado por uma mãe trabalhadora. A vitimização de si na infância, a ênfase nas humilhações pelas quais passou, será uma constante nas entrevistas de Simonal aos mais variados meios de comunicação, quando da sua ascensão artística. A fala de Simonal em entrevista concedida a Tato Taborda, em fevereiro de 1969, no jornal Última hora demonstra isso.

Quantas e quantas vezes me humilharam – sempre agi com resignação, minha mãe me recomendava isso. O negro que quiser subir na vida no Brasil tem de esquecer sua cor. Embora eu diga ‘Nem vem de ranço que eu tenho orgulho de minha cor’, sei que, desde pequeno fui condicionado a pensar que uma loira de olhos azuis é a coisa mais linda do mundo e que um dia chuvoso é um dia ‘negro’.¹¹

Essa e outras falas foram constantes, em especial às revistas, de circulação nacional e mais populares, com notícias dos artistas da TV e do Rádio, como a Revista do Rádio, Intervalo e Fatos e Fotos, para citar algumas. Assim, Simonal fazia questão de declarar sua condição anterior ao estrelato, como um exemplo do menino feio, pobre e negro, que conseguiu mudar sua história, saindo do “anonimato” chegando ao “estrelato”. Esse é o tipo de história que o público deseja ouvir e ver, sendo transformada em “exemplo”, modelo a ser seguido (ou consumido), construindo o sujeito desta história como um símbolo, de sucesso, de status, ou seja, ele (sujeito) e sua obra passam a ser um objeto de consumo. E esta situação se concretizou para Simonal durante o ano de 1963 em diante, quando da produção de seu primeiro LP, “Wilson Simonal tem algo a mais”.

1.2 O INÍCIO DA MÚSICA NA VIDA DE SIMONAL

¹⁰ ALEXANDRE, Ricardo. **Biografia de Wilson Simonal**. São Paulo: Emi/Odeon, 2004. p.6

¹¹ SIMONAL, 1969 apud ALEXANDRE, 2004.

O menino Simonal não pode prever o futuro. Sua caminhada até o “estrelato”, foi marcada por muitos reveses, sendo apresentado à música, ainda pequeno, na escola. Porém a promessa musical da família era seu irmão Roberto.

D.Maria colocou-os num colégio de semi-internato. Wilson foi matriculado no Colégio da Cruzada – de freiras, ligado à Legião Brasileira de Assistência, fundado por dona Darcy Vargas, esposa do ex-presidente Getúlio Vargas e Roberto foi para uma escola pública em Rio das Flores. No internato, Simonal fez parte de um coral e aprendeu a cantar em latim, conhecendo acordes musicais.

Assim que concluíram os estudos básicos, Roberto e Simonal começaram a fazer pequenos bicos para ajudar a mãe. Simonal começou a trabalhar, sendo ajudante de guarda de trânsito, mensageiro ou entregador de telegramas da empresa de telégrafos Western Union. Quando se dirigia ao Copacabana Palace, lá chegando, os empregados gostavam de lhe dar um violão, para que fizesse imitações, cantando rocks, chá-chá-chás e boleros. “De estafeta de ontem, Simonal, mais tarde, será hóspede ilustre”¹². Ou seja, “o estafeta conseguiu ser estrela”, mudou de vida, criando assim o sentido de se chegar onde quer. Numa sociedade que está em crescimento, onde há muitos que também fazem parte do grupo dos “estafetas”, difundir esse tipo de notícia cria o sentido de alienar o sujeito deixando-o inebriado com a possibilidade de poder sair de sua condição, não pela consciência crítica, mas pela entrega à doutrinação do sistema.

Trabalhou nesta empresa até 1956, quando se alistou no exército, o 8º Grupo de Artilharia Mecanizada, no Leblon, um período muito importante para seu amadurecimento, segundo o próprio Simonal. “Foi no exército que amadureci, declarou. Antes eu era aquele tipo de garoto boboca, manja? Aquele garoto bolha”¹³.

Simonal ter servido o exército era para D. Maria um sonho pessoal realizado, pois além de ter uma possibilidade de seguir carreira, projeção de futuro, simbolizava-lhe segurança. Lá ele teve alimentação adequada, aprendeu regras de comportamento, fez amigos, aprendeu esportes e ainda pode fazer uns bicos para ganhar algum dinheiro¹⁴.

No exército, tornou-se um instrutor de educação física e ficou conhecido por ensinar aos soldados os hinos patrióticos (o Hino Nacional, o Hino da Bandeira e outros). O soldado 256, seu número na corporação, num grupamento considerado “quartel de elite”, o que lhe agradou, gostando de sentir-se importante. Obediente, aos poucos Simonal perdeu a timidez e

¹² SOARES, Afrânio. “Ídolos da Juventude: do moleque Simona a Wilson Simonal”. **Revista O Cruzeiro**, São Paulo, ano 39, n. 47, p. 55-57, 18 ago. 1967.

¹³ ALEXANDRE, 2004, p. 3.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

caiu nas graças dos colegas de batalhão e oficiais, que exploraram o fato de o mesmo gostar de fazer imitações de artistas famosos, como Agostinho dos Santos, George Green, Harry Belafonte¹⁵, dentre outros. Simonal se popularizou no quartel, pegando gosto pela fama repentina. O menino calado 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 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.¹⁶

E foi nesse espaço que Simonal começou a fazer seus primeiros “shows de imitação”, para oficiais em festas dentro e fora do Exército, tendo no coronel Aldo Pereira, um protetor e incentivador de seus “showzinhos”. Simonal estava gostando da sua vida no exército, sendo até promovido a Cabo, porém a transferência do coronel Aldo Pereira para Copacabana, lhe trouxe alguns problemas com o novo Coronel, Jaime Moitinho Neiva.

Para Simonal, esse coronel “chamava a atenção de um soldado branco de uma maneira e de um preto de outra”¹⁷ e, esse tipo de popularidade que o soldado 256 teve no exército não agradou o novo coronel, que mais conservador, criou alguns empecilhos para a continuidade dos “showzinhos” de Simonal no exército. Simonal declarou sentir-se perseguido.

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

¹⁵ Harold "Harry" George Belafonte, Jr. foi músico, cantor, ator, ativista político e pacifista nort-americano de ascendência jamaicana. Um dos mais bem sucedidos artistas de origem caribenha da história, foi apelidado de “Rei do Calypso” por popularizar o ritmo caribenho nos Estados Unidos nos anos 50. Este artista foi uma grande referência para Simonal, tanto que uma de suas primeiras músicas se chamará Biquinis e Borbletas, um chá-chá-chá.

¹⁶ NORONHA, Sérgio. “Simonal - O “Charme” com a comunicação”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 fev. 1970. Caderno B, p. 1 apud FERREIRA, Alves Alonso Ferreira. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Niterói, 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2007. p. 89.

¹⁷ Simonal, 1970. **Jornal do Brasil** apud ALEXANDRE, Ricardo. **Encarte do disco Singles**: lados B e raridades. São Paulo: Odeon, 2005. p. 3.

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’.¹⁸

Esse episódio não “manchou” a imagem positiva que Simonal tinha do exército, declarando em entrevista ao jornal do Brasil, em 1970, acreditar que ficaria por ali muito tempo, além de ter uma relação de gratidão com a instituição, pois fora lá que sua personalidade mudou, ajudando-o a superar seus complexos, “de preto, feio e pobre”¹⁹. Porém, esse tipo de situação fez com que Simonal optasse por dar baixa do exército e tentasse a vida como *crooner*, um cantor de músicas populares (muito conhecidas), e no caso de Simonal, em grande parte, músicas estrangeiras, com imitações de artistas famosos, como Harry Belafonte, e como tal, veio a integrar o grupo Dry Boys.

Mas ao analisar suas declarações de gratidão à corporação militar, percebeu-se o quão foram significativas para compreender a relação de Simonal com o exército, muito em função de quando elas são feitas. Algumas dessas declarações são feitas pós 1969, quando do auge de seu sucesso, e fazê-las num contexto em que o regime militar está intensificando suas ações, cria o sentido de que ele, Simonal, tem uma relação de gratidão e simpatia com a instituição.

O exército mudou muito a minha personalidade. Quando eu dei baixa já não era tão babaquara como antes. Eu tinha uma porção de complexos porque era pobre, porque era feio e porque era preto. Embora eu tivesse saído por causa de um oficial racista, foi lá que eu senti que podia me comunicar com os outros, cantando nos festivais de quartel.²⁰

Esse tipo de declaração pode ser entendida como sendo uma estratégia criada por quem dela quer se utilizar, diga-se indústria fonográfica, para que Simonal demonstre ao seu público que não mantém nenhum tipo de atrito com a instituição, porque em fins dos anos de 1960 e anos iniciais de 1970, a agitação social e cultural era grande pela intensificação dos aparatos de opressão utilizados pelo Regime. Obviamente a referida pesquisa não pretende fazer uma discussão aprofundada sobre o Golpe civil-militar e seus desdobramentos, mas, partindo de uma historiografia sobre a questão que se considera pertinente, compreender a produção da obra de Simonal naquele contexto.

¹⁸ Simonal, 1970 apud FERREIRA, op.cit., p. 89

¹⁹ Idem, ibidem.

²⁰ NORONHA, Sérgio. “Simonal – no tempo do rei do “Rock””. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 fev. 1970. Caderno B, p. 5.

Nesse sentido, entende-se que este período foi uma fase em que o aparelho de Estado, no Brasil, passa a ser gerido por uma aliança civil-militar-empresarial, que faz uso de diversas estratégias para se legitimar no poder, tais como um expressivo aparato ideológico, para o que os meios de comunicação de massa são de extrema relevância, somados às perseguições, censura, tortura, exílio, tendo na contramão setores variados da sociedade, como políticos, estudantes, intelectuais, artistas, procurando contestar este regime de força, de imposição. Segundo Renné Dreifuss²¹, esta forma de governo fora não apenas fruto de um golpe militar, mas de toda uma teia formada por outros grupos interessados numa forma de controle social e ideológico, como as burguesias, em suas várias faces, detentores de capitais que buscavam sua ampliação e multiplicação.

E desse modo, a indústria cultural com seus meios, como os *mass media*, tornou-se uma das estratégias do qual o sistema se utilizou para se perpetuar. Ou seja, as produções culturais, tais como música, por exemplo, são vistas como um importante elo entre os objetivos do sistema (permanência e ampliação de mercado, consumismo) e o público, que atento às novidades mercadológicas e influenciado por elas, as consome.

Assim, a música de Simonal passou a ser vista como um tipo de produção mercadológica, que atendeu aos interesses do sistema, nos seus aspectos ideológicos e econômicos, veiculados pela indústria da cultura. Ideológicos porque tratou-se de um tipo de música produzida por uma indústria fonográfica, que para ser vendável, produz como sendo um símbolo, uma representação de um determinado grupo social, vendendo uma imagem de prosperidade, felicidade, bem-estar social. É um tipo de música que, na concepção de Theodor Adorno, aliena o sujeito, deixando-o fetichizado e alheio ao que está a sua volta. Econômica, porque com o mercado fonográfico em crescimento, ela precisa ser vendável e assim serão utilizadas diversas estratégias na composição do personagem Wilson Simonal, tornando-o interessante ao público consumidor.

Esse tipo de música, na concepção de T. Adorno, promove uma alienação coletiva, num tipo de arte técnica, sendo produzida por uma Indústria Cultural²².

O termo indústria cultural foi usado por Theodor Adorno, quando da publicação de sua obra em parceria com Max Horkheimer, “A dialética do Esclarecimento”, em 1947, obra

²¹ DREIFUSS, René. 1964: a conquista do Estado. (ação política, poder e golpe de classe). Petrópolis: Vozes, 1987.

²² O pensador Theodor Adorno realizou um estudo sobre a arte e a cultura nas primeiras décadas do século XX, na Alemanha e nos EUA, na chamada Escola de Frankfurt, tendo como referência o contexto do seu tempo e lugar. Porém, este trabalho pretende transpor as idéias de Adorno e os pensadores da Escola de Frankfurt, (mais detalhada à frente) no contexto das produções culturais dos anos de 1960 e 1970, em função do sistema ser o mesmo, ampliando desse modo suas estratégias de atuação.

esta que procurou analisar as mudanças do século XX com o advento do capitalismo, sob o viés da indústria cultural. Adorno e Horkheimer foram membros fundadores da chamada Escola de Frankfurt, que teve, entre outros a contribuição de Valter Benjamim, em que procurarão fazer uma crítica à sociedade industrial e suas formas de ação, muito em função das realidades que vivenciaram, com os regimes nazi-fascistas na Europa nos anos de 1930, pois ambos utilizaram as novas tecnologias (fonógrafo e rádio) aliadas às produções culturais para reproduzir suas ideologias. No tocante a música, por exemplo, Adorno questionou sua apropriação feita por uma indústria que se utilizará da cultura, e suas práticas, transformando-as em mercadoria, perdendo desta forma sua singularidade, pois fora produzida em massa, objetivando criar uma sociedade homogênea.

Nesse sentido, a música de Simonal é entendida como uma música produto, criada para assim sê-lo e para um tipo de público, sendo questionada por aqueles que não compartilham das mesmas idéias. E, durante os anos de 1960/70 havia uma grande pluralidade de estilos musicais e de discursos políticos, influenciando para que cada sujeito escolhesse o símbolo, o discurso que melhor se adaptasse às suas convicções ideológicas e políticas e que pode ser entendida na perspectiva de Roger Chartier como sendo uma luta de representações. Obviamente que essas representações são compreendidas na medida que comandam atos, ou seja, são a idealização de situações concretas, reais, vividas por sujeitos que estão experienciando, vivenciando o contexto sócio-econômico e político daquele período.

Simonal procurou desde o início de sua carreira adotar uma postura de não enfrentamento, mas sabedor de que ao se tornar um ícone, como o foi, adotou uma postura que estivesse de acordo tanto com a situação sócio-econômica do momento quanto de acordo com os objetivos da indústria fonográfica. Isso é possível perceber quando de sua declaração feita em 1970, período este em que houve uma maciça campanha desenvolvida pelo então presidente Emílio Garrastazu Médici, enaltecendo os valores morais e cívicos do país, onde Simonal declara:

Eu acredito em pátria, porque me estimula a trabalhar. Acredito em família, apesar de ter sido desligado da minha família contra minha vontade. Me faltou o apoio paterno, mas minha mãe, apesar de ser analfabeta, me ensinou uma porção de coisas que eu devia respeitar e isso foi muito importante na minha vida. Sabe, essas coisas de andar sempre limpinho, bem arrumado, de ajudar as pessoas [...].²³

²³ NORONHA, Sérgio. “Simonal - O “Charme” com a comunicação”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 fev. 1970. Caderno B, p. 1.

Simonal , ao fazer tal declaração, enaltece justamente os valores muito defendidos pelos militares, como sendo amor a pátria, do trabalho para fazê-la (“Ninguém segura esse país”) crescer, da defesa da família e de respeito. Ou seja, cria o sentido de que o indivíduo será respeitado se for honesto, trabalhador, defendendo a pátria acima de tudo, sem questioná-la. Esta fala vem a colaborar com o discurso criado pelos militares, reificando suas práticas, além de que ela adquire mais ênfase, porque está sendo proferida por um ícone, um símbolo, que exerce um certo poder para quem o ouve, o do convencimento.

Entretanto, a carreira de Simonal ainda está numa fase inicial, em que ainda ambiciona ser um ídolo e ainda não imagina que, mais que ser um ídolo, será um exemplo, um modelo a ser seguido.

2 A CRIAÇÃO DO ÍDOLO WILSON SIMONAL

Wilson Simonal alcançou o sucesso em tempo recorde. Aquele rapaz magro e riso franco, escondendo humildade por trás dos dentes alvos e jeito de pugilista, estava fadado a ser ídolo. E como estava escrito, isso aconteceu. Cantando em programas de brotos, integrando conjuntos (foi o líder dos ‘Dry Boys’) e lutando para se fazer notado, chegou aos discos, e, num instante, passava a condição de favorito da juventude – e de todos que apreciam os ritmos vibrantes da época. O rapaz que começara a vida entregando telegramas da Western passava a receber muitos outros, de inúmeras propostas de apresentação pelo Brasil e até o exterior. Sorte?”²⁴

“UM ESCURINHO COM “AÇÚCAR”

(Capa da revista do Rádio – out. De 1966)

“O GUERRILHEIRO SIMONAL”

(Capa da Revista Intervalo – ago/set.1967)

“ÊSTE HOMEM É UM SIMONAL”

(Matéria da Revista Realidade – dez. De 1969)

“O “CHARME” COM A COMUNICAÇÃO – SIMONAL”

(Manchete do Caderno B – Jornal do Brasil – Fev. De 1970)

“SIMONAL – AQUÊLE CARA QUE TODO MUNDO QUERIA SER”

(Manchete do caderno B – jornal do Brasil – fev. De 1970)

As frases acima se referem às construções de manchetes de revistas, tendo como destaque Wilson Simonal, já numa condição de ídolo musical.

Ser um ídolo da música, ser famoso, é ter seu nome nas revistas, sua música tocada nas rádios, sua presença na TV, é ser um símbolo de sucesso, de “vencer na vida”. E isso era tudo o que Simonal queria. Ele e muitos outros que na condição dele desejam obter esse *status*, de ser considerado alguém “diferente” entre os iguais, de ser destaque. Durante os anos de 1960, (especificamente a partir de sua metade) Simonal se transformou num fenômeno

²⁴ SIMONAL - Um escurinho com açúcar (capa). **Revista do Rádio**, São Paulo, n. 890, 08 out. 1966.

mediático, sendo o estereótipo do *pobre, negro, feio* de história de vida comum, que *consegue superar as várias barreiras encontradas na vida* e conseguiu vencer.

Esse é um tipo de discurso perfeito para o sistema capitalista, que defensor de uma ideologia de consumo, depende de várias estratégias para firmar-se. E o uso desse ídolo será um símbolo, que muitos irão seguir, pois sua imagem será vinculada a certos produtos, que se tornarão mais facilmente vendáveis. Esse ídolo, na condição de cantor, para assim sê-lo e manter-se, precisa fazer as “regras” do sistema, abrindo mão de sua individualidade, de sua escolha, trocando uma carreira singular por uma carreira coletiva, no que T. Adorno classificou como arte de massa, e neste processo, nem sempre criador e criatura se reconhecem.

É o que Theodor Adorno chama de fabricação da arte, em partes, referindo-se à música que foi transformada em produto. Um compõe, outro cria a melodia, outro toca o instrumento musical e outro a canta, representa. As várias partes compõem um todo, que são entendidas pelo público como pertencentes a quem a reproduz, o intérprete, que será fabricado como um ídolo, que se apropria deste “personagem”, vivendo-o constantemente, considerado uma referência na sociedade.

Assim, cria-se a idéia de que ser um ídolo é ter poder econômico, é ser reconhecido pela sua obra e pelo que ele julga ser (na verdade ele é o que o sistema quer que ele seja), é ter liberdade de fazer o que se quer (essa é a imagem que se passa, mas essa liberdade é limitada pelos seus criadores). O que o público não percebe é que esse ídolo deixa de ser alguém para ser algo, um objeto, de consumo.

E é esse sonho que muitas pessoas querem cultivar, pois vêem os seus ídolos constantemente pelos meios de comunicação, possuidores de fama, sucesso, dinheiro e poder. Ser ídolo para muitos é ser referência, é ser modelo, é viver esse mundo de fantasia, mesmo que momentaneamente. E após esta transformação de “homem comum” em ídolo, ele passa a viver num outro universo, crendo a tal ponto na sua própria invenção, que não admite ou não entende que toda essa fantasia/ilusão é uma criação de alguém ou de um grupo, movido por determinados interesses, e; assim como foi construído, poderá ser também desconstruído, por não ser mais um “objeto” útil.

A sujeição deste indivíduo às regras para ser ídolo faz com que o mesmo perca sua condição de criador para ser condicionado a fazer só o que lhe mandam. Grande parte dos artistas, criados como tal ou não, sofre neste universo, pois não podem escolher decidir sobre como conduzir seu trabalho. Eles passam a representar papéis na sociedade, de acordo com o

que o sistema gostaria que fosse. Adquirir determinado produto, com a imagem daquele artista/ídolo passa a simbolizar sucesso, prosperidade.

Wilson Simonal foi um exemplo dessas estratégias mercadológicas. Sua imagem foi utilizada por empresas como a Shell, que por ser uma empresa estrangeira, encontrou em Simonal um meio de ligar seu produto ao mercado interno. Simonal representou para a Shell, um estereótipo, um símbolo de brasileiro nato, *que deu certo*, levando-a a assinar um contrato polêmico com o mesmo no final dos anos 60, visando com isso usar sua imagem e popularidade para divulgar seu produto.

Esse fenômeno de criação de símbolos consiste em estratégias do sistema capitalista que os utiliza como instrumentos a seu serviço. Ser um ídolo é na verdade ser um símbolo de algo que se imagina ser, é dar a impressão aos que o vêem que carregar esse *status* dar-lhe-á um poder acima dos “mortais comuns”. Pierre Bourdieu²⁵ chama de poder simbólico, pois esse artista passa a exercer um poder construído, de ser um símbolo de *status*, de uma imagem, de um corpo, de uma voz. As suas atitudes são cuidadosamente pensadas, pois como ele passa a exercer um poder muito grande entre os indivíduos, dentro de um determinado campo, toda estratégia é pensada criteriosamente, para se manter a imagem, para que este símbolo de sucesso, símbolo de luta não se perca nesse jogo de poderes. E, essa imagem deve ser mantida a todo custo.

O indivíduo não é mais quem pensa ser, por crer na ilusão que lhe foi criada, não sabendo mais quem é. Ele passa a viver da sombra do que fora um dia, como foi a história do ídolo Wilson Simonal, que para uns, para outros foi apenas mais um “buscando seu lugar ao sol”, mas para os seus filhos era o pai que nunca estava em casa, para os amigos, o *showman*, o brincalhão, o irreverente e para a indústria fonográfica, o campeão de vendas de discos. Ele assume diferentes identidades, cada uma delas criada para conseguir se relacionar com os diversos públicos. Mas o que torna um indivíduo um ídolo?

2.1 A CONSTRUÇÃO DE UM ÍDOLO

A origem da palavra ídolo, em latim significa Idola, Simulacra. Já, para Francis Bacon, filósofo moderno, vivencia um tempo em que os estudos científicos ganharam mais ênfase, o termo adquiriu o sentido de “falsas noções”, ou seja, um tipo de impressão sobre o

²⁵ BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

objeto que se pretende conhecer, portanto, uma espécie de pré-juízo sobre o ente observado²⁶. Essas falsas noções que são criadas propositalmente, só são possíveis de acontecer porque cada indivíduo as aceita, as interioriza, e se deixa encantar pelo “canto das sereias²⁷”, sem se dar conta das suas armadilhas. Segundo Bacon, em livro *Novum Organum* (1626), existem quatro tipos de ídolos, sendo: Ídolos da Tribo (inerentes a natureza humana), da Caverna (ver as coisas a partir de uma luz particular, do que está acostumado), da Praça (do mercado ou da feira, refere-se ao jogo das palavras e sentidos na comunicação entre os homens) e do Teatro (baseia-se em sistemas filosóficos e em regras falseadas de demonstração – pura invenção, como num teatro).

Os ídolos e/ou noções falsas que ora ocupam o intelecto humano e nele se acham implantados não somente o obstrui a ponto de ser difícil o acesso à verdade, como, mesmo depois de seu pórtico logrado e de cerrado, ressurgirão como obstáculo à própria instauração das ciências, a não ser que os homens, já precavidos contra eles, se cuidem o mais que possam.²⁸

Obviamente as análises feitas por Bacon são frutos do seu tempo, no contexto sócio-econômico da sociedade inglesa do séc. XVII, onde o mesmo fez uma crítica aos ídolos que cada um cultiva no seu interior e deste modo seriam obstáculos à ciência. No entanto a doutrina dos ídolos será utilizada para compreendê-los no contexto da indústria cultural do séc. XX, especialmente os ídolos do teatro, analisando-os no universo da música.

Nesse sentido, entende-se que essa “doutrina” dos ídolos consiste, na verdade, numa falsa imagem que se tem de algo ou alguém. Para que essa imagem (ex: cantor) seja entendida como fora criada, entram em ação os Ídolos da Tribo e da Caverna, pois são aqueles que existem no interior de cada ser humano, seja por uma condição inata, seja por uma condição a que está acostumado (*habitus*). O indivíduo se permite criar seus ídolos internos, seus heróis. Acrescentam-se ainda os ídolos da Praça e do Teatro, pois são aqueles criados, vindos do exterior para o interior do indivíduo e podem interferir na sua capacidade de percepção, criando outras idéias, outros juízos de valor. “Os indivíduos sujeitos a esse tipo de idolatria aceitam, sem questionamento, o que lhes é oferecido pelo ídolo”²⁹.

²⁶ ARAÚJO, João Fernando de. Os Ídolos de Francis Bacon e as ideologias na cognição musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 9, out. 2005. p. 2.

²⁷ A expressão canto das sereias vem da análise feita por Renato Ortiz, ao se referir a alienação da audição, segundo Adorno, e que usou como base o Mito de Ulisses, que para não ser enfeitado pelas sereias, pediu para ser amarrado ao mastro e conseguiu assim identificar seu canto. Mas segundo Ortiz, na perspectiva de Adorno, “na sociedade industrial nosso herói mítico não necessitaria de fechar seus ouvidos, ele seria incapaz de reconhecer a música das sereias”. ORTIZ, 1985, op.cit., p. 8.

²⁸ BACON, Francis. **Novum Organum**. São Paulo: Nova cultural, 1999. (Os Pensadores). p. 22.

²⁹ ARAÚJO, op.cit., p. 3.

É possível perceber essa sujeição dos indivíduos ao se analisar os ídolos midiáticos. Eles são um constructo de um sistema que se apropria da arte, por exemplo, transformando-a em um “produto” cultural consumível, e para que assim o seja, utiliza-se de um indivíduo que será transformado em ídolo, aliado aos mass media³⁰. O ídolo torna o produto a que representa conhecido, criando a necessidade de seu consumo e por sua vez também acaba sendo um objeto, um produto, pois ele existe por existir um interesse comum – um quer usá-lo (sistema) e o outro quer ser usado (artista), mas quando o sistema não o quer mais, esse ídolo volta ao mundo dos cidadãos comuns. Descarta-o como o faz com qualquer produto que não sirva mais ou não dê mais lucro.

A criação deste ídolo é minimamente pensada e não é fruto do acaso. Inicialmente parte de um indivíduo que está em busca de ascensão social, e para tanto, terá que seguir algumas regras, algumas características. Othon Jambeiro, em seu livro *Canção de massa*, escrito em 1975, fez uma análise das condições de produção do que ele irá denominar de canção de massa, que para assim sê-lo, necessita de um interlocutor. Este interlocutor, que será um candidato a ídolo, terá de fazer testes de admissão nas gravadoras, que sempre estão em busca de algo novo, inusitado, e um início é ter boa aparência pessoal. Este interlocutor terá de despertar no público sentimentos paternos ou maternos, ou identificar-se com atitudes populares, ou mesmo atração sexual. Este artista irá se identificar a um determinado setor de público, geralmente aquele que, após pesquisas feitas pelas gravadoras, irá se interessar em adquirir determinado produto e como diz Adorno, nada melhor que criar um tipo de música “analgésico”, aquela que não dá dor de cabeça e não faz o público pensar, ainda mais se for o público da classe trabalhadora, operários com dias estafantes ou rotinas estafantes, e ao ouvir uma música, por exemplo, quer apenas repeti-la e não pensar. Obviamente este público não é homogêneo, mas esse é o objetivo de quem tem os meios na mão, torná-lo único, massa, para mais fácil manejá-lo.

Deste modo, o papel do artista-ídolo é fundamental nesta relação produto-consumidor, pois ele, a serviço de um diretor comercial e às exigências do mercado, pode influenciar ou modificar opiniões deste público. Assim, “a obra de arte somente é produtiva, na sociedade capitalista, quando se submete e se destina ao mercado, na relação de oferta e procura”³¹. Esse artista perde sua liberdade de criação, pois estará submetido às regras da gravadora.

³⁰ A expressão Mass Media significa meios de massa, ou comunicação de massa, que foi criada para referir-se aos objetos tecnológicos capazes de transmitir a mesma informação para um público mais amplo, isto é, para a massa, e são os meios pelo qual a informação é transmitida ou comunicada. Inicialmente referia-se ao rádio e ao cinema, ampliando-se com os avanços tecnológicos para imprensa, publicidade, fotografia, fonógrafo com os discos e a televisão. CHAUI, op. cit., p. 293.

[...] o artista que se vê obrigado a vender seu talento criador, a produzir para o mercado, vê reduzir-se suas possibilidades criadoras. Portanto na medida em que as leis de produção capitalista se estendem à esfera da criação artística, o artista se encontra em contradição com o sistema econômico no qual integra sua produção, já que sua necessidade de criar livremente entra em conflito com a sujeição a que é obrigado pela produção para o mercado.³²

Porém esta postura deste artista-ídolo contribui para promover uma certa alienação, tanto do artista que produz uma arte para o mercado como do consumidor, que entende como legítimas as produções do mercado. O público no entender de Adorno perde sua capacidade de compreensão e consciência diante dessa produção industrializada. E como parte desta estratégia este artista deve publicamente ostentar atitudes e opiniões determinadas, sob pena de perder seu público e sua posição no sistema industrial comercial. Sua imagem é permeada de conteúdos simbólicos para prendê-lo ao público, em que ele representa constantemente, identificando sua imagem a certos valores do consumidor, como um modelo de sucesso ou um exemplo de vida a seguir.

O cantor que tem sobre si milhares de olhos apontados tende cada vez mais a representar, tornando-se o personagem ideal que estes olhos procuram ver, ao mesmo tempo em que o público tenderá a adotar e a imitar mais ou menos a imagem que o contempla. O cantor torna-se modelo, mas para ser modelo é preciso modelar-se. [...] Antes mesmo que ele cante, o intérprete é moldado de tal forma que possa quase imediatamente oferecer-se com um caráter delineado nos grandes traços, que poderá aperfeiçoar-se e corrigir-se no contato com o público. É já um produto de laboratório.³³

Esse “produto de laboratório” deixa de ser sujeito para virar um objeto e assim se torna em função da exigência das empresas, e no caso das internacionais, as filiais precisam criar e divulgar uma maneira de vida, uma concepção de mundo que vem de encontro com o que pretende sua matriz, o de ampliar o mercado de música estrangeira no país.

Essas ações são parte das estratégias criadas por uma indústria que se utiliza das práticas culturais, quer seja vindas da música, da literatura, do teatro, do cinema, para tirá-la de sua singularidade e transformá-la em “coisa”. E a arte vai se coisificando, porque dentre as várias estratégias que a indústria de bens culturais utiliza, a dos ídolos tem um papel relevante. Os ídolos da praça e do teatro, pelo poder de persuasão de sua imagem, por exemplo, influenciam nos gostos artísticos dos indivíduos, colaborando com a

³¹ VASQUEZ apud JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições de produção. São Paulo: Pioneira, 1975. p. 22.

³² Idem, p.23

³³ HERMELIN, Cristian apud JAMBEIRO, op. cit., p. 24.

mercantilização da indústria cultural. Esses ídolos que assumem uma importância significativa na vida do indivíduo, pois serão seu (indivíduo) guia, impedem que os ditos “consumidores” consigam refletir sobre essas “guloseimas sonoras”³⁴.

Os ídolos promovem o afastamento do ouvinte da própria música para jogá-lo de encontro a algo que, em absoluto, não se vincula com o mundo dos sons, com o universo da percepção auditiva, mas ao contrário, ao que está vinculado ao visível, ao palpável, ao corpóreo mundo das idolatrias, do simulacro.³⁵

Ou seja,

O sistema de ídolos serve para substituir a relação ouvinte/música, para a relação consumidor (fanático)/música, uma relação onde, perpetuando-se o ídolo, a sua música estará sempre vigendo, mantendo-se no mercado como um produto em potencial.³⁶

Dessa forma, o papel do ídolo atua como um ente participante do sistema, empregando sua imagem a serviço de uma ideologia, que pretende uma massificação da cultura, e desta forma contribui para um afastamento da sensibilidade, da percepção auditiva do ouvinte em relação à música, agora transformada em objeto de consumo, em fetiche. Adorno entende que esse tipo de estratégia é criada por uma indústria cultural, que ao transformar a arte em objeto, promove uma regressão da audição. “Hoje a regressão das massas consiste na incapacidade de ouvir o que nunca foi ouvido, de palpar com as próprias mãos o que nunca foi tocado[...]”³⁷.

³⁴ Idem, ibidem.

³⁵ Idem, ibidem.

³⁶ Idem, ibidem.

³⁷ ADORNO; HORKHEIMER apud ORTIZ, 1985, op. cit., p. 9.

O ídolo contribui para a “bestialização” do indivíduo, que passa a ser visto como “homem massa”³⁸, para apenas repetir os movimentos criados por uma Indústria do entretenimento, e não questione, não se posicione, pois não terá como fazê-lo, envolvido pelo fetiche da música. Esse indivíduo massa não percebe que ele próprio passa a ser um objeto, manipulado e precisa de alguns estímulos, como a imagem de alguém que insiste em permanecer na sua memória – o ídolo. O que está em jogo não é apenas a música fetichizada ou a coisificação do indivíduo, mas como o próprio Adorno diz, é o que envolve todas essas estratégias, ou seja, a manutenção do sistema capitalista, difusor de uma ideologia de consumo.

A transformação da música num produto (assim o construído) visa atender um mercado consumidor, desejoso de novidades, fazendo com que o indivíduo (tanto o artista como o receptor) não consiga perceber sua inserção numa “teia”³⁹, num jogo de poder, alienando-o, sem questionamentos, em função de sua própria percepção estar contaminada. Essa contaminação é proposital, pois visa criar uma sociedade uniforme, sociedade massa.

2.2 O ÍDOLO E A INDÚSTRIA CULTURAL

Essa massificação da cultura é fruto de um jogo de interesses criados por uma indústria que se apropria da cultura como objeto a ser comercializado. A expressão Indústria cultural foi cunhada por Theodor Adorno, com seu texto “Dialética do Esclarecimento” de 1947, para substituir a expressão cultura de massa. Adorno entendeu que o sentido de cultura de massa estava sendo apropriado pelos detentores dos meios de comunicação, aliados do sistema capitalista, para criar um sentido de que a cultura de massa veio da massa, de forma espontânea, como um reflexo de suas idéias, seus anseios. Adorno critica esse ideário, chamando-o de “engodo”, pois na verdade o que estava havendo era uma cultura (com suas diversas práticas) utilizada propositalmente por uma indústria que “não apenas adapta seus

³⁸ O conceito de massa a que me utilizo é de Gustave Lê Bon apud ORTIZ, 1985, op. cit., p. 7, que diz: “A multidão moderna era uma massa indiferenciada de pessoas na qual a vontade individual estaria completamente anulada diante do comportamento coletivo, o qual teria sua origem simplesmente no fato das pessoas estarem aglomeradas em um determinado espaço físico. A multidão possuiria por assim dizer uma “alma coletiva” na qual o heterogêneo se diluiria no homogêneo, fazendo com que todos agissem da mesma maneira. [...] As massas seriam amorfas, elas não possuiriam vontade própria...” Esse conceito foi criado por Lê Bon no começo do século passado e por ocasião do movimento operário na Europa, porém o sentido de massa pode ser aplicado ao contexto das décadas de 1960 e 1970, em função de ser este o objetivo da indústria cultural, quando pretende criar uma cultura de massa: homogeneização e controle social, sem crítica, questões estas que serão criticadas pelos pensadores da Escola de Frankfurt.

³⁹ A expressão teia tem aqui o sentido de ser uma rede de relações, criadas e inseridas num mesmo pano, num mesmo contexto, controlada por uma “rainha”, aqui entendida como sendo o sistema capitalista.

produtos ao consumo das massas, mas, em larga medida, determina o próprio consumo”. Surge assim o conceito de Indústria Cultural, que para Adorno, estariam contaminando com a arte e sua sensibilidade. Como esta indústria se atém em buscar “novas mercadorias” verá na música, por exemplo, uma possível mercadoria, alterando-a, enfeitando-a, tornando-a atrativa aos ouvidos deste público a qual denomina de massa.

O sentido de utilizar a palavra cultura se refere às produções artísticas, em seus vários segmentos, como o teatro, a literatura, a pintura, o cinema e especificamente a música, objeto desta pesquisa. Estas produções artísticas entendidas como práticas culturais foram utilizadas pelo sistema capitalista moderno, a partir da metade do séc. XIX, em função de novas tecnologias, como o fonógrafo e o gramofone, por exemplo, para serem mais um produto a ser comercializado. O sistema capitalista, em seu momento de expansão a partir do séc. XIX, buscara inúmeras possibilidades de se firmar na sociedade enquanto ideologia, e as práticas culturais, como a pintura e o teatro, por exemplo, representaram poder e status aos donos do capital.

Inicialmente utilizadas para o consumo próprio e para distinção social, os burgueses, como forma de demonstrar seu capital (poder), investiram em obras de arte, como uma forma de se distanciar dos proletários, tornando-a um bem de consumo privado. Havia certa distinção (distinção esta criada pelos próprios donos do poder) entre a arte erudita e a arte popular. Porém os interesses mercantis dessa sociedade moderna, galgada pela técnica, sucumbiram às ideologias das sociedades tradicionais⁴⁰, que se utilizará de todas as possibilidades de multiplicar seu capital, inclusive da arte. Assim, o que era descrito como arte erudita, dita privada, com a modernidade tecnológica, passará a ser compartilhada, dando-se a impressão de que o erudito virou popular e vice-versa. Obviamente as diferenças econômicas entre os diversos grupos sociais continuaram existindo, mas os novos tempos exigiram um “faz-de-conta”, muitos deles fabricado por uma mídia publicitária.

Essa modernização tecnológica se dá com mais ênfase a partir do séc. XIX e no Brasil, perceptível, a partir das primeiras décadas do séc. XX, mas o ápice será a partir dos anos de 1960 e 1970, com o crescimento da indústria fonográfica e a abertura ao ingresso de empresas estrangeiras.

Para os donos do capital, interessados em multiplicá-lo, não há limites para seus interesses e o que é possível ser produzido para ser consumido, assim o será. A idéia de colocar a música num objeto frio, como se fosse possível captar a alma do seu criador, será

⁴⁰ Ao se usar a expressão sociedade tradicional, refiro-me ao modelo de sociedade pré-industrial, caracterizada pela “existência de um poder central, a separação em classes, e a presença de uma imagem central de mundo (mito ou religião para fins de legitimação de poder”. (ORTIZ, 1985, op. cit., p. 2)

uma grande novidade. Contribuem para isso as novidades tecnológicas, como a chegada dos fonógrafos e gramofones.

Mas o que é Indústria Cultural? De onde vem esse termo? A expressão indústria cultural foi empregada pelos filósofos da Escola da Frankfurt, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), e Walter Benjamin (1892-1940) quando da publicação de obra, “Dialética do Esclarecimento”, em 1947. Para Adorno o termo Indústria Cultural serviria para explicar a arte consumida pelas massas, transformada numa mercadoria, que fruto de um modelo, de uma grande indústria, perdeu sua aura, sua espontaneidade.

A indústria cultural traz em seu bojo todos os elementos característicos do mundo industrial moderno e nele existe um papel específico, qual seja, o de portadora da ideologia dominante, a qual outorga sentido a todo sistema. Aliada à ideologia capitalista, e sua cúmplice, a indústria cultural contribui eficazmente para falsificar as relações entre os homens, bem como dos homens com a natureza, de tal forma que o resultado final constitui uma espécie de anti-iluminismo.⁴¹

Adorno, músico de formação ficara decepcionado com os rumos que a sociedade capitalista moderna havia tomado, pois o que se via era o oposto dos ideais defendidos pelo Iluminismo. Para os filósofos da escola de Frankfurt, a racionalidade defendida pelo iluminismo contribuiu para eliminar as diferenças, prevendo com isso manifestações sociais para o advento de uma sociedade uniformizada, padronizada, na qual “a individualidade torna-se impossível de expressar”⁴². Esses ideais foram apropriados pelos donos de capital e os usaram para criar uma sociedade, que ideologicamente direcionada ao progresso, ao fazê-lo, não percebe que na verdade estará se submetendo a um tipo de controle social, pois o tempo antes livre, agora é expropriado do indivíduo. E a indústria cultural entra em ação para também ocupar o tempo de lazer desse indivíduo que acaba consumindo o fruto do próprio trabalho, ou seja, movido por desejos materiais, o tempo do lazer passa a ser em função de usufruir os bens de consumo por ele próprio produzido. E, no caso da arte, com suas diversas práticas, ela também passa a ser utilizada como mais um produto do meio, tanto como objeto de consumo como meio de controle social, pois esse indivíduo, alienado, não consegue mais discernir o “canto da sereia”. Passa a reproduzir e perde a capacidade de produzir de forma espontânea, pois está contaminado pelo sistema.

Nesse meio, perde o que se poderia chamar de cultura erudita e cultura popular, pois ambas são apropriadas pelo sistema, criando a falsa noção de que houve uma fusão entre o

⁴¹ ADORNO, **Textos escolhidos**, op. cit., p. 8.

⁴² ORTIZ, 1985, op. cit.

erudito e o popular. Para os frankfurtianos, não há mais sentido em se separar a arte em grupos ou classes, pois nessas sociedades industrializadas, agora defensoras de uma homogeneização social, a luta de classes perdeu o sentido e não consiste mais no motor da história, pois todos os sujeitos fazem parte de um mesmo sistema de dominação. As diferenças são mera aparência. E essa nova realidade, criada pelo sistema, assume uma função ideológica, para justamente impedir que o indivíduo a veja tal como é ou fora criada. O que está em jogo é garantir a dominação social e para tanto a “indústria cultural seria o aparato que se ocuparia da produção ininterrupta de “excitantes externos” para que a fidelidade das massas não pudesse ser questionada”⁴³.

Essas interrogações de Adorno são feitas no contexto dos anos de 1930, na Alemanha, pois percebeu o uso de diversas estratégias criadas pelos nazi-fascistas para construir uma sociedade homogênea, dentre elas a apropriação da arte, em especial da música, que aliada aos meios de comunicação de massa (rádio), colaboraram para reproduzir suas ideologias totalitárias.

A arte perdia sua aura e tornava-se mercadoria produzida em série, ou seja, o homem tornou-se vítima de um novo engodo: o progresso da dominação técnica.

Essa dominação técnica, fruto do sistema capitalista, apropriou-se dos “bens culturais”, tanto como uma forma de se obter mais um produto à venda como uma forma de usar esse meio para conseguir “dominar” essas ditas massas, em que os espectadores são vistos cada vez mais como consumidores, objetos da indústria cultural, que consomem as idéias e os conceitos dominantes veiculados pelos meios de comunicação de massa. O sistema dá a entender que essa liberdade é para todos, que cada indivíduo faz parte do processo, peça fundamental, mas no fundo, ele é apenas um brinquedo nas mãos desses grupos dominantes, que nutrem apenas um interesse, o de difundir sua ideologia e de aumentar seu mercado consumidor.

Preso à necessidade de ser vendável, a cultura de massa se “normatiza”, tecnifica-se e tende a apontar para um senso comum, criando uma “fórmula do sucesso”. O produto artístico voltado para o espectador médio não pode ser chocante nem exigir mais do que uma inteligência média pode oferecer/perceber, criando uma promessa constante de satisfação com o consumo de determinado produto.

Já Walter Benjamin, integrante do grupo, analisa sob o mesmo contexto a questão da reprodutibilidade técnica da produção artística e em como esta técnica estaria sendo utilizada em favor de colaborar com o sistema como um todo, no caso do uso do rádio e do cinema.

⁴³ Idem, p. 4.

Benjamim acreditava que estas técnicas, ao contrário de Adorno poderiam ser utilizadas num sentido contrário que Hitler estaria utilizando, por exemplo, não o de alienar a sociedade, mas de promover a conscientização. Para Adorno, a técnica não substitui o momento, a presença, por melhores que possam ser os aparelhos que serão utilizados para se reproduzir tal música, por exemplo. Claro que nesse contexto os gramofones ainda estão em fase de aperfeiçoamento e se Adorno pudesse conhecer as técnicas de hoje, talvez pudesse perceber que quase é possível captar a totalidade de um concerto musical, por exemplo. Obviamente está claro que para Adorno a questão não era a qualidade dos aparelhos que “engoliam” a música e a roubavam do artista, mas o fato dela perder sua função primeira, que é a de sensibilização, reflexão, contemplação pra vir a ser um “bem” arrancado do seu criador e após muito ser mexida, transformar-se-á em um produto.

Assim, esta indústria da criação da cultura pretende criar táticas para conseguir aumentar o consumo, modificando hábitos, criando valores e ideologias, podendo ser representadas como a expressão de uma sociedade, criando a noção de homogeneização, passando por sobre as singularidades que são inerentes à cultura.

Passou a ter o poder de influenciar gostos e criar modelos a serem seguidos, como se fossem a expressão de uma única verdade, já que uma de suas estratégias é a repetição. Segundo Dias⁴⁴ a vida cultural passou a entrar numa lógica da indústria, no que tange a produção em série e a repetição.

O esquematismo da produção na indústria cultural e sua subordinação ao planejamento econômico promovem a fabricação de mercadorias culturais idênticas, pequenos detalhes atuam sempre no sentido de conferir-lhes uma ilusória aura de distinção. A obra de arte que era anteriormente veículo da idéia foi completamente dominada pelo detalhe técnico, pelo efeito, substituída pela fórmula.⁴⁵

E esta fórmula consistia em ser um tipo de produto que caia no gosto do público, sendo fácil e rapidamente comercializado. É quando a idéia foi suprimida pelo detalhe técnico.

Assim, o sentido que a indústria cultural assumiu foi o de dominar, impor, determinar o que vai fazer cantar, em como vai se apresentar. Isso é fácil de perceber ao analisar sua presença nos anos da ditadura, pois ela utilizou de várias estratégias para, aos poucos, dominar os espaços sociais. Começou com o rádio, passou pelos festivais e depois

⁴⁴ DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. p. 26.

⁴⁵ Idem, p. 27.

veio a TV, que “abocanhou” grande parte do mercado da divulgação após os anos de 1970. As gravadoras entram em cena como uma das táticas dessa indústria que está sempre em busca de novidades, o que no período das décadas de 60 e 70, não faltou.

E, como uma dessas novidades nesse contexto histórico, pode-se destacar o cantor Wilson Simonal, que, utilizou-a em seu favor, e foi por ela utilizado, porém o “preço” da fama lhe custou justamente a fama. Ou seja, para ser famoso, popular, Simonal utilizou desta mídia a seu favor, mas fama desmedida, sem controle, levou Simonal a, além de afundar nos projetos da indústria da cultura, a também não perceber que sua carreira estava ficando repetitiva⁴⁶.

A indústria cultural despertou uma série de críticas feitas por grupos intelectualizados, como o grupo da Escola de Frankfurt, com destaque a teoria crítica de Horkheimer que compreendeu o momento como mais sério ainda. Para este intelectual, mais do que ter a cultura e suas práticas transformadas em produtos a serviço de uma indústria, era o fato de que ela estaria aliada aos interesses de um sistema que pretende a dominação e a homogeneização, pois estas novas técnicas surgidas no pós indústria do séc. XVIII teria ilusoriamente criado uma sociedade dependente, alienada e acrítica.

A Teoria Crítica recebe este nome porque estava interessada em rejeitar a civilização moderna que subsistiria pela implantação de uma “vida diminuída”. Rejeita o ideal cientificista aplicado ao domínio humano; e definir-se-ia, em contrapartida, por uma prática teórica eclética, interessada em discernir nas chamadas ciências humanas (psicologia, sociologia, história, etc.) o potencial crítico. Assim, seria também crítica porque não dogmática — seria, enfim, dialética. Ou seja, ela buscaria compreender a sociedade em cada tempo e em cada acontecimento, analisando as transformações e contradições dela decorrentes, como sendo parte do processo histórico, não criando regras específicas, mas percebendo em como elas podem ser criadas, se o forem. A teoria crítica buscou criticar essa nova sociedade que estava se formando, pois alienada às mudanças técnicas, não estaria percebendo essas armadilhas e suas contradições.

E foi dentro dessa lógica do sistema capitalista, intensificado no pós segunda guerra, que a carreira de Wilson Simonal se desenvolveu. Simonal foi utilizado pelo sistema, para difundir sua ideologia; usado pela indústria fonográfica para vender discos, passando a ser produto e também sua música, mas os utilizou para concretizar seu sonho de se tornar um ídolo artístico, conseguindo assim ascensão social e econômica. A música passa a ter outro

⁴⁶ SOUZA, Tarik. **Derrocada estética veio antes do acaso político**. 26 jun. 2000. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=253>. Acesso em: maio 2006

tipo de valor e é ele que conduzirá as ações dos produtores de bens culturais nos anos de 1960 a 1970.

Então, ele se utilizou de diversas representações para se fazer entender e criou diversas táticas para se colocar no meio social. E qual é o papel do artista nesse processo? Tal como numa indústria, ele passou a fazer sua parte.

2.3 A CAMINHO DO ESTRELATO – S’IMBORA!!

Vamos s’imbora dançar
Festa tá muito boa
Não deixa ela se acabar
(S’imbora - Wilson Simonal, 1967)

Simonal, ao sair do exército, em 1958, embebido pela popularidade conquistada, procurou dar continuidade ao seu sonho de tornar-se um cantor profissional. Tentou ganhar a vida como *crooner*, sempre procurando estar ao máximo no meio musical. Nesse meio, conheceu Carlos Imperial, apresentador do programa *Clube do Rock*, na TV Continental. Conseguiu marcar um teste para lá se apresentar, mas um atraso de duas horas o fez perder sua primeira oportunidade artística, porém consegue trabalhar com Imperial, como seu secretário.

Carlos Imperial era um dos mais conhecidos produtores musicais do meio artístico na época, especialmente por revelar novos talentos. Oportunista e de olho nas novas tendências do mercado fonográfico, Imperial tentou inicialmente emplacar nos seus programas, o rock, um novo estilo musical dos EUA, visto como o ritmo do momento. Este ritmo teve como principal ícone, Elvis Presley, um artista branco que cantando música de negro, fez um tipo de música que agradava aos jovens, deixando claro, segundo Puterman, a divergência entre a cultura desses jovens e a de seus pais.

“O disco de Elvis provavelmente representou para esses jovens, uma expressão legítima de contestação, principalmente por trazer uma música de origem negra gravada por um rapaz branco”⁴⁷.

Elvis Presley passou a representar um símbolo de rebeldia, de moda e foi uma referência para muitos jovens, idolatrado pelas mulheres e seguido (como estilo, moda) pelos homens. Essas novidades chamam a atenção do público (especialmente da juventude que

⁴⁷ PUTERMAN, Paulo. **Indústria cultural**: a agonia de um conceito. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 84.

procura demonstrar não aceitar mais os valores conservadores da sociedade, como o preconceito racial) e do mercado fonográfico, que em ascensão, vê possibilidades de explorá-las (imagem, ações, popularidade, novidade musical), mercadologicamente. E essa juventude será uma das responsáveis pelo crescimento das vendas de discos de forma significativa. O cantor Elvis Pressley, com sua música “ousada” tornou-se “responsável por 25% das vendas de sua empresa” a gravadora RCA⁴⁸. O novo alvo do mercado era a juventude, sendo necessário produzir um produto que lhe agradasse.

No Brasil, Carlos Imperial, tentou emplacar o rock que concorreu com um novo estilo musical surgindo no final dos anos 50, a Bossa Nova⁴⁹, uma musica mais suave, mais melódica. Com um “banquinho, violão e voz” (opondo-se ao estilo de grandes produções operísticas dos sambistas), alguns cantores quebraram com a popularidade do samba, propondo um tipo de som mais sutil, tendo em João Gilberto um de seus criadores, além de Antonio Carlos Jobim, Newton Mendonça, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Roberto Menescal, Baden Powell, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão. Em 1958, foi lançado o primeiro disco de bossa nova, intitulado “Chega de Saudade”, gravado pela Odeon, com destaque à canção “Desafinado”, gravada por João Gilberto, um jovem ligado às novidades do cenário musical e as novas linguagens que se desenvolviam tanto no exterior (jazz nos EUA – país este em que morou muitos anos) e no Brasil, com destaque ao eixo Rio/São Paulo.

Este novo estilo de música, ficou mais restrita às elites, sendo considerada uma música mais refinada, dominando os ambientes mais sofisticados, em que seus criadores representaram a zona sul carioca, as praias, as mulheres bonitas, o sol, o mar, os amores, os prazeres da vida, dentre outros.

Essa música mais sofisticada teve pouco ou quase nada de aceitação pública por parte das camadas mais populares e também não fora essa sua intenção. A Bossa Nova não tinha essa pretensão, ou seja, nem de ser popular (no sentido de origem) e nem de ser produzida para cair no gosto popular. Vista de outra forma, os criadores da Bossa Nova podiam não querer popularidade junto às camadas populares, mas almejavam para si um tipo de *status* diferenciado, o de ser música sofisticada, erudita, e não música popular, de massa.

⁴⁸ Idem, p. 95.

⁴⁹ O criador do nome Bossa Nova até hoje é um mistério, mas sua origem pareceu quase que por acaso, no que Caldas afirma: “Roberto Menescal, convidado para apresentar-se com seu conjunto no Grupo Universitário hebraico-Brasileiro, encontra o seguinte aviso escrito no quadro negro:”Hoje, João Gilberto, Silvinha teles e um grupo bossa-nova apresentando sambas modernos”. A expressão foi tão feliz (seu criador permanece até hoje no anonimato) que os profissionais daquele show ficaram conhecidos como “os artistas da bossa nova”. CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985. p. 47.

Se os EUA teve o rock como uma novidade, o Brasil teve a Bossa Nova, que simbolicamente conferiu aos seus criadores um poder além do imediato, um poder de serem lembrados como criadores de um estilo novo. Na perspectiva de Pierre Bourdieu⁵⁰, este poder é uma forma de poder invisível, pois se utiliza de símbolos para a construção de uma dada realidade. Constituiu-se num símbolo de música brasileira mais sofisticada, mais elitizada. Segundo Naves⁵¹ “João entrou com o ritmo, a batida bossa-nova, e Tom, com sua harmonia requintada”.

E esse requinte musical alcançou projeção internacional, especialmente pós 1962, numa série de apresentações nos EUA, no Carnegie Hall, Nova Iorque. Mas o grupo fundador da Bossa Nova cindiu-se entre àqueles que como Carlos Lyra, ligados à politização universitária, propõe a utilização da arte a serviço de uma conscientização social e, entre aqueles que, como João Gilberto, Tom Jobim, denominados de conservadores não querem assumir um compromisso mais político em suas canções, optando em falar do sol, do mar, do céu azul, da flor, do amor. Os artistas militantes de uma esquerda nacionalista, ligados às universidades, denominavam-se de engajados e consideravam esse tipo de canção despolidizada, como colaboradora dos valores pequeno-burgueses dos bairros grã-finos da zona sul do Rio.

[...] cantar a ‘Garota de Ipanema’, o ‘amor, o sorriso e a flor’, o ‘barquinho’ e outras mumunhas mais era o mais bestial sinal de alienação, num país vitimado pelo ‘imperialismo’ capitalista (o grande tema dos anos 1950 e 1960) e com uma população de mais de dois terços compostos por miseráveis e subempregados, nos campos e nas cidades.⁵²

Essa discussão aconteceu em função do contexto social, econômico e político que o Brasil estava vivenciando. Subdesenvolvimento, aumento da dívida externa, disparidade social entre regiões do sul e nordeste, miséria urbana e rural, vinda de muitas empresas multinacionais com a gestão de Juscelino Kubitschek, dentre outros problemas. Em termos de contexto mundial, o clima era o da Guerra Fria, uma disputa ideológica de duas superpotências entre os sistemas, Capitalista, nos EUA e Socialista, na URSS.

Nesse sentido, o cenário musical desse momento, foi marcado pela variedade de estilos musicais, de discussões que acabavam influenciando nas composições e criações artísticas, consistindo num terreno fértil para a criação. Para o sistema capitalista, essas

⁵⁰ BOURDIEU, op. cit.

⁵¹ NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 21.

⁵² NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 33.

contradições geravam polêmicas, que suscitadas na mídia, poderiam até servir como “propaganda” para os ideais do próprio sistema, qual seja, tornar-se conhecida, popular para ser vendável. As disputas entre os engajados e os ditos alienados⁵³ acabavam por contribuir na difusão da música brasileira, seja ela qual for. Isso é possível comprovar, pois como afirmou Rui Castro em sua obra “Chega de Saudade”, nunca se vendeu tanta música brasileira como na década de 60, com destaque ao disco de Elis Regina e Jair Rodrigues “Dois na Bossa”, de 1965. Este disco “tornou-se o disco de música brasileira mais vendido da história”⁵⁴.

Ao sistema interessa vender a música pela qual o público demonstra interesse, seja ela qual for, e a partir de então o sistema investe em produzi-la em grandes quantidades. Com isso não quer dizer que os ritmos estrangeiros não tiveram espaço, como no caso do rock. Apenas não tiveram o mesmo status que tiveram nos EUA, pois nesse mesmo momento, a indústria fonográfica se volta para produzir e difundir a novidade local, a Bossa Nova e suas subdivisões.

E foi justamente nesse contexto histórico, marcado por um cenário cultural múltiplo e heterogêneo, que Wilson Simonal desenvolveu sua carreira artística. Como crooner, cantava de tudo um pouco, e não tinha um estilo único. O meio ao qual fez parte e os artistas ligados a ele, conduziram-no a vários caminhos, ora bossa nova, ora samba, ora *soul music*, ora inventando um estilo, a Pilantragem⁵⁵.

Simonal aprendeu a lição com seu primeiro mentor, Carlos Imperial a ser observador e aproveitar as oportunidades que lhe apareciam e vivencia um pouco de tudo e de todos, sempre de acordo com o que estava em evidência. Isso Simonal logo aprendeu, a escolher o que está em evidência se quiser continuar sendo visto.

Inicialmente não se interessou pela Bossa Nova, pois dizia que “não tinha a menor intenção de cantar baixinho”⁵⁶. Suas referências eram Vicente Celestino e Caubi Peixoto, as Cantoras do Rádio, Emilinha e Marlene, por serem artistas de presença nos palcos. Mas Carlos Imperial, um produtor musical muito observador e oportunista, percebeu o crescimento da Bossa Nova, transformando-se na novidade musical do momento, não necessariamente popular.

⁵³ A presente pesquisa não pretende aprofundar essa discussão, porém a esta citando no sentido de compreender o cenário cultural em torno de Wilson Simonal e suas iniciais escolhas musicais. Sobre essa questão, ver a obra de Marcos Napolitano, 2004, op. cit.

⁵⁴ CASTRO, Rui. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 373.

⁵⁵ Simonal atribuirá o termo Pilantragem a um estilo que criou para a música, misturando Samba, Bossa Nova e Swing.

⁵⁶ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 4.

Tentou então fazer seus “pupilos” aderirem, mas como seu público era na sua maioria representantes da zona norte carioca, percebeu a dificuldade de emplacar a tal da Bossa Nova, pois esse novo estilo não agradou como se esperava. Segundo Castro⁵⁷ Imperial “farejou que a Bossa Nova poderia ser apenas uma questão de rótulo e viu a chance de vender sua turma com uma nova embalagem”. Ou seja, atento às variações e oportunidades do mercado fonográfico”, como era, Imperial se especializou em produzir uma música mais comercial, popular e vendável, uma música de massa⁵⁸ e para a massa.

Para Simonal, o contato com Carlos Imperial foi muito importante, ajudando-o a definir um “estilo para sua obra”. Inicialmente Simonal até tentou “entrar na onda” da Bossa Nova, mas seu interesse estava em fazer uma música que considerava mais alegre, que chamasse a atenção e misturou bossa nova com samba, ao que chamou de Samba Jovem.

À noite, quando podia, dava suas “canjas”, cantarolando em bares no circuito carioca, conhecido como um reduto da boemia. Nesse meio, conheceu Roberto Carlos, Celi Campelo, Sérgio Mendes, Ronaldo Bôscoli, Erasmo Carlos (ainda não como um cantor) entre outros. Seu protetor, Carlos Imperial o apresentou a J.Ribamar, da Odeon. Este, por sua vez, interessa-se por Simonal, que em 1961, gravou o seu primeiro 78 RPM (disco-demo), com as canções *Terezinha* (em homenagem a sua namorada e futura esposa) e *Biquínis e Borboletas*, um chá-chá-chá, conhecido como “calipso” (um ritmo de música afro-caribenha).

Esse foi um momento bastante fértil na música brasileira, pois se cruzaram novas experiências no campo das artes com as já tradicionais. A música produzida neste contexto não era apenas “música boa de ouvir”, mas “também boa de pensar”⁵⁹.

Para Wilson Simonal, o cenário musical nacional deste período se apresenta múltiplo, polissêmico e polêmico. Uma das polêmicas suscitadas era a de que os artistas deveriam utilizar sua arte para fazer uma crítica às questões sociais, mas nem todos o fizeram.

[...] o artista despolitizado, alienado, romântico, está totalmente alheio em face dos problemas sociais e concretos vivenciados pelos homens em realidades históricas cronologicamente determinadas. [...] o artista despolitizado, defensor da arte pela arte, transformava-se numa presa fácil ou numa vítima dócil, ou ainda, num instrumento de classe dominante, em função da produção de obras sintonizadas com o status quo, ou antipopulares.⁶⁰

⁵⁷ CASTRO, op. cit., p. 282.

⁵⁸ O sentido de utilizar o conceito música de massa foi baseado na obra de CHAUI, Marilena. **Convite a Filosofia**. São Paulo: Ática, 2005. p. 289, que se refere à arte de massa como aquele tipo de música financiada por empresas que fazem tanto as reproduções simplificadas de obras da arte erudita como também compram para produção em escala industrial as obras de artistas individuais e as destinam ao mercado de consumo em larga escala.

⁵⁹ NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 11.

A proposição de engajamento das artes, aqui defendida por Carlos Estevão Martins estava vinculada ao Centro Popular de Cultura (CPC)⁶¹ da União Nacional dos Estudantes, objetivando promover uma crítica às questões sócio/políticas e econômicas e de dependência cultural, para conscientizar a sociedade dos problemas da pobreza, do subdesenvolvimento, de questões ligadas ao nacionalismo⁶² em oposição ao estrangeirismo crescente no país.

E enquanto alguns artistas estão discutindo a possibilidade da música servir mais do que simplesmente “embalar emoções ou mover corpos dançantes”, Wilson Simonal preferia não se envolver com questões políticas. Optou em fazer de sua música uma forma de “ascensão sócio-econômica”, um estilo a ser seguido, um tipo de canção que fosse cantarolado na boca das pessoas, ou seja, seu interesse era alcançar um status tal como seus ídolos possuíam, para ter sucesso, fama, poder, ou seja, de ser um ídolo. .

Neste sentido, logo após a gravação de seu disco-demo de 1961, com as canções ‘*Biquínis e Borboletas*’ e ‘*Terezinha*’, aos poucos tornou-se mais conhecido no meio artístico, apresentando-se em boates como a *Drink*, situado em Copacabana, vindo a trabalhar num elegante bar, o *Top Club*, chamando a atenção de Ronaldo Bôscoli e Luiz Carlos Miéle, produtores musicais. Estes por sua vez, levaram-no ao da boemia carioca, o Beco das Garrafas.

Situado no bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro, o Beco das Garrafas era uma rua sem saída, muito movimentada em função de quatro boates – o “Little Club”, o “Bottle’s”, o “Baccará” e o “Ma Griffe”, ficando famoso, pois, em noites de muito barulho, alguns “boêmios” mais afoitos atiravam garrafas nas residências próximas. Este era o lugar onde a boemia carioca se reunia para apreciar as novidades e os talentos musicais. Segundo Nelson Motta, em “Noites Tropicais”, todos os grandes artistas deste período por lá passaram. Dizia-se que era o templo da bossa nova e outras tendências. Lá se reuniram cantores amadores e profissionais, produtores, cineastas, representantes de gravadoras, dentre outros. Havia diversos barzinhos onde os artistas se apresentavam e trocavam suas experiências.

⁶⁰ MARTINS apud CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60). **Revista Brasileira de História**: Dossiê Artes e Linguagens, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.

⁶¹ O CPC - Centro Popular de Cultura, da UNE – União Nacional dos Estudantes, foi fundado em setembro de 1961 por Carlos Lira, juntamente com Oduvaldo Viana Filho e Ferreira Gullar. ”Na ocasião, o compositor começava a considerar a bossa nova apenas uma forma musical moderninha de repetir as mesmas coisas românticas de sempre. Isso refletiu-se em sua produção que, sem afastar-se de todo o romantismo, passou a tomar contornos nacionalistas...). SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras**. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 2, p. 55.

⁶² Pode-se entender o conceito de Nacionalismo como sendo um sentimento de pertencer a uma comunidade cujos membros se identificam com um conjunto de símbolos, crenças e estilos de vida, e têm a vontade de decidir sobre seu destino político comum. Mas segundo Renato Ortiz, em sua obra “Mundialização e Cultura” a retomada dos nacionalismos, no contexto do séc. XX, numa sociedade dominada pela industrialização e num mundo que tende a um processo de integração sem precedentes, suscitou uma série de lutas de afirmação de grupos, que não se reconheciam nas representações institucionais forjadas pelos estados nacionais.

Nome pelo qual ficou conhecido o conjunto de casas noturnas, localizadas entre os edifícios de números 21 e 37 da rua Duvivier, em Copacabana (RJ), inauguradas na década de 1950, sendo cenário do samba-canção, interpretado por Dolores Duran, Sylvinha Telles e Marisa Gata Mansa. Consta que o nome se tenha originado a partir da atitude de alguns moradores vizinhos, que costumavam arremessar garrafas em reação ao barulho feito pelos frequentadores do local. Foi batizado por Sérgio Porto inicialmente como Beco das Garrafadas, reduzido mais tarde para Beco das Garrafas. No início dos anos 1960, tornou-se conhecido como o ‘Templo da bossa nova’, com destaque para as boites Baccara, e principalmente Little Club e Bottle's Bar, ambas de propriedade dos irmãos italianos Alberico e Giovanni Campana. Em seus pequenos espaços, abrigavam pocket-shows assinados com criatividade pela dupla Miele e Bôscoli, responsáveis pela direção, pelo som e pela iluminação. Além dos musicais noturnos, havia também as matinês de domingo, que reuniam músicos amadores e profissionais. O Beco das Garrafas abrigou, nos anos 1960, o melhor da bossa nova instrumental. Ali se apresentavam Sergio Mendes, Baden Powell. Entre os cantores, Claudette Soares, Alaíde Costa, Leny Andrade, Nara Leão, Sérgio Ricardo, Johnny Alf, Sílvio César, Agostinho dos Santos, Jorge Ben, Wilson Simonal, Pery Ribeiro e Elis Regina.⁶³

Nesse local, Simonal conviveu com artistas como Carlos Lyra, Elis Regina, Chico Buarque, Roberto Menescal, dentre outros. A chegada de Simonal ao Beco das Garrafas provocou espanto e admiração. Apresentou-se com a música “Lágrima Flor” de Billy Branco, no meio do show da bailarina Marli Tavares e do Bossa Três, grupo este que o acompanharia em seus shows futuramente.

[...] quando surgiu no Beco, em 1963, provocou uma sensação que é hoje indescritível e talvez inacreditável. Ele era apenas o máximo para seu tempo: grande voz, um senso de divisão igual ao dos melhores cantores americanos e uma capacidade de fazer gato e sapato do ritmo, sem se afastar da melodia.⁶⁴

Seu estilo de interpretar com a canção Lágrima Flor empolgou os frequentadores do Beco, atraindo a atenção de pessoas ligadas a imprensa e música, como o jornalista Samuel Wainer. Além de colegas de música, Simonal conheceu no Beco, Lennie Dale⁶⁵, um bailarino

⁶³ BECO das garrafas. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Beco+das+Garrafas>. Acesso em: 22 jan. 2007.

⁶⁴ CASTRO, op. cit., p. 362.

⁶⁵ Lennie Dale ou Leonardo La Ponzina, nasceu no bairro do Brookllyn, nos EUA, e se formou em balé, ficando famoso por suas produções na Broadway, com destaque ao filme Cleópatra, dirigindo 500 bailarinos. Em 1960, uma de suas apresentações em Roma teve na platéia o empresário Carlos Machado, que o convidou para coreografar o espetáculo "Elas atacam pelo telefone", encenado na boate Fred's, no Rio de Janeiro. Em seguida, radicou-se no Brasil. Em 1961, fez sucesso na casa noturna Night and Day (RJ), onde apresentou uma coreografia de vanguarda, vestido com uma saia e estalando um chicote. Foi personagem de destaque no cenário da bossa nova, dirigindo, nos anos 1960, vários shows no Beco das Garrafas (RJ), chegando até a criar uma dança especial para a bossa nova. Inovou a concepção dos espetáculos musicais, ressaltando a necessidade de produção, ensaio e expressão corporal dos artistas nos shows. Impulsionava o talento de seus alunos, em aulas

norte americano, muito conhecido pelas suas produções no Beco das Garrafas. Famoso por sua criatividade e irreverência, ao conhecer no Beco artistas como, Wilson Simonal e Elis Regina, lhes propõe mudanças às suas apresentações, trazendo mais agitação e movimento aos shows. Desse contato com o Beco, Simonal vai aos poucos deixando de lado a função de “crooner” para ser cada vez mais cantor, empolgando os freqüentadores, com seu estilo despojado, fanfarrão, contando piadas e brincando com o público, ao que Ronaldo Bôscoli chamou de “show man”.

Assim, se a discussão nacional é a busca por novidade, e se ela é Bossa Nova, foi-se à Bossa Nova, com um jeito particular. Se o contexto de fora fala em música jovem, para jovens (em função do rock) então, foi-se a música jovem, para os jovens, criando um ritmo levemente dançante, mais ousado. Foi essa a tônica da carreira e do estilo de Wilson Simonal, ou seja, não se prender nem rejeitar estilo musical nenhum, porém sempre “de olho” no mercado.

2.3.1 Wilson Simonal “tem algo a mais”? A produção de sua obra

O ano de 1963 foi especial para Simonal, pois, aproveitando-se desse momento de criatividade em alta na música e das gravadoras, sempre de olho nas mudanças e nas novidades musicais, lançou alguns discos, mas o destaque foi para o LP, *Wilson Simonal tem algo mais*, pela Odeon. Neste disco foram 12 canções gravadas por alguns dos compositores de grande projeção na música no momento, como: Tito Madi⁶⁶ (*Balanço Zona Sul*), Billy Blanco (*Menina Flor*), amigos de Beco como Silvio César (*Saudade*) e Carlos Cruz (*Samba Cromático*), Marcos Valle (*Tudo de você*), entre outros. Os arranjos e a direção musical deste disco (e até 1965) será de Lyrio Panicali (tinha contato com a rádio nacional e

vespertinas no Bottle's Bar, usando a expressão "Cresce, baby!" Estas informações foram obtidas no verbete LENNIE Dale (Leonardo La Ponzina). In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Lennie+Dale&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>. Acesso em: 02 mar. 2008.

⁶⁶ Tito Madi tornou-se um dos compositores favoritos de Simonal. Chauki Maddi, seu nome original, cantor e compositor da música *Chove lá fora*, fez muito sucesso nos anos de 1950, sendo muito tocada nas rádios, tendo mais de 100 mil cópias vendidas. (TITO Madi. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tito_madi>. Acesso em: 02 mar. 2008.)

tinha cargo executivo na Odeon), Erlon Chaves (obcecado pelo estilo de Quincy Jones⁶⁷) e Eumir Dedodato (um apaixonado por arranjos de orquestra).

O destaque deste primeiro disco era a música *Balanço Zona Sul*, de Tito Madi, que a compôs e a cedeu em primeira mão a Simonal.

Neste disco, que é basicamente produzido com músicas ao estilo Bossa Nova, Simonal opta por representar um artista mais comedido, e as composições falam mais dos temas da bossa nova, da flor, do amor, da perda da mulher amada, ou seja, do cotidiano. Mas como no cenário musical deste momento havia a discussão de bossa nova x samba, ele escolhe composições que falam de samba, como *Samba Cromático* (Jair Amorim e seu amigo Carlos Cruz) e *Samba é verbo* (Chico Feitosa/Marcos Vasconcelos), para não ficar de fora. Assim, passa a imagem de que aquele crooner do Beco das Garrafas, das grandes imitações, sabe de música e está por dentro das discussões do momento. Não se questiona aqui se Simonal era ou não bom cantor, mas sim de como ele produziu ou de como foi produzida sua carreira.

Simonal, uma atração dos barzinhos nas noites cariocas, agora se vê as voltas de pessoas de grande influência no cenário musical que irão produzir uma carreira.

O título de seu disco, Simonal tem “algo mais” tem o sentido de mostrar que o artista Simonal, tem algo a mais que os artistas da Bossa Nova. Ele também faz Bossa Nova, mas sua bossa, segundo o próprio, tem algo a mais a oferecer. Aqui vale uma interessante análise, pois neste momento em que se discute se Bossa Nova é ou não um estilo de música brasileira ou se é o samba, também ficou claro para o mercado fonográfico nacional que este estilo de música mais romantizada, estilizada, não atingiu a todos os públicos, em especial, o público mais popular, os menos abastados.

Então, Simonal e seus produtores, de olho no mercado fonográfico, percebem que Bossa Nova era um estilo de projeção mundial, muito em função de seu show do Carnegie Hall, em 1962, nos EUA, mas aqui no Brasil, continua às discussões de ser legítimo ou não. Assim, produziram um disco que misturou um pouco de Bossa Nova, um pouco de samba e utilizando-se dos meios de comunicação, difundem seu disco dizendo que Simonal “tem algo a mais a oferecer”, como estratégia.

⁶⁷ Quincy Jones foi um dos empresários da indústria do entretenimento norte Americana, arranjador e compositor de trilhas sonoras, tendo como amigos, Ray Charles e de ter sido arranjador da cantora Sarah Vaughan, Frank Sinatra, Mile Davis, Ella Fitzgerald. Ficou muito famoso ao produzir a carreira solo de Michael Jackson, com o disco Thriller. Nos anos de 1960, foi um importante ativista social, e ao lado de Martin Luther King, participou dos momentos de valorização da música negra americana como o IBAM (Instituto para música Negra Americana). (QUINCY Jones. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Quincy_jones>. Acesso em: 02 mar. 2008.)

Na contracapa de seu disco, o jornalista Ricardo Galeno fez a apresentação do mesmo, com um discurso de que Simonal representaria uma mudança, uma novidade na música brasileira (lembrando que o mercado fonográfico e o público anseiam por novidades). Já no começo de seu texto, Ricardo alfineta afirmando que:

O Brasil não está dormindo de pijama listrado, como dormia nos dias de ontem. Há uma espécie de revolução, em que a grande maioria toma parte, isso para desespero e nariz torcido da minoria quadrada, que não dispensa o pijama, que cronometra tudo, ‘que standardiza’ tudo, que até pra ir a uma simples sessão de cinema tem dia estabelecido. O Brasil dos dias de hoje é outro. É revolucionário. Há uma insurreição violenta contra os padrões preestabelecido, tanto que o vestir das moças e dos rapazes, as conversas que eles conversam, as músicas que preferem, a literatura que absorvem, dizem bem da revolução existente e que, fatalmente, derrubará os retrógrados tirando-lhes, em praça pública, o indefectível pijama.⁶⁸

Neste trecho Galeno está, de forma agressiva, criticando àqueles que estão questionando a legitimidade da Bossa Nova enquanto um ritmo brasileiro e defensores do samba como sendo a única música brasileira, um samba que traria de volta uma velha guarda, antigos compositores, (“os de pijama listrado”, como Pixinguinha, Cartola, Noel Rosa). Neste embate entre o tradicional samba e a Bossa Nova foi produzido o primeiro disco de Simonal, em que ele é representado como o novo, o diferente, o que faz parte desta onda revolucionária (bossa nova), mas propondo-se a revolucioná-lo ainda mais. Vale lembrar que este é o momento em que as gravadoras passam a investir grandes somas na música brasileira.

Simonal está com uma das grandes gravadoras do momento, a ODEON, que de olho nas mudanças “revolucionárias” do mercado musical, investe na produção de sua carreira, criando um discurso de que sua música tem “algo a mais” a oferecer ao público consumidor. Ela (música) está dentro da onda revolucionária, não abandonando as velhas referências, mas adequando-as aos novos tempos, como obriga o mercado.

É interessante perceber as estratégias que a indústria fonográfica cria para adentrar neste círculo cultural, aqui no caso, da música. Primeiramente encontra um artista, que dotado de espontaneidade, irreverência, concorda em fazer parte deste círculo. Entregando-se aos produtores, que de olho nas novidades mercadológicas, cria um personagem. Este personagem terá que representar os ideais de seus produtores, que querem vender seu produto, o disco, a música, entoada por este artista, que será transformado em ídolo. Mas para sê-lo, entram em ação uma série de agentes para transformá-lo, como compositores, arranjadores, produtores musicais, gravadoras, todos de olho no mercado. Aliás, a indústria fonográfica só produzirá o

⁶⁸ GALENO no disco SIMONAL, W. **Wilson Simonal tem “algo mais”**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1963. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

que acredita ser possível comercializar. Após produzir o disco entra em ação uma poderosa campanha publicitária, transformando um anônimo em um ídolo nacional.

E como diz Galeno, os anos de 1960 foram marcados por revoluções de comportamento, de moda, de estilos, nada mais natural, que este novo ídolo seja alguém inserido nestas ondas revolucionárias.

Então, ele (Simonal) foi alguém que “tirou o pijama”, que ao compactuar com estas novidades, entendidas e difundidas como necessárias para tal modernização social (modernização esta criada pelo sistema), e que está oferecendo algo a mais aos consumidores. Num primeiro momento, pelo percebido no primeiro disco, Simonal optou, ou melhor, concordou que sua música, ou melhor, suas interpretações, fossem mais um estilo bossa-novista, com uma pitada de samba. E assim sua música foi divulgada como “revolucionária” criando uma expectativa no público consumidor, que a partir dos anos de 1960, além do rádio, tem na TV, um poderoso veículo de informação e difusor de novidades. Os meios de comunicação assumem, nestes anos que seguem, um papel fundamental na reificação de ideologias, criando a ilusão, a fantasia, misturando o real com o irreal, que muitas vezes é entendido como real.

No caso da música é o que Adorno chama de regressão da audição, pois este mercado em crescimento, que se utiliza de bens culturais como mercadorias, recria-as como “guloseimas irresistíveis”, inebriando sua capacidade de compreensão e como que num “canto de sereia” se “afunda neste mar ilusório”, perdendo sua capacidade de crítica. Para o mercado, estes produtos servem para criar uma sociedade padronizada, dizendo ser ela igualitária. Ou seja, cria o sentido de que o público é uniforme, é uma massa, sendo mais fácil de manipulá-lo.

É dentro dessa lógica mercadológica, que cria “miragens (ídolos) aos perdidos (consumidores) no deserto”, fazendo-o com a ajuda dos mass média, que é possível perceber os mecanismos de uma obra construída para Simonal, que se utilizou de discursos como “revolucionário”, “tirar o pijama”, criando estereótipos como “monstro” para evocar seu sucesso.

Nesse seu disco, de vinte e dois de agosto de 1963, duas canções se destacam, sendo *Balanço Zona Sul*, de Tito Madi, considerado num dos seus primeiros grandes sucessos dos anos 60, com frases como: “Balança toda pra andar; Balança até pra falar; Balança tanto que já balançou meu coração; Balance mesmo que é bom, Do Leme até o Leblon ; E vai juntando um punhado de gente Que sofre com seu andar”⁶⁹.

⁶⁹ SIMONAL no disco SIMONAL, W. **Wilson Simonal tem “algo mais”**, op. cit.

Além desta canção, que falava do balanço do mar e do balanço da mulher, que balançou a juventude daquela época, no mesmo disco destacou-se a canção de Billy Branco, *Lágrima Flor*, demonstrando um Simonal romântico, alegre, cantando o amor e a flor, em versos como: “Deixa pra lá [...] pra ver, para ver como fica esse amor, chora que é bom mas não deixa ninguém perceber, pois lágrima feita de amor vira flor...lágrima flor porque morre perfuma o que importa”⁷⁰.

Essa música foi interpretada por um Simonal que, inteirado e amigo dos bossa-novistas, segundo Ricardo Alexandre, destoou das suas vozes tímidas e usou arranjos elaborados, mais dinâmicos. “Não era samba, não era bossa nova. Mas era negro, brasileiro, sofisticado e poderoso, quase como se Ray Charles e Frank Sinatra encarnassem em João Gilberto. Ou o contrário”⁷¹.

É o ingresso definitivo de Simonal no mundo dos holofotes, das celebridades, sendo tratado pela mídia como uma estrela. Com uma capa bem elaborada, mostrando um Simonal alegre, cabelo bem cortado, apresentado com uma boa imagem, o seu primeiro disco de grande projeção chegou com todo o aparato possível da indústria da música. Bons produtores, boa gravadora, estilo musical de acordo com o contexto musical nacional do momento e muita propaganda para o que há de vir. Pode-se considerar que Simonal é um exemplo do artista de laboratório.

Mas o ano de 1964 deu início a um novo tempo na sociedade brasileira, especialmente pós 31 de março, por ocasião do golpe de Estado praticado pelos militares, iniciando uma política de endurecimento, uma política de governo ditatorial – coordenada pelos militares.

No contexto histórico mundial, esse foi o período da chamada Guerra Fria, pós 2ª Guerra Mundial, que consistiu numa disputa ideológica entre Estados Unidos (EUA) e União Soviética (URSS), em que ambos almejavam a hegemonia de seus sistemas sendo Capitalismo e Socialismo, respectivamente.

Na corrida por busca de áreas de influência, o crescimento das ideologias⁷² populistas tornou-se um entrave aos norte-americanos e também a setores mais conservadores da sociedade, por representar, dessa forma, uma ameaça ao sistema capitalista e às elites burguesas além da preocupação de se implantar no Brasil um sistema de governo Socialista.

⁷⁰ Idem, ibidem.

⁷¹ ALEXANDRE no disco SIMONAL, W. **Wilson Simonal tem “algo mais”**, op. cit.

⁷² A Ideologia refere-se a um conjunto de idéias, pensamentos, doutrinas e visões de mundo de um indivíduo ou de um grupo, que fundamentam suas ações na sociedade. Numa concepção marxista, a ideologia pode ser utilizada como símbolo de dominação, pois não age pela força e sim pelo convencimento. CHAUI, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Isso se tornou mais perceptível devido ao crescimento dos grupos de esquerda, das greves operárias, do envolvimento de setores intelectuais em defesa de causas sociais, como a UNE (União Nacional dos Estudantes), das Ligas Camponesas, dentre outros.

Esse clima de agitação, insatisfação e para alguns grupos, de insegurança foi motivação para que os militares desferissem o golpe no dia 31 de março de 1964. O discurso endossado pelos grupos de direita era o de que o povo era ignorante, e por isso “não saberia votar”, pois “elegem demagogos”, que se utilizariam do poder em proveito próprio⁷³.

Foram anos em que os mais variados discursos surgiram, justificando atitudes de repressão, perseguição, censura, tortura, inaptidão da constituição e bipartidarismo, ferindo a Constituição.

Segundo Fausto⁷⁴ “Essa descrença no valor da democracia criou um clima favorável a soluções do tipo autoritárias”, como uma forma de protegê-la, pois essa democracia estaria, segundo os militares, em mãos erradas.

Para legitimar suas práticas e discursos, os militares utilizaram-se de estratégias⁷⁵ variadas, como campanhas publicitárias do sistema, através do futebol, da moda, feitas em revistas, televisão, jornais, shows, do uso de imagens de pessoas que tivessem uma certa representatividade junto a sociedade, sendo apresentadas à sociedade como sendo a expressão de uma totalidade, de uma homogeneidade, com artistas como Wilson Simonal.

Usados como símbolos do sistema, artistas como Simonal criavam uma visão de normalidade social, minimizando (quando apareciam ao público) questões como perseguição às lideranças sindicais trabalhistas, aos intelectuais à igreja (alguns setores), à organização estudantil, a UNE, aos intelectuais e artistas, dentre outros.

O desafio foi conviver com essa situação, pois há aqueles que vêem tudo e abraçam uma causa anti-ditadura, há aqueles que vêem, mas preferem fazer de conta que não vêem para não se comprometer e ainda há aqueles que não querem ver para não se comprometer, nem participar. São diferentes perspectivas de um mesmo momento histórico, o que torna muito complexo qualquer análise mais simplista, até porque não há como se estabelecer uma verdade única e sim verdades.

⁷³ SILVA, Francisco Carlos Teixeira. A modernização autoritária: do golpe militar à redemocratização 1964/1984. In: LINHARES, Maria Yedda (org). **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1996. p. 309.

⁷⁴ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, 2002. v. 1., p. 89.

⁷⁵ Estratégia pode ser entendida como um conjunto de características, de mecanismos, como ideologias, símbolos, mídia, entre outros, ou seja, são táticas que são criados por determinados grupos e/ou sujeitos para atingir uma finalidade específica, que no caso dos militares seria o convencimento da sociedade de suas ações, como o Milagre Econômico.

E foi diante desse contexto histórico, que em agosto de 1964, Simonal lançou o disco *A Nova Dimensão do Samba*, fixando-se entre alguns dos melhores cantores daquele momento, segundo críticos como: Sérgio Lobo, que diz: “Não é possível fazer por menos. Wilson Simonal é mesmo o melhor cantor moderno no momento. Melhor em voz e estilo. Há na verdade uns dois ou três outros que dele podem se aproximar em matéria e concepção de fraseado”⁷⁶.

Neste disco, Simonal grava 11 canções, tendo entre os vários compositores, nomes como Ronaldo Bôscoli, com a canção *Mais valia não chorar* em parceria com Normando e com Roberto Menescal, *Ela vai, ela vem*. Mas o destaque deste disco ficou com a música *Lobo Bobo*, de Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli, além de *Nanã*, de Moacir Santos e Mário Telles, consideradas pela crítica, canções de produção refinada.

Este novo disco de Simonal foi produzido num momento em que, além da instauração da ditadura, houve um crescimento dos meios de comunicação, pois as gravadoras percebendo o crescimento do mercado da música brasileira, aproveitam-se e aqui investem com mais ênfase. Para colaborar com a difusão dessa música, a Televisão passa a ocupar a preferência nos lares. Segundo Dias⁷⁷, em torno de 36% das verbas publicitárias eram gastas na televisão, além da nova moda ser possuir um aparelho de televisão, dando a São Paulo o status de maior cidade brasileira com números de aparelhos de TV, importante para os projetos da Indústria cultural.

Foi o fim da era do rádio para a entrada da TV e outros meios de divulgação comercial, produzindo programas voltados à atenção mais popular, e usando as fórmulas do rádio, como a produção dos programas de auditório, com shows musicais. Exemplo da época foi a Discoteca do Chacrinha, da TV Tupi que recebia artistas e os projetava em seu programa, difundindo sua música e divulgando sua obra, como foi o caso de Wilson Simonal.

Simonal estava se consagrando como um artista versátil e de grande comunicação com o público. Segundo a crítica da época, o disco desse ano trouxe a tona o samba misturado com bossa nova. Segundo Alexandre⁷⁸ este disco foi o marco inicial de uma visão de bossa nova “contaminada” com doses fartas de sambas tradicionais, jazz, pop americano e cultura de rua. Uma mistura de resultado muito cosmopolita e muito brasileira”. Esse som era Bossa Nova com orquestra ou Samba com Bossa quebrando paradigmas. O próprio Simonal declarou numa entrevista:

⁷⁶ LOBO no disco SIMONAL, W. *A Nova Dimensão do Samba*. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/ 1964. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

⁷⁷ DIAS, op. cit., p. 52.

⁷⁸ ALEXANDRE na contracapa do disco SIMONAL, W. *A Nova Dimensão do Samba*, op. cit.

Sou um cantor e canto samba muito bem, mas gosto de música harmônica. Gostava de jazz, me identifiquei com Bossa Nova. Mas Nara Leão cantando é bacana com champanhe. No subúrbio a participação é mais malandra. Fui o único que gravou Bossa Nova com orquestra.⁷⁹

Sob os olhares de Miéle e Bôscoli⁸⁰, ambos produziram um show teatral, chamado *Quem tem Bossa, tem rosa*, no qual Simonal demonstrou seu carisma em apresentações em público, o que levou-o junto ao grupo Bossa Três a sua primeira turnê internacional à Colômbia. Essa popularidade lhe deu o primeiro contrato para ser apresentador de um programa, o Spotlight, na TV Tupi, financiado pela Rhodia, uma empresa transnacional que procurava nesse momento financiar eventos que associassem a sua imagem a bom gosto, ligados à vanguarda e à juventude. Segundo Alexandre⁸¹ “A Rhodia⁸² também passou a patrocinar os shows de Simonal com o Bossa Três – que, naturalmente, tomou para si a imagem de bom gosto e elegância da marca”.

Nos anos 60, a agitação dos movimentos de contra-cultura e da indústria da moda fizeram a Rhodia investir em variadas frentes do setor têxtil, para difusão do uso dos fios e fibras sintéticas como o poliéster, lançado em 1961, e o acrílico, em 1968, dando à empresa o status de um dos principais produtores mundiais do segmento de química de especialidades, na atualidade.

Assim, ela buscava associar sua imagem a pessoas/situações que lhe proporcionasse “qualidade e bom gosto”, fez com que essa multinacional se tornasse a patrocinadora de Wilson Simonal em sua turnê pela América. Ela objetivava promover-se utilizando a imagem de artistas bem sucedidos ou pelo menos criando essa imagem, vinculando-a a sua empresa. E em Simonal ela encontra o que procura, um cantor simpático, criativo e alheio às brigas políticas, tornou-se popular e aproveitou-se desse momento para divulgar ainda mais o seu trabalho.

E para popularizar ainda mais seu trabalho, os compositores que Simonal escolhe são, em grande medida, conhecidos ou com canções conhecidas, como um grande sucesso dos anos de 1950, de Johnny Alf, *Rapaz de Bem* e do conhecido bossa novista Tom Jobim, com a canção *Inútil Paisagem*. Simonal usa-se destas estratégias para divulgar seu trabalho.

⁷⁹ SIMONAL apud ALEXANDRE, 2005, op. cit.

⁸⁰ Ronaldo Bôscoli foi um dos idealizadores da Bossa Nova, e por defendê-la como de sua criação, se transformará posteriormente num feroz crítico da “contaminação” da Bossa Nova.

⁸¹ ALEXANDRE, 2005, op. cit.

⁸² A Rhodia, uma multinacional francesa, do setor químico e têxtil, instalada no Brasil desde 1919, na região sudeste, iniciou suas atividades neste país produzindo um Lança Perfume, produto que fazia muito sucesso nos carnavais. Nos anos de 1950 a empresa iniciou a implantação da Unidade Química de Paulínia, investindo em alguns intermediários têxteis, látex, solventes, sílicas, entre outros.

O nome do disco *A nova dimensão do samba* não é aleatória, pois nesse contexto, as discussões em torno de música brasileira enquanto identidade, o discurso nacionalista estão cada vez mais crescentes e Simonal de olho nessas questões todas, percebendo que muitas destas discussões rejeitam a bossa nova e vêem essa identidade mais ligada ao samba, surge com um título que propõe o uso do samba, mas numa nova dimensão, com novos arranjos, inovadores, segundo Ricardo Alexandre, um samba mais balanço, também em função do crescimento no Brasil do rock com o movimento da Jovem Guarda.

A Nova Dimensão do Samba é o marco inicial de uma visão de bossa nova ‘contaminada’ com doses fartas de samba tradicional, jazz, pop americano e cultura de rua. Uma mistura de resultado muito cosmopolita e muito brasileira.⁸³

Então se a novidade era samba, Simonal estava ligado nessa novidade, produzindo ainda “um disco de música muito brasileira”. Esses discursos criam a idéia no público consumidor, em busca de novidades e as encontrariam em Simonal. Obviamente essa idéia de novidade é parte de uma estratégia criada pela indústria cultural que assim o quer divulgar, sendo ele um exemplo do moderno, do jovial, como será percebido com mais ênfase nos discos posteriores. Simonal irá estereotipar ainda mais sua carreira criando falas próprias, gírias, vestimentas ousadas, símbolos, como o boneco MUG, chamando ainda mais a atenção do público, que já tem muita coisa nova para ver, como os festivais da canção, os programas de TV, dentre outros.

2.3.2 O estilo Simonal – o auge de sua carreira

A boa fase de Simonal o fez lançar em 1965, dois discos, sendo “Wilson Simonal” e “S’imbora”, com 12 canções cada um, tendo agora no seu repertório de compositores, cantores como Carlos Lyra, Chico Buarque, Geraldo Vandré, conhecidos como cantores de protesto ou ligados ao grupo de artistas que questionavam o sistema como um todo. Como são nomes influentes e conhecidos no cenário musical, especialmente pela intelectualidade universitária, usá-los representa um certo prestígio à obra de Simonal, atraindo com isso outro público. Para os seus produtores o que importa é demonstrar um Simonal sem preconceito, aberto a todos os públicos e estilos, ou seja, um Simonal de todos e de ninguém, ao mesmo tempo.

⁸³ ALEXANDRE no disco SIMONAL, W. *A Nova Dimensão do Samba*, op. cit.

Houve também em seu repertório nomes como Tom Jobim e Vinícius de Moraes, Ronaldo Bôscoli, Dorival Caymmi e Ari Barroso e amigos como Silvio César e Marcos Valle. Prevalece nestes discos um estilo que mistura Bossa Nova com samba. Algumas das canções falavam da Garota Moderna, do Samba do Carioca, do Rio do Meu amor, do Sonho de Carnaval, do Apito do Samba, do Mestiço, do Sonho de Carnaval, do Balanço Zona Sul, ou seja, enfocando o cotidiano daquele contexto que falava da modernidade, da valorização das referências regionais, sem contar que as músicas tendem a criar um ideário específico, como em Balanço Zona Sul ao público de Simonal que é da zona norte.

Balança toda pra andar
 Balança até pra falar
 Balança tanto que já balançou meu coração
 Balance mesmo que é bom,
 Do Leme até o Leblon
 E vai juntando um punhado de gente...⁸⁴

A música criou a idéia de que a zona sul seria o lugar de mulher bonita, e limita este espaço como sendo do Leme ao Leblon e que lá “o balanço é bom”. Segundo a canção, este seria o lugar certo para se viver e que pode ser entendida como uma representação da expansão dos valores burgueses, criando a idéia de que aquele é o lugar para se freqüentar. Por ser originário da zona norte, Simonal cantarolando uma canção que fala de forma positiva da zona sul, vem a difundir valores a um público com história semelhante a sua, de pessoas da zona norte que conseguiu “mudar” sua situação ao ponto de almejar e usufruir das benesses da zona Sul e que, como numa receita de bolo, seguindo-se a aplicação dos “ingredientes”, pode dar certo. Que ingredientes? Trabalho árduo, não questionar, não se sublevar contra o sistema e segui-lo.

Nesses discos, a mistura da Bossa Nova, com arranjos próprios, foi considerada exemplo de música moderna. Segundo Alexandre⁸⁵, são discos que tem cada vez mais uma marca própria de Simonal. Para Ronaldo Bôscoli, “A Bossa já teve a vez do violãozinho tímido. Já a vez do ‘genial’ João Gilberto. Agora chegou a vez de Simonal. A vez da voz. Não falo do disco, não. Porque ou eu sou um exagerado, ou este é o melhor disco do ano”⁸⁶. Simonal incorporou a sua obra cada vez mais elementos das ruas falando gírias como: “S’imbora”, “Deixa cair”, misturando soul music e big bands, segundo declarou Ricardo Alexandre.

⁸⁴ SIMONAL, W. **S’imbora**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1965. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

⁸⁵ ALEXANDRE, 2005, op. cit.

⁸⁶ Contracapa do disco SIMONAL, W. **S’imbora**, op. cit.

Simonal destaca-se ainda mais e já passa a atuar como ídolo, como estrela. E como torna-se crítico, faz suas exigências e extravagâncias, o que lhe rendeu a ‘pecha’, para alguns, de metido, arrogante e outros. A fama foi deixando transparecer cada vez mais o ídolo, o artista, o símbolo de sucesso, a imagem da alegria, do personagem.

Nesses discos, a produção em torno da constituição do artista Simonal convidou a Ronaldo Bôscoli (um dos pais da Bossa Nova e produtor musical), a apresentação num deles, a contra-capa do disco “Wilson Simonal”. Essa apresentação faz parte de uma estratégia da gravadora para divulgar o artista e imprimir-lhe uma imagem vendável. Para tanto, Bôscoli utilizou-se de expressões de efeito, como “mulato cheio de manha”, “música com balanço tremendo”, mulato que cantava barbaridade”. São expressões que criam um ideário de ser Simonal detentor de uma música que despertava o interesse do público, criando certa expectativa em quem lê para então adquirir um produto daquele que é “entendido do riscado” ou ainda “do único cantor brasileiro que sabe se apresentar”. Outro detalhe na apresentação de Bôscoli é dizer que “agora chegou a vez da voz”, pois o artista deveria ter presença e voz para poder encarnar um personagem. Não bastava ser bonito, deveria ter estilo, improvisado, ser criativo, mas dentro dos moldes da indústria cultural, e claro voz, pois esses foram anos que a interpretação bem produzida estava em alta. Então, dizer que tal disco de Simonal, representa “a vez da voz”, é muito significativo naquele contexto, pois Simonal não seria apenas um intérprete “engraçado”, mas tinha algo a mais, uma voz, tanto que Bôscoli compara-o a João Gilberto.

Ninguém tem seu embalo. Ninguém tem seu fraseado. Ninguém tem seu timbre. Ninguém tem o senso da medida que tem Simonal, talvez João Gilberto seja capaz de dividir como Simonal. Mas ninguém tem a presença que Simonal tem. Mesmo em disco.⁸⁷

Comparar Simonal e João Gilberto representa certo prestígio ao seu trabalho, tornando sua obra atraente comercialmente. Em termos de produção comercial, essa segunda metade da década de 1960 será muita significativa para a produção cultural brasileira, em função da expansão dos meios de comunicação como a TV, por exemplo. Segundo Dias⁸⁸, esse período ficou registrado como de uma modernização conservadora, pois era do interesse do Estado, “fornecer toda a infra-estrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional”. Em 1965, foi criada a Embratel bem como a vinculação do Brasil ao Intelsat (sistema internacional de satélites e da construção de um sistema de

⁸⁷ BÔSCOLI no disco SIMONAL, W. **Wilson Simonal**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1965. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

⁸⁸ DIAS, op. cit., p. 81.

comunicação por microondas para poder se comunicar pelos quatro cantos do país. O objetivo? Promover uma “pretensa integração nacional”.

Sintonizando uma variada gama de interesses, grupos empresariais de vários setores da indústria cultural foram beneficiados, tais como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e, sobretudo o da televisão. Portanto, o que caracteriza a situação cultural dos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão dos bens culturais.⁸⁹

E essas mudanças todas atingem a carreira de Simonal, que visto como um dos produtos criados pela indústria cultural, produz uma música vendável e ao mesmo tempo, colaborando para a difusão/manutenção do ideário capitalista.

Junto a expansão de Simonal, destaca-se também a música de Roberto Carlos que, popularizando-se tanto quanto ele, passa a disputar espaço no mercado fonográfico. Roberto Carlos aparece por várias vezes na lista dos artistas ou músicas mais ouvidas da semana, segundo a Revista Intervalo, uma revista semanal, com notícias do meio artístico, produzindo um informativo semanal sobre vendas de discos e músicas mais ouvidas na semana. Nas edições de julho e dezembro de 1965, Roberto Carlos aparece sempre entre os cinco primeiros lugares na venda de discos, tanto os compactos simples, como compactos-duplos e long-playings. Segundo Dias⁹⁰, houve um crescimento médio de 400% nas vendas de discos entre 1965 a 1972 e, segundo a sua pesquisa, um dos fatores que possibilitou os bons números do mercado fonográfico nacional foi o movimento da Jovem Guarda, com canções tanto dançantes, próximas do rock como mais românticas.

Entre 1967 e 1980, segundo Dias⁹¹ 24% dos lares brasileiros tinham aparelhos de televisão, o que para a música foi significativo, em função dos diversos programas musicais que os diferentes canais apresentavam. “Agora, além das vozes, os brasileiros passaram a receber imagens em suas casas”⁹².

E um dos programas que passou a ser apresentado na televisão, foi O Fino da Bossa, produzido no porão da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, no Teatro Paramount, em São Paulo. Logo a TV Record passará a apresentar este programa, que será apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com músicas que misturavam Bossa Nova e o samba tradicional, criticando as guitarras elétricas que representavam para eles, a difusão dos valores do imperialismo norte-americano. Na outra vertente estavam justamente o oposto do

⁸⁹ Idem, p. 52.

⁹⁰ Idem, p. 54.

⁹¹ Idem, p. 52.

⁹² WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. **Brasil Século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Positivo, 2005. p. 89

programa de Elis e Jair Rodrigues, o movimento da Jovem Guarda, que teve na mesma emissora um programa, “Jovens Tardes de Domingo”, atraindo principalmente o público jovem. Roupas, cabelos e principalmente, gírias davam o tom do programa, como “é uma brasa, mora!”. Este movimento tem como participantes que se destacam os cantores Roberto Carlos (rei da juventude) e Erasmo Carlos (tremendão) e a cantora Wanderléia (ternurinha).

Yeah-yeah-yeah! Virou Iê-Iê-Iê! As odiadas guitarras, símbolo de alienação, acompanhavam vozes que cantavam meras versões do inglês ou inocentes letras que, surdas para o que acontecia no país, preferiam que tudo fosse para o inferno.

Com roupas cheias de estilo e músicas dançantes, o grupo liderado por Roberto Carlos atraiu a atenção do público que está atento e é interessado cada vez mais em novidades mercadológicas. Como produziram uma música mais comercial, com nítida influência nos ritmos estrangeiros, como o rock, passou a ser vista como música alienada, sendo inclusive alvo de críticas e passeatas, como a Passeata contra as guitarras, ocorrida no início de 1966, em São Paulo, patrocinada pela TV Record, tendo Elis Regina, Gilberto Gil, Chico Buarque, Wilson Simonal como alguns dos participantes.

Esses protestos contra as guitarras não sufocaram-nas, pelo contrário, elas serão a mola mestra de um outro movimento surgido em 1967, denominado de Tropicália⁹³, que pretendeu devorar⁹⁴ a cultura estrangeira. Ao invés de criticá-la, seus criadores, os baianos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, vêm nesse movimento uma forma de incorporar as novidades, ou seja, usar as guitarras a serviço da cultura brasileira. Para seus criadores, esse movimento seria a retomada da linha evolutiva na música brasileira, estagnada desde a Bossa Nova.

Com uma música que propunha uma mistura de ritmos e estilos, como numa “Geléia Geral”, o movimento foi reprovado por aqueles que faziam parte dos defensores de uma cultura “genuinamente” brasileira, e consideraram os baianos tão alienados quanto a Jovem Guarda, pois para eles usar as guitarras era uma confirmação de subserviência do Brasil ao sistema. Um dos grandes acontecimentos envolvendo a negação das guitarras tropicalistas ocorreu durante o III FIC (Festival Internacional da Canção) da Rede Globo, em 1968, quando da apresentação da canção *É proibido proibir* e *Questão de Ordem*, de Caetano

⁹³ A Tropicália – variação preferida por Caetano – é o nome de uma instalação, de 1967, de Hélio Oiticica. Tal instalação, que escandalizou o público no Museu de Arte Moderna, era um barraco com corredores cheios de terra, água, pedras e plásticos. Os visitantes passavam por dentro da obra descalços e vislumbravam vários ambientes: miseráveis e glamourosos, tímidos e espalhafatosos. Ao final se deparavam com uma televisão ligada. WORMS e COSTA, op. cit., p. 92.

⁹⁴ A inspiração do movimento foi o movimento modernista da antropofagia cultural de Oswald de Andrade.

Veloso, Gilberto Gil, respectivamente. Gilberto Gil, em desabafo, após a confusão criada pela sua canção e a de Caetano que foram desclassificadas em função das vaias do público e do ataque voraz de Caetano ao público, com falas como “você estão por fora. Você não dão pra entender. Que juventude é essa?...”⁹⁵ declarou a um repórter que “Não temos culpa se eles não querem ser jovens. É isso mesmo, querem que a gente cante sambinhas”⁹⁶. O movimento não teve vida longa, pois seus criadores foram exilados anos mais tarde.

Além dos programas de televisão, como sendo um dos difusores da produção cultural, a segunda metade da década de 1960 foi marcada pela Era dos Festivais. A TV Record organizou o Festival de Música Popular Brasileira, lançando cantores como Milton Nascimento, Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso e Edu Lobo. Os festivais eram considerados espaços de criação e inovação musical, uma espécie de vitrine para compositores e intérpretes se apresentarem. Para a indústria fonográfica era uma arena de exibição de novos artistas. Como havia uma censura latente em função da ditadura militar, alguns artistas aproveitavam aquele espaço público para exibir suas canções de protesto da situação sócio-política do país. O primeiro grande festival foi da TV Excelsior em São Paulo, em 1965, tendo como vencedora a canção *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina. Wilson Simonal, Baden Powell entre outros que também se apresentaram.

A TV Record prosseguiu com os festivais, lançando o II Festival de Música Brasileira, em 1966, dirigido por Solano Ribeiro, recém chegado na Record, vindo da TV Excelsior. A Record realizará seu festival até 1969, apesar da concorrente Rede Globo de televisão, ter criado o FIC – Festival Internacional da Canção. Na época, a Rede Globo foi criticada por estar aliada aos interesses do capital internacional, mas seu discurso foi o de que a música brasileira deveria se inserir num contexto internacional. O auge da era dos festivais foi até 1972, pois o endurecimento do sistema acentuou-se, em função de que cada vez mais os artistas ligados à contestação ao sistema utilizavam-se deste espaço para “protestar” contra o sistema com sua música.

Aos poucos a fórmula foi se desgastando e o último festival da canção de grande projeção, foi o de 1982, tendo como canção vitoriosa *Escrito nas Estrelas*, de Tetê Espindola. Para a indústria fonográfica, os festivais eram um espaço para a apreciação de novidades e para se observar a reação do público a determinado estilo ou artista. Assim como a televisão, também foram utilizados pela indústria cultural para atender seus objetivos.

⁹⁵ VELOSO, Caetano apud WORMS e COSTA, op. cit., p. 102.

⁹⁶ GIL, Gilberto apud WORMS e COSTA, op. cit., p. 103.

Wilson Simonal não ficou de fora destas novidades todas. Em seus discos de 1965 procurou misturar Bossa Nova, samba, e sua música será descrita pela mídia como música jovem e moderna. O momento pede samba, Simonal misturou com Bossa Nova, unindo o novo com o tradicional. O público queria ver um ídolo jovem e moderno e Simonal o fez, criando um estilo próprio, com gírias próprias, como “se machucar” (se dar mal), “deixar cair” (o mesmo que garantir a qualidade), “deixa comigo” (pedir a vez para uma tarefa), entre outras, tal como o pessoal da Jovem Guarda. Roberto Carlos cantou o *Calhambeque* e Simonal cantou sobre o *Carango*. Se o momento era para inovar, surpreender, Simonal o fez, como brincar com o público, descendo até o meio do auditório, no seu programa de TV, Show em Si...monal, de 1966 ou criando um estilo próprio, que será quase um movimento também, ao que será denominado de Pilantragem.

Não era rock, não era bossa nova, não era canção de protesto, não era jazz. Era algo completamente diferente. A pilantragem foi a saída para quem quis fazer música brasileira com apelo jovem: malandragem do samba reinventada numa época ‘pra frente’.⁹⁷

Simonal adaptava-se às novidades como um camaleão, estando sempre ligado ao que surge no mercado. O mercado fonográfico estava sempre em busca de novidade e como tal, Simonal tentou acompanhar ao máximo, estando a frente de alguns movimentos como da Tropicália, segundo relatado por Bôscoli.

Na televisão, inicialmente teve um programa na TV-Tupi, em São Paulo, o Spot Light. Sua saída desta emissora foi um tanto quanto conturbada e declarou à Revista Intervalo, de 22/12/1965 que largou o programa por falta de condições técnicas. Com a manchete “Lobo bobo é muito vivo”, título este de uma de suas canções, Simonal disse que preferia não usar seu nome em programas de baixo nível técnico e artístico. Neste mesmo ano foi convidado por Elis Regina a dividir a apresentação do programa “O Fino da Bossa”, um dos mais populares programas musicais da televisão da época, e mais tarde substituindo-lhe, em função de férias de 02 meses pela Europa.

Sua desenvoltura e seu estilo chamou a atenção dos produtores da TV Record, que lhe produziram um programa próprio chamado Show em Si...monal, em 1966/67, pela mesma emissora de TV, vindo a tornar-se uma das grandes estrelas do show bizz, misturando Bossa Nova, samba e soul music. Esse programa estreou em junho de 1966, sendo transmitido pela Record de São Paulo aos domingos, às 22:30 e durante a semana, no Rio e Janeiro, pela TV-Rio. Teve em sua equipe nomes de peso como Chico Anysio e Jô Soares, além dos velhos

⁹⁷ ALEXANDRE, 2004, op. cit.

amigos Luiz Carlos Miélle e Ronaldo Bôscoli. Era um programa que não limitava público nem convidados, abusando de bom humor, fazendo piada, recebendo convidados como Nara Leão, Elis Regina, dentre outros.

Aperfeiçoou-se no alho e óleo e no **champinhon**, transformou-se em pouco tempo no mais aplaudido showman do Brasil. Dando largas a seu temperamento, ele domina a platéia e, mais do que isto, consegue êxito em todos os setores.⁹⁸

Com o crescimento dos meios de difusão da música, a multiplicidade de estilos musicais e de novidades estrangeiras chamam a atenção e muitos artistas afirmavam que a música brasileira precisava de algo mais contagiante, que se aproximasse mais ainda do público. A revista *Intervalo* de julho de 1965 publica uma matéria falando da apresentação de Simonal na Europa, com a manchete: “Europa aplaudiu de pé Bossa de Wilson Simonal”, enfatizando o sucesso da música brasileira, da comunicabilidade de Simonal e criando a idéia de que este tipo de música, “quente”, como abordada na matéria, é do que a juventude precisa. Segundo Simonal, “São os jovens que comandam qualquer movimento musical”⁹⁹

É nesse meio de Jovem Guarda, Festivais e a busca por novidades pela indústria cultural, que Simonal vai crescendo cada vez mais. Simonal procurou não se envolver em questões polêmicas até então, o que por si só, em função do contexto, já criou uma polêmica, a de que estaria produzindo um tipo de musica não apenas descompromissada, mas alienante, contribuindo para a criação e manutenção de um público cada vez mais massa, alheio ao que está acontecendo ao seu redor. Tornou-se um símbolo de prosperidade e sucesso econômico. Enquanto uns procuraram utilizar-se de diversas estratégias para conclamar a sociedade à participação, Simonal representou um alento no barulho das ruas, na agitação estudantil e sociedade organizada. Simonal surge sempre alegre, confiante, parte do seu papel no jogo do sistema, criando um ideário aos que o vêem de que tudo está bem, e como ele mesmo dizia, “deixa cair”, ou seja, deixem as coisas acontecerem. Como ele é produto de uma gravadora, sua missão é divulgar cada vez mais seu trabalho para vender sempre vez mais, sem tempo para pensar. E assim, como parte das estratégias criadas para difundir o símbolo Simonal, ele dá prosseguimento à construção de seu personagem, mas optou em mudar os rumos de sua carreira, retornando à esfera de Carlos Imperial e seu estilo mais voltado a produção de música de massa.

⁹⁸ SIMONAL ataca de Guerrilheiro (capa). **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 5, n. 242, 27 ago. a 01 set. 1967. p. 6.

⁹⁹ EUROPA aplaudiu de pé Bossa de Wilson Simonal. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 3, n. 132, p. 15, 18 a 24 jul. 1965.

2.3.3 De Bôscoli a Imperial – o sucesso de um “pilantra”

Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Carlos Miélli não conseguiram manter Simonal dentro da perspectiva por eles criada, pois sua proposição era a de fazer uma música mais sofisticada, usando um material mais original, como as canções “Telefone”, “Ela vai, ela vem”, “Mais valia não chorar”. Segundo Rui Castro, Simonal era perfeito também para coisas jazzísticas como “Naná”, de Moacyr Santos e tornou-se o melhor interprete de Jorge Ben até “País Tropical”.

Naquela fase ele era capaz de encaixar as bossas mais surpreendentes num tema e torná-lo irresistível. Mas, quando só as bossas passaram a ser importantes em seu estilo, Simonal ficou repetitivo e voltou à esfera de Carlos Imperial. Em 1966, já estava cantando ‘mamãe passou açúcar ni mim’.¹⁰⁰

E essa volta de Simonal à esfera de Carlos Imperial, uma espécie de “Midas” de artistas de época, rendeu-lhe dois discos com músicas voltadas a um público mais popular. O interesse de Simonal? Ampliar sua comunicação com o público, (a palavra era comunicabilidade), segundo Ricardo Alexandre. Foi a fase da Pilantragem, também conhecido como Samba Jovem.

A revista Intervalo, de abril de 1966, fez uma matéria com Simonal falando dele, Peri Ribeiro, Erasmo Carlos, Bossa Três, Carlos Imperial e Jorge Ben como sendo os criadores de um ritmo que não era nem iê iê iê, nem bossa nova, mas utilizava um pouco da cada, um criação musical que misturava a batida do samba e as guitarras marcando o iê iê iê, para um “ritmo dinâmico, moderno e acessível”¹⁰¹, chamada de samba jovem. E Simonal declara que “as letras por sua vez não conterão mensagens, abordarão temas ao alcance até mesmo do público infantil. Coisa leve, gostosa e muito ritmada”¹⁰². O que chama a atenção nessa fala de Simonal é a preocupação que o mesmo tem em fazer uma música cada vez mais “leve” e de simples entendimento do público, para ser melhor consumida.

Este é o tempo da pilantragem, que passará a ser modelo, tal e qual foram Bossa Nova, Música de Protesto, Rock in Roll, e Jovem Guarda. Todos ao mesmo tempo, demonstrando a multiplicidade musical que havia no Brasil naquele período, deixando o público animado, mas confuso.

¹⁰⁰ CASTRO, op. cit., p. 363.

¹⁰¹ NASCE o Samba Jovem. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 4, n. 170, p. 10, 10 a 16 abr. 1966.

¹⁰² Idem, ibidem.

Naquela época, pilantra não era um termo pejorativo. Um pilantra era um sujeito esperto, sintonizado com as coisas. [...] pilantragem era a velha malandragem do samba, só que produzida por uma geração cosmopolita, sintonizada em cultura pop, com um mundo pós-Beatles, com televisão, cinema e moda multi-colorida.¹⁰³

Simonal atribuirá o termo Pilantragem a um estilo que criou, misturando Samba, Bossa Nova e Swing.

A convivência diária de Simonal, Imperial e Mariano fez surgir um estilo popular, mais novo e diferente de tudo o que estava acontecendo. Enquanto bossa nova, tropicália e artistas como Roberto Carlos dividiam a cena musical da época, o que estava ‘deixando cair’ mesmo era a ‘pilantragem’.¹⁰⁴

Ser um pilantra nessa época era coisa de quem estava ligado nas novidades, de ser oportunista, coisa essa que Simonal levou muito a sério. Numa entrevista, Simonal declarou: ‘Quando falo em 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’.¹⁰⁵

A tal da Pilantragem, que além de Simonal, teve outros seguidores como Os pilantrocratas (com Wagner Tiso e Paulo Moura), a Turma da Pilantragem (de Nonato Buzar) e até Brigitte Brigitte Bardot “pilantrou”, usando o termo de Ricardo Alexandre, com a canção de Simonal *Nem vem que não tem*, chamada lá na França, de *Te Veux ou tu Veux Pas*.

Os discos de Simonal, produzidos em 1966 e 1967, *Vou deixar cair...*, e *Nos tempos da Pilantragem*, respectivamente, são uma mostra dessa pilantragem. Trata-se de discos com canções mais popularescas, algumas com recriações folclóricas. Nesses discos, Simonal interpretará alguns clássicos do cancionário popular, cantando canções de própria composição, caracterizando a pilantragem como o novo hit da música brasileira. As canções *Meu Limão*, *Meu Limoeiro*, e, *Mamãe passou açúcar em mim*, usou da estratégia das estrofes curtas e repetitivas como:

Meu limão meu limoeiro
Meu pé de jacarandá
Uma vez esquindolelê
Outra vez esquindolalá...¹⁰⁶

¹⁰³ MARIANO apud ALEXANDRE, 2005, op. cit., p. 14.

¹⁰⁴ HERCULANO, M. Wilson Simonal: o rei do pa-tro-pi. **Digestivo Cultural**, São Paulo, abr. 2004. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1342>>. Acesso em: 03 jul. 2006. p. 1.

¹⁰⁵ SIMONAL apud SILVA, 1969, op. cit., p. 147.

¹⁰⁶ “Meu limão, meu limoeiro” no disco SIMONAL, W. **Vou deixar Cair...** São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1966. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

e ainda...

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.¹⁰⁷

Ambas as canções são de Carlos Imperial (a primeira é de José Carlos Burle mas a nova versão é de Carlos Imperial) e sua estratégia foi a repetição para melhor fixação do público. Ainda nesse estilo de canção mais folclórica, tem também a canção *A formiga e o Elefante*, de Imperial também com Nonato Buzar. Mas nesse disco manteve um pouco do estilo anterior a esta nova fase com as canções como “Minha namorada”, de Carlos Lyra e Vinicius de Moraes e “Franqueza” de Osvaldo Guilherme e Denis Brean.

Nesta fase da obra de Simonal, concorrem com ele em popularidade e vendas de discos a turma da Jovem Guarda, que dentre suas canções, Roberto Carlos, gravou O Calhambeque. Simonal também gravou uma canção falando de carro, chamada *Carango*, de Nonato Buzar e Carlos Imperial, parceiros de composição de Simonal.

Camisa verde claro, calça santropê,
E dominando com o carango,
Todo mundo vê, Ninguém sabe o duro que dei,
Prá ter fon fon, Trabalhei, trabalhei...
Capota levantada prá ninguém nos ver
Um abraço, e um beijinho
Isso é que é viver
Ninguém sabe o duro que dei¹⁰⁸

Nessa canção, Simonal sugere a quem a ouve que sim, que ele tem carrão, mas que o conseguiu com muito trabalho, criando a idéia de que quem trabalha consegue comprar um “carango”. Em certo momento da canção ele manda um recado à turma da jovem Guarda, citando todos os seus nomes e diz: “Podem vir Erasmo, Roberto, Jerry, Aguinaldo, não tem problema, vocês vão ver o tremendo carango que comprei”, e emenda com o refrão da musica dizendo “pra ter fon fon, trabalhei, trabalhei!!!!”¹⁰⁹ Simonal aqui se compara aos membros da Jovem Guarda, muito em função do sucesso que ambos disputam e sugere que o carango dele é conseguido com trabalho e o outro não, dando a entender que não é só a Jovem Guarda que consegue carrão, sucesso e sabe viver. Ou seja, entendidas no contexto da ditadura, cria o sentido ao público que concorda com o iê iê iê , de que sua música jovem é melhor

¹⁰⁷ “Mamãe passou açúcar em mim” no SIMONAL, W. **Vou deixar Cair...**, op. cit.

¹⁰⁸ “Carango” no disco SIMONAL, W. **Vou deixar Cair...**, op. cit.

¹⁰⁹ Idem, ibidem.

qualificada, pois é fruto de trabalho. Para o público que ouve essas e outras declarações, cria o ideário de vida feliz e de quem tem carrão, fazendo fon fon, podendo passar com o tal carango pelos belos lugares do Rio de Janeiro. O carro utilizado por Simonal é um Mustang vermelho, inclusive como imagem do seu disco, é na verdade da indústria automobilística Ford, que em 1968, instala no Brasil sua montadora. E Simonal, mais que produzir um discurso de trabalho=sucesso, também se transforma num garoto propaganda de uma empresa multinacional que está abrindo espaço em solo brasileiro, mas que busca na imagem seus ícones nacionais, uma divulgação de seu produto, para melhor atrair o público consumidor. Vincular seu produto a imagem de um artista que representa vitória, superação e ambição, de um artista que está em ascensão econômica era tudo o que as empresas estrangeiras queriam para conquistar seu espaço e aqui permanecer.

E essa Pilantragem ou Samba Jovem popularizou ainda mais Simonal. Este estilo ditou moda e Simonal aproveitou a boa fase, desfilando com seus bonés e óculos escuros grossos, falando gírias como por exemplo a expressão “deixar cair”, título desse disco quer dizer o mesmo que garantir a qualidade. Nesse disco, ele utiliza grande parte das músicas para criar uma marca para si. Simonal foi considerado “um showman irresistível, capaz de transformar o público em imenso coral; o primeiro cantor negro a comandar um programa de TV, o lançando modas, gírias e estratégias de marketing”¹¹⁰.

2.3.4 Simonal - o MUG...nífico

Nesse disco de 1966, Simonal utilizou de diferentes estratégias para ter sua imagem fixada no imaginário popular, como fitas na cabeça, bonés estilizados, óculos de aros grossos. Mas o ápice dessa personificação aconteceu com a criação de um boneco chamado MUG seguida de uma música composta pelo próprio Simonal. O boneco foi criado pelo empresário Roberto Colossi com a agência de publicidade Magaldi (era um personagem de pano e olhos esbugalhados, preto, redondo e sem pescoço -) em homenagem à Simonal, simbolizando o artista, que colocou-o na capa de seu disco, como segue:

¹¹⁰ ARAGÃO, H. O som do rei da pilantragem está de volta. **Jornal do Brasil**, São Paulo, maio 2004. Caderno B. Disponível em: <jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/05/20/jorcab20040520003.html>. Acesso em: 12 jul. 2006. p. 1.



Figura 1. Wilson Simonal – Disco Vou deixar Cair, 1966

O boneco MUG significou Mugnífico Simonal (posterior nome dado por Carlos Imperial a um de seus Shows), foi um sucesso de vendas no natal daquele ano, tanto que as pessoas o compravam como um amuleto para o próximo ano. Constituiu-se também numa poderosa estratégia de marketing de sua carreira, pois se tratava de um boneco preto, que pretendia simbolizar a valorização de Simonal ao fato de ser negro. E o MUG, o “boneco simpático”, produzido para Simonal como sendo um símbolo da pessoa do Simonal, escreve na apresentação de seu disco de 1966, dizendo:

A melhor fase de Simonal está começando. Indiscutivelmente, é o cantor de maior versatilidade. Tem uma voz bem dosada e seu repertório é inteligente. Gosto de sua maneira de ser, tanto como artista quanto como pessoa. [...] Dentro do samba, Simonal encontrou o caminho para sua grande popularidade e penetração no público jovem, mostrando que há possibilidades de se fazer música jovem sem ser copiada e alienada.¹¹¹

Nesse período, havia uma grande valorização da música negra, especialmente nos EUA. Mas não era só a música negra que estava sendo valorizada, e sim toda a cultura negra. De acordo com a apresentação feita pelo “MUG”, a música que representa a presença negra no Brasil é o samba, pois grande parte dos referenciais do samba eram negros, muitos inclusive provenientes dos morros cariocas, como Pixinguinha, Ataulfo Alves, dentre outros. E dizer que Simonal encontrou no samba o caminho da popularidade e penetração do público jovem, significa dizer que ele, como negro, está fazendo música de negro (samba), um samba jovem para um público jovem.

¹¹¹ SIMONAL, W. *Vou deixar Cair...*, op. cit.

Esse discurso do “MUG” não é à toa, pois nesse contexto, estavam se difundindo pelos EUA diversos movimentos de luta pela causa negra, em favor de seus direitos e pelo fim da segregação racial. Destacou-se o papel do líder Martin Luther King, um pastor evangélico batista, que utilizou como métodos de luta as estratégias que Ghandi utilizara na Independência da Índia, ou seja, a tática pela não violência, através da desobediência civil e do boicote às empresas racistas. Martin Luther King liderou uma marcha de quase um milhão de pessoas contra o racismo na capital americana. Em 04 de abril de 1968, Martin Luther King foi assassinado num hotel em que estava hospedado, aguardando o momento para realizar mais uma grande passeata. King, em suas passeatas, além de lutar pela causa negra passou também a questionar as atitudes do governo norte americano na Guerra do Vietnã. Mas havia também os grupos que defendiam a luta armada, um enfrentamento mais direto na luta por seus direitos, como Malcom Litle, que troca seu nome por Malcom X, líder dos Panteras Negras.

Simonal se dizia simpatizante da causa negra norte-americana e apreciador do grupo Os Panteras Negras como afirma Ronaldo Bôscoli:

Na época - acho que posso dizer isso agora – Simonal estava muito atento à criação do Partido dos Panteras Negras nos Estados Unidos...Era algo que dizia muito a ele, que estava se transformando em um astro, mas pouco tempo antes era obrigado a entrar pelas portas de trás nos lugares em que queria ir. Esse assunto sempre estava em pauta nos shows, ou como uma piada leve, ou em um texto sério.¹¹²

Num momento em que a agitação sócio-política era latente, com uma parcela da sociedade compactuando com as idéias defendidas pelo movimento dos negros, por exemplo, ser um negro, como era o caso de Simonal e reafirmá-las, ou dizer que não concorda com elas, assume certo significado, dentro da lógica do sistema. Pois para o sistema, quanto mais se reafirmar os valores do consumo, da matéria, da individualidade, melhor. Nesse sentido, Simonal ao afirmar que era simpatizante da causa negra, assumiu um sentido muito mais mercadológico do que participante, propriamente dito, pois deixará claro, em várias declarações, que não tem compromisso com a inteligência, mas com a diversão, com querer justamente o poder, e este viria através do dinheiro. E isso fica mais claro na matéria feita pelo Jornal Correio da Manhã, em 1970, em que declara que “não existe segregação racial no Brasil, mas preconceito de ordem social, de ordem financeira. Onde preto não entra, branco pobre também fica de fora”. E declara ainda:

¹¹² BÔSCOLI apud ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 14.

Eu tive mil problemas porque era preto, antes de fazer sucesso. Não tenho agora porque sou rico, os meus problemas já são os outros. [...] se fosse branco eu teria feito sucesso há muito tempo. Mas o que aconteceu é que criei fama de antipático e até hoje tem gente quem 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 fósforos, ficar fazendo palhaçada no palco. Como eu faço um gênero que o pessoal acha que é de branco, como eu sou um show-man, então dizem que eu 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, o show-man, essas coisas todas. Quando eu falo isso, minha preocupação é a juventude negra do Brasil [...].¹¹³

A fala de Simonal demonstra toda uma preocupação com a questão de seu sucesso financeiro não ser aceito e chama a atenção para a questão do preconceito racial por sua condição financeira e não condição social, cultural. Também deu a entender que leva uma vida tal como o “branco”, valorizando-a e criticando quem a isso critica. Logo, dizer-se defensor da causa negra foi apenas uma estratégia mercadológica naquele momento, pelo fato de o mesmo demonstrar apreciar valores mais ligados a uma elite. Ou seja, sua “causa” é em favor de defender esses valores, de vida promissora, de vestir-se bem, de exibir suas posses, como carrões, dentre outros, são mostrados por Simonal como sendo aqueles merecidos por todo indivíduo, inclusive o negro, pois afinal, quem “define se são certos ou não, são os brancos”.

Essas idéias Simonal deixa transparecer nos seus discos, como o “Deixa cair”, de 1966, e mais tarde o de 1967, “Nos tempos da Pilantragem”, fazendo questão de dizer que é um disco que mistura bossa nova, samba e soul music, elementos da música negra. A Soul music¹¹⁴, que quer dizer música da alma, é uma variação da Black Music (música negra) um dos estilos musicais difundidos pelos negros norte-americanos, como o Jazz, o Blues, o Swing, com as Big Bands, que foram influência no início da carreira de Simonal. Grande parte dos ídolos de Simonal eram negros, que se transformaram em ícones da música, com sucesso e credibilidade, como Johny Alf, Harry Belafonte, Ray Charles, para citar alguns.

Durante a década de 1960, a valorização pela cultura negra nos EUA também chega ao Brasil, de forma mais tímida, tendo mais ênfase nos anos de 1970. Mas o movimento Black Power estava crescendo muito em função do momento que se vivia na década de 1960,

¹¹³ SIMONAL, pilantra sério. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 04 dez. 1970. p. 3.

¹¹⁴ A Soul Music é para designar um tipo de música profundamente influenciada pelo gospel cantado pela comunidade negra norte-americana. Apesar de sua origem religiosa, o gênero é marcado por apresentar um ritmo bastante sensual, tanto na interpretação como no modo de ser dançado. Com o surgimento de gravadoras como a Motown que, entre outros, revelou Diana Ross, e de artistas como Aretha Franklin, Marvin Gaye e James Brown, o gênero se popularizou nos EUA e no mundo. No Brasil, sua influência começou a ser notada no início dos anos 70. Fonte DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Brasileira. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acesso em: 25 mar. 2008.

considerada pela historiografia, como a década da contestação, entendida como os Anos Dourados, em termos de politização, em especial quanto aos jovens. O embate dos anos de 1960 estava na disputa bipolar entre norte americanos, capitalistas e soviéticos, socialistas, que tem seus ideais, difundidos pelo mundo, ganhando mais força a partir da Revolução de Cuba, glorificando nomes como Ernesto Che Guevara e Fidel Castro. Essas idéias de contestação ao sistema capitalista e os valores por ele difundidos ganham forma, especialmente com a juventude universitária, que está em contato com teóricos como Lênin e Trotski, ícones da Revolução Russa, que lá implantaram o modelo de sistema socialista.

Esse clima de agitação social se agravou com as notícias provenientes da Guerra do Vietnã, pois a superexposição da mesma pela mídia criou uma opinião pública mundial de não ser favorável às formas de ação dos norte-americanos no Vietnã. Mas essa crise não se limitará aos EUA, pois também houve manifestações por parte da juventude francesa, com o lema “É proibido proibir”, contra os poderosos; da chinesa, com a Revolução Cultural; da luta por sua nacionalidade, na Tchecoslováquia; dos jovens brasileiros (e não só deles) que lutaram pelo fim da ditadura e abertura rumo à democracia. Grande parte desses movimentos questionou a sociedade do período, dominada pela técnica como sendo ainda fútil e conservadora, cada vez mais individualista e contestando a repressão sexual, o racismo, a alienação do sujeito, dentre outros.

E nesse clima de agitação social a arte significou um elo entre a prática e a sociedade. Muitos artistas viam na arte uma possibilidade de conscientização das “massas”. Obviamente há todo um interesse por parte da indústria cultural, que vê nesse momento uma possibilidade de transformar essa produção artística, a Black Music, em mercadoria. Fato semelhante houve no Brasil com a Bossa Nova e a Música de Protesto, pois era o que se comentava no momento, tanto positiva como negativa, mas para a indústria da cultura, a polêmica é útil, pois legitima uma idéia, que transformada em produto, poderá ser usada, consumida. No caso da Black Music, haverá uma alternância de estilos nesse contexto, dando mais ênfase a música das ruas como o Hip Hop, o Rap, e o Funk, estilos mais voltados à música dos jovens de rua, isso em função do crescimento do rock and roll.

Assim, a Black Music ganhou força nos EUA, com nomes como James Brown e suas apresentações cheias de dança. Grande parte das referências de Simonal eram artistas negros, o mesmo os utiliza em sua obra. E nesse momento particularmente efervescente, afirmar ser favorável à luta da causa negra assume certo significado, pois como afirma Pierre Bourdieu, não existem discursos neutros. Esses discursos podem até soar ingênuos e inocentes, mas naquele contexto, de sociedade industrializada, capitalismo de consumo que visa construir um

ideário aos sujeitos, sujeitando-os e que utiliza de elementos da cultura e suas práticas, como a música por exemplo, afirmar ser favorável à causa negra, entendida aqui como mais um produto da indústria cultural, tem a pretensão de demonstrar para o público que também se identifica com essa causa, demonstrando uma falsa convergência de interesses.

Então defender uma causa como essa, significa na verdade, defender seus interesses e aos do sistema, que tem como objetivo trazer a pretensa ordem à sociedade. E Simonal sendo um ícone de fácil comunicação, torna-se um midas, ou seja, sua fala assume um sentido de verdade e realidade, criando a idéia de doutrina em quem ouve, um modelo a ser seguido. Para exemplificar melhor esta análise, Simonal disse em certa entrevista:

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. [...] minha agressividade é a irreverência, a agressividade pilantra. A agressividade animal não acrescenta nada a humanidade. [...] Gosto muito de carinho. E de ganhar dinheiro.¹¹⁵

Simonal deixou claro por inúmeras vezes que não tinha compromisso com fazer música participativa, ou seja, de protesto, pois seus objetivos eram outros, o de fazer música descompromissada, para alegrar o povo. E fazer música dizendo ser favorável à causa negra, num país e vivendo numa região (sudeste) que tem boa parcela do público de pessoas negras, consiste numa estratégia de vendagem de discos. Logo, dizer defender ou simpatizar com a causa negra assume mais um tom pejorativo que participativo, pois no final da fala deixa claro que sua intenção era ganhar dinheiro. Vale lembrar que Simonal está a serviço de uma gravadora, que define os rumos da carreira de um artista.

Assim, usar o boneco MUG consiste na verdade, numa estratégia para atrair em especial o público negro e ele como sendo negro, poderia reafirmar esses valores. Afinal, fora um negro, "pobre", que com "trabalho" deu certo, segundo o que ele mesmo insistiu em declarar. E com seu estilo mais debochado, das gírias de rua, da pretensa valorização da cultura negra, cria um ideário de ser um sujeito pertencente a este universo, mas que com trabalho conseguiu chegar onde queria. Não se julga se ele trabalhou ou não, mas o discurso que ele defende ao reafirmar isso, dando a entender que o problema da sociedade, pode não ser por exemplo o sistema, mas o fato de que o sujeito não trabalhou o suficiente. Ou seja, Simonal colabora, direta ou indiretamente para a manutenção de um ideário que valoriza o sucesso pelo trabalho, como sendo a única condição de sucesso e que todos podem lá chegar.

¹¹⁵ SILVA, 1969, Revista Realidade, p. 147

E o preconceito racial? É porque se é negro sem dinheiro, mas se o tiver, possivelmente não haverá preconceito, segundo Simonal.

Mais do que ser um boneco em sua homenagem, trata-se de toda uma carga ideológica intrínseca, pois o mesmo por ser negro, atrairia esse público como consumidor em potencial, credor dos valores difundidos por seu ídolo. Bourdieu afirma que:

Aquele que tem o poder de falar em público sanciona sua fala como digna de existir, dá realidade a um discurso. Nesse sentido, a imposição do discurso daquele que tem o domínio ou o monopólio da fala traduz-se em um poder simbólico. Ou seja, o poder de inculcar formas e categorias de conhecimento do mundo, o poder de impor uma visão de mundo.

E esse poder, como diz Bourdieu, Simonal possuía devido ao seu carisma com o público, sua facilidade em com ele comunicar-se. Com isso, Simonal estaria contribuindo no adestramento do sujeito, que como tal, perde sua condição singular, individual, para ser visto como “massa”, nesta sociedade dominada pela técnica e por valores que são criados pelo sistema, como sendo verdadeiros e homogêneos.

Tem-se com isso um contra-senso, pois de um lado, artistas que a serviço ou não do sistema, difundem ideais de manutenção de valores cada vez mais capitalistas, como de ter um “carango”, e daqueles, que justamente na contramão, criticam esses valores, procurando questioná-los, em busca da conscientização social. Mas não era esse o objetivo de Simonal, que gravará um disco em 1967, cheio de irreverência e como ele mesmo definiu, cheio de “pilantragem”.

Nesse disco, sob o título “Tempos da Pilantragem”, Simonal gravou 10 músicas, com ritmos e estilos variados, mantendo a filosofia dos discos anteriores, continuando a usar a fórmula de sempre olhar o que está em volta e se é possível transformar em música. O contexto é sua inspiração e sua meta é sempre estar na moda, porque ser pilantra é ser atualizado com os acontecimentos cotidianos, desde que não políticos, no sentido do enfrentamento. Assim, Simonal interpretou nesse disco a canção *Balada do Vietnã*, de Elizabeth Sanches e David Nasser; duas canções que foram cantadas nos festivais, o II Festival da Música Popular Brasileira, como *A Banda*, de Chico Buarque de Hollanda e *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theo Barros, além da canção *O Milagre*, de Nonato Buzar, que o próprio Simonal interpretou nesse festival. Há também duas composições próprias, como *Tributo a Martin Luther King*, em parceria com Ronaldo Bôscoli e *Deixa quem quiser falar*, em parceria com Nonato Buzar. Como se percebe, todas as canções falam de realidades momentâneas. *Balada do Vietnã* faz referência a tão falada Guerra do Vietnã, e fazer

referência a ela significa ter ibope na certa; Tributo a Martin Luther King fala do líder do movimento da causa negra nos EUA, o que também era assunto recorrente na mídia e era um movimento que estava crescendo, em vários segmentos culturais, em especial na música. Simonal se aproveita desse momento e com essa canção sugere também defender a causa negra, aqui no Brasil, tal como King, nos EUA. As demais canções, famosas pelo festival são utilizadas justamente pela sua popularidade, e nem tanto pelo seu contexto político, como a Banda, de Chico. Simonal procurou não ficar de fora desses movimentos todos, como descrito no jornal Folha de São Paulo, de 1967, com o seguinte trecho:

Sua imagem brincalhona desfaz-se e, por instantes, o cantor perfila-se. Do palco sai o moço do ‘Carango’ e do ‘deixa cair’ e do ‘Machuca’. Estamos diante de um Simonal sério compenetrado, como ainda não se conhecia. O poder de sua voz dirige-se aos seus irmãos negros de todo o mundo. E, como um símbolo, a todos os humilhados e ofendidos, aos tiranizados e aos que tem fome de justiça. ‘Com uma canção também se luta, irmão’.¹¹⁶

E a matéria ainda diz que “Simonal toma um partido e coloca-se entre os defensores de uma causa, os advogados de uma luta”¹¹⁷. Segue trecho da canção, que fora censurada inicialmente, o que dá certo crédito a ela, criando certa expectativa, pois afinal, mais “um advogado de luta” tivera uma canção censurada. Ou seja, Simonal não é só alienação, é também luta, “pois não queria que outras crianças sentissem na pele as humilhações que ele sentiu apesar de se chamar Wilson Simonal”¹¹⁸.

“Sim, sou um negro de cor Meu irmão de minha cor O que te peço é luta sim, luta mais E 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”¹¹⁹.

Essa canção foi gravada em fevereiro de 1967, mas ficou censurada e presa pelos militares até o mês de junho daquele ano. Ambas as falas anteriores e a canção procuram demonstrar um Simonal participativo, defensor de uma causa, porém mais a frente irá se contradizer ao declarar que seu compromisso era com a alegria, a diversão descompromissada. Declarou que ao apresentá-la na festa de entrega do prêmio Roquete Pinto, o cantor pretendia desfazer a impressão que se tinha dele, de alienado.

Dediquei essa música a Luther King, era admiração que esse eminente líder provoca na melhor parte da humanidade, da qual faço parte como indivíduo e como artista. Sua luta é a luta de todos os homens sensíveis. Por vários

¹¹⁶ SIMONAL: a luta com uma canção. **Folha de São Paulo**, 18 mar. 1967.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹¹⁸ Idem, *ibidem*.

¹¹⁹ SIMONAL, Wilson. *Disco Nos Tempos da Pilantragem*, 1967.

motivos adiei, mas tanto foram os pedidos que tive de apressar a gravação da música. Agora o público dirá de sua qualidade.¹²⁰

Sua intenção e sua preocupação maior estava em atender a um desejo do público e mudar a opinião quanto a sua música, pois como ele mesmo diz, agora o público poderá perceber sua qualidade artística. Sua fala foi mais no sentido de querer criar um discurso propriamente dito do que de se envolver numa causa, pois por vezes declarou que não tinha compromisso com a “inteligência”. Simonal não queria se indispor com a ordem estabelecida, mas não gostava da pecha que lhe deram de alienado e compor uma canção baseada num contexto mais participativo, significava quebrar essa imagem. Mas teve mais uma conotação mercadológica do que conscientizadora.

Neste mesmo ano, foi capa da Revista Intervalo nº 185, falando de sua participação no II festival da Música popular Brasileira, da TV Record, defendendo a canção *O milagre*, de Nonato Buzar. Mas ao comentar o episódio dois anos mais tarde, em entrevista ao jornal do Brasil, declarou que “essa milonga¹²¹ de bom gosto livrou a cara de muita gente, ao se referir a canção O Milagre. Não canto certas coisas porque não interessa. Canto o que dá certo. Quero ficar rico”¹²². Agora, o contexto é outro, e “não dá mais certo” brincar de “advogado de luta”, pois o contexto é outro, tanto em sua carreira pessoal quanto ao contexto histórico.

O mesmo ocorreu quando em 1970, em matéria produzida pelo Jornal Correio da Manhã, sob o título “Simonal – Pilantra Sério”, agora muda seu discurso, fala em outro tom, inclusive da pilantragem, dizendo que “agora não está mais na pilantragem, entrou em outra, que ele chama de Super P., a Super Pilantragem [...]”¹²³. Ao comentar sobre sua fase “revolucionária” declarou:

Acho que a música, em primeiro lugar, foi feita para divertir. Mas é evidente que através da música você pode fazer um movimento de contestação, de informação. Então, às vezes, eu faço alguma coisa nesse sentido, embora eu procure sempre não agredir ninguém. Eu posso contestar, mas de maneira suave. Era assim quando eu cantava Tributo a Martin Luther King. Eu posso denunciar, mas de maneira amigável, porque eu sou contra a violência, contra a provocação. Eu acho que na milonga a gente consegue o que quer.¹²⁴

Dizer-se revolucionário é uma coisa, sê-lo é outra, pois como ele mesmo declarou por vezes, seu compromisso era com o descompromisso. Mas como afirma Bourdieu, “todos

¹²⁰ TRIBUTO de Simonal. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 5, n. 224, p. 47, 23 a 29 abr. 1967.

¹²¹ Milonga, segundo o dicionário da pilantragem de Simonal, significa um papo furado, que não rende nada. DICIONÁRIO da Pilantragem. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 6, n. 269, mar. 1968.

¹²² Jornal do Brasil, julho de 1969 apud ALEXANDRE, 2004 ou 2005, op. cit., p. 34.

¹²³ Jornal Correio da Manhã, dezembro de 1970, p.3

¹²⁴ Idem, ibidem

os atos comunicativos, tais como os discursos e as mensagens, não estão destinados apenas a serem compreendidos e decifrados. São também signos a serem avaliados, signos de autoridade a serem obedecidos”. Ou seja, no ano em que produziu a canção em favor da causa negra, era interessante dizer-se participante, pois não só a juventude brasileira estava contestando, e isso estava “deixando cair”, como a juventude mundial. Agora, 1970, período da fase mais “dura” da ditadura do governo militar, a fala seria outra.

Ela (a fala) assume como diz Bourdieu, um signo de autoridade, pois agora Simonal, um ídolo ainda mais famoso e representativo, declarou que a violência não levaria a nada (e os jovens lutando nas cidades, inclusive na luta armada), que brasileiro deveria defender o Brasil e não ter vergonha de cantar seu hino nacional (e os slogans – Brasil – ame-o ou deixe-o estão cada vez mais difundidos pela mídia em favor do governo), dentre outros. O próprio Simonal passa a ser um símbolo usado para difundir uma imagem positiva do sistema, como um símbolo de conformidade, de “adestramento”, pois suas falas refletem exatamente aquilo que o sistema quer que ele fale e como também é um produto do meio, se “adestra-se” e contribui para o adestramento social.

E para que a mensagem seja compreendida na medida que deve ser entendida, Simonal declarou à revista *Realidade* de 1969, que não produzia música que o povo não conseguia entender. “Simonal não oferece jamais ao público o que ele próprio não entende. Se ele não entende, não tem convicção para oferecer o produto ao público”¹²⁵. Ao fazer tal afirmação, Simonal deixa transparecer, mesmo não compondo a maioria de suas músicas, que ele participa do processo de escolha da canção, de acordo com os interesses do mercado fonográfico em consonância com a situação presente.

O outro disco de Simonal, produzido em 1967, “Show em Si...monal”, a gravação ao vivo, de um especial de seu programa *Show em Si...monal*, em comemoração ao primeiro aniversário do mesmo, no Teatro Paramount, em São Paulo, no dia 24 de junho de 1967. Tratou-se de um disco duplo, totalizando 19 canções, no qual Simonal repete algumas canções dos discos anteriores, como a participante *Tributo a Martin Luther King*, a popularesca *Meu limão, meu limoeiro*. A canção de Carlos Imperial, um samba, *Nem vem que não tem*, tornou-se um de seus grandes sucessos desse disco, com estrofes como:

Nem vem que não tem
 Nem vem de garfo que hoje é dia de sopa
 Esquenta o ferro, passa minha roupa
 Eu nesse embalo vou botar pra quebrar

¹²⁵ SILVA, 1969, op. cit., p. 148

Sacudim, sacundá, sacundim, gundim, gundá!¹²⁶

O disco tem uma grande mistura de sons, com músicas instrumentais, como *Consolação*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes e *O Morro não tem vez*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, tocadas pelo Zimbo Trio. Há também músicas românticas, como *O que faço pra esquecer*, de Sivio César, interpretado por Simonal, e outros sambas como *Peguei uma Ita no Norte*, de Dorival Caymmi. Como foi um show gravado ao vivo, grande parte do disco é feita de medleys, ou seja, poupouries, com pequenas partes de diversas canções.

Nesse disco, a capa já é toda carregada de um signo, pois tem apenas um óculos de aros largos, a marca de Simonal e um nariz e lábios escuros, simbolizando ser de negro. Já na parte posterior do disco, algumas manchetes de jornais, como Última Hora, Jornal da Tarde, Notícias Populares, todas falando positivamente deste show, como a fala do Diário da Noite,

Durante uma hora e tanto, com o Som 3 dando apoio Seguro, Wilson Simonal deu provas, na Paramount, de tudo quanto pode como show-man. E ele pode mais do que qualquer outro artista brasileiro. É um sujeito feliz e um competente profissional.¹²⁷

Simonal também brinca bastante com o público, e já na primeira canção, faz uma brincadeira falando de como é o artista na intimidade, dizendo ao público, de forma bem humorada, que este artista faz a mesma coisa que qualquer outra pessoa. E ao retratar esta intimidade, inicia sua brincadeira falando sobre o que faz o ídolo logo ao acordar, criando jingles dos seus patrocinadores como lâmpadas Philips (jingle: lâmpadas Philips, para viver melhor!), do creme dental, Kolynos (jingle: ah! Que refrescante sensação bem estar – kolynos!!), do homem bem barbeado, com a Gillete Azul (jingle: vitória e sucesso com Gillete super azul, alegria com Gillete Super azul), e do uso do finíssimo sabonete LUX, usado por Ursula Andrews. “E depois de bem barbeado, banho tomado, vamos ouvir o que vai pelo mundo através da United Press, usando um rádio-portátil, da Philips (jingle...o rádio Philips é uma brasa mora!)”¹²⁸.

Ao final da brincadeira, fala da música brasileira e começa a falar dos protestos dos jovens, em querer entender suas atitudes, o porquê deles protestarem, em relação a música e diz serem estranhos os caminhos que percorrem a música popular brasileira, mas às vezes não lhe parece estranho e sim lhe parece ser contra-senso. E ao final da canção faz um apelo em

¹²⁶ Nem vem que não tem. SIMONAL, W. **Show em Simonal**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1967. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

¹²⁷ SIMONAL, W. **Show em Simonal**, op. cit.

¹²⁸ Idem, canção nº 04 – Medley: The shadow of uoy smile/Yes, sir, that`s my baby/Rossana (sette uomini d`oro.

favor da música brasileira, dizendo que o Brasil está na trincheira da defesa de nossa música , e que o brasileiro precisa confiar na sua gente, na sua música, nos seus compositores, nos seus autores, mas se um dia não tiver em quem confiar, diz: “você pode confiar na Shell” (na forma de um jingle)

A fala de Simonal e sua defesa à musica brasileira vai de encontro à uma declaração de Claudete Soares, considerada por Simonal, um amuleto de sorte, pois a mesma diz que precisou sair do Brasil para fazer música brasileira. “[...] toco lá – diz Claudete, primeiro porque o pagamento é em dólar gráudo. Segundo, porque já tirei minhas conclusões: para cantar música brasileira, atualmente, é preciso sair do Brasil”¹²⁹.

Além da brincadeira com jingles de produtos, Simonal também se propõe fazer uma homenagem a alguns artistas, também conhecidos naquele momento, como Hebe Camargo, Roberto Carlos, Vanderléia, Agnaldo Rayol, Elizete Cardoso, Nara Leão, Claudete Soares, Jair Rodrigues (o crioulo sangue bom), e Elis Regina.

Diante do exposto acima, é perceptível que esse disco assume um significado em função do contexto vivido na época que foi produzido, num ano de grande efervescência cultural, de protestos da juventude e sociedade em geral, pelo Brasil e mundo.

Em termos musicais, é quando surge a Tropicália, um movimento que ao utilizar-se das guitarras elétricas (difundidas como símbolo de entrega aos valores norte-americanos), propõe uma renovação na música brasileira, incorporando elementos diversos, como os regionais. Aos defensores de uma música nacional, que representasse uma identidade brasileira, a utilização de guitarras e de cantar apenas a “beleza do mar e do céu azul” estaria abandonando as raízes desta música, entendidas por este grupo, liderado por Elis Regina, Jair Rodrigues e outros, como sendo o samba.

Os adversários do ‘som universal’ de Caetano e Gil têm colocado mal o problema da inovação nestas composições. Não se trata meramente de adicionar guitarras elétricas à musica popular brasileira, como um adorno exterior. O deslocamento dos instrumentos da área musical definida da jovem-guarda para o da MPB já tem, em si mesmo, um ‘significado’ que é ‘informação nova’ [...].¹³⁰

Mas a idéia de que o ingresso de novos instrumentos na MPB como a guitarra pudesse contribuir e não regredir não tem muita credibilidade, pois ainda se tinha a idéia de que seria o samba o elemento chave, central, e ele seria a imagem da música brasileira. Mas

¹²⁹ SOARES, Cláudete. Música Brasileira só se for fora do Brasil. **Revista Intervalo**, n. 242, p. 32, ago./set. 1967.

¹³⁰ CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, Alegria, 1967. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 141-142

este samba misturado aos elementos regionais, deveria sê-lo com conteúdo de significado, com uma mensagem, que fosse uma música participante, consistindo assim na “verdadeira” Música Popular Brasileira (MPB). Porém, na outra mão da história, os defensores da Tropicália questionam essa difamação aos tropicalistas, dizendo que sua música também fala de Brasil, mas noutra perspectiva, de uma forma renovadora, moderna, no que Campos¹³¹ afirmou como sendo um movimento que livrou a música nacional do “sistema fechado”.

Furando a maré redundante de violas e marias, a letra de Alegria, Alegria traz o imprevisto da realidade urbana, múltipla e fragmentaria, captada... através de uma linguagem nova, também fragmentária, onde predominam substantivos –estilhaços da ‘implosão informativa’ moderna: crimes, espaçonaves, guerrilhas, cardinales, caras de presidentes, beijos, dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot, É o mundo das bancas de revista, o mundo de tanta notícia, isto é, o mundo da comunicação rápida [...] Alegria, Alegria, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia na comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo.¹³²

Para Augusto de Campos a Tropicália representou o novo, o moderno, e não a alienação, como os defensores da “legítima” MPB apregoavam.

A contribuição do grupo baiano foi decisiva e representou a abertura de uma etapa nova para a MPB. É feita na base do levantamento da tradição viva, da recriação dos elementos folclóricos em termos atuais-atuantes, via Mutantes e Beat-Boys. [...] E ainda teve a virtude de liquidar rápida e definitivamente a velha pendência nacionalismo-cosmopolitismo existente na musica erudita, provando, na própria área popular, que não há barreiras na criação artística, que estamos todos diante de um mercado comum de significados, de um verdadeiro internacionalismo artístico.¹³³

Diante do exposto, em meio a essa discussão toda, Simonal no seu disco “Show em Simonal”, demonstrou estar por dentro dos protestos e das discussões em torno da música brasileira, pois discursa em meio a uma canção que a música brasileira estava sendo “entrincheirada”, tanto por modismos estrangeiros como pela própria musica estrangeira. Isso se comprova pelas vendagens de discos, em que os Beatles e os Rolling Stones estão sempre entre os cinco primeiros lugares, segundo o semanário da Revista Intervalo, nos anos de 1966 e 1967. Simonal não compactua dos mesmos ideais dos ditos “nacionalistas”, mas estava preocupado com o mercado fonográfico e suas mudanças, e deste modo, conclamou à juventude a acreditar na música brasileira, que para ele é a que está mais ligada ao samba, o

¹³¹ Idem, p. 140.

¹³² Idem, p. 141.

¹³³ MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na Vanguarda, 1968. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968. p. 123.

seu “produto” de investimento. Este samba deveria ser alegre, sem “compromisso com a inteligência”.

“O grande perigo das artes no Brasil são as pessoas comprometidas com a inteligência. Umas pessoas preocupadas em fingir que são inteligentes. Eles tumultuam a verdade [...]”¹³⁴.

Esta fala de Simonal foi feita em 1969, dois anos após o disco em questão, mas fica implícito compreender que toda a falácia do disco de 1967 tratava-se apenas de um discurso, pois naquele momento em que a contestação e a participação estava em alta e inclusive vendendo discos, ficar de fora poderia excluí-lo do processo. Ou seja, ao mesmo tempo em que demonstrou uma preocupação em também defender a música brasileira, aqui entendida apenas como um discurso de sua parte, houve todo um jogo de interesses por detrás de sua atitude.

Ao se colocar como defensor do samba, que pode ser entendido por Simonal, como sendo mais que um estilo musical, mas uma forma de comunicação intelegível, uma linguagem mais próxima do público e por sua vez, um produto comercializável, mas que agora poderia perder seu lugar quase hegemônico para o rock internacional. Porém, quando participou de uma apresentação no Festival de Cannes, em maio de 1966, Simonal está na Europa, em companhia dos sambistas Elisete Cardoso, Zimbo Trio, Clementina de Jesus, para apresentar o samba, como sendo música brasileira. Na matéria produzida pela revista *Intervalo*, a manchete diz: “Samba manda embaixada a Cannes”, mas Simonal relatou que preferia cantar bossa nova, mas não o samba jovem, que achava mais contagiante. “Parece que manda a gente dançar – explica, mas ainda está amadurecendo aqui no Brasil. Porque tentar exportá-lo agora?”¹³⁵. Então, se antes sua preferência era a Bossa Nova o que o teria feito mudar para agora “defender” o samba? É que naquele contexto, a Bossa Nova fixou-se na Europa como sendo música de qualidade, brasileira, mas de nível cultural elevado. Se o “champinhón” era a Bossa Nova, Simonal foi de Bossa apesar de dizer que gosta mais do samba jovem, por ele denominado de Pilantragem, pois era o que mais se aplicava àquele local. Isso não quer dizer que Simonal não gostasse de samba ou que preferisse a Bossa Nova, mas que como sendo ele um produto da indústria cultural, “empregado” de uma gravadora, tem certas regras a seguir.

Então, se para Elis e Jair Rodrigues, a MPB deveria ser participante, já para Simonal, ela deveria servir para divertir o povo e ao defender esses ideais, está na verdade defendendo

¹³⁴ SILVA, 1969, op. cit., p. 148

¹³⁵ BRASIL manda embaixada a Cannes. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 4, n. 174, p. 20, 08 a 14 maio 1966.

seus interesses, até mesmo quanto a sua permanência na gravadora. Mas quando o contexto muda, Simonal também muda.

Outro fator que chamou a atenção foi perceber que o ídolo Simonal além de usar o público (entendido como sujeito passivo) para sua carreira, também é utilizado pelo sistema, para reproduzir seus valores e ideais, como nos jingles de alguns produtos, em grande parte de empresas estrangeiras, como Philips, Lux, Kolynos, Shell, anteriormente citados. Os jingles são frases mais curtas que tinham o objetivo de fixar-se mais rapidamente na mente dos consumidores. Com isso, Simonal também é um objeto utilizado pelo sistema para difundir seus valores, tanto que no meio do seu show, pede para as pessoas confiarem na gente do Brasil, mas finaliza dizendo que se o sujeito não tiver em quem confiar, então pode confiar na Shell, uma das grandes multinacionais do setor de combustíveis. Ou seja, dizer para o indivíduo confiar na sua gente é a mesma coisa que confiar na Shell, que seria igual a gente do Brasil.

Se por um lado, defende a politização juvenil em favor da música brasileira, porque é conveniente fazer esse tipo de defesa nesse contexto, por outro, cria jingles bem humorados e com discursos simples de produtos a serem consumidos, como creme dental Kolynos, ou do “finíssimo” sabonete Lux, como sendo produtos provenientes de um capitalismo de consumo crescente no Brasil, sendo inclusive este o motivo da politização juvenil, o consumismo.

Assim, o disco é uma clara demonstração da comunicação bem humorada de Simonal, mas ideológico, carregado de interesses próprios, como a questão dos protestos juvenis (defende a permanência do samba), da difusão dos produtos a serem comercializados (Philips, kolynos, Lux), e de supostamente homenagear artistas, muitos da Jovem Guarda, dizendo-se amigo deles. Como diz Bourdieu, “todo discurso deve ser visto dentro de um contexto social de produção e veiculação”¹³⁶. Deste modo, entendendo este disco no contexto dos anos de 1967, Simonal defendeu idéias que foram produzidas naquele contexto, pois mercadologicamente eram úteis. Se as pessoas querem ouvir o ídolo defender a contestação, mesmo que de forma mais simples, como afirmava Simonal, ele o fará, pois essa é sua função dentro do jogo do sistema.

No que se refere à imagem do cantor, ela é entremeada de conteúdos simbólicos que visam prender a ele o público que o diretor comercial resolveu que se dirigisse. Assim, ele passa a representar constantemente, para que sua imagem pública se identifique com certos valores do consumidor, quer aparentando ser o modelo do sucesso, quer o do exemplo

¹³⁶ BOURDIEU apud SETTON, Maria da Graça Jacinto. Indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, dez. 2001. p. 9.

de vida a seguir, quer o de rebelde às instituições sociais, quer o de modelo sexual, quer o de filho abandonado e sem proteção e assim por diante.¹³⁷

Desta forma, para Simonal era conveniente neste contexto defender um discurso aliado aos interesses do sistema, que são os seus também, pois como sujeito neste processo, sujeitou-se às regras do capitalismo de consumo, ao defender o fato de que seu grande compromisso era fazer música para divertir e ficar rico. Mais a frente Simonal irá declarar que não entende a apatia do meio artístico a sua obra, dizendo ser inveja, preconceito racial, mas na verdade não se deu conta de que suas atitudes, cheias de intenções mais ao lado do sistema do que a inteligência, como ele mesmo dizia, foi o que lhe isolou do meio. Naquele contexto, dizer não participar de nada é na verdade assumir um posicionamento de participação. Não se julga se Simonal estava certo ou errado, ou que exista um lado certo ou errado, apenas se busca compreender o contexto histórico, que fruto do seu tempo e de suas vivências, forjou uma memória em que elegeu uns e descartou outros. O que para Simonal eram ações “inocentes”, sem conseqüências políticas, naquele contexto significava alienação, entrega, submissão do sujeito ao sistema.

Mas apesar de todos os esforços de Simonal em tornar-se conhecido, “falando o que o povo quer ouvir”, suas estratégias não surtiram o efeito desejado por ele. A revista Intervalo, de abril de 1967, organizou um concurso para eleger os favoritos do público, e até a semana de 23 a 29 de abril (o concurso se encerraria em 30 de abril), Simonal não apareceu nem entre os 10 primeiros colocados como cantor favorito e nem como programa favorito, dando o primeiro lugar como cantor a Roberto Carlos e como programa, à Jovem Guarda. Isto posto, a pergunta que fica é inevitável, mas onde está o público de Simonal? E ele tem um público? Ou seu público ainda está em construção? Mas será que esse público, dito como sendo da zona norte, teria acesso a esse tipo de revista? Afinal, ela se ocupou em mostrar as estrelas do meio artístico e grande parte de suas matérias são destinadas aos membros da Jovem Guarda que como diz Simonal, era o que estava “deixando cair”.

¹³⁷ JAMBEIRO, op. cit., p. 23.

3 QUEM NÃO TEM SWING MORRE COM A BOCA CHEIA DE FORMIGA¹³⁸

Não vou ligar
Deixe quem quiser falar
Eu sou assim, só Deus pode me mudar
Mas Deus não quer
Eu não vou me modificar
Deixa todo mundo que quiser falar
Deixa todo mundo que quiser falar
(Wilson Simonal/Nonato Buzar - Deixe quem quiser falar
Disco Nos tempos da pilantragem, 1966/67)

O ano de 1968 foi agitadoíssimo. O clima estava ainda mais pesado, pois os militares intensificaram suas ações no sentido de conter passeatas, protestos, greves e outras ações da sociedade civil e/ou organizada. Deste modo, ao perceberem que os festivais estavam sendo mais do que apenas um espaço de apresentação para novos artistas, os militares passaram a vigiar mais as apresentações. E foi no III Festival de Música Brasileira, em 1967, que Simonal deu os primeiros passos a uma nova fase de sua carreira.

A expressão Alegria! Alegria era um bordão que Simonal usava em seus programas, como dos muitos que criou ao longo de sua carreira. Mas neste festival, Caetano Veloso ganhou o quarto lugar com a canção Alegria! Alegria, que não se sabe se em tom provocativo ou em sua homenagem, mas o fato é que a canção, já num estilo tropicalista, consistiu numa alusão a referências do mundo pop daquele momento, falando da coca-cola, Claudia Cardinale, protestos, espaçonaves, revistas e Brigitte Bardot. Em novembro do mesmo ano, Simonal grava o disco Alegria! Alegria!!!, o primeiro de uma série de quatro discos, e neste primeiro, como faixa bônus, interpreta a música de Caetano Veloso, sendo o mesmo nome do disco.

Este disco foi considerado pelos críticos da época, como de música comercial e fácil, como afirma Ricardo Alexandre, “Muitos dos seus fãs iniciais, jornalistas ou bossa-novistas fundamentais, jamais perdoaram o cantor por essa opção pela música ‘comercial’ e ‘fácil’.”¹³⁹

Das 14 músicas, a música em destaque foi *Nem vem que não tem*, de Carlos Imperial, além de Simonal gravar duas canções de bônus, *Alegria! Alegria*, de Caetano Veloso e *Pata Pata*, de Miriam Makeba e Jerry Ragovoy. Outra opção de “Simona” foi gravar músicas mais curtas, com letras mais fáceis de compreender, fazendo uma interpretação bem humorada,

¹³⁸ O título é uma alusão ao título do disco Alegria, Alegria! vol. 2, de 1968, “Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga”

¹³⁹ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 36.

irônica em alguns momentos. As canções *Escravos de Jó* (versão Wilson Simonal e Luiz Matar; *Pára, Pedro*, de José Mendes e José Portela Dalavy, *Está chegando a hora*, versão de Rubens Campos e Henricão), são exemplos de canções mais conhecidas do cancioneiro popular. “Optou” em manter no seu repertório nomes de relevância da música naquele momento, como Caetano Veloso, Carlos Imperial, regravando inclusive uma canção de seu disco anterior, *Nem vem que não tem*, de Imperial, uma música que Simonal cantará em tom debochado, como percebido no disco. Mantém também uma canção de festival, *Belinha*, de Toquinho e Vitor Martins. Ricardo Alexandre escreveu que esse disco fora todo dominado pela pilantragem, no que ele diz ser uma alternativa ao iêiêiê. A capa do disco, conforme abaixo, mostra um Simonal com as mãos levantadas, com seus óculos de aros largos e com um terno impecável, que tem o significado de bom gosto e elegância.

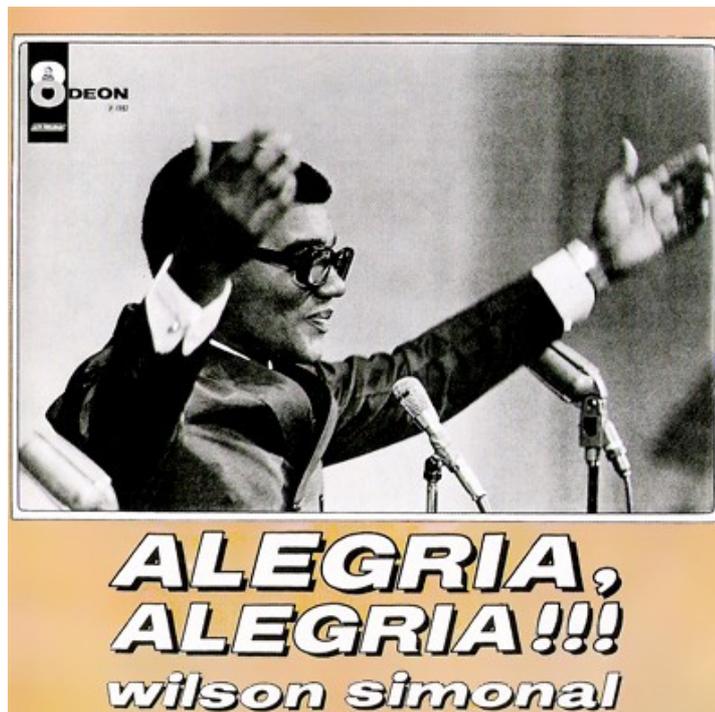


Figura 2. Capa do disco Alegria, Alegria!!! Wilson Simonal - 1967

Simonal gostava de se vestir bem, e certa vez quando foi-lhe perguntado que tipo de atrativos deveria ter uma mulher para lhe impressionar, disse que entre outras características, ela deveria ser sofisticada, elegante. Simonal apreciava bons lugares, bons carros e roupas de qualidade.

Mas qual o sentido da imagem de Simonal nesse disco? Segundo a historiadora Maria Clara Wassermann, as mãos levantadas tal e qual Simonal está fazendo eram uma espécie de convite à participação, à contestação, sendo uma espécie de código utilizado em

especial pelos artistas que nitidamente ou de forma subjetiva, contestavam o sistema como um todo. Então, erguer as mãos tinha o mesmo sentido de “venha, vamos participar”, vamos a luta!!! Mas para Simonal não parece um contra senso defender esse tipo de ação, pois sempre deixou claro que não tinha interesse de envolver-se em questões políticas? “Não me meto a fundo em problemas políticos, mas não me omito naquilo que considero importante”¹⁴⁰. Se analisarmos o contexto no qual esse disco foi produzido fica fácil compreender a situação, pois foi um momento de intensa mobilização social, de participação política, mas como ele diz, não se envolve, porém, dá a entender que isso não significa que se precisar, ele ficará de fora. Exemplo disso foi a canção Tributo a Martin Luther King, que ironicamente foi a canção sua que mais vendeu, ou seja, a que mais apareceu entre os cinco melhores da semana, em termos de popularidade. Ou seja, se está dando certo fazer música participante, mesmo que de forma leve, como Simonal dizia, que continue, pois é o que está vendendo, mas sem que com isso precise se indispor de forma mais séria com a polícia política.

Simonal dizia não querer confusão, pois não queria tomar partido de nenhuma situação, sem compreender que indiretamente estava tomando partido. E a imposição das mãos tem o sentido de dizer ao público de que de certa forma Simonal compactua com aquela ideologia, pelo menos publicamente, mas isso não significa que seja isso uma prática que condiz com sua realidade. Como já dito anteriormente, sempre de olho no mercado, Simonal produz um disco que procurou misturar diversos estilos para dizer “uso todos e nenhum ao mesmo tempo”, fazendo um disco leve, de músicas curtas ou de letras simples, abusando dos refrões repetitivos, para se fixar mais.

Nada de maiores compromissos com a inteligência, nada de fundir a cuca. As coisas rebuscadas ficam difíceis e ninguém entende. Isso é mau, porque restringe, morou? Por isso não dou a mínima a quem critica as minhas invenções. Elas me ajudam a fazer coisas mais úteis para a música e para meu público do que aquilo de que os pilantras que me criticam são capazes.

Quando Simonal fala de fundir a cuca, está na verdade se referindo aos artistas, que como Chico Buarque, para burlar a censura, fazia músicas com letras sofisticadas, e que tivesse duplo sentido, no que Caetano Veloso chamou de linguagem de fresta, ou seja, falar nas entrelinhas, e Simonal considerava coisa muito sofisticada, que o público não conseguiria entender. Para Simonal, “seu público” preferia ouvir coisas mais simples. Quem é esse público? Como Simonal se apropria desse público, garantindo-lhe assim a fidelidade? E será que lhe são fiéis? Até que ponto esse público é realmente seu? Pois é possível entender que

¹⁴⁰ A NOBREZA de Simonal (capa). **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 6, n. 293, p. 11, 18 a 24 ago. 1968.

ele, o público, assim como planta, precisa de “água” para continuar vivo e crescendo, e Simonal seria essa “água” pois sempre lhe traria alimento para mantê-lo vivo, ligado. E para que esse público não consiga compreender essas coisas sofisticadas ou prefira suas “invenções”, Simonal procurou inventar novas formas de mantê-lo sempre fiél.

Simonal é um símbolo e como tal será seguido por aqueles que nele se identificam, vêem-se nele. Mas a visão que se tem dele é como sendo um protótipo de si mesmo, não é fruto do acaso, mas foi cuidadosamente pensado, e para tal, Simonal procurou sempre se identificar com esse público, por isso dizia não ligar para eventuais críticas. Usar boné, falar gírias da rua tal como “o pessoal” da rua é uma forma de se identificar ou dizer se identificar com um tipo de público. Chico Buarque, Geraldo Vandré Carlos Lyra, tinham seu público, os intelectuais ligados a universidade; Tom Jobim, João Gilberto e Vinicius tinham um público mais erudito, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes tinham um público defensor de novidades, de vanguarda, Roberto e a turma da Jovem Guarda tinham um público mais jovem e Simonal tinha um público mais popular, ou como disse a revista Intervalo, o “rei das empregadas domésticas”.

Obviamente que não se quer dizer que essas categorias são fechadas, estanques, pois como afirmou Carlo Ginzburg, o que há na sociedade na verdade é uma grande circularidade cultural, não havendo lugares marcados para os sujeitos. Esses papéis, lugares são criados, mas isso não quer dizer que não possam transitar uns pelos outros, mas cada qual procurou identificar-se a um tipo de público, que entendido aqui como um produto do sistema, procurou-se buscar aquilo que melhor lhe conviesse ou lhe fizessem acreditar que lhe convém. Então, Simonal procurou criar um personagem a um tipo de público em que viu possibilidade de maior popularidade. Com isso também não se quer dizer que ele não tivesse possibilidade de percorrer outros caminhos e convencer outro público, pois no início ele bebericou na Bossa Nova, mas num momento de grande efervescência cultural, num terreno fértil que o Brasil estava se transformando, muito em função da vinda das grandes gravadoras e músicas internacionais, Simonal fez uma escolha.

Para muitos a Pilantragem, entendida por alguns críticos como muito semelhante ao que acontecera com a Tropicália, não passava de música de pilantra, mas não no sentido do pilantra esperto, mas do pilantra malandro, interesseiro, que produz de tudo um pouco, que no fundo não produz nada de efetivo. Isso pode se comprovar ao se perceber as discussões em torno da música nesse momento, em que se busca uma pretensa nacionalidade à música brasileira, defendida por uns, criticada por outros. Não se inserir nessa discussão seria

encarado como não defensor desse tipo de ideologia. Simonal até defendeu a música brasileira, mas não queria se prender a um modelo, que era do que se falava nesse momento.

Então seu disco, cheio de pilantragem, provocou a ira de alguns, pois além de não se posicionar de forma clara e firme, utilizou-se de símbolos para melhor se fixar na mente do público. Simonal não pertencia a grupo nenhum, foi um artista que ao não escolher lado, se é que se pode falar em lados, procurou justamente não se indispor com ninguém. Mas naquele contexto, de vinculação ou contestação, não se indispor seria na verdade se indispor, pois o que Simonal mais queria, que foi o sucesso, a popularidade, que lhe derrubou mais tarde. Quanto mais popular, mais visado e mais analisado, mais procurado pela mídia, mais investigado, mais alvo, mais observado e o que lhe pareciam ser forças acabaram se transformando em fraquezas, anos mais tarde.

No ano de 1968, Simonal passa a ser muito requisitado para shows, tanto que, segundo a revista Intervalo sofreu uma crise de estafa. Essa procura por Simonal por estar associada ao fato da censura impedir a apresentação de uma série de artistas, que também conhecidos pelo público, mas de uma outra forma, por sua contestação ao sistema, por exemplo, vai em busca cada vez mais de artistas como Simonal. Daí a extrema popularização de grupos como a Jovem Guarda, que apesar de cantar “quero que tudo o mais vá pro inferno”, teve um grande espaço na mídia, popularizando-se cada vez mais, tal como Simonal, por seu descompromisso com a inteligência. Como suas músicas não tem o sentido de ser uma crítica aberta e velada ao sistema, tem o que se poderia chamar de trânsito livre, não sendo bem visto pela crítica mais intelectualizada. Eles representam na verdade o amortecimento de uma situação latente na sociedade, ou assim pretendem, provocando a ira de muitos outros.

O ano de 1968 foi explosivo em todo o mundo. Passeatas por igualdade de direitos nos EUA e na Irlanda do Norte; protestos contra a Guerra do Vietnã; intervenção da URSS na Tchecoslováquia; barricadas na França pela democratização do ensino, mas o mais eloquente foi o maio de 68 em Paris, em que os estudantes saíram às ruas com cartazes com escritas como “é proibido proibir”, que ficou famoso no Brasil, no episódio de Caetano Veloso no III FIC/TV GLOBO, na eliminatória paulista no Teatro da Universidade Católica (TUCA)¹⁴¹, em setembro, em que Nelson Motta diz:

Uma tempestade de vaias e gritos abafou os primeiros acordes. Eles pararam, a vaia continuava. Caetano sorria e esperava, quase tranquilo, tinha-se a impressão. Com ‘Alegria, alegria’ ele já tinha vivido e revertido uma situação semelhante, e ao longo de todo aquele ano tinha se tornado uma

¹⁴¹ O TUCA de São Paulo foi considerado reduto da UNE (União Nacional dos Estudantes) e do PCB (Partido Comunista Brasileiro).

figura polêmica de projeção nacional, um dos líderes do Tropicalismo. Só que agora a música que ele começava de novo a cantar era mais um conceito que uma canção, como nem os fãs de ‘Alegria, alegria’ esperavam: um aproveitamento político-artístico do slogan dos estudantes franceses ‘É proibido proibir’.

Mas as vaia cresciam e se misturavam a insultos e objetos pesados que eram jogados no palco. Caetano parou de cantar e gritou no microfone, no meio da tempestade, seu célebre discurso, que terminava:

- ‘[...] é essa a juventude que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética estamos feitos...’

A vaia e o tumulto continuavam mas muitos aplaudiam quando Caetano abandonou o palco, proibido de cantar e indignado com o fascismo do qual fora vítima.¹⁴²

O episódio ocorrido em 1968 revelou um pouco do “caldeirão” que se vivia naqueles tempos de ditadura. Como a censura estava cada vez mais atuante muitas pessoas que iam aos festivais aproveitavam para se manifestar, não só em relação à música que estava sendo cantada, mas do que ela representava. Grande parte do público era formada por uma juventude politizada, por exemplo, e defensora da idéia de que Caetano não estaria aliado aos interesses destes grupos defensores de uma música que utilizasse apenas de elementos “nacionais”, no que Augusto de Campos chamará de a TFM – a Tradicional Família Musical, afirmando ser “contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo regional ou hemisférica, sempre alienante”¹⁴³.

Como disse Nelson Motta, “Conservadores e progressistas, reacionários e revolucionários, quem era o quê naquela noite só se soube quando Caetano Veloso e os Mutantes entraram no palco com roupas de plástico, futuristas, para apresentar “É proibido proibir”¹⁴⁴. Ou seja, os festivais transformaram-se cada vez mais em espaços de manifestação popular. E a ira recaiu sobre Caetano que foi acusado de “de mistificador, de oportunista, de vendido ao capitalismo e ao comunismo, de corruptor da família, de reacionário e de revolucionário”¹⁴⁵.

Além do clima do festival, houve outros acontecimentos significativos como a morte de um estudante numa passeata no Rio de Janeiro, o jovem Edson Luiz de Lima e Júnior, que acirrou ainda mais o fervor dos protestos, pois o mesmo fora enterrado na condição de herói e será usado como ícone dos movimentos. Nos EUA também foi assassinado outro ícone de movimento social, o pastor evangélico, Martin Luther King, um líder em favor da causa negra. Em junho deste ano, realizou-se no Rio de Janeiro a passeata dos cem mil contra a

¹⁴² MOTTA, Nelson. **Festivais de 68**. Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Colunas&SubArea=Colunas&css=1&ID=112&IDEscritor=44>>. Acesso em: 24 fev. 2007.

¹⁴³ CAMPOS, op. cit., p. 10.

¹⁴⁴ MOTTA, op. cit.

¹⁴⁵ Idem, ibidem.

ditadura. Como tentativa de manter uma pretensa ordem, em 13 de dezembro desse ano os militares promulgaram o Ato Institucional nº 05 (AI5) que promoveu o fechamento do congresso nacional e apertou a já apertada censura.

O ato que vigorou até 1979, concedeu ao Presidente plenos poderes para fechar por tempo ilimitado todo o Poder Legislativo; intervir em estados e municípios; suspender por 10 anos os direitos políticos de qualquer cidadão e cassar mandatos eletivos; demitir ou aposentar sumariamente funcionários públicos, inclusive juizes de tribunais; suspender a garantia do *habeas corpus*; efetuar prisões sem mandado judicial e decretar estado de sítio.¹⁴⁶

Na área artística era comum ver espetáculos serem cancelados minutos antes de sua apresentação, artistas serem agredidos. Os meios de comunicação, já obrigados a usar uma mordaca tiveram que “apertar” ainda mais essa mordaca, e passaram a recheiar suas programações sejam de rádio ou TV, ou suas páginas de revistas ou jornais, com atrativos possíveis¹⁴⁷. Simonal era um desses atrativos possíveis, talvez por isso de sua agenda cheia. Era popular, dava ibope, tinha certo humor conveniente àquele momento, um show-man como diziam e fazia uma música “agradável e popularesca”, promovendo o que Adorno/Horkheimer irão denominar de alienação, tornando o público “escravo” de uma opressão mágica, que tem como contraposição a superficialidade que liberta. Ou seja, num contexto marcado por uma realidade que se divide em diversas realidades, ouvir Simonal é não precisar pensar, criticar, pois o fetiche que a música lhe provocou lhe cega a consciência criando uma viseira para os acontecimentos a sua volta. E a união imagem/som que Simonal difundia era perfeita tanto para o sistema ideológico, construindo-se sob o discurso do “negro, que um dia foi pobre, mas hoje é rico, respeitado e usa calça Lee.

E a ousadia ou provocação de Simonal, com suas expressões, modas, produtos e ritmos, ou sua pilantragem, como gostava de se definir, fez com que lançasse o disco neste mesmo ano, “Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga”. Nesse disco, a música “carro-chefe” será *Sá Marina*, de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, considerada por Zuza Homem de Mello e Jairo Severiano, como uma das canções mais representativas daquele ano. Foram 12 canções e uma faixa Bônus, *A namorada de um amigo meu*, de Roberto e Erasmo Carlos, misturando estilos e sons, mas mantendo a fórmula de composições mais curtas, abusando da repetição dos refrões, com canções cantadas com malícia. Neste

¹⁴⁶ WORMS e COSTA, op. cit., p. 105.

¹⁴⁷ Ao falar dos meios de comunicação nesse contexto, tem a clareza de que não havia uma unanimidade em termos de mídia, ou seja, nem toda ela se rendeu ou aceitou a rendição imposta pelos militares. Como exemplo, pode-se citar o Jornal O Pasquim, que foi considerado um símbolo de resistência, de contestação ao sistema e seus valores.

disco, Simonal mistura na gravação ao fundo uma pequena platéia mesclando o canto com a fala, repetindo suas gírias, como deixa cair, s'imbora e outras, como na canção *Cai, Cai*, de Roberto Martins. É um disco que mistura canções românticas com canções mais agitadas (Zazueira, cai,cai), chorosas (Manias), marcha de quartel, (recruta biruta), populares (Paraíba). Na canção de sua composição *Vamos S'imbora*, o cantor canta com humor, brincadeiras, podendo ser ouvido ao fundo palmas, risos e falas de Simonal.

Ôôôôô..Vamos s'imbora dançar
 Festa tá muito boa
 Não deixa ela se acabar
 Ôôôôô..Vamos s'imbora dançar
 Ôôôôô..Vamos s'imbor dançar
 Muita alegria moçada
 nós não podemos relaxar...¹⁴⁸

A canção é curta e Simonal abusa dos trejeitos, no melhor estilo que ele mesmo definiu, de que música tem que servir pra divertir, de ser simples para que o público possa entender, repetindo inúmeras vezes o refrão, pois a mesma se limitou a duas estrofes mais um refrão, consistindo numa estratégia musical, para que ela seja mais facilmente memorizada pelo público. Segundo Simonal, seu compromisso era fazer uma música que o público entendesse e se divertisse. Mas a grande ousadia de Simonal não está apenas nas canções, mas na capa que escolheu para este disco, como demonstrada abaixo:



Figura 3. Capa do disco Alegria, Alegria, vol. 2 - 1968

¹⁴⁸ SIMONAL, Wilson no disco SIMONAL, W. *Alegria, Alegria! vol. 2*. São Paulo:EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1968. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

Como já anteriormente relatado, o ano de 1968 foi um dos mais agitados em termos de contestação social, política, com ações severas por parte dos militares. Segundo Ricardo Alexandre, a capa desse disco e do disco de 1969, *Alegria, Alegria, vol. 3 ou Cada um tem o disco que merece*, foram na verdade, uma estratégia comercial por parte de Simonal e seus produtores, numa carreira em crescimento, porém suas atitudes não são muito bem vistas por alguns setores da classe artística, especialmente a ligada à música participante.

Tal perfeccionismo, de algum modo, colaborou para que o cantor desenvolvesse certa fama de arrogante, ou de acordo com sua própria gíria, ‘banqueiro’ (de quem ‘bota banca’). Provocador, isso ele era: quando o acusavam de se vender, o que fez foi lançar uma série de álbuns com o mesmo título (foram 04 *alegria, Alegria!!!*, entre 1967 e 1970), numa evidente manobra comercial; em um, posava de smoking e óculos escuros tomando água-de-côco na praia., no outro usava o subtítulo ‘Cada um tem o disco que merece’, quando o acusaram de colocar sua voz privilegiada a serviço de um repertório infantilizado...¹⁴⁹

Porém, se analisarmos por outro lado, a fala de Ricardo Alexandre, tem mais uma intenção de defesa do artista em função do final de sua trajetória. Ingenuidade ou estratégia comercial, fato é que Simonal cresce em popularidade tanto para com empatia como para antipatia. Irônica, a imagem de Simonal na capa, mostra um sujeito, bem vestido, no “sossego” de uma praia, tomando uma água-de-coco, num lugar “tranquilo”, de mar e céu azul, belezas exuberantes, transparecendo calma, pois não há movimento na praia. Esse sujeito está feliz, criando um duplo sentido dessa felicidade, pois é um “preto e pobre” que se deu bem, e está podendo “botar banca”, e por outro lado, de um sujeito que, como estava sempre atualizado, pois ser pilantra é ser atualizado, segundo Simonal, é sabedor da situação sócio-política do país e passa uma mensagem nas “entrelinhas”, dizendo ao público, que seu champignon” é porque ele tem swing, pois quem não o tem, pode “morrer com a boca cheia de formiga”.

Analisando as posições anteriores de Simonal, essa expressão mais parece um contra-senso do que jogada comercial, como afirmou R. Alexandre, pois para quem gostava de coisas mais simples, mais fáceis de o povo entender, essa está bem subjetiva. Dizer em plena ditadura que você pode morrer com a boca cheia de formiga dá o sentido de que você sabe e muito bem o que acontece por detrás das “cortinas” do poder dos militares e ela pode tanto soar como alerta, como de quem quer avisar algo como de quem diz que se você tiver “swing”, ou seja, jogo de cintura, for “submisso”, poderá se dar bem. Em declaração do

¹⁴⁹ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 39.

próprio Simonal, esses discos seriam uma simples provocação àqueles que o chamavam de alienado e criticavam sua postura enquanto artista.

Simonal teve grande espaço nos mass média, diga-se jornais, revistas, televisão, tanto que o próprio Bôscoli e Miélle declararam que só perdia em popularidade para Roberto Carlos e em qualidade para João Gilberto. “O Simonal chegou e engoliu. Pimba!, direto na mosca. E já com toda esta descontração: ‘pode deixar que eu já sei onde está o curinga’... Melhor que ele só Deus – João Gilberto”¹⁵⁰.

Quando entrevistado, fazia questão de mencionar sua relação de respeito e admiração pelo exército. Em entrevista concedida, Simoninha, o filho mais velho de Wilson Simonal declarou que, para o pai, o exército e governo militar eram duas instâncias diferentes, e que o mesmo só entenderá da situação com mais clareza quando do episódio de seu produtor e amigo pessoal, Erlon Chaves, em 1970. César Camargo Mariano, um dos integrantes do Grupo Som Três, declarou que:

Só fui perceber que havia esses dois lados conflitantes muito tempo depois quando trabalhava com a Elis e convivía com o outro círculo de pessoas. Na época do Som Três, éramos ignorantes em relação a isso. Não era uma questão de alienação, era uma questão de música. ‘Dá para fazer um arranjo bacana? É musical? Tem swing?’

– era isso que nos importava, a música pela música. Em determinado momento, isso passou a ser malvisto.¹⁵¹

A fala de Mariano pressupõe entender que estavam desligados do assunto, mas Simonal declara justamente o contrario numa entrevista ao jornal Correio da Manhã, em 1970, e dizia não entender o porquê da sociedade estar agindo daquela forma.

O Brasil durante muito tempo foi desgovernado, a administração foi má, todo o esquema era devagar, não era funcional. Se os militares estão aí e você não gosta desse regime de exceção, o que você deve fazer? Trabalhar pra esse regime mudar no futuro: não ficar tumultuando com anarquia, não ficar na gozação, não ficar desacreditando antecipadamente. Pra mim não importa quem é que está governando. Se todo o brasileiro meter na cabeça que deve fazer o melhor, o Brasil vai dar um banho.¹⁵²

De certa forma, Simonal contribui para a preservação do sistema, pois essa fala foi dita em 1970, em pleno auge de ditadura militar, fazendo sentido a capa do disco Alegria!

¹⁵⁰ AUTRAN, Margarida; KUPFER, Paulo José. O papo bom de Miélle e Bôscoli. **Revista Fatos e Fotos**, ano 8, n. 456, p. 65, 30 out. 1969.

¹⁵¹ MARIANO apud ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 49.

¹⁵² SIMONAL, pilantra sério, op. cit., p. 3.

Alegria número 3 e inclusive o outro título do seu disco de 1969, gravado em abril deste ano, de forma ainda mais ousada, com o subtítulo *Cada um tem o disco que merece*.

Como canções, foram ao todo 13 músicas, sendo mais uma, chamada de faixa bônus, a canção de Roberto Carlos, *Se você pensa*. Tendo como compositores, Jorge Ben, Marcos e Paulo Sérgio Valle, Nonato Buzar e Paulinho Tapajós, Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, como alguns dos mais conhecidos compositores da época. Porém a crítica considerou um disco mais comercial, como na canção *Mustang cor de Sangue* (Marcos e Paulo Sérgio Valle), reproduzindo indiretamente através da letra a ideologia de comprar um carro.

A questão social, Industrial
 Não permite e não quer que eu ande a pé
 Na vitrine um Mustang cor de sangue

Tenho um novo ideal, sexual
 Abandono a mulher virgem no altar
 Amo em ferro e sangue um Mustang cor de sangue.¹⁵³

O carro de nome Mustang pertence à fabricante Ford, que passou a ter sede de produção automobilística no Brasil a partir de 1968. Havia também a canção *Mamãe eu Quero*, de Jararaca e Vicente Paiva, considerada muito infantilizada. A canção *What do you say* foi mais uma composição de Simonal, que seguiu o estilo das anteriores, com estrofes curtas e repetição do refrão.

O disco todo apresenta canções românticas, músicas mais popularescas, que exultavam o amor, ou da dor dos amores perdidos, do mar, dos carros, da mulher esperta, temas recorrentes aos compositores daqueles tempos. Augusto Marzagão, um dos criadores e organizadores do Festival Internacional da canção, ao falar da crise do festival, declarou numa entrevista em 1971, que os compositores deveriam se voltar a compor mais para os temas do Brasil e não pelo que faz sucesso. “Os compositores se orientam muito pelo ‘Hit Parede’ mundial. Fazem coisas dentro do que está fazendo sucesso no momento”. E cita ainda nessa matéria o caso da canção de Antonio Adolfo e Tibério Gaspar, *Sá Marina*, que fez muito sucesso na interpretação de Wilson Simonal. O estilo do disco de Simonal neste momento prefere abordar temas como amor, dor de amor, mar, céu e outros.

¹⁵³ Mustang cor de Sangue no disco SIMONAL, W. **Alegria, Alegria! vol. 3**. São Paulo:EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1969. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

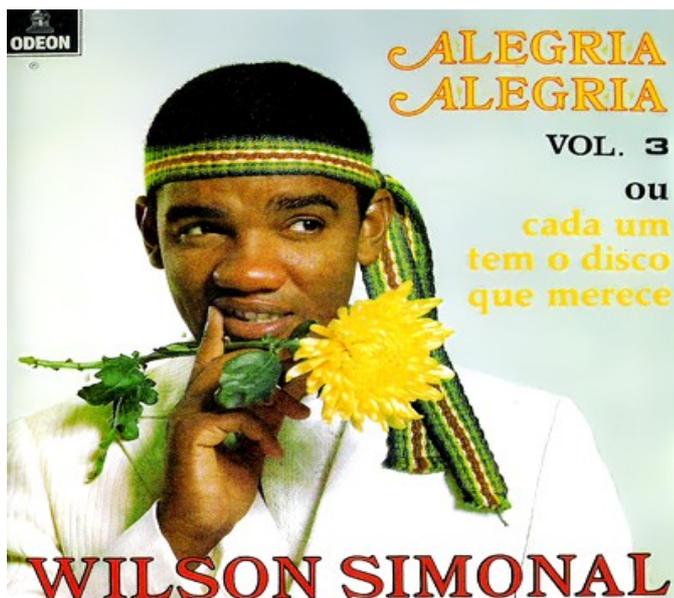


Figura 4. Capa do disco Alegria, Alegria, vol. 4 - 1969

Simon al criou um disco provocativo, pois pode-se entender que quem não “tem swing” como Simon al, não terá o disco que merece. Simon al está em busca de popularidade, em busca de vender sua música e esta capa chama a atenção.

Paiano vê a ação da censura como mais um chamariz para a venda de discos de artistas censurados: ‘[...] a imagem de mártir do artista era capitalizada pelas companhias’. Se a interferência da censura foi drástica do ponto de vista da criação artística, economicamente, a indústria do disco parece não ter sentido seus efeitos.¹⁵⁴

A exemplo disso pode-se citar o caso da música Cálice, de Chico Buarque de Hollanda, lançada em 1973, censurada e só liberada em 1978, mas foi uma das canções que mais vendeu, batendo recordes de execução em estações de rádio e emissoras de TV. Nesse sentido, Simon al aparecer com um disco em tom provocativo, e provocativo àqueles que produzem música participante, pois aos que não tem uma consciência política ou não estavam diretamente ligados a ela, o disco representa apenas um artista famoso fazendo pose.

Na imagem da capa desse disco, Simon al está com uma expressão de deboche, usando uma faixa na cabeça, o que se tornara uma marca de Simon al, com uma roupa branca, simbolizando paz, e na boca, uma flor, sendo um cravo com folhas verdes e flores amarelas, lembrando as cores do Brasil, Simon al passa uma imagem de que no Brasil, país do verde e amarelo tudo estaria em paz.

¹⁵⁴ PAIANO apud DIAS, op. cit., p. 57-58.

Segundo Bourdieu¹⁵⁵, não existem falas neutras, é possível compreender que naquele contexto não há como ver de forma inocente tal disco, pois cada detalhe era cuidadosamente pensado, cada detalhe tinha uma função, um sentido, e obviamente que para cada indivíduo, houve um tipo de interpretação diferente. Para uns, pode ser sinal de arrogância, ou sinal de ousadia, ou pura “pilantragem”, como diria o próprio Simonal, ou ainda, uma prova de conviência com a situação política vigente. É difícil precisar o certo, se bem que o certo pra quem? E há num contexto como esse o certo? São na verdade grupos diferentes, com discursos diferentes, disputando espaço, disputando um lugar hegemônico na sociedade.

E Simonal fará uso desse tipo de estratégia, falando em defesa da questão do patriotismo, do trabalho, da família, típicos do período em questão, fins de 1969 e dos anos de 1970, como percebido no Jornal Correio da Manhã, de 1970.

Eu sou muito nativista. Confesso que fico cheio com essas pessoas que desacreditam no Brasil. [...] Então, o brasileiro tem vergonha de cantar o hino nacional. Tem que acabar com isso. Nós somos um país subdesenvolvido, um país pobre, estamos atravessando uma fase política difícil, temos de reconhecer esse troço e temos que tentar melhorar, e não deixar o barco correr.¹⁵⁶

Essas atitudes contribuem para o aumento de sua popularidade, pois transitava em todas as categorias, em especial as mais populares. Era interessante ao sistema, ao Regime militar, pois de acordo ou não com os militares, não representava uma ameaça, por produzir uma música mais dançante, sem atacar ao sistema. Para Adorno, esse tipo de música conduz o sujeito à alienação, sem consciência da realidade que o cerca, contribuindo assim para a manutenção das idéias do sistema, como do consumismo a qualquer preço e de qualquer coisa. A música de Simonal era popular e vendável e era isso que interessa à indústria cultural.

Simonal foi bom para o mercado e por ser considerado inofensivo, teve uma agenda lotada de shows e apresentações. Porém, o grande “boom” da carreira de Simonal ainda estaria por vir. O ano de 1969 estava apenas começando.

3.1 SIMONAL – “AQUELE “CARA” QUE TODO MUNDO QUERIA SER”¹⁵⁷

¹⁵⁵ BOURDIEU, Pierre. **A economia as trocas lingüísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: Edusp, 1996.

¹⁵⁶ SIMONAL, pilantra sério, op. cit., p. 3.

¹⁵⁷ A frase em questão refere-se ao título de uma matéria jornalística produzida por Sergio Noronha, do Jornal do Brasil, em 04 de fevereiro de 1970.

Simonal estava cada vez mais popular, famoso, rico, como tantas vezes falou que seria. Mas a sua pilantragem não poderia lhe antecipar o que ainda lhe acontecerá. Indiscutivelmente, de todos os períodos da carreira artística de Simonal, que sempre buscou a fama e ao sucesso, o auge de sua carreira está nesse ano, e curiosamente, no mesmo sentido, o ano em que as críticas começam a acusá-lo de pretensioso, arrogante, negro de alma branca, entre outras. “Me chamavam de pretensioso, preconceituoso, arrogante e folgado”¹⁵⁸.

Simonal dizia não se importar, pois na cabeça dele, era uma forma de preconceito racial.

Houve racismo, porque eu andava em bons carros, casei com uma mulher loira, estava fora do padrão. Era um negro que falava dois idiomas, falava direito, apresentava programa de TV. Quem entendia de música, me respeitava. Tom Jobim era meu fã.¹⁵⁹

Simonal representava o estereótipo do sujeito que se deu bem na vida e como ele mesmo dizia na canção Carango, “pra ter fon fon , trabalhei, trabalhei”. Fazia questão de falar o que tinha, de mostrar que estava ajudando sua mãe e que a vida melhorara. Já fora capa de diversas revistas, aparecia em praticamente todas como assunto, seja por uma brincadeira ou por uma pilantragem que fizera, como aparecer com uma roupa ou uma gíria nova. Simonal já era um símbolo e como tal já se constituía numa referência, num estilo definido, assim como foram Bossa Nova, Tropicália, jovem Guarda, não só como artista, mas como música, modismos, gírias. Falar *champignon* era uma gíria criada por Simonal para representar algo de qualidade, de bom gosto ou usar faixa na cabeça que era uma marca sua.

E em junho/julho de 1969, aconteceu um dos, senão o maior momento da carreira de Simonal. Sergio Mendes, o Brasil’66, um cantor brasileiro de maior sucesso internacional naquele momento e que estava nos EUA fazendo campanha do seu disco, Crystal Illusion, considerado de grande sucesso, era patrocinado pela Shell viria ao Brasil, para um show de apresentação no Maracanãzinho, no Rio de Janeiro. O show de abertura da noite coube a Simonal, que subiu ao palco junto com o grupo Som Três e empolgou a platéia, e esta por sua vez, aos gritos aclamavam seu nome.

Simonal tinha sido escolhido, apenas, como o cantor que fecharia a parte inicial do show. Do show que seria de um brasileiro consagrado ‘lá fora’, Sergio Mendes, mas que acabou sendo dele, de Wilson Simonal. Nunca se havia visto coisa igual. Por trás do palco, enquanto lá nas arquibancadas a multidão rugia e assobiava, exigindo mais Simonal, e enquanto ele mesmo

¹⁵⁸ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 39.

¹⁵⁹ Idem, ibidem

era socorrido, após desmaiar de emoção, havia um sobressalto de homens agitados. ‘Isso só acontece uma vez na vida’ murmuravam.¹⁶⁰

Foram 30 mil pessoas cantarolando com o cantor, que ao terminar o show e descer aos camarins, é solicitada sua volta ao palco para um biz. Simonal volta, emocionado, diz “reger o maior coral do mundo”, no conhecido episódio 10 mil pra direita e 10 mil pra esquerda. Em entrevista concedida a revista Fatos e Fotos, de agosto do mesmo ano, Simonal declarou:

No show do Maracanãzinho, foi aquele negócio: o pessoal crente que o Sergio Mendes ia me levar de cara para os states. Pois é, o Simonal depois ia voltar cantando em inglês, cobrando uma nota. Então, me deram aquela prova de carinho: ‘Nós gostamos de você e você não aparece por aqui. Quer ver como a gente gosta? E toma aplausos. O público é que nem criança, gosta de idolatrar, faz pirraça, só admira pessoas que fazem determinadas coisas que ele gostaria de fazer’.¹⁶¹

A fala de Simonal é bastante interessante para compreender o universo do qual ele fez parte e ajudou a criar. Inicialmente ele dá a entender que fazer carreira internacional é bom, pois pode ganhar mais dinheiro. Percebeu-se isso nesse momento, quando já foi comentado o episódio de Claudete Soares, que dizia que “santo de casa não faz milagre”, ou seja, que se quisesse ganhar dinheiro, teria que ir pro exterior. Outra questão é o quando ele diz “nós gostamos de você e você não aparece por aqui”, Simonal coloca isso porque grande parte de sua carreira artística estava até então em São Paulo e ele estaria voltando para o Rio de Janeiro porque a TV Record acabou com os programas musicais que tinha, dentre eles o de Simonal.

Mas um dos momentos mais interessantes de sua fala é quando diz que o público era como criança, gostava de idolatrar, fazer pirraça, só admirava pessoas que faziam determinadas coisas que ele gostaria de fazer, ou seja, o público está vendo em Simonal aquilo que ele de certa forma condicionou Simonal a fazer. Simonal construiu sua carreira sempre de acordo com as expectativas do público, construindo um personagem, baseado nas expectativas populares, mostrando ao público aquilo que ele queria ver ou que quisessem que vissem, pois afinal esse personagem não é inocente. Simonal deu vida a um estereótipo que lhe criaram, baseados nas expectativas de um público e de um mercado, que assim o faz pensando em atender interesses específicos, como de produzir uma música de massa, criando um público massa. Se o público gosta de ver pirraça, Simonal faz pirraça.

¹⁶⁰ SILVA, 1969, op. cit., p. 139.

¹⁶¹ SIMONAL, Wilson apud MARZOLA, Norma. “As Mil Bossas do Pilantra Simonal”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 8, n. 444, p. 69, 07 ago. 1969.

É o que Adorno chamará de arte de massa. É uma via de mão dupla. O público está clamando um artista que foi criado para este público, para produzir uma música para este público, e que tal como criança, pode ser manipulado por seu ídolo, como o fez Simonal, no episódio dos 10 mil pra cá e 10 mil pra lá.

Segundo Adorno isso representa uma forma de alienação dessa platéia que ao se permitir ser massa, é facilmente manobrada, adestrada, não apenas por seu ídolo, que é apenas um símbolo de algo maior, mas de todo um sistema que está em torno desse ídolo, usando-o. "A falta de compromisso e o caráter ilusório dos objetos do entretenimento elevado ditam a distração dos ouvintes"¹⁶².

O fato de que a música de Simonal neste show, foi eloquentemente incorporada, representa a justificativa perfeita da indústria cultural que cria o discurso de que mercadoria de primeira qualidade é na verdade aquela, no caso da música, que os ouvintes desejam.

E serão esses ouvintes/público que irão ditar as regras para o tipo de produção musical de Simonal. O episódio do Maracanãzinho lhe colocou no lugar mais alto do Olimpo. No dia seguinte, o episódio foi notícia em grande parte dos meios de comunicação, dando-lhe mais projeção do que já tinha. Simonal foi notícia durante o ano todo nos meios de comunicação e se aproveitará disso.

Em agosto de 1969 Simonal produziu um single, com aquela que foi considerada o maior sucesso de sua carreira, a canção de Jorge Ben, "País Tropical", dando a ela uma interpretação própria. Segundo Ricardo Alexandre, era a boa fase de Simonal tomando vultos inesperados. No ano de 1969, após sua apresentação no Maracanãzinho, foi notícia em jornais e revistas, e estas por sua vez destinarão algumas páginas para falar de sua vida e obra, criando modas e conceitos, mais do que já fazia. Esta foi a fase de auge da carreira de Simonal.

Na revista fatos e Fotos, de agosto de 1969, Simonal foi matéria de 04 páginas, com a manchete "As mil Bossas do pilantra Simonal". Já no início da matéria, a revista vai construindo uma imagem de Simonal, como:

O rei da pilantragem não mede sacrifícios para estar cada vez mais perto do público. Seu sucesso é sempre o mesmo, esteja ele no programa do Chacrinha, na Sucata (cantando para grã-finos) ou no Maracanãzinho, abafando a popularidade de Sérgio Mendes.¹⁶³

¹⁶² ADORNO, **Textos escolhidos**, op. cit., p. 85.

¹⁶³ MARZOLA, op. cit., p. 69.

Além de “rei da pilantragem”, ou seja, rei das novidades, por ser este seu significado, há outros termos para designá-lo, como “cidadão bem comportado”, “honestíssimo, pilantra e debochado”, “carioca fanático”. Nesta matéria, Simonal abusa dos trejeitos e passa a defender valores e idéias bastante sugestivas para o período, tais como dizer que as “três coisas mais importantes na vida são a saúde, a paz de espírito e a fé. Fé em Deus, em mim, na vida, fé em tudo. O negócio é viver no manso”¹⁶⁴. E esse tipo de declaração tornará Simonal um exemplo a ser seguido, de sucesso e de bom comportamento, num período em que esse tipo de atitude é bem recebida tanto pelos militares como para o sistema. E essa popularidade toda fará com que Simonal se perca no caminho, afogando-se no próprio estrelismo, em falas como “Eu sou o tipo de cara que, quando entro no palco, todos sabem que ali está o bom. Aí pego o microfone e largo aquela cascata”¹⁶⁵. Ou ainda, declarou que:

O meu negócio não tem psicologia, não tem nada. O negócio é falar a linguagem do público, a linguagem que ele fala. Por isso eu me comunico. O artista tem que descer do seu pedestal e por os pezinhos no chão, para chegar ao nível do público. Fazer charme não dá pé, não funciona. A função do artista é divertir o público: ele é pago pra isso.¹⁶⁶

A fala de Simonal deixa clara sua vinculação ao mercado fonográfico, como inclusive produto do meio, ao dizer que o artista deve falar a linguagem do público. Segundo Othon Jambeiro¹⁶⁷, essa é uma das estratégias da indústria fonográfica para vender seu produto, no caso, a música. Mas Simonal faz mais do que isso, pois além de falar, repetir o que o público quer ouvir, ele irá colaborar para que o público fale exatamente o que ele e/ou o grupo por detrás dele, fizeram esse público pensar e reproduzir. Então, quando o público fala, no sentido de querer um artista comprometido com seus desejos, no fundo já é uma fala criada pela indústria cultural, mas que soará como sendo uma fala, uma exigência do público. Ou seja, quando Simonal descreve que o artista tem a função de divertir o público, este por sua vez passa a querer ver noutros artistas o mesmo “compromisso”, o de se produzir apenas música para divertir.

Essa fala adquire certa relevância, pois ela contribui para a legitimação de uma ordem estabelecida, no caso dos militares, do sistema, fazendo com que o público passe a ver com desconfiança quem não produz “a tal música para divertir”. Mas esse público não se percebe nesse processo todo e acaba por fazer o jogo do sistema, que é o de manter as massas

¹⁶⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁵ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁶ Idem, *ibidem*.

¹⁶⁷ JAMBEIRO, op. cit.

alienadas, segundo Adorno. Tem-se claro que a sociedade não é homogênea, mas sim heterogênea, múltipla, com diferentes abordagens sobre um mesmo tema, que nesse contexto, essa sociedade é receptora de uma série de discursos e ações para legitimação do sistema.

Essa “adestração” social ou tentativa de se criar um discurso único será a tônica da indústria cultural, que, utilizou-se de símbolos para reproduzir suas idéias e valores. E Simonal era um desses símbolos, que se constituirá num ícone que atenda aos interesses dos envolvidos na Indústria Cultural, tanto indústria fonográfica, quanto capitalismo de consumo com o público receptor reproduzindo valores e idéias para essa sociedade, mascarando uma realidade ou firmando-se nela.

Assim, a idéia de que “falar” o que o público quer ouvir, pode não ser apenas fruto de uma espontaneidade popular, mas de uma criação feita a este público, através de variadas informações, em que o ídolo se utiliza de certas estratégias que representam sua existência no sistema e a do próprio sistema. Assim, Simonal, construirá uma imagem, na qual valores e conceitos estão presentes em palavras, imagens, vestimentas, atitudes, difundidas em jornais, revistas, TV, como a música de pilantra, as gírias que são cada vez mais freqüentes, buscando uma pretensa aproximação com esse público, criando novas e recriando outras.

Ainda no processo de composição do personagem, Simonal, considerado um dos símbolos do sistema, utilizou-se de diversas estratégias para o convencimento desse público, reproduzindo valores e conceitos, tais como usar óculos grossos, chapéus e bonés irreverentes, faixas de cabelo, dentre outras, como se percebe nas imagens abaixo, fixando no imaginário popular uma imagem do ídolo.

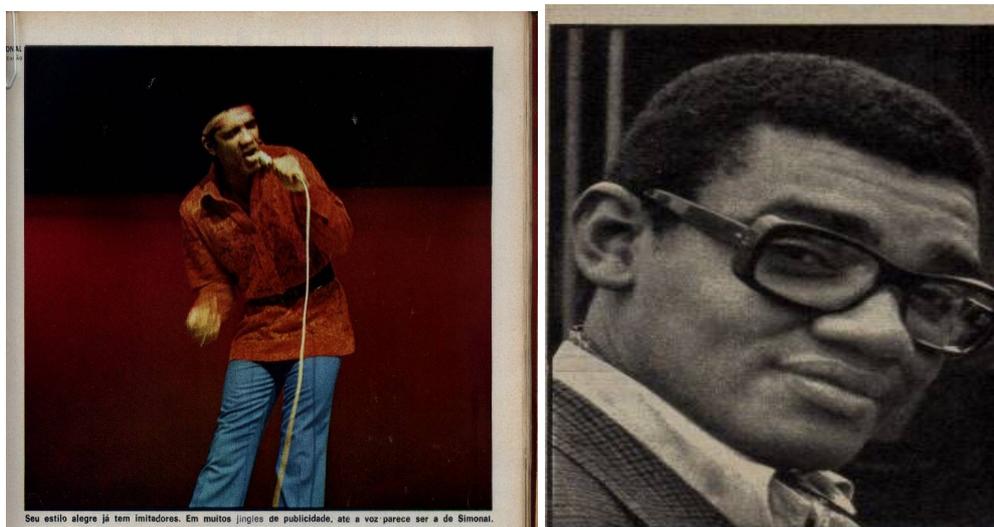


Figura 5 e Figura 6. Foto Wilson Simonal (símbolos) 1969

Fonte: Revista Realidade, n. 45, dez. 1969, p. 139

Fonte: Revista Fatos e Fotos, n. 444, ago. 1969, p 70



Figura 7 e Figura 8. Foto Wilson Simonal (símbolos), 1969

Fonte: Revista Intervalo, n. 296, set. 1968, p. 7 Fonte: Revista Fatos e Fotos, n. 444, ago.1969, p. 70

Este, por sua vez, utiliza esses estereótipos para fixar-se enquanto um símbolo, e como tal, passa a exercer uma forma de poder com esse público. Um poder de ditar modas, comportamentos, de criar “verdades”. A imagem de Simonal se constituía naquele “cara que todo mundo queria ser”, de pobre a rico, de impopular a popular, com carrão. Ao mesmo tempo que estes estereótipos o fixam enquanto ídolo, símbolo, também constituirão formas de representação do ídolo, que como tal, terá seus seguidores, usando suas faixas, óculos escuros, dentre outros.

Ainda nessa fase de superexposição e de ser símbolo a ser seguido, na Revista Intervalo de 1969, Simonal será capa da mesma, com a manchete “Simonal – como paquerar a Jane Fonda”. Na matéria em, o cantor se ocupará em dar dicas de como um pila (pilantra) poderia conquistar não só a Jane Fonda, mas todas as mulheres, na difícil arte da “conquista” e estabelece alguns critérios, como se fosse receita, ao dizer, “é a receita da paquera. Dois requisitos especiais: ter “pinta” e fazer gênero de mulher”¹⁶⁸

Mas o que chamou a atenção foi perceber qual seria a tal receita de conquista, ao dizer “o cara deve ser um intelectual. Um intelectual de uniforme, manja? Aquele que usa

¹⁶⁸ SIMONAL: como conquistar a Jane Fonda. **Revista Intervalo**, p. 23, out. 1969.

barba, sandália e calça Lee¹⁶⁹. Além desta fala, Simonal, nesta revista construiu um boneco, num desenho, demonstrando como deveria ser e agir esse pilantra.

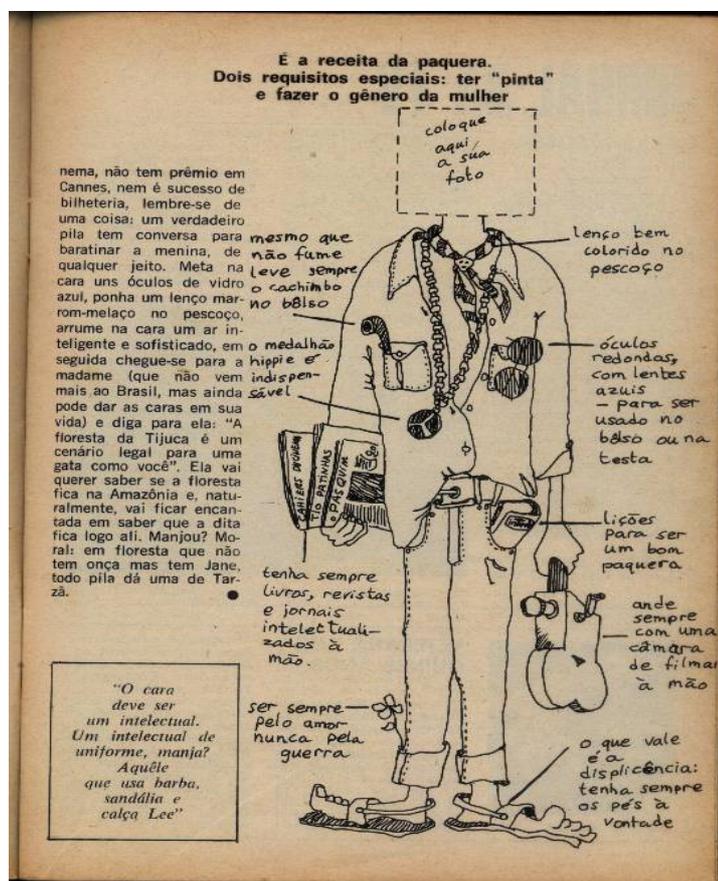


Figura 9. Receita de Simonal para ser pilantra

Fonte: Revista Intervalo, Simonal - Como paquerar Jane Fonda, 1969, p. 23

Para Simonal, ser um pilantra ou “pila” como vai descrever nessa matéria, é ser uma pessoa que está sempre a frente de seu tempo, de olho nas novidades. Nesse caso, pilantra “é o cara que para cada mulher tem uma cantada diferente¹⁷⁰. Então, Simonal cria o que ele chamou de receita da paquera, e nela sugere que o homem conquistador deve usar óculos redondos, com lentes azuis, semelhante ao de John Lennon, usar um cachimbo no bolso e ter sempre livros, revistas e jornais intelectualizados à mão, e nestes a sugestão é o jornal O Pasquim, usar lenço colorido no pescoço e medalhão hippie, numa clara alusão ao movimento hippie defensor do lema paz e amor, além, de uma flor pregando o amor e não a guerra. Todos esse símbolos que ele mencionou são símbolos muito utilizado no momento, como o medalhão hippie, do movimento hippie que mexeu com a cabeça da juventude mundial que estava em busca de afirmar suas idéias. Outro fator que chama a atenção é para a flor, pedindo

¹⁶⁹ Idem, ibidem.

¹⁷⁰ SIMONAL: como paquerar a Jane Fonda. *Revista Intervalo*, n. 352, p. 22, out. 1969.

amor e não guerra, pois nesse momento a opinião pública mundial está questionando inclusive as ações militares dos EUA na guerra do Vietnã. Mas o detalhe mais chamativo foi o de que, este homem moderno deve vestir calça Lee. A calça Lee, um jeans legítimo norte-americano tornou-se um símbolo de irreverência e da juventude mundial e todos os jovens queriam ter uma calça Lee como forma de modernidade.

E Simonal no balanço das novidades, como sempre, não fica de fora e procura de certa forma participar de tudo. De tudo aquilo que ele pensa que possa lhe trazer benefícios financeiros e de projeção, de status. Pode-se dizer que Simonal foi uma espécie de “Camaleão”, que mudava de acordo com o clima.

Porém essa fase de superexposição provocou opiniões diversas, como descrito por Ricardo Alexandre.

A imprensa passou a espezinhar o artista: ‘Aquele negócio de suingue, de sozinho para meninas, está mais pra baixo que barriga de tatu’, ponderava Jorge Mascarenhas no Jornal O Dia; ‘aquelas milongas ninguém mais agüenta’, desabafava a Intervalo; ‘a gente não pode enganar todo mundo durante todo o tempo’, assombrava Carlos Soh, no Diário e São Paulo.¹⁷¹

A essas críticas todas, Simonal respondeu, na revista Fatos e Fotos, dizendo:

É, tem gente que já torceu o nariz com as minhas bossas, com o *meu molho de champignon*, que até já disse que eu não sei cantar. Na verdade, eu às vezes canto mal. Descobri que cantar mal é importante. A gente só deve cantar bem determinadas músicas. Cantar mal é que comunica. O cantar bem fica frio, gelado. Um show onde tudo funciona certinho, cem por cento, é frio. O quente tem que ser meio baguncinha. O brasileiro gosta de baguncinha e sempre chega atrasado. Por isso o folclore funciona. O segredo do meu sucesso está no cinismo e na despreensão.¹⁷²

Algumas expressões acima descritas por Simonal chamam a atenção, pois o mesmo entendeu as críticas como sendo de pessoas que não compreendem o seu papel de comunicador e que cantor deve ser comunicador acima de tudo, mesmo que às vezes cante errado. Também sugere que os outros não teriam seu champignon, ou seja, sua qualidade musical. Faz também uma crítica ao “cantar certinho” e que a baguncinha, ou seja, a participação do público é o que legitima um bom trabalho de um artista. Ao se referir a expressão folclore, ela tem o “sentido de ser todo aquele que sabe a arte de se comunicar com a platéia”¹⁷³. E a expressão “cinismo” que Simonal utiliza tem o significado de que, Simonal

¹⁷¹ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 23.

¹⁷² MARZOLA, op. cit., p. 71.

¹⁷³ Idem, ibidem.

buscará na imagem de artistas famosos, como Nat King Cole, que fizeram sucesso, usando de certa dose de cinismo, uma referência para si.

Implicitamente, a fala de Simonal, feita no final do ano de 1969, um período em que a música está cada vez mais censurada e artistas também, de se colocar como alguém que sabe como agir nesse contexto e que aquele que canta bem, ou seja, que não se rende às regras da indústria cultural, é frio, é pouco conhecido. É o que Adorno coloca como sendo um tipo de música que com o tempo, inebria e diverte o povo, e cansado da labuta cotidiana, não quer pensar, não quer se conscientizar.

Mas mesmo com todas essas polêmicas, que não findam aí, mas estão apenas começando, em outubro de 1969, Simonal lançará mais um disco que faz uma homenagem às mulheres, por desempenhar um papel de conquistador, o de “rei das empregadas domésticas” ou ainda, um “herói da classe trabalhadora”¹⁷⁴.

Esse disco tem o título *Alegria! Alegria* volume 04, com o subtítulo “uma homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira”. Esse título não é à toa, pois os anos de 1968/69 foram marcados, em especial 1968, a luta das mulheres pelos seus direitos, dentre eles de poder fazer suas próprias escolhas, como não apenas casar e ter filhos, podendo inclusive decidir quando terá filhos, devido a pílula anticoncepcional. Nesse disco, com 16 canções, sendo os mais variados temas abordados, como falar de brasileiro, de crianças, de domingo, entre outros. Mas o grande destaque deste disco foi a gravação da música *País Tropical*, de Jorge Ben, ao qual Simonal propôs algumas mudanças, no arranjo original, que mais tarde foram inclusive incorporadas por Jorge Ben.

Moro...
 Num país tropical,
 Abençoado por Deus
 E bonito por natureza (Mas que beleza!)
 [...] Sou Flamengo e tenho uma nêga chamada Tereza...

‘Mor...
 No patropi,
 Abençoá por Dê
 E boni por naturê (Mas que Belê!)
 [...] Sou flamen e tenho uma nêga chamá Terê Do meu Brasil’.¹⁷⁵

Essa canção possibilitou a Simonal ainda mais projeção e foi considerada como a mais popular de sua carreira. Ficou por 16 semanas em cartaz no ano de 1969 e continuou a

¹⁷⁴ ALEXANDRE, 2004, op. cit.

¹⁷⁵ *País Tropical* de Jorge Ben, Intérprete Wilson Simonal no disco SIMONAL, W. **Alegria, Alegria! vol. 4**. São Paulo:EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1969. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

ser em 1970, sua canção “carro chefe”. Ficou por 17 semanas em cartaz, ocupando a 17ª posição no quadro musical, como segue abaixo:

Gravações mais vendidas durante o ano de 1970					
MÚSICA BRASILEIRA					
Compactos simples					
Clas.	NOME	Intérprete	Marca	Pontos	Semanas em Cartaz
1. ^a	QUERO VOLTAR PARA BAHIA	Paulo Diniz	Odeon	20.062	25
2. ^a	HOJE	Taiguara	Odeon	14.755	22
3. ^a	120, 150, 200 QUILOMETROS POR HORA	Roberto Carlos	CBS	14.389	19
4. ^a	PRIMAVERA	Tim Maia	Polyd.	13.633	19
5. ^a	FOI UM RIO QUE PASSOU EM MINHA VIDA	Paulinho da Viola	Odeon	11.338	22
6. ^a	VIAGEM	Taiguara	Odeon	10.993	16
7. ^a	MENINA	Paulinho Nogueira	RGE	10.348	12
8. ^a	PENA VERDE	Abílio Manoel	Odeon	9.926	26
9. ^a	NÃO ME DEIXE NUNCA MAIS	Wanderley Cardoso	Copac.	7.885	21
10. ^a	GENTE HUMILDE	Ângela Maria	Copac.	7.223	14
11. ^a	COQUEIRO VERDE	Trio Mocotó	Phil.	6.933	10
12. ^a	PROCURANDO TU	Trio Nordestino	CBS	6.056	12
13. ^a	LONDON LONDON	Gal Costa	Phil.	4.475	13
14. ^a	VAI SER ASSIM	Martinha	Copac.	4.270	23
15. ^a	PRÁ FRENTE BRASIL	Coral do Joab	Cod. Copac.	3.976	8
16. ^a	SOU TRICAMPEÃO (Fumacê)	Golden Boys	Odeon	3.955	15
17. ^a	PAIS TROPICAL	Wilson Simonal	Odeon	3.697	17 (16 em 69)*
18. ^a	NAMORADA	Antônio Marcos-Vanusa	RCA	3.645	7
19. ^a	EU TE AMO MEU BRASIL	Os Incríveis	RCA	3.117	5
20. ^a	NÃO CREIO EM MAIS NADA	Paulo Sérgio	Carav.	2.924	10
21. ^a	PARIS TROPICAL	Juca Chaves	RGE	2.853	11
22. ^a	A MINHA PRECE DE AMOR	Sílvio Cezar	Odeon	2.732	13
23. ^a	TELETEMA	Eva	Odeon	2.720	16
24. ^a	EU NÃO SOU, O QUE VOCÊ ESTÁ PENSANDO	Paulo Sérgio	Carav.	2.714	15
25. ^a	O QUE É MEU É TEU	Vanusa	RCA	2.681	12
26. ^a	MENINA DE TRANÇA	Cláudio Fontana	Copac.	2.471	14
27. ^a	BR3	Toni Tornado	Odeon	2.341	7
28. ^a	EU QUERO QUE VOCÊ MORRA	Sílvio Cezar	Odeon	2.174	17
29. ^a	A NAMORADA QUE SONHEI	Nilton Cezar	RCA	1.918	18 (9 em 69)*
30. ^a	SE EU PUDESSE CONVERSAR C/ DEUS	Antônio Marcos	RCA	1.853	20 (4 em 69)*

* Presentes já no ano de 1969

Figura 10. Relação das Musicas mais vendidas entre 1969/70

Fonte: Othon Jambeiro. Canção de Massa – As condições de produção. São Paulo: Pioneira, 1975, p. 119

País Tropical, a canção de Jorge Ben, mas famosa na voz de Simonal, será um símbolo de canção ufanista, mesmo contrário às proposições de Simonal. A brincadeira com as palavras era um exemplo da pilantragem de Simonal, que foi muito além do que ficar só no sucesso deste disco.

3.2 SIMONAL E A SHELL – HERÓI DA CLASSE TRABALHADORA OU SÍMBOLO DE SUCESSO?

E por conta dessa projeção toda, de ser um símbolo de Brasil e que faz questão de defender uma imagem positiva do país, é que a Companhia de Petróleo Shell assina aquele, que segundo a historiografia¹⁷⁶ da época, foi considerado um dos maiores contratos artísticos

¹⁷⁶ Sobre esse assunto ver Revista Realidade, dezembro de 1969, Revista Fatos e Fotos, agosto de 1969, Jornal do Brasil, setembro de 1969.

da época. A Shell¹⁷⁷, ou Shell Brasil Ltda, uma empresa anglo-americana do setor petrolífero, iniciou suas atividades no Brasil em 1903 com o nome Anglo-Mexican Petroleum Products Company, tendo o primeiro depósito de óleo combustível do Brasil, no bairro da Ilha do Governador, no Rio de Janeiro, pela Anglo-Mexican. Em 1961, A Shell se nacionalizou, passando a ser uma empresa brasileira de capital estrangeiro. Adquiriu a razão social de Shell Brasil S.A.¹⁷⁸

A Shell, que já era patrocinadora da Seleção Brasileira de Futebol procurava no Brasil eventos que reforçassem a imagem de excelência do país, já que estava se firmando no mercado interno. E Simonal, após o episódio do Maracanãzinho foi descrito como um “herói da classe trabalhadora transformado em superstar, um soulman que trafegava pela tradição e pela contemporaneidade, seu garoto propaganda perfeito”¹⁷⁹.

O contrato foi assinado em 17 de setembro de 1969, numa das salas do prédio da Shell no Rio de Janeiro, com um valor entre 3 e 300 milhões de cruzeiros novos por mês, durante um ano, segundo J.C.MagalDI, assessor especial da Gerência de Comunicações de Marketing da Shell, que afirma:

Simonal é o comunicador mais eclético que se conhece hoje em dia. Ele faz cantar tanto o público todo do Maracanãzinho, como também faz cantar todos os presentes sofisticados num show da boate Sucata. Ele está realmente na onda. A Shell precisa vender a imagem da gente jovem. E Simonal identifica esse público jovem dinâmico, renovador.¹⁸⁰

O contrato entre Simonal e a Shell foi para que Simonal fizesse uma campanha publicitária por um ano, na televisão, em shows nacionais e internacionais, nos festivais, como o Festival Internacional da Canção (FIC), em que foi membro do júri na fase nacional. A imagem de Simonal foi associada aos produtos da Shell, que num primeiro momento precisava buscar fundos para a seleção brasileira de futebol que iria para a copa de 1970.

O contrato com Simonal-Shell tem apenas nove cláusulas, distribuídas em seis laudas datilografadas, espaço dois. Ele se obriga a fazer programas de

¹⁷⁷ A Shell tem suas origens em 1833, numa pequena loja que vendia no East End de Londres antiguidades e objetos exóticos como belas conchas orientais, usadas pelas donas de casa para enfeitar caixas e móveis. Marcus Samuel, o dono da loja, realizou tantos e tão bons negócios com as conchas, que contratou encomendas especiais às empresas que navegavam para o Oriente e, em pouco tempo, o negócio cresceu o suficiente para se transformar numa empresa de importação e exportação, para mais passar a vender querosene e óleos lubrificantes. Ela adota o nome de Royal Dutch Petroleum Company e tinha como grande rival a norte-americana Standard Oil. Em 1907, houve grande fusão de ambas, com o nome de Royal Dutch/Shell Group of Companies. A Royal Dutch saía fortalecida, pois era rica em gasolina, e a Shell possuía óleo combustível. As duas garantiam o transporte de seus produtos aos quatro cantos do mundo. O resultado da sociedade é a Shell de hoje, a maior empresa do mundo em negócios com petróleo, e que realiza suas atividades no mercado brasileiro desde 1913. HISTÓRIA da Shell no Brasil. Disponível em: <http://www.shell.com/home/content/br-pt/about_shell/institucional/historia_brasil/historia_shellbrasil_0822.html>. Acesso em: 30 mar. 2008.

¹⁷⁸ As informações sobre a Shell no Brasil e sua história, foram retiradas do site oficial da empresa. HISTÓRIA da Shell, op. cit.

¹⁷⁹ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 41.

¹⁸⁰ MAGALDI, J.C. Simonal está assinando o maior contrato. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 17 set. 1969.

TV patrocinados pela empresa, a gravar jingles, a ler piadas que os publicitários da Shell escreverem.¹⁸¹

Simonal que havia construído uma obra em torno do que o mercado, a indústria fonográfica queria, agora teve que produzir atendendo a interesses de uma empresa multinacional ou nacional-estrangeira. E foi recorrente, nos seus discos posteriores, incluir um jingle da Shell ou em um show.

Formiguinha, acabou a tua vez
O formicida Shell chegou
Pra acabar com teu reinado¹⁸²

A Shell estava buscando em Simonal uma imagem nacional para vincular à sua empresa, que agora, de capital nacional, quer reforçar sua presença no território nacional. Simonal, como um cantor popular, que transitava por diversos públicos, seria o que eles denominaram de “representante da classe trabalhadora”, legitimando suas ações no país, vinculando a imagem da empresa a um símbolo de brasilidade. A escolha por Simonal se dá muito em função de sua popularidade e de seu fácil trânsito pelos mais variados grupos, o que interessa à empresa que necessita de uma imagem, de um símbolo que a identifique positivamente no país. De 1969 até 1971, Simonal será o símbolo de uma empresa estrangeira, recém nacionalizada, buscando sua permanência no mercado nacional de combustíveis. Para tanto, a mesma patrocinou shows e apresentações de Simonal, que a partir de então, divulgou o nome da empresa em eventos por ela criados. Uma das primeiras tarefas de Simonal seria a de ajudar a buscar fundos para financiar a seleção brasileira de futebol, que participou da Copa do mundo de Futebol, no México. Houve muita polêmica em torno desse assunto, pois os brasileiros se dividiram entre torcer ou não pela seleção brasileira de futebol, segundo Aquiles Reis, cantor do grupo MPB4, pois o governo militar a utilizou como um dos seus símbolos de defesa de nacionalidade, de imagem positiva do governo, criando certa antipatia por parte de muitas pessoas.

A copa de 70, no México, causou um drama de consciência entre os que se debatiam contra o regime militar. O drama de torcer ou não pela seleção brasileira dividia os corações e as mentes daqueles contingente de pessoas que sabia que a ditadura estava pronta pra capitalizar politicamente uma possível vitória da seleção comandada pelo técnico Mário Lobo Zagalo [...].¹⁸³

¹⁸¹ Idem, *ibidem*.

¹⁸² SILVA, 1969, op. cit., p. 143.

¹⁸³ REIS, Aquiles Rique. **No Gogó de Aquiles**. Texto: Confesso que errei. São Paulo: Girafa, 2004.

E nesse impasse, segundo Aquiles Reis, Simonal ficou dividido entre dizer sim ou não, entre torcer ou não, porém engajou-se com a campanha pela seleção.

Médici e seus companheiros de ditadura ‘rezavam’ardentemente pela vitória da seleção, que capitalizariam para ‘alegrar’ ainda mais o povo e para passar ao exterior uma imagem de que por aqui estava tudo as mil maravilhas.Não estava.¹⁸⁴

Diante desse cenário que se apresentou no final dos anos 60, com inúmeros protestos ocorridos no mundo todo, intensificando-se em 1969, em especial pelo Festival de Woodstock, que uma questão chamou a atenção. O que levou uma empresa como a Shell a escolher Wilson Simonal para ser um símbolo, uma imagem de seus produtos? Para João Carlos Magaldi, gerente de Comunicações e Marketing , Simonal representou uma idéia de renovação, de mudança, por ser “o artista mais comunicador do Brasil”¹⁸⁵

Simonal é o comunicador mais eclético que se conhece hoje em dia. Ele faz cantar tanto o publico todo do Maracanãzinho, como também faz cantar todos os presentes sofisticados num show da boate Sucata.Ele está realmente na onda. A Shell precisa vender a imagem da gente jovem. E Simonal identifica esse público jovem, dinâmico, renovador.¹⁸⁶

O objetivo da Shell de querer vender a imagem de gente jovem esteve relacionada com as mudanças que estava acontecendo naquele ano, em especial com relação aos jovens e seu comportamento. Em agosto de 1969, por três dias, milhares de jovens, impulsionados pelo lema “paz e amor” (aproximadamente 400 mil) se reuniram numa fazenda em Bethel, na cidade de Woodstock, em Nova Iorque, para um Festival de Musica e Artes, o chamado Festival de Woodstock, cuja regra foi não seguir regra nenhuma. Foi a volta da simplicidade do campo, com muita bebida, sexo ao ar livre e drogas, regada a muita música. Este festival que reuniu nomes da música, em especial do rock, considerado ritmo de rebeldia, como Jimi Hendrix, Janis Joplin, The Who, dentre outros, significou uma contestação ao conservadorismo dos valores ocidentais, em especial à sociedade de consumo e da cultura de massa. Mas a ironia foi que o que surgiu como contra-cultura¹⁸⁷, ou seja, como oposição à

¹⁸⁴ Idem, ibidem.

¹⁸⁵ SIMONAL está assinando o maior contrato. **Jornal do Brasil**, 18 set. 1969.

¹⁸⁶ Idem, ibidem.

¹⁸⁷ A contracultura foi um movimento dos anos 60, quando teve lugar um estilo de mobilização e contestação social e com ele novos meios de comunicação em massa. Jovens inovando estilos, voltando-se mais para o anti-social aos olhos das famílias mais conservadoras, com um espírito mais libertário, resumindo como uma cultura *underground*, cultura alternativa ou cultura marginal, focada principalmente nas transformações da consciência, dos valores e do comportamento, na busca de outros espaços e novos canais de expressão para o indivíduo e pequenas realidades do cotidiano. WOODSTOCK: o festival que fez história. **Trombeta do Café**, 10 jul. 2000. Disponível em: <<http://trombeta.cafemusic.com.br/trombeta.cfm?CodigoMateria=1046>>. Acesso em: 20 maio

cultura de massas, ao estabelecido, ganhou tanta visibilidade que acabou por se tornar a cultura hegemônica entre a juventude ocidental, perdendo a essência contestatória que levava consigo para se incorporar à sociedade de consumo.

A contracultura, nascida do protesto e da recusa da cultura dominante, era por ela absolvida: o rock desses anos, a grande via da expressão do movimento, só foi possível através dos recursos do “sistema”. Por um lado foi o resultado de instrumentos eletronicamente amplificados e foi produto tanto da indústria cultural quanto dos processos de comunicação da década de 60. Por outro lado, a sua incrível divulgação foi sustentada pela expansão da indústria fonográfica. [...] A comercialização do rock enriquecia, de fato, as indústrias fonográficas, muitas delas multinacionais.¹⁸⁸

Ou seja, foi um movimento que questionou os valores conservadores, para enfatizar os ideais da juventude, que passou a ditar regras, deu o tom das produções culturais a partir de então. E como o mercado está sempre em busca de novidades, este era um novo momento em que o mercado dele se aproveita para sugerir seus produtos.

Desta forma, é possível compreender o interesse da Shell por um símbolo jovem, popular e que quebrasse padrões pré-estabelecidos, que estava sempre recriando, no sentido de, improvisar, ir além. E Simonal estava no auge, sendo muito assediado pela mídia como um todo, sendo o personagem perfeito para a empresa vincular seus produtos aos novos tempos, uma representação ideal da empresa em questão. Simonal tinha para com seu público uma empatia, em qualquer um dos shows que fizesse fora sempre muito aclamado. Esse poder que Simonal exercia, de ser modelo, de ser referência é o que Pierre Bourdieu chamou de Poder Simbólico, pois legalmente não tem um poder instituído, de um cargo seja político ou de outro setor, mas exerce um poder além, pois consegue, com sua presença e seu estilo convencer as pessoas que o cercam, consegue influenciar, mudar opiniões. Esse poder que este ícone, construído como ídolo consiste em um poder de construção da realidade, em que a classe dominante para impor seus valores e legitimar sua dominação, usa-se de símbolos¹⁸⁹. E esse símbolo fora Simonal, escolhido e assim moldado pela Indústria Cultural, que como tal, precisa criar uma imagem e um produto vendável, e que esse produto represente um certo tipo de público.

O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder e manter a ordem ou a de subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele

2008.

¹⁸⁸ PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. 4. ed. São Paulo: Ática, s.d. p. 27.

¹⁸⁹ BOURDIEU, 1989, op. cit., p. 12.

que as pronuncia, crença cuja produção não é de competência das palavras.¹⁹⁰

Ou seja, Simonal dotado de um poder de comunicação, poder de atrair a atenção das pessoas se constituirá num símbolo de sucesso, superação, muito em função de sua trajetória pessoal, que o mesmo fará questão de sempre repetir, especialmente nos anos 1969 e 1970. Sua fala exerce um poder de convencimento pela pessoa, pelo símbolo que ele é, ou construído para ser e era isso que a empresa Shell precisava de um símbolo que fosse popular mas que suas palavras ao serem pronunciadas, tivessem legitimidade, tivessem crença. Tendo essas palavras poder de convencimento, o nome da empresa estará junto.

Mas este poder não é de apenas convencer o público a adquirir este ou aquele produto, mas de manter o público numa condição específica, de quietação, é uma forma de adestramento segundo Adorno, desse público, provocando nas massas um silenciamento, em declarações como esta, feita em 1970, quando criticava os movimentos de contestação/protesto daquele período. “Ora, a gente é pobre mesmo, então não adianta fazer coisa nenhuma, deixa como está. Essa não bicho, a gente tem que ajudar, pra ver se melhora”¹⁹¹. Com esse tipo de declaração, Simonal promove uma manipulação ideológica numa perspectiva de Bourdieu.

E para tanto, a música de Simonal, alegre, “sem compromisso com a inteligência”, como ele mesmo dizia, se insere numa produção de massa em que representa segundo Edgar Morin¹⁹² a figura do herói simpático, que conduz o imaginário à realização da felicidade e do amor, do culto à juventude, que está voltada ao presente.

Assim, Simonal, direta ou indiretamente, com um ídolo e como tal, detentor de um poder simbólico, contribui para a preservação do próprio sistema, ao produzir não só sua música, mas ao fazer declarações públicas, como “Eu sou muito nativista”, “O Simonal que é preguiçoso, cascadeiro, mas honestíssimo” ou em canções como “pra ter carango, trabalhei, trabalhei”, “Que cada um cumpra com seu dever” e “Brasil eu fico”. Essas falas vem a colaborar com os interesses econômicos e políticos da época do que de prestar auxílio ao público, levar mensagem contrária aos que se propunham ideologicamente usar a música como protesto do sistema.

¹⁹⁰ Idem, p.15.

¹⁹¹ NORONHA, Sérgio. “Simonal – Uma vocação de Pilantra”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1970. Caderno B, p. 2.

¹⁹² MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo: 2 NECROSE**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

Desta forma, Simonal para conseguir organizar e melhor controlar seu sucesso e a prosperidade financeira que teve, desligou-se de seu empresário Roberto Colossi, montando sua própria empresa, a Simonal Comunicações Artísticas Ltda. A sua carreira lhe deu uma dimensão maior do que poderia imaginar, pois quanto mais famoso, mais exposto, mudando muito a sua vida, mas Simonal não se incomodava com isso.

Esta sua maneira de agir enquadra-se perfeitamente no sistema predominante no mundo capitalista, onde geralmente o artista ‘só é tolerado e em parte integrado organizadamente, como ‘agente da distração’, como funcionário, na esfera do consumo, submetido a obrigação de prestar serviços concretos como os de um camareiro bem pago’, coincidindo, ao mesmo tempo, seu estereótipo ‘com o de introvertido, o do louco egocêntrico e, frequentemente, o do homossexual’. É exatamente por isso, pelo fato de o artista somente ser tolerado nestas circunstâncias, que “em muitos casos pode-se exigir (do artista) o escândalo de sua vida privada como parte da diversão que deve proporcionar’.¹⁹³

Para Simonal o que importava era o sucesso, a fama, o dinheiro, a vida boa da qual gabava-se frequentemente o que conseguiu com o sucesso, sem nunca deixar de mencionar que fora conseguido com trabalho, honestidade e superação. Mas aos poucos Simonal foi mudando sua forma de ser como afirmam Toninho Pinheiro e César Mariano¹⁹⁴. O poder foi subindo à cabeça.

Simonal mudou depois do show com Sergio Mendes. Admite Toninho Pinheiro. ‘A estrutura em torno dele foi ficando cada vez maior e ele foi se afastando, foi cortando algumas liberdades que achávamos que tínhamos e nos ouvindo menos. Acabou virando uma relação profissional apenas’. César Mariano contemporiza: ‘É difícil que alguém atinja o poder e passe incólume por ele’ [...].¹⁹⁵

Ainda em 1969, foi o presidente do júri do IV FIC, da TV Globo, e ao ser entrevistado, declarou que não gostou da experiência, pois sua vocação é mesmo cantar, até porque repetiu a façanha ocorrida no Maracanãzinho três meses atrás. A canção vencedora foi “Cantiga por Luciana”, de Edmundo Souto e Paulinho Tapajós, interpretada por Evinha e diz ter escolhido esta canção não por tê-la achado a melhor canção, mas por tê-la achado a mais comunicativa com o público. “Não existe melhor música. Este simbolismo de o melhor é fictício. Consideramos a melhor canção aquela que tenha uma melodia boa, aliada ao seu poder de comunicação”¹⁹⁶. Em dezembro desse mesmo ano, Simonal protagonizou um filme,

¹⁹³ ADORNO, T. apud JAMBEIRO, op. cit., p. 149.

¹⁹⁴ PINHEIRO, Toninho Pinheiro; MARIANO, César apud ALEXANDRE, 2004, op. cit.

¹⁹⁵ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 42.

¹⁹⁶ SIMONAL e Malcolm: os donos do Festival. **Revista Fatos e Fotos**, p. 15, out. 1969.

sob o título “Todas as mulheres do Mundo”, de Domingos de Oliveira, título este inspirado no seu disco e seu bordão recorrente, ao dizer “em homenagem à graça, à beleza, ao charme e ao veneno da mulher brasileira” dizendo ser esse um filme sobre a pilantragem e não uma pilantragem. “É Simonal pelos sete lados”, declarou¹⁹⁷.

“Foi um filme sem compromisso com a cuca”, segundo Simonal, que por vezes declarou que não tinha compromissos com o que ele chamava de inteligência, ou seja, de produzir uma música que fizesse seu público pensar, o que aliás era uma preocupação constante, a de produzir uma música fácil de entender. Em entrevista à Revista Realidade, de dezembro de 1969, declarou que:

Quando falo de 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. [...] Minha agressividade é a irreverência, a agressividade pilantra. A agressividade animal não acrescenta nada à humanidade.¹⁹⁸

Situando a fala de Simonal no contexto histórico do período, o fim do ano de 1969, marcado por muitas novidades, também marcou o recrudescimento das ações dos militares, com a intensificação da censura e das perseguições, em especial com o movimento de luta armada (não entrarei nessa discussão, pois não é esse meu objetivo). Também é quando houve um aumento de produções culturais bastante significativo, tanto pela mudança no mercado, como a vinda de empresas multinacionais e a fusão de outras, como no setor da indústria fonográfica, percebido no quadro abaixo:

¹⁹⁷ AUTRAN, Margarida. “Simonal com tôdas as mulheres do mundo”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 8, n. 461, p. 68, 04 dez. 1969.

¹⁹⁸ SILVA, 1969, op. cit., p. 147

Indústria fonográfica: pressupostos teóricos e históricos 43

Quadro II - FUSÕES NA INDÚSTRIA FONOGRAFICA – 1969-93

Ano	Fusões	Empresas originais
1969	Odeon + EMI	EMI
1978	Polydor + Phonogram	PolyGram
1987	Bertelsmann + Ariola + RCA	BMG-Ariola
1987	CBS Discos+ Sony Corp.	Sony Music
1991/93	Time-Warner/WEA+ Toshiba + Continental	Warner Music

Figura 11. Quadro das fusões das gravadoras de 1969/93

Fonte: DIAS, 2000, p. 43

A gravadora de Simonal era a Odeon, que agora uniu-se a Emi, passando-se a chamar Emi-Odeon. Essas fusões deram às gravadoras mais poder de atuação e de investimentos, e todas, na concorrência e disputa pelo mercado, buscam produtos novos e novas idéias que possam lhe trazer lucros. E essas gravadoras passaram a investir nesse mercado de bens culturais, extrapolando os limites do local, do país em que estão alocadas, promovendo uma circularidade e rocas desses bens. Em 1970, houve na França, o Festival de Cannes, do qual participaram 43 países com cerca de 400 gravadoras fonográficas. “É um espetáculo badalativo, artístico e comercial, que promove cantores anônimos, amplia o prestígio dos famosos e melhora os negócios das gravadoras”¹⁹⁹. Neste evento, apresentaram-se Wilson Simonal, Jorge Bem, Astrud Gilberto, Eliana Pitman e TUCA. Inclusive neste festival houve uma disputa entre Jorge Ben e Simonal, em que segundo a revista Fatos e Fotos, Jorge Ben teve um melhor prestígio e rendimento.

Mas segundo Dias²⁰⁰, “a consolidação de um mercado internacional-popular de bens culturais é pressuposto fundamental para que, efetivamente realize-se a intensificação do processo de mundialização da cultura a que assistimos, neste final de século”. E essa mundialização teria sido possível pelo crescimento de bens tecnológicos, que ela denominou de “revolução tecnológica”, com o advento da informática, dos meios de comunicação e da automação.

[...] além da mudança nas relações econômicas mundiais, o aumento do poder das empresas transnacionais, a organização de blocos regionais de

¹⁹⁹ JORGE Ben e Simonal: nossa música em Cannes. **Revista Fatos e Fotos**, n. 470, p. 6, fev. 1970. p. 6.

²⁰⁰ DIAS, op. cit., p. 39.

livre comércio e de sistema financeiro próprio, a concentração e centralização de capitais; o neoliberalismo como ideário legitimador e a instituição do inglês como idioma comum, [...] onde todas essas características da sociedade civil mundial promovem o deslocamento das coisas, indivíduos e idéias [...].²⁰¹

Ou seja, com o advento da técnica e dessa pretensa globalização, houve uma multiplicação de bens culturais, interrelacionando-se uns com os outros, fazendo com que haja por parte desses donos de capital, como da indústria fonográfica, uma necessidade de buscar novos nichos de mercado e novos tipos de produtos, segundo Dias²⁰². Desta forma o mercado passa a oferecer uma variedade muito grande de estilos e subgêneros.

Este uso em massa dos meios de comunicação de massa e suas tecnologias, também foram muito utilizados pelo governo em questão, que as usará como uma campanha ideológica para a sociedade, segundo Renné Dreifuss²⁰³, campanha esta que teve ênfase no período pré-golpe, mas se quer será mantida durante boa parte do governo militar. A estratégia era utilizar os meios de comunicação de massa e seus representantes para difundir seus interesses, através de uma engenhosa campanha de publicidade, do próprio sistema inclusive, como o que fez Médici, nos anos de 1970.

E Simonal, como um ícone, um símbolo, consistiu num bom “produto”, tanto para reproduzir idéias do governo, quer ele estivesse do lado ou não e idéias do próprio sistema, ao defender que a felicidade estaria na materialização dos sonhos de consumo, como de ter casa, carro, roupas da moda, etc... Então, contrário ao que falam de sua pessoa e obra, como de chamá-lo de alienado, Simonal demonstrou ser muito observador e procurou se adaptar aos novos tempos. Afinal, agora, é o novo contratado da Shell e seu garoto propaganda, e como tal, a imagem que se pede dele, é a de um artista jovem, mas não no sentido agitador, de ser bagunceiro, mas de um artista que procurasse estar presente em todas as rodas, em todos os públicos, apesar de sua maior popularidade ter estado com as camadas mais pobres. E seu papel seria o de representar esses ideais, pois afinal tornou-se um artista da canção de massa, que como tal, carrega consigo um sentido de se pretender a domesticação desse público.

O artista canção de massa procura tornar-se - ou as gravadoras e os empresários procuram torna-lo – um modelo para seu público, identificando com anseios e problemas e preconceitos que julgar característicos daqueles que compram seus discos mas, ao mesmo tempo, persegue o intento de se colocar numa esfera superior, ‘olimpiana’, a fim de tornar-se, enquanto

²⁰¹ Idem, p. 40.

²⁰² Idem, p. 41.

²⁰³ ver DREIFUSS, op. cit.

modelo, um ser mitificado. Isto é, um modelo de vida, um modelo de moda, um modelo de atividades e comportamentos, mas, acima de tudo, um ídolo.²⁰⁴

E como tal, este ídolo, construído por uma indústria da cultura, agora contratado pela Shell, teria que zelar por essa imagem, que deveria presar por estar sempre vinculada a eventos positivos ou dentro de uma legalidade. Como a empresa não quer se indispor com o governo militar de época, a fala de Simonal e as atitudes deveriam ser no sentido de que não viesse a se chocar com os interesses e ideais desse governo. Com isso, não se quer dizer que Simonal está sendo conivente com o regime militar e nem que esteja alheio ao que está acontecendo, até porque segundo ele próprio, pilantra é quem está atualizado sobre o que está acontecendo, mas que está a serviço de um empresa, a Shell, pelo menos até 1971, e como tal, deveria seguir a risca o que ela lhe pede.

E como a empresa não quer se indispor com a ordem sócio-política do momento e seu garoto popular propaganda, popular de classe oriunda e popular de popularidade, teria que ostentar falas e atitudes condizentes com essas perspectivas.

Tanto o é, que Simonal mudará seu discurso, pois em 1967, disse que “com uma canção também se lutaria, meu irmão” ao falar da canção Tributo a Martin Luther King, mas agora, na mesma revista, ao ser perguntado do movimento jovem, fazendo passeata, declara que é “um negócio da maior boboquice. Não resolve nada. [...] Quando se é jovem, acha que passeata, baderna e anarquia resolvem”²⁰⁵.

Simonal fala isso porque os movimentos juvenis no Brasil em oposição ao regime militar foram muito fortes. Mas isso era só o começo. Na década posterior, Simonal sentirá ainda um pouco mais o gosto doce do sucesso, mas também conhecerá o gosto amargo do ostracismo.

3.3 SIMONAL – DO SUCESSO AO OSTRACISMO DO “PILANTRA”

África ahe, África aha, mostra meu passado que eu não vi passar
 África ahe, África aha, quem tá do meu lado pode se chegar
 África ahe, África aha, mostra meu passado que eu não vi passar

²⁰⁴ JAMBEIRO, op. cit., p. 149-150.

²⁰⁵ SILVA, 1969, op. cit., p. 148

África ahe, Africa aha, quem ta do meu lado pode se chegar
(Wilson Simonal/Ronaldo Bôscoli – África, África, disco Simonal, 1970)

A década de 70 é considerada uma década de muitas inovações, muitas delas impulsionadas por uma sociedade altamente tecnológica e com a ascensão dos meios de comunicação de massa. É deste período a TV colorida e o crescimento das novelas, pois a fórmula dos festivais e de programas de auditório estava desgastada, o aumento do investimento da indústria fonográfica em novidades que atendam aos interesses de uma indústria cultural cada vez mais em evidência.

A década de 70 significou o fim da inocência e do advento de uma sociedade cada vez mais moderna e modernizante, cada vez mais comunicativa, pelo crescimento dos mass media, muito em função das propostas de desenvolvimento econômico da gestão de Emilio Garrastazu Médici, que incentivou a vinda de muitas multinacionais. E elas vieram, em especial no setor de bens culturais, como da indústria do disco, havendo uma série de mudanças no mercado fonográfico, tanto com algumas fusões de grandes gravadoras, como nos gostos populares. É o que Luiz Carlos Maciel²⁰⁶, definiu como sendo uma nova era, a era do rock, que por sua vez, “tornou-se um universo alternativo e a nossa civilização viu-se assim, repentinamente, diante de uma mudança radical de rumo”²⁰⁷.

E Simonal, até onde pôde, foi atrás das novas tendências, mas aos poucos a superexposição de Simonal tornou-se cada vez mais cansativa. Suas declarações são cada vez mais ousadas e suas aparições cada vez mais controversas. Seu discurso agora é o de garoto pobre que se deu bem na vida, que apesar de ser negro, gosta de mulher branca, porque é rico e que também pode ter carrão, que quem faz passeata é cascata, pois tem gente que só participava para fazer moral (vide revista realidade, dez. 1969), que seu sucesso decorre dele ser um “verdadeiro show man”, de saber se comunicar com o público, de não ter compromisso com música que faça pensar porque segundo ele, não é isso que o público quer ouvir.

Dando prosseguimento a sua campanha de angariar fundos à copa mundial de futebol, que se realizaria de maio a junho desse ano, no México, aparece numa matéria da Revista Fatos e fotos, de janeiro de 1970, ao lado de Pelé e algumas crianças. O título da matéria fora Pelé e Simonal – A alegria das crianças, em que Pelé defende um discurso de honestidade. Mas o que chamou a atenção foram as faixas na cabeça demonstrando uma alusão ao estilo de Simonal.

²⁰⁶ MACIEL, Luiz Carlos apud PAES, op. cit.

²⁰⁷ PAES, op. cit., p. 27.



Figura 12 e Figura 13. Pelé e Simonal, 1970

Fonte: Revista Fatos e Fotos, n. 466, jan. 1970, p. 78

As faixas eram um símbolo de Simonal e eram usadas por Simonal e pelas crianças, representando uma clara demonstração de apreço. Apreço ou interesse em usar as crianças para divulgar ainda mais um ídolo, ícone de um produto que deveria ser vendido, tanto sua música como de sua patrocinadora. O interesse em estar cada vez mais na mídia e com discurso de alegria, honestidade, pai de família, trabalhador, amante da pátria. Em junho de 1970 gravou um EP com 04 músicas, e dentre elas a canção *Aqui é o país do futebol*.

Em setembro desse mesmo ano gravou um single com a canção *Que cada um cumpra com o seu dever*,

Seja no esporte, medicina educação – que cada um cumpra com o seu dever
 Seja no trabalho, no governo ou na canção - que cada um cumpra com o seu
 dever Seja sua tia, sua amiga seu irmão - que cada um cumpra com o seu
 dever Seja brigadeiro, cabo velho ou capitão – que cada um cumpra com o
 seu dever Olha o mundo - eheheheh Olha o tempo – ehehehe Olha chuva. E
 se você entrou na chuva você tem que se molhar.²⁰⁸

A canção é uma alusão aos acontecimentos políticos do período, no sentido de que todos deveriam cumprir com o dever de obedecer à pátria. E o dizer que “se você entrou na chuva tem que se molhar” simboliza uma metáfora, pra dizer que se está vivendo esse momento todo não há como fugir dele e cumprir com o seu dever é obedecer e crer. Em outubro, gravou a música *Brasil! Eu fico*, de Jorge Bem, numa clara alusão também ao país,

²⁰⁸ SIMONAL, Wilson. *Que cada um cumpra com o seu dever* no disco SIMONAL, W. **Simonal**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1970. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

dizendo que se não está contente com o que está posto, poderia ir embora. Num trecho da canção Simonal canta

Este é meu Brasil, cheio de riquezas mil,
Esse é meu Brasil futuro e progresso do ano 2000
Quem não gostar e for do contra que vá pra.....²⁰⁹

Esse trecho faz referência ao progresso econômico defendido pelos militares e pela campanha patriótica que o governo fazia. Simonal ao cantar essa canção, vai aos poucos mudando sua imagem, a de pilantra para a de defensor do país e que também poderia ser entendida como sendo uma possível ligação com os militares. Ricardo Alexandre descreveu que:

Enquanto a arbitrariedade do governo militar dava o tom (e justificava qualquer violência em nome da ‘segurança nacional’ a campanha oficial do ‘Brasil Grande’ – das grandes usinas, do crescimento econômico de 11% da integração nacional das grandes rodovias e da comunicação via Embratel – criava a sensação de progresso e segurança contra a ‘ameaça comunista’ que se instalava, por exemplo no Chile. Wilson Simonal, apolítico por natureza, estava no auge do sucesso com o samba rock ‘Pais Tropical’, teve sua imagem associada ao regime. Seus shows internacionais cantando a felicidade brasileira e sua inocência política passaram a interessar à estratégia governamental – ele era o que se costumava chamar de ‘inocente útil’.²¹⁰

Apolítico ou não e inocente ou não, o fato é que Simonal também se beneficiou desse processo todo, logo, não pode ser considerado de todo inocente. Para Simonal, que gostava do sucesso e de poder demonstrar isso, defender opiniões que vêm de encontro com o que sugere os governos militares, então, porque não fazê-lo. No fundo, tudo isso não passava de uma pilantragem de Simonal para continuar se beneficiando, ter livre acesso e não perder seu espaço. Mas como disse Aquiles Rique Reis²¹¹, o que Simonal não imaginava é que no fundo ele não tinha essa moral que julgava ter com os militares, pois eles o usaram enquanto era útil para seus interesses. Tanto os militares quanto a indústria fonográfica.

Essa nova fase de Simonal o fará gravar dois discos, polêmicos, inclusive, sendo Simonal, em outubro de 1970, e Jóia, Jóia, em maio de 1971. Juntando os dois discos, foram 23 canções mais melódicas, com algumas regravações e outras composições suas, como *África, África*, em parceria com Ronaldo Bôscoli e a canção *Aí você começa a chorar*.

²⁰⁹ SIMONAL, Wilson. Brasil, eu Fico, no disco SIMONAL, W. **Jóia, Jóia**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1971. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

²¹⁰ ALEXANDRE, 2005, op. cit.

²¹¹ REIS, op. cit.

Os anos de 1970, marcados pelos slogans do general E.G.Médici, “Ninguém segura essa país”, e “Brasil – ame-o ou deixe-o”, da exacerbação das cores verde amarelo e do patriotismo forçado, em especial em frente as câmeras de TV, também estão cheios de novidades em termos de cultura. No 5º FIC, a canção vencedora foi "BR-3", de Antônio Adolfo e Tibério Gaspar, interpretada por Tony Tornado e Trio Ternura. O intérprete Tony Tornado, traz ao Brasil, agora com mais ênfase, o movimento da Black Music local, defendendo o “black is beautiful”, com a moda de roupas coloridas e cabelos grandes. Ainda neste mesmo festival, o amigo e produtor de Simonal se apresentou com a Banda Veneno, cantando *Eu quero é Mocotó*, causando furor aos militares, pois as suas dançarinhas louras, dançaram de forma considerada muito sensual em torno de Erlon Chaves, chocando os valores da “conservadora” sociedade carioca.

Uma novidade no cenário musical foi o ressurgimento de Tim Maia, um cantor brasileiro mas recém chegado dos EUA e com uma bagagem cheia de coisas novas, além do rock, com nomes como Rolling Stones, Pink Floyd, entre outros. Como sempre, a indústria cultural está em busca de novidades e em criar um novo cenário para este novo tempo. Agora o discurso é outro, como afirma o *Jornal do Brasil*, de 1970, ao declarar que “pilantragem não é muito comercial. A onda agora é ser um cara direitinho. E eu já entrei na super P. O pilantra é o bom sacador”²¹².

E diante dessa nova fase, Simonal mudou os rumos de sua fala, para falar de fidelidade, preconceito racial, nacionalidade, de conformismo, em falas como:

Se os militares estão aí e você não gosta desse regime de exceção, o que você deve fazer? Trabalhar pra esse regime mudar no futuro: não ficar tumultuando com anarquia, não ficar na gozação, não ficar desacreditando antecipadamente.²¹³

Ou ainda, sobre ser brasileiro, defensor da pátria e seus valores;

Aqueles músicas que eu gravei – Brasil eu fico e cada um cumpra o seu dever – não são músicas comerciais, são nativistas. Eu sou brasileiro paca, não tenho vergonha de ser, e fico na maior bronca quando vejo um cara dizendo que pega mal dizer que é brasileiro lá fora. Essas músicas foram para denunciar a falta de crédito do pessoal no Brasil.²¹⁴

²¹² NORONHA, “Simonal – Uma vocação de Pilantra”, op. cit., . **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1970. Caderno B, p. 2.

²¹³ Idem, ibidem.

²¹⁴ Idem, ibidem.

É interessante perceber que numa matéria de dezembro de 1969, na revista *Realidade*, Simonal, ao pedir um uísque pra tomar em meio a seu ensaio o garçom lhe trouxe uísque nacional, ao que Simonal lhe ordena que volte com um produto importado. E a pergunta, defesa do Brasil ou discurso para criar uma imagem condizente com os novos tempos?

As mudanças estão acontecendo e Simonal, fiel ao seu estilo, prefere não mudá-lo em profundidade, porque até então estava dando certo. Mas sua imagem e suas entrevistas recheadas de polêmicas, em função de declarações como dizer ser contra fazer música inteligente, soou para os ditos cantores de protesto, como uma afronta, aos poucos manchando sua imagem. Os dois discos que produziu em 1970 e 1971 não atingiram o sucesso esperado e ainda para piorar, Simonal não está mais com aquela bonança financeira. O seu disco de 1971, fora gravado em meio a denúncias e depoimentos na delegacia.

A prosperidade econômica e a vida fácil, de muito luxo, muito dinheiro, levaram Simonal a se ocupar mais de sua empresa e fazer menos shows. Nos jornais e revistas, em especial *O Pasquim*, segundo Ricardo Alexandre, foi alvo constante de piadas, por acreditarem que o mesmo, ao fazer shows de inauguração de grandes ginásios e campanha favorável a seleção brasileira, seria um aliado ou conivente com o regime militar.

Nesse ano, 1971, Simonal rompeu as relações com a Banda Som Três e aos poucos foi trocando pela Banda Veneno de Erlon Chaves, seu produtor e amigo pessoal. Mas o inferno de Simonal ainda estaria por vir. No dia 24 de agosto de 1971, seu ex-contador, Rafael Viviani, que fora demitido após nove meses de serviços prestados, foi preso por dois policiais e levado num Opala, carro particular de Simonal, cujos policiais se diziam amigos de Simonal e o levariam ao DOPS para um interrogatório. O motivo desse ocorrido seria, segundo versão de Simonal, a de assustar o contador, pois para Simonal, ele teria promovido um desfalque de 100 mil cruzeiros em sua empresa. Porém, Rafael Viviani, que se disse torturado e que teria confessado sob pressão, noutro dia deu queixa contra Simonal, por ordenar seu seqüestro e por constrangê-lo ilegalmente. Quando Simonal foi chamado para depor, veio bem vestido, sorridente, fazendo pose para as câmeras fotográficas, pois segundo seu filho Simoninha, até então não tinha a noção da gravidade que teria sido aquele episódio. Quando lá chegou, em depoimento definiu-se como “um homem digno e honesto, dizendo ser um homem de direita, com bons serviços prestados à Revolução de 1964”²¹⁵.

Porém esse episódio chegou até a mídia, que no dia seguinte, o *Jornal do Brasil*, colocou a seguinte manchete: “Simonal acusa subversivos e se diz de direita com bons

²¹⁵ ALEXANDRE, 2004, op. cit., p. 51.

serviços à Revolução”. Em 07 de setembro desse mesmo ano, Jornal O Pasquim, publicou uma charge de meia página, chamando-o de dedo-duro, com a manchete “O magnífico e erecto dedo de Simonal, hoje muito mais famoso que sua voz”. O preço de Simonal em dizer-se de direita, segundo Ricardo Alexandre foi alto demais e perdeu credibilidade no meio artístico, tendo seus discos boicotados, em especial pelas emissoras vinculadas a Organizações Globo. Simonal foi praticamente banido do meio artístico, seus discos já não venderam mais como antes.

Em 1971, Simonal rompe seu contrato com a Shell e troca de gravadora, a Odeon, indo trabalhar na gravadora Philips, que tinha no seu currículo, artistas como Chico Buarque e Elis Regina, mas a pecha de ser de direita levou-o a ruína. Segundo André Midani, diretor da Philips, “não era um bichinho muito amado”. Não obteve o sucesso que queria, pois já estava estigmatizado, marcado. Em 1974, foi condenado a 5 anos e 4 meses de prisão, mas num segundo julgamento, foi condenado a alguns meses de prisão, para cumprir em liberdade, por ser réu primário.

Simonal que conheceu o ponto mais alto do sucesso teve agora que sentir o gosto de ser deixado de lado, condenado a viver num ostracismo, que duraria, segundo ele, até sua morte. Sua família procurou fazer uma investigação sobre a questão de ser ou não Simonal, um informante dos militares, e, simbolicamente, comprovou-se que não havia nenhum registro oficial de Simonal nos arquivos do DOPS. Mas de nada adiantou, pois o público se afastou e não era mais um show man como antes. Gravou mais alguns discos, mas suas músicas não fizeram mais o sucesso de antes. Entregou-se a bebida e a uma depressão, dizendo que fora o único sobrevivente da ditadura que não fora anistiado. Faleceu em 25 de junho de 2000, no Hospital Sírio Libanês. Ao seu enterro, dos tempos de ouro do seu sucesso, só compareceu Jair Rodrigues.

3.4 SIMONAL E A INDÚSTRIA CULTURAL – TUDO PELO LUCRO

Dentre as várias questões que ficam ao conhecer a trajetória de Simonal, uma delas foi a de buscar compreender como um artista tão popular por tantos anos, caiu no esquecimento de forma tão rápida? E ao se conhecer sua história e trajetória, a resposta parece óbvia, ou seja, o episódio Rafael Viviani, porém se observarmos além do óbvio, perceberemos que este fato foi apenas a “gota d’água” numa carreira que já estava em franco declínio. Em 1970, quando Simonal e Jorge Ben foram participar do Festival de Cannes, na

França, a imprensa da época destaca certa indisposição entre ambos, pois a música que tornara Simonal tão famoso, *País Tropical*, fora cantada por Jorge Ben, mas na versão de Simonal e a mídia começou a dar destaque a Jorge Ben, pois representava uma mudança aos novos tempos. Era o tempo de músicos como Jorge Ben, Tony Tornado, Tim Maia, que se apresentam com outras propostas. Simonal quis enfeitar, segundo, Eliana Pitman, em Cannes, perdendo em popularidade para Jorge Ben.”Simonal teria feito sucesso se tivesse cantado o novo som da música brasileira (mais voltado ao estilo black music), o que não aconteceu, pois o mesmo cantou com arranjo orquestral europeu”²¹⁶.

A Revista Intervalo, de 1970, anuncia a seguinte manchete: Simonal e Jorge Ben: A Guerra nos bastidores. E a matéria diz ainda:

Depois do festival do Midem, onde Jorge Ben venceu, em popularidade, o consagrado Wilson Simonal, a rivalidade começou: Primeiro, meio disfarçada. Agora, com força total. Simonal até já vem se recusando a cantar no mesmo auditório onde canta também o criador de ‘Domingas’.²¹⁷

E a revista ainda descreveu:

Quem acha que Jorge Ben, agora numa grande fase, está ofuscando a estrela de Simonal – conforme expressão de um jornalista gaúcho – compara as recentes temporadas dos dois em Porto Alegre. Na boate Encouraçado Butikin, Ben reunia um grande público e atraía todas as autoridades locais: na boate Lajos, Simona, sempre um sucesso, não obtinha, porém, o mesmo êxito. Muita gente afirmava, no Rio Grande do Sul, que Simonal ‘já cansou o público gaúcho’²¹⁸

A superexposição de Simonal, nos anos de 1969/70 queimou sua imagem e saturou seu público, conforme a própria revista colocou, e o público por sua vez, conduzido pela indústria cultural, está em busca de novidades, de atrativos diferentes. As “milongas” de Simonal, com seu swing e suas pilantragens estavam se esgotando, pois representavam a memória de certo tempo, tanto para o público como para a grande mídia, que vê agora no repentino crescimento no Brasil da black music e do rock, um filão novo e maior de mercado. Outro fator é que este mesmo mercado está em busca de imagens novas, com novas possibilidades e Simonal já teria esgotado a sua. E o fato de Simonal estar envolvido em acusações, que naquele período tomaram vultos inesperados, só veio a somar com uma

²¹⁶ ANDRADE, Alécio. “Jorge Ben roubou o show de Simonal”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 10, n. 471, p. 38, 12 fev. 1970.

²¹⁷ SIMONAL enfrenta Jorge Ben. **Revista Intervalo**, n. 378, p. 3, abr. 1970.

²¹⁸ Idem, ibidem.

derrocada muito mais artística que política, como o jornalista e crítico musical, Tarik de Souza²¹⁹ afirmou:

Empolgado com o aplauso fácil dos refrões cantados num Maracanãzinho lotado, Simonal vinha de misturas cada vez mais discrepantes como toada moderna (*Ana Cristina*), com velhos clássicos (Atire a primeira pedra, Pensando em Ti) e até a carnavalesca Mamãe eu quero, num LP sugestivamente intitulado Alegria, Alegria Vol. 3 ou Cada um tem o Disco que merece. Foi nessa virada dos anos 60/70 com o recrudescimento da ditadura e o aparecimento de acusações de colaboracionismo do cantor com a repressão que sua carreira desandou.mas assinale-se: a débâcle estética veio antes da política. Em 1972, na faixa-título do LP Se dependesse de mim [...] ele canta um sintomático ‘quero o tombo/não a rasteira’. Simonal ainda emplacaria mais adiante, Na Gralha do Cajueiro do partideiro baiano Tião Motorista, mas a esta altura das mudanças de mercado, nem o povinho seleta da bossa nem a massa ululante cativada nos hit paredes seguiria atrás deste flautista de Hamelin às avessas.²²⁰

Não se está aqui discutindo sua qualidade musical, mas de que para a indústria cultural Simonal não era mais atrativo, não seria mais uma “galinha dos ovos de ouro” como fora tempos atrás. Simonal não se conformou com isso, tanto que passou os dias afirmando que a mídia o teria prejudicado, teria destruído sua carreira. O curioso é que essa mesma mídia que o projetou, de certa forma, com o crescimento dos meios de comunicação de massa, também lhe destruiu, pois segundo Jaguar, um dos redatores de O Pasquim, a edição bombástica do jornal, com um grande dedo nela caricaturado, teve uma edição de mais de 200 mil cópias. Simonal, que apreciava tanto essa superexposição, que gostava de ser o assunto dos noticiários, e não importava como, pois se fossem críticas a sua carreira, dizia que “era porque era negro, porque era rico e porque tinham inveja do seu sucesso”. Agora, já não vê mais com os mesmo olhos essa apropriação de que foi feita sua obra em nome dos ideais da indústria fonográfica, do sistema como um todo. Segundo Ricardo Alexandre, que produziu sua biografia, Simonal ficou sem amigos, sem dinheiro, sem fama, sem nada. Simonal costumava dizer que a música deveria se modernizar, inovar, mas não esperava que essas modernidades fossem aos poucos, retirando-o do cenário musical de grande projeção, a chamada Cultura de Massa.

²¹⁹ Iniciou sua atividade profissional em 1968 como repórter, redator e editor de música da revista Veja. Trabalhou para outras publicações, como Folha de S. Paulo, Estado de S. Paulo, Istoé, Vogue, Elle, Jornal do Commercio (RJ), Show Bizz, Opinião, Pasquim, Som 3, Revista do CD, Coojornal, Movimento, Playboy e Jornal da República. Atuou como consultor das três séries de fascículos História da Música Popular Brasileira (Editora Abril). Fundou e editou a revista Rock/Jornal de Música. (TÁRIK de Souza (Tarik de Souza Farhat). In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=T%Elrik+de+Souza>. Acesso em: 25 maio 2008).

²²⁰ SOUZA, Tarik. **Derrocada estética veio antes do acaso político**. 26 jun. 2000. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=253>. Acesso em: maio 2006.

Augusto Martagão, um dos produtores do FIC-RJ em entrevista a revista Fatos e Fotos, de 1971, declarou que este festival era a maior atração do Rio, depois do carnaval. Declarou também que os compositores se orientavam muito pelo Hit Parede mundial, procurando produzir dentro do que está fazendo sucesso no momento.

O festival cresceu muito e passou a despertar uma série de interesses. Mas na base, é um momento para oportunidades a compositores e intérpretes brasileiros e abrir-lhes direta e indiretamente o mercado internacional. Qual o critério para se ter sucesso? Quem vende mais, o estilo Pop ou o estilo romântico? Os nomes do momento são Milton Nascimento, Elis Regina, Dori Caimi, Edu lobo.²²¹

Estas mudanças no cenário cultural afetou sobremaneira a carreira de Simonal, que ainda produziu alguns discos nesse “caldeirão” em que estava vivenciando. Em 1972, produziu o disco Se dependesse de mim, em 1973, o disco Olhaí, Balandro...É Bufo no Birrolho Grinza! E em 1974, o disco Dimensão 75, todos pela Plilips, e os únicos inclusive. Segundo Pedro Alexandre Sanches, crítico musical e jornalista pela Folha de Sao Paulo, foram “três discos tão intensos quanto desprezados e odiados por quem os ouviu e por quem não os ouviu”²²². Simonal, o grande comunicador estava aos poucos sendo silenciado, relegado ao ostracismo .

3.5 SIMONAL E A MÚSICA DE MASSA: A CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE

Em meio a esta discussão toda, chamou a atenção o fato de que Simonal caiu num ostracismo de forma rápida, tanto que sua música sai de cena, dando lugar a outros estilos musicais, tanto nacionais como internacionais, que passarão a dominar os Hits Paredes. Mas como um artista que, ao interpretar tantas canções populares, agora não serviria mais?

A questão é que a produção musical de Simonal era uma música de massa, música de mercado, para consumo rápido e furtivo, seguindo a lógica da indústria da cultura, do entretenimento. O que Simonal não percebeu é que sua obra foi uma construção da indústria

²²¹ MARZAGÃO, Augusto. “Qual o futuro do festival”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 11, n. 550, p. 78, 19 ago. 1971.

²²² SANCHES, Pedro Alexandre. Discos da fase de queda demonstram persistência artística. **Folha de São Paulo**, 16 out. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37868.shtml>>. Acesso em: 03 jul. 2006.

fonográfica, uma máquina de fazer discos, que deu-lhe projeção, enquanto lhes era economicamente interessante, até o momento em que tornou-se obsoleto. Segundo Adorno,

A consciência da grande massa dos ouvintes está em perfeita sintonia com a música fetichizada. Ouve-se a música conforme os preceitos estabelecidos. As reações do público, quando contrárias ao modelo criado, sai sufocadas, maquiadas, entrando em cena todo um aparato (propaganda, pesquisa de opinião “monitorada”) para legitimar essa prática.²²³

Ou seja, durante muito tempo a música de Simonal, fetiche absoluto ao seu público, de fazê-lo seguir por onde fosse (seu ídolo), usando faixas na cabeça *a lá* Simonal, contribuiu para esse jogo de manter as massas amorfas, provocando êxtase às massas. Sem esse estado de êxtase, segundo a Indústria cultural, a música seria sem conteúdo. Porém agora sua situação mudou, tudo mudou, o público mudou, o mercado mudou e este mesmo mercado que um dia se apropriou do sujeito Simonal, o sujeitou as suas regras, transformando num símbolo a seu uso, fazendo-lhe crer detentor de um poder além dos outros. Mas agora Simonal não serve mais, pois o que rege esse mercado é a prática cultural, diga-se de uma música transformada em mercadoria visando o lucro. Segundo Adorno, a música produzida na contemporaneidade é aquela que atende a uma lógica mais mercadológica, e “são manipuladas com o intuito de sua venda, assegurando ao fã das músicas de sucesso que os seus ídolos não são excessivamente elevados para ele”²²⁴. Ou seja, trata-se de um tipo de música, que contribui a um emudecimento dos homens, segundo Adorno, sem contar que com isso há também uma decadência do gosto musical.²²⁵

Simonal não tivera consciência de que sua carreira estaria necessitando de mudanças e imaginou que teria toda essa estrutura ao seu lado, caso necessitasse, tanto que, dizer-se da direita, foi muito mais no sentido de querer demonstrar uma certa “moral” com os militares, pois afinal, considerava-se “bom cidadão”, “um patriota” durante muito tempo, do que querer dizer colaborar com o regime militar. Mas como as interpretações são livres e seus significados são múltiplos e plurais, Simonal foi julgado e condenado por ter produzido uma música de massa, por não tê-la usado para uma causa maior, se bem que para ele, sua grande causa era o sucesso, a fama, a moral na sociedade.

²²³ ADORNO, **Textos escolhidos**, o. cit., p. 87.

²²⁴ Idem, p. 74.

²²⁵ Nesta pesquisa, não me aterei em discutir questões de gosto musical e de ser a música de massa arte ou não arte, mas de compreendê-la, segundo a perspectiva de Adorno, com sendo uma mercadoria utilizada pela indústria cultural, que tem interesses num mercado de bens culturais, que a quer enquanto produto.

O próprio sistema que lhe imprimiu um poder, poder este simbólico, inserido no campo²²⁶ cultural, agora lhe retira e o abandona, no sentido de investir em sua carreira. Por mais que Simonal tentasse não ficar fora de moda, como no caso da black music, o que a indústria da cultura buscava mesmo era uma nova imagem, com novo estilo e Simonal não se enquadrava nessas perspectivas. Simonal fora fruto de um tempo que não se quer mais, pois agora a questão é mudar, modernizar-se.

Mas como um símbolo de brasilidade pode ser tão facilmente mudado, alterado, trocado? Simonal não se constituía numa afirmação de identidade de classe, como da classe trabalhadora?

As identidades são construídas por determinados grupos, para representá-los, havendo uma luta de poder para manter a hegemonia dessas representações. No caso, o capital se utilizou de uma identidade, que assim foi construída em torno de Simonal, para reproduzir seus ideais, buscando através de sua música criar uma sociedade de consenso, hegemônica. Por isso do grande investimento nessa construção do ídolo Simonal, pois o mesmo representou durante muito tempo um personagem, que fora utilizado para “adestrar” a sociedade, as ditas massas. Para tanto, a produção de sua música foi, como ele mesmo identificava, “sem compromisso com a inteligência”, afastando essas massas do que Adorno chamou de consciência crítica. E a referência que essa massa tem é a de um outro, que se construiu igual a ela, por ser proveniente dela, a classe trabalhadora. E assim, a música de Simonal, assume um sentido de ser “canto de sereia” e os iludidos e extasiados consumidores não percebem os reais interesses envolvidos em todo o processo. Não percebe, por exemplo, segundo Adorno, que estão consumindo cópias do que eles mesmos produziram, sob o discurso de melhorar seu lazer, que também passa a ser expropriado, para ser utilizado em fazer coisas pré-programadas pelo sistema e ditas como sendo as certas. A Indústria Cultural e seus mecanismos de reprodução são utilizados para através de imagens e sons, conduzir o indivíduo a escolhas inconscientes.

E Simonal não se apercebeu disso, ou seja, de que estava sendo usado para algo maior. Sim, Simonal se utilizou desse estratagema todo, mas imaginava ter o controle, porém, toda aquela inteligência de que tanto queria fugir lhe “fugiu”, tanto que pagou um preço alto por falar demais, querer aparecer demais, expor-se demais.

E como identidade de um grupo, Simonal foi aos poucos sendo trocado, como demonstrou a matéria da revista Fatos e Fotos, ao falar da disputa entre Jorge Bem e Simonal

²²⁶ O campo, segundo Bourdieu, é um espaço de relações entre grupos com distintos posicionamentos sociais, espaço de disputa e jogo de poder. A sociedade é composta por vários campos, dotados de relativa autonomia, mas regidos por leis próprias.

por ser o legítimo cantor de música brasileira, tanto interna quanto externamente. A capa da Revista Fatos e Fotos, de 05 de fevereiro de 1970, trazia a seguinte manchete: “Jorge Ben e Simonal – Nossa música em Cannes”. E na edição de 12 de fevereiro, a matéria, não de capa, intitulou-se “Jorge Ben roubou o show de Simonal”.

Os adeptos de Ben ‘que nunca se conformaram com o segundo plano que seu ídolo ficou no Brasil, com o êxito de Simonal’ – agora estão vibrando, porque a platéia e os críticos estrangeiros reconheceram em Jorge Ben (e não no cantor Wilson Simonal) ‘o verdadeiro representante e criador do pá tropi’.²²⁷

Ou seja, são as identidades em disputa e Jorge Bem foi considerado o cantor de música brasileira que melhor a representasse, em função de ter se apresentado com a cuíca, instrumento considerado pelos estrangeiros, uma representação da música brasileira. E vale lembrar que a canção País Tropical foi o grande sucesso de Simonal.

A construção dessas identidades são móveis, não fixas, numa perspectiva de Stuart Hall, sendo resignificadas, reconstruídas em função dessa globalização e circulação de culturas. Segundo Hall²²⁸, nesses novos tempos, surgem novas identidades e elas são construídas no convívio, no confronto com as outras pessoas. O eu se constrói na perspectiva do outro.

Deste modo é possível compreender como se construiu a identidade do ex-estafeta, ex-soldado para o ídolo, o show-man, Wilson Simonal. Para chegar ao status de símbolo da classe trabalhadora, das empregadas domésticas, foi construindo uma identidade de si, reconstruindo-a, de acordo com as mudanças sócio-econômico-culturais que houve em sua trajetória. Como identidade construída e firmada por um sistema que dela se apropria, também contribuiu para a criação de outras identidades, pois foi referência e modelo.

A Identidade, tal como a diferença é uma relação social. Isso significa que sua definição - discursiva e lingüística – está sujeita a vetores de força, a relações de poder. Elas não são simplesmente definidas; elas são impostas. Elas não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas.²²⁹

E são nessas disputas que elas se constroem, como no caso de Simonal e Jorge Ben, ao almejar o status de representante nato da canção brasileira. Por mais que Simonal se dizia amigo de Jorge Bem, aos poucos foi recusando se apresentar nos mesmos lugares que Jorge

²²⁷ ANDRADE, op. cit., p. 40.

²²⁸ HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

²²⁹ SILVA, 2000, op. cit., p. 81.

Ben, para evitar comparações, já que o mesmo (Ben) estava construindo sua identidade na perspectiva de Simonal, com comparações. A afirmação dessas identidades ocorrem por meio do outro, pois é por meio do outro que o eu se reconhece. Simonal construiu sua identidade vendo-se nos outros, e ela como tal, também foi utilizada para reproduzir ideais. Porém quando se viu em meio ao ostracismo cultural que lhe relegaram, essa construção simbólica não serviu mais, no que Tomaz Tadeu define como sendo uma relação ampla de poder, não sendo estas identidades construídas inocentemente. Deveriam atender a certas expectativas.

Agora Simonal teria que recriar, reconstruir sua identidade e se ver novamente naquele contexto, mas noutra perspectiva, pois essas mudanças são partes de um processo histórico, que é dialético, não finito e nem absoluto. Por mais que Simonal quisesse, aquele símbolo que fora criado no ontem não serviria mais ao hoje, tendo sofrido a acusação de colaboracionismo ou não.

Essas identidades, construídas de acordo com o contexto, buscam em referências simbólicas sua existência e pretensa permanência. Segundo Bourdieu, às vezes precisamos do outro para nos concebermos. Nós não somos como os outros, mas neles nos inspiramos e nele nos criamos, pois o eu só é possível porque existe o outro.

Simonal existiu em oposição aos outros e sua identidade se construiu em meio a uma luta de poder, a do poder simbólico, situado no campo da cultura e que buscou meios para se chegar ao público e de ser popular, de ser famoso, num universo onde vários grupos estão em disputa. Esses grupos em disputa são os “engajados” ou “cantores de protesto”, os bossa-novistas, os puristas (MPB), a Jovem Guarda, os Tropicalistas, os Black Musics e/ou os Roqueiros. A identidade Simonal se construiu em meio a dos outros, pois fazia questão de dizer que era um artista diferente entre tantos outros, por ser mais comunicador, ser “pilantra”=atualizado, ao mesmo tempo que ele. Simonal tornou-se Simonal em função dos outros grupos, cada um com seu estilo e de cada um, pouco se utilizou. Ora cantou Bossa Nova, ora Samba, ora soul music, dentre outros estilos. Simonal foi o rei do suingue e da pilantragem; João Gilberto – do “banquinho violão e voz”; Roberto Carlos - o rei do iêiêiê; Caetano Veloso - da guitarra elétrica. Ao se ver nos outros, Simonal construiu sua identidade, a de ser pilantra, malandro, o defensor da classe trabalhadora, o rei das empregadas domésticas, o conquistador da mulheres.

E esta identidade foi se construindo e reconstruindo frequentemente. Mas até 1970, Simonal procurou estar ligado em tudo, usou de sua pilantragem, mas afogou-se na própria criação, na própria imagem, no próprio sucesso. Porém, identidade construída, como cantor das multidões, da canção de massa, sendo símbolo ou não de uma categoria social, estando ou

não aliado aos militares, Simonal vivenciou todas essas experiências, indo do “lixo ao luxo e voltando ao lixo”²³⁰, nesse cenário de dez anos, que lhe deram projeção internacional e fama.

3.6 SIMONAL E A MEMÓRIA HISTÓRICA

Simonal e toda sua trajetória, de carreira meteórica de quase dez anos, desde sua primeira canção, *Teresinha e Biquínis e Borboletas*, de 1962 até a polêmica canção de 1970, *Que cada um Cumpra com seu Dever*, ficaram mais restritas a pequenas citações de músicos, escritores, produtores musicais, que também vivenciaram naquele contexto, em seus livros, como Aquiles Rique Reis, integrante do grupo MPB4, na obra *No Gogó de Aquiles*, Nelson Motta, na obra *Noites Tropicais*, Rui Castro, na obra *Chega de Saudade*, para citar alguns.

Então, qual o interesse da memória oficial de grupos e da historiografia oficial (ou seja, aqueles que produziram a memória do período,) em apagar a existência de uma proposta alternativa de cultura, leia-se música, naquele período? A que se deve o fato de um artista com tanta projeção naquele período (como percebido nas fontes), um ícone de grupos, sendo construído como tal ou não; não aparecer na memória oficial²³¹, como sujeito desse processo todo?

Numa perspectiva de Norbert Elias, os grupos que predominam na memória oficial se dividem os Estabelecidos e os Outsiders, decidindo quem faz parte do grupo e pode ficar e quem não pode. Simonal foi entendido como alguém que não fazia parte do grupo dos estabelecidos, aqueles que detêm tanto o poder econômico como cultural, estando ambos vinculados. Para aqueles que se apropriaram da memória do período e escreveram a história sob a perspectiva dos movimentos de contestação, Simonal não se enquadrava, pois sua carreira fora toda construída sob pilares do sistema, do mercado, contrariando os seus ideais. Para tanto, criaram-lhe alguns estigmas, como de alienado, “negro metido a besta”, dedo duro, como sendo o pior deles. Pior porque de todos os pecados que Simonal cometeu, numa visão

²³⁰ A utilização lixo não pretende aqui criar nenhum juízo de valor nem de demonstrar preconceito a condição sócio/econômica do início de sua carreira, mas de querer mostrar que Simonal, originário de uma condição de pobreza, teve em suas mãos a riqueza para um dia voltar a mesma condição, a de pobreza, e sem saber quem era, pois como ídolo construído, ele e Simonal se confundiram, se misturaram, tornando um só.

²³¹ O historiador Gustavo Alves Alonso Ferreira defendeu recentemente sua dissertação de mestrado sob o título **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical, pela Universidade Federal Fluminense, objetivando entre outras questões promover um resgate dessa memória não trabalhada em relação a obra de Wilson Simonal.

destes estabelecidos, que assim o são, pois disputaram este espaço como sendo seu, ser “dedo duro” foi o que mais pesou, pois naquele momento de extrema agitação social, de grande tensão política, ser desleal (e com isso não estou concordando que fora mesmo informante dos militares) era algo muito sério.

O momento em que Simonal construiu sua obra foi de extrema sensibilidade, em que não tomar partido de algo, era tomar partido, e no seu caso, não ficou provado oficialmente seu envolvimento com os militares, mas suas atitudes, comportamentos e falas deixaram transparecer certa ligação. É o poder das palavras que quando proferidas “são como o vento, que quando se vai, não tem mais volta”. Como de um lado havia o governo dos militares, de direita, de outro, houve os grupos de oposição tanto ao governo de força, de repressão como do sistema, Simonal declarou que não tivera ligação com os militares nem se propunha fazer música participante. Circulou por todas as “rodas”, mas no fundo não pertencia a nenhuma delas. Simonal foi um joguete nas mãos dos militares, da Indústria Cultural e quando não atendeu mais as expectativas de ambos, foi descartado. Ele que lutou tanto para ser um diferente, no fim da carreira, lutava para ser aceito no grupo dos que estão dentro, dos estabelecidos, mas estigmatizado como tal, nada conseguiu. A identidade que Simonal construiu não servia mais a nenhum dos grupos.

São outras tantas marcas do poder: incluir/excluir (‘estes pertencem, aqueles não’); demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’); classificar (‘bons e maus’; ‘puros e impuros’; ‘desenvolvidos e primitivos’; ‘racionais e irracionais’) normalizar (‘nós somos normais; eles são anormais’), [...] ‘dizer o que somos’ significa também ‘dizer o que não somos’.²³²

Mas essa relação dos outsiders e estabelecidos pode mudar e eles podem se desequilibrar, mudar, mas os estigmas permanecem, pois este estigma teria a função de produzido, construído como tal, manter um estado de coisas. Simonal até os dias de hoje permanece com o estigma de “dedo duro”. Ou seja, os estabelecidos só poderiam manter sua relação de poder, em função desses estigmas, como no caso de Simonal.

Então, chamá-lo de alienado, assim como outros também foram, como a turma da Jovem Guarda, por exemplo, não condiz com o estilo “pilantragem” de ser de Simonal, pois o mesmo conhecia o contexto histórico o qual vivenciou. Mas o fato de ter sido considerado entreguista, mesmo sem provas legais sobre o fato, consistiu-se assim numa forma de tentar manter o poder hegemônico dos estabelecidos.

²³² SILVA, 2000, op. cit., p. 82.

Logo, Simonal como sendo o outro, o de fora, era necessário para manter a hegemonia dos de dentro, dos estabelecidos, que assim o são, em função dos de fora. Segundo Elias, as coisas não são tão racionais, elas são mais imaginativas, e são fruto de uma construção histórica, no tempo, que se utiliza de diversos símbolos para se manter, recriando-se sempre.

“A marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido às práticas e a relações sociais definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído”²³³.

O sentido dessas práticas está na marcação simbólica que ela pode exercer, pois pode incluir ou excluir, sujeitos, modelos sociais, estilos musicais, enfim, esses símbolos podem vir a ser regras pelas quais uma sociedade pode reger ou ser regida. E, Simonal se constitui num desses símbolos, pois utilizado pelos militares, contribuiu para a difusão de ideais de um sistema, em crescimento, num contexto sócio-histórico criado pelos militares, que também fora utilizado pelo sistema. Adorno afirmou que o alvo dessa indústria cultural não foi nem na música e nem do público, mas no sistema e sua reprodução sócio-ideológica, sua preservação.

Simonal foi do grupo dos de fora, assim como foram os artistas da música brega, a exemplo de Valdick Soriano, também pouco estudado. Simonal e sua obra contribuíram para a reificação dos valores burgueses e a permanência de um grupo no poder, favorecendo uma separação entre os de fora – outsiders e os de dentro – os estabelecidos. Ele só não percebeu que estava no grupo dos de fora, para os de dentro (estabelecidos), e no grupo dos de dentro, para os de fora. No fundo, não estava em lugar nenhum e sua obra limitou-se a aparecer nos “rodapés” de outros artistas.

²³³ SILVA, 2000, op. cit., p. 81.

CONCLUSÃO

Quanto mais se lia, mais se queria ler, e quanto mais conhecia de Wilson Simonal, mais queria conhecer. Mas foi necessário parar, para finalizar uma etapa de pesquisa, porém ainda há muito a falar, buscar, compreender no universo deste artista. Algumas questões serão de difícil explicação, e talvez o que mais as pessoas que se deparam com Simona queiram saber é sobre o fato dele ter sido ou não um informante dos militares, talvez não seja possível responder. Difícil saber disso. Se o foi ficou no tempo, e o que resta são indícios, mas nenhuma certeza de sua inocência, nem de sua culpa. Mas uma coisa é certa, ele foi acusado e julgado e assim como as marcas que ficam no tempo ou as palavras que quando proferidas, não voltam mais, assim foi a história de Wilson Simonal. Muita coisa ficou no tempo, no seu tempo.

Esta pesquisa, marcada pela busca extenuante por fontes, pelas constantes mudanças de foco e de variadas interpretações ocupou-se em mostrar sua trajetória num cenário cultural marcado pela diversidade, pela multiplicidade de estilos musicais, em que havia uma disputa de poder, um poder simbólico claro, pelo que se dizia ser a memória histórica, que ficaria nas cabeças e mentes da sociedade. Alguns sujeitos abeberaram-se do que auto-proclamaram ser a verdade, mas cada sujeito com sua verdade, procurou defendê-la com “suas armas”, com suas estratégias, como o fez Simonal. Assim, foi deveras curioso conhecer a carreira de um artista que sujeito histórico, tendo deixado marcas pela sua passagem no tempo, ficou para a memória histórica, pelo menos a oficial, como sendo um invisível, um “outsiders”.

Porém, este “outsider” chegou e mostrou a que veio e como tantos que ousaram ver o que estava além do “muro”, quebrou regras pré-estabelecidas e incomodou àqueles que na disputa das verdades, julgavam ser a sua a mais digna de ser registrada. Não se pretende aqui, com essa discussão, dizer quem está certo ou errado, pois o papel do historiador não é esse, mas de apontar caminhos, de investigar e buscar evidências e se pautar no que dizem os documentos, interpretando-os. Mas Simonal foi um artista que pagou um preço alto por ser ousado, ser irreverente, ser até certo ponto “aquele cara que todo mundo queria ser”, por conseguir balançar uma multidão e transformá-la em fantoche, no famoso 10 mil pra direita e 10 mil pra esquerda.

Simonal poderia ter feito de sua música e de seu papel que fora criado como sendo um símbolo, algo para contribuir à maior conscientização da sociedade. Mas não o fez, assim como muitos não o fizeram e nem por isso pagaram o preço que “Simona” pagou. Mas

também não se pode com isso alegar inocência, e nem tem como ser, pois como sujeito se deixou sujeitar, entregou-se ao jogo do sistema, reproduzindo o que julgou ser politicamente correto aos outros. Poderia ter usado sua história de vida e como tal, colaborar para maior consciência social acerca de suas realidades. Porém preferiu idealizar o que muitos idealizavam, ter carro, ter vida fácil, ser e ter sucesso, ser um símbolo, ser um modelo e deixar-se utilizar como modelo, não tenha sido a melhor estratégia.

Porém Simonal só percebeu que no fundo “o tudo” que julgava ser, na verdade “era nada”, quando do episódio com seu contador, Rafael Viviane. No dia em que foi depôr, ele como sempre, no auge da fama, apareceu com sua melhor roupa e dezenas de fotografos apareceram, ao que ele não resistiu fazendo pose. Para ele, isso consistia em mais uma propaganda de sua imagem, de seu trabalho e não tivera a noção exata dos acontecimentos. Declarou mais tarde ser de direita e de ter prestado bons serviços ao “Estado”. Mas Simonal não compreendeu o real significado de afirmar que era de direita, pois tal afirmação seria entendida como uma demonstração de afinidade e prestígio para com os donos do poder. Obviamente que isso pode ser uma demonstração de alienação por parte do artista, o que contradiz o que ele insistia em declarar, que era “pilantra”, ou seja, que estava sempre alerta às novidades que apareciam.

Porém, o interesse de Simonal era a fama, o sucesso, ser o “cara”, ser o rei das empregadas domésticas, “um herói da classe trabalhadora”, porque isso o colocou num lugar diferente dos outros sujeitos, conferindo-lhe inclusive certo poder. E Simonal acreditou que ele era diferente dos outros sujeitos. Ele acreditou que tinha respaldo no meio artístico, que apesar das divergências de estilo, eles o apoiariam, pois afinal cada um faz o seu trabalho, mas não foi o que aconteceu, ao que o próprio Simonal declarou: “[...] os artistas não podiam trabalhar comigo porque inventou-se que iriam se queimar”²³⁴ E ainda nesse sentido, André Midani, que foi diretor das gravadoras Odeon (hoje EMI), Philips (hoje Universal) e Warner, em entrevista a Pedro Alexandre Sanches, diz que só o contratou porque “lhe pediram pra fazer isso”, além de declarar que: “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”²³⁵.

No seu último disco, ainda pela Odeon, “Jóia, Jóia”, de 1971, antes do completo ostracismo e na luta para manter o lugar conquistado, mesmo após a vida estar sendo

²³⁴ JORNAL Folha de São Paulo, 29 jun. 1995.

²³⁵ SANCHES, Pedro Alexandre. Eu fui catalisador da Bossa Nova – entrevista com André Midani. **Folha de São Paulo**, dez. 2001. Caderno Ilustrado. Disponível em: <[http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2001\\$banner=bannersarqfolha](http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2001$banner=bannersarqfolha)>. Acesso em: 23 jan. 2007.

devastada por insinuações e crise financeira, Caetano Veloso é um dos artistas que lhe envia uma composição, “*de noite, na cama*”. Porém, o que antes era difícil de escolher, agora era difícil de conseguir.

Simonal acreditou que “seus bons serviços prestados a pátria”, o ser um bom cidadão, o fazer música pra divertir e a incentivar “o povo a trabalhar, a ser honesto, a não fazer algazarra” o colocaria num lugar especial com o governo, com o poder instituído. Não o colocou, pois ele foi apenas mais um que o sistema utilizou e quando não precisou mais, descartou-o, como o fez com tantos outros. Simonal acreditou que dizer ser direita seria bom, pois os de direita lhe dariam apoio. Não deram e pelo contrário, passam a vê-lo como um problema, pois ele começou a falar demais, a questionar, a atrapalhar.

E Simonal se achava dono de um poder diferenciado dos outros artistas por circular em diversas rodas. Porém o poder que exerceu foi um poder simbólico, o de influenciar as massas, mas foi um poder que lhe foi construído e possibilitado, foi-lhe dado, e em certo momento, tiraram-no. Fato disso é o episódio com Jorge Ben, com descrito pelas revistas Intervalo e Fatos e Fotos, nos anos de 1970, falando da mesmice de Simonal, e da competição entre ambos por ser um símbolo de Brasil. Agora era a “vez” de Jorge Ben.

Outra questão foi o fato de Simonal acreditar que seu público era fiel. Não era, não como imaginava que fosse. Seu público mudou, como muito fatos mudaram nos anos de 1970, em todos os campos, com a vinda de novidades estrangeiras e a fusão de grandes gravadoras. Alguns lhe deram voto de confiança, outros se cansaram de sua fórmula “pilantra” de ser, dos “limão, limoeiro” e “mamãe passou açúcar ni mim”, canções folclóricas que não atraíam mais o público, impulsionado agora pelos resquícios do Woodstock, do rock e da tal busca pela felicidade, da transgressão.

Simonal não percebeu que tudo é cíclico e que os acontecimentos históricos não param no tempo. E ele parou no tempo. Parou em 1971, quando finalmente teve que tirar a máscara, ou “lhe” tiraram a venda dos olhos e o que ele viu foi um novo tempo a sua frente, com uma nova “pilantragem”, que ele não tinha total conhecimento e não dominava. Passou o tempo que lhe restou a partir do episódio de seu contador, declarando que fora este episódio que findou com sua carreira, mas na verdade o próprio Simonal findou com sua carreira muito antes. Tal como nas histórias da mitologia grega, em que Aquiles, pede para morrer jovem e com glórias, Simonal também o idealizara, mas insistiu, sem perceber que o tempo passou e as glórias ficaram no tempo em que elas foram construídas.

Se pudesse teria parado no tempo de 1969/1970, mas sua ganância, seu egocentrismo exacerbado, sua auto-suficiência e o fizeram ficar cego diante daquilo que defendia e o

consumiu e foi o sistema que criou a ilusão do tudo poder, de que “os fins justificam os meios”, parafraseando Nicolau Maquiavel, em sua obra *O Príncipe*²³⁶.

O sistema o contaminou de tal modo que aos poucos ele foi afastando as pessoas do seu convívio, foi afastando amigos, como o próprio Carlos Miéle e Ronaldo Bôscoli declararam numa entrevista em 1971, à revista *Fatos e Fotos*, que não entendiam porque o mesmo não falava da presença de ambos em sua carreira. Simonal tentou esquecer do passado ou se achou superior? Após o episódio do Maracanãzinho e da assinatura do contrato com a Shell, Simonal em entrevistas, dava declarações cada vez mais irônicas, debochadas e se achando dono de um poder além dos outros, em relatos como nesta entrevista concedida ao *Jornal O Pasquim*, de 1969:

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.²³⁷

E assim Simonal construiu sua imagem, sua carreira, vivendo tal como a personagem que criou, segundo o modelo que lhe foi imposto. Gostava de justificar sua ascendência social pelo fato de sua condição de pobreza, quando na infância. Discursava sobre ideais como do trabalho, da honestidade, do amor servil à pátria, e compreendia que seu poder de persuasão fazia a diferença, naquele momento que se transformava num símbolo de sucesso e de fama. Esse poder simbólico de ser uma representação de um grupo ou de um ideal, lhe construiu uma identidade, a de ser uma identidade da música brasileira, o que incomodou aos que não concordavam com esse símbolo. Simonal representava para os mais intelectualizados, o exemplo do artista que conduz a sociedade à alienação, de uma alienação perigosa, que molda o sujeito a acreditar apenas no que os olhos e os ouvidos lhe agradem, transformando-os em massa de manobra. Desta forma, a pretensa dominação pelo sistema se torna mais fácil, pois o mesmo se utilizou de diversas estratégias para atingir seus objetivos, como da indústria cultural, do regime militar e de símbolos como Wilson Simonal, que não mudou seu estilo,

²³⁶ MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*: comentado por Napoleão Bonaparte. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

²³⁷ “SIMONAL: não sou racista” – entrevista. *Jornal O Pasquim*, n. 4, jul. 1969.

por achar-se imutável. O que se percebeu no decorrer dos anos de 1970, foi que as mudanças ocorreram e em todos os níveis, econômico, social, político e cultural, e não mudar, não seria entendido como resistência, mas como estar alheio às mudanças, não ser “pilantra”.

Quem ou o que foi Wilson Simonal? Um certo alguém que perpassou os limites do tempo, no seu tempo, que conheceu a fama, o lugar mais alto do Olimpo, mas também, na mesma medida, foi conduzido ao Ostracismo. Respostas? Talvez nunca as teremos, pois ainda há muitas perguntas a serem feitas sobre a passagem deste artista num cenário cultural particularmente instigante, intrigante e acima de tudo, desafiador.

REFERÊNCIAS

OBRAS CITADAS

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ADORNO, Theodor W. Textos escolhidos. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Os pensadores).

ALEXANDRE, Ricardo. **Biografia de Wilson Simonal**. São Paulo: Emi/Odeon, 2004.

ALEXANDRE, Ricardo. **Encarte do disco Singles: lados B e raridades**. São Paulo: Odeon, 2005.

ARAGÃO, H. O som do rei da pilantragem está de volta. **Jornal do Brasil**, São Paulo, maio 2004. Caderno B. Disponível em: <jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2004/05/20/jorcab20040520003.html>. Acesso em: 12 jul. 2006.

ARAÚJO, João Fernando de. Os Ídolos de Francis Bacon e as ideologias na cognição musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 9, p. 2-3, out. 2005.

ARENDT, Hanah. **As origens do totalitarismo**. São Paulo, s/ed, 1951.

BACON, Francis. **Novum Organum**. São Paulo: Nova cultural, 1999. (Os Pensadores).

BARROS, José D'Assunção. A história cultural francesa: caminhos de investigação. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, ano 2, v. 12, n. 4, out./nov./dez. 2005.

BARROS, Nelson Lins e. Música popular –novas tendências. **Revista da Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, p. 232-237, 1965.

BECO das garrafas. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Beco+das+Garrafas>. Acesso em: 22 jan. 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A economia as trocas lingüísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: Edusp, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, Alegria, 1967. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanco da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CASTRO, Rui. **Chega de Saudade**: a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 1 – As artes de Fazer. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: 2 – Morar, cozinhar. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite a filosofia**. São Paulo: Ática, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- COELHO, Teixeira. **O que é indústria cultural**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CONTIER, Arnaldo D. Edu Lobo Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60). **Revista Brasileira de História**: Dossiê Artes e Linguagens, São Paulo, v. 18, n. 35, 1998.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DREIFUSS, René. **1964**: a conquista do Estado. (ação política, poder e golpe de classe). Petrópolis: Vozes, 1987.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, 2002. v. 1.
- FERREIRA, Alves Alonso Ferreira. **Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Niterói, 2007. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, 2007.
- GOMES, Fábio. **Panorama histórico da música brasileira**. Porto Alegre: Brasileirinho Produções, 2005.
- HABERT, Nadine. **A década de 70**: apogeu e crise da ditadura militar brasileira. 2. ed. São Paulo: Ática, s.d.
- HALL, Stuart. Quem precisa de identidade. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HERCULANO, M. Wilson Simonal: o rei do pa-tro-pi. **Digestivo Cultural**, São Paulo, abr. 2004. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1342>>. Acesso em: 03 jul. 2006.

HISTÓRIA da Shell no Brasil. Disponível em: <http://www.shell.com/home/content/br-pt/about_shell/institucional/historia_brasil/historia_shellbrasil_0822.html>. Acesso em: 30 mar. 2008.

JAGUAR; AUGUSTO, Sérgio (org.). **O Pasquim**: antologia – vol. I- 1961-1971. Rio de Janeiro: Ed. Desiderata, 2006.

JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa**: as condições de produção. São Paulo: Pioneira, 1975.

JORGE Ben e Simonal: nossa música em Cannes. **Revista Fatos e Fotos**, n. 470, p. 6, fev. 1970.

JORNAL Folha de São Paulo, 29 jun. 1995.

KAMINSKI, Rosane. O cinema na mídia e a mídia no cinema: lance maior nos debates sobre os meios de comunicação de massa. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 8., n. 13, 2006.

LENNIE Dale (Leonardo La Ponzina). In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Lennie+Dale&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>. Acesso em: 02 mar. 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

LINHARES, Maria Yedda (org.). **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Américo. **A MPB faz a nossa história**. Disponível em: <<http://www.Luizamero.com.br/news/index.php?sec=ext&act=read&id=MZn2ccabc963f>>. Acesso em: 09 fev. 2007.

MAQUIAVEL, Nicolau. **O Príncipe**: comentado por Napoleão Bonaparte. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

MENDES, Gilberto. De como a MPB perdeu a direção e continuou na Vanguarda, 1968. In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

MONTANARI, Valdir. **História da música**: da idade da pedra à idade do rock. São Paulo: Ática, 1988.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no século XX**: o espírito do tempo: 2 NECROSE. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

MOTTA, Nelson. **Festivais de 68**. Disponível em: <<http://www.gafieiras.com.br/Display.php?Area=Colunas&SubArea=Colunas&css=1&ID=112&IDescritor=44>>. Acesso em: 24 fev. 2007.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Anablume-FAPESP, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das idéias no Brasil**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. Brasil, em direção ao século XXI. In: LINHARES, Maria Yedda (org). **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). 2. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **O regime militar brasileiro**: 1964-1985. São Paulo: Atual, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ORTIZ, Renato. A escola de Frankfurt e a questão da cultura. **Revista de Comunicação & Educação**, São Paulo, ago. 1985.

PAES, Maria Helena Simões. **A década de 60**: rebeldia, contestação e repressão política. 4. ed. São Paulo: Ática, s.d.

PUTERMAN, Paulo. **Indústria cultural**: a agonia de um conceito. São Paulo: Perspectiva, 1994.

QUINCY Jones. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Quincy_jones>. Acesso em: 02 mar. 2008.

REIS, Aquiles Rique. **No Gogó de Aquiles**. Texto: Confesso que errei. São Paulo: Girafa, 2004.

SANCHES, Pedro Alexandre. Discos da fase de queda demonstram persistência artística. **Folha de São Paulo**, 16 out. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u37868.shtml>>. Acesso em: 03 jul. 2006..

SANCHES, Pedro Alexandre. Eu fui catalisador da Bossa Nova – entrevista com André Midani. **Folha de São Paulo**, dez. 2001. Caderno Ilustrado. Disponível em: <[http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2001\\$banner=bannersarqfolha](http://www1.uol.com.br/cgi-bin/bibliot/arquivo.cgi?html=fsp2001$banner=bannersarqfolha)>. Acesso em: 23 jan. 2007.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. A teoria do *habitus* em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, n. 20, maio/jun./jul./ago. 2002.

SETTON, Maria da Graça Jacinto. Indústria cultural: Bourdieu e a teoria clássica. **Revista Comunicação e Educação**, São Paulo, dez. 2001.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras. São Paulo: Ed. 34, 1998. v. 2 - 1958-1985.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira. A modernização autoritária: do golpe militar à redemocratização 1964/1984. In: LINHARES, Maria Yedda (org). **História do Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 1996.

SILVA, Jorge Guimarães. **História da gravação sonora**. Disponível em: <<http://telefonos.sapo.pt/record.htm>>. Acesso em 08 jul. 2007.

SILVA, Marcos (org). **A ditadura já era ditadura**. São Paulo: LCTE Editora, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu (org). **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMONAL e Malcolm: os donos do Festival. **Revista Fatos e Fotos**, p. 15, out. 1969.

SIMONAL enfrenta Jorge Ben. **Revista Intervalo**, n. 378, p. 3, abr. 1970.

SIMONAL está assinando o maior contrato. **Jornal do Brasil**, 18 set. 1969.

SIMONAL: como conquistar a Jane Fonda. **Revista Intervalo**, p. 23, out. 1969.

SIMONAL: como paquerar a Jane Fonda. **Revista Intervalo**, n. 352, p. 22, out. 1969.

“SIMONAL: não sou racista” – entrevista. **Jornal O Pasquim**, n. 4, jul. 1969.

SOARES, Cláudete. Música Brasileira só se for fora do Brasil. **Revista Intervalo**, n. 242, p. 32, ago./set. 1967.

SOUZA, Tarik. **Derrocada estética veio antes do acaso político**. 26 jun. 2000. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_materia=253>. Acesso em: maio 2006.

TÁRIK de Souza (Tarik de Souza Farhat). In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_B&nome=T%E1rik+de+Souza>. Acesso em: 25 maio 2008.

TITO Madi. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tito_madi>. Acesso em: 02 mar. 2008.

WOODSTOCK: o festival que fez história. **Trombeta do Café**, 10 jul. 2000. Disponível em: <<http://trombeta.cafemusic.com.br/trombeta.cfm?CodigoMateria=1046>>. Acesso em: 20 maio 2008.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. **Brasil Século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Positivo, 2005.

OBRAS CONSULTADAS

ALTA fidelidade. Núcleo de Pesquisas históricas sobre MPB. Disponível em: <<http://www.geocities.com/altafidelidade/>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

AMÉRICO, Luiz. **A história da MPB**. Disponível em: <<http://www.luizamerico.com.br/index.php>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

BAHIANA, Ana Maria. **Almanaque anos 70**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BURKE, Peter. **O que é história cultural**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CLICK MUSIC. **Wilson Simonal**. Disponível em: <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/wilson-simonal.asp>>. Acesso em: jul. 2006.

COHN, Gabriel (coord.). **Indústria Cultural**. In: ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

DISCOS DO BRASIL. **Wilson Simonal**. Disponível em: <<http://www.discodobrasil.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

DOBRANSZKY, Enid Abreu; LE PLANE, Adriana Frizman. Capital cultural: ensaios de análise inspirados nas idéias de P. Bourdieu. **Revista Horizontes**, Bragança Paulista, v. 20, jan./dez. 2002.

DUARTE, Rodrigo; LOSSO, Eduardo Guerreiro Brito. Teoria Crítica e Indústria Cultural. **Alea: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 1, jan./jun. 2005.

DUMONT, Louis. **O individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

FALCON, Francisco. **História cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HOLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HUNT, Lyn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

KHOURY, Yara A. “Muitas memórias, outras histórias: cultura e sujeito na história”. In: _____. **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho D’Água, 2004.

LOUREIRO, Dagoberto. Em musica popular brasileira o tema é bossa nova. **Revista Brasiliense**, São Paulo, nov./dez. 1963.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais**: uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

MEMÓRIA viva: história rima com memória. Disponível em: <<http://www.memoriaviva.com.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

MILANESI, Luiz Augusto. **O paraíso via Embratel**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

MILLER, Sidney. Os festivais no panorama da musica popular brasileira. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 17, jan./fev. 1968.

MOBY, Alberto. **Sinal fechado**: a música popular brasileira sob censura. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso**: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

ORLANDI, Eni P. Interpretação, texto e discurso. In: _____. **Autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PIRAJÁ, Fábio. **A história do rádio**. Disponível em: <<http://www.locutor.info/>>. Acesso em: 10 jan. 2007.

PONTES, José A. Vidigal; CARNEIRO, Maria Lúcia. **1968 – do sonho ao pesadelo**. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1968.

PUGLIALLI, Ricardo. **Almanaque da jovem guarda**. São Paulo: Ediouro, 2006.

SAHLINS, Marschal. **Ilhas da história**. São Paulo: Jorge Zahar, 1990

SCOT, Joan W. O enigma da igualdade. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, n; 13, jan./abr. 2005.

SILVA, Daniel Ribeiro da. Adorno e a indústria cultural. **Revista Quadrimestral**, Maringá, ano 1, n. 4, maio 2002.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. Marcha e samba. **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 8, jul. 1966.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

WILIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WILSON Simonal. In: DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?tabela=T_FORM_C&nome=Beco+das+Garrafas>. Acesso em: 22 jan. 2007.

ZUIN, Antonio Álvaro Soares. Sobre a atualidade do conceito de indústria cultural. **Caderno CEDES**. Campinas, v. 21, n. 54, ago. 2001.

DOCUMENTOS

Documentos Publicados

AGORA um outro Simonal. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 set. 1972.

AUGUSTO, Sérgio. Midani – Entrevista com o cara que decide o que você vai ouvir. **Jornal O Pasquim**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 242, 19 a 25 fev. 1974.

DEIXA cair. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 28 jun. 1967.

LARANJEIRA, Artur. “Simona e Simonal”. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 dez. 1970.

NORONHA, Sérgio. “Simonal – aquele “cara” que todo mundo queria ser”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 24 fev. 1970. Caderno B, p. 2.

NORONHA, Sérgio. “Simonal - O “Charme” com a comunicação”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 fev. 1970. Caderno B, p. 2.

NORONHA, Sérgio. “Simonal – no tempo do rei do “Rock””. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 fev. 1970. Caderno B, p. 5.

NORONHA, Sérgio. “Simonal – Uma vocação de Pilantra”. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 fev. 1970. Caderno B, p. 2.

OPUS 07, um bom programa. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 maio 1968.

PILANTRAGEM ficou na sombra. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 out. 1968.

ROCHA, Mariozinho; SÁ, Luiz Carlos. “Os 33 anos de Wilson Simonal”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1971. PLUG - Suplemento Musical, p. 3.

SHOW de Simonal. **Folha de São Paulo**, 26 jan. 1968.

SIMONAL de volta. **Folha de São Paulo**, 14 mar. 1972.

MAGALDI, J.C. Simonal está assinando o maior contrato. **Jornal da Tarde**, Rio de Janeiro, 17 set. 1969.

SIMONAL foi roubado por empregado. **Folha de São Paulo**, 27 ago. 1971.

SIMONAL não presidirá o júri. **Folha de São Paulo**, 13 out. 1970.

SIMONAL nega acusação e se diz vítima do terror. **Correio da manhã**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1971.

SIMONAL, pilantra sério. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 04 dez. 1970. p. 3.

SIMONAL quer levar músicos brasileiros a Cannes e pede o apoio do Itamarati. **Jornal do Brasil**, 06 dez. 1969.

SIMONAL: a luta com uma canção. **Folha de São Paulo**, 18 mar. 1967.

Revistas

A NOBREZA de Simonal (capa). **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 6, n. 293, p. 11, 18 a 24 ago. 1968.

ANDRADE, Alécio. “Jorge Ben roubou o show de Simonal”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 10, n. 471, p. 38, 12 fev. 1970.

AUTRAN, Margarida; KUPFER, Paulo José. O papo bom de Miélle e Bôscoli. **Revista Fatos e Fotos**, ano 8, n. 456, p. 65, 30 out. 1969.

AUTRAN, Margarida. “Segunda vitória do Brasil: o show de Simonal fez o Maracanãzinho virar baile de carnaval”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 8, n. 455, 23 out. 1969.

AUTRAN, Margarida. “Simonal com tôdas as mulheres do mundo”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 8, n. 461, 04 dez. 1969.

AUTRAN, Margarida. “Simonal: Êste festival me deixou esgotado. Para mim chega de Júri”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 8, n. 455, 23 out. 1969.

BRASIL manda embaixada a Canes. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 4, n. 174, 08 a 14 maio 1966.

DEIXA Cair – Wilson Simonal. **Revista Melodias: A revista da Mocidade**, São Paulo, ano 14, n. 110, nov. 1966.

DICIONÁRIO da Pilantragem. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 6, n. 269, mar. 1968.

ELIS, Jair e Simonal – Juntos outra vez. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 4, n. 166, 13 a 19 mar. 1966.

EUROPA aplaudiu de pé Bossa de Wilson Simonal. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 3, n. 132, p. 15, 18 a 24 jul. 1965.

FABULOSO elenco da Record vai revela compositores (capa). **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 4, n. 185, 24 a 30 jul. 1966.

GARCIA, Lauro Lisboa. “Não suporto mais esse peso”. **Revista Época**, Rio de Janeiro, n. 101, 24 abr. 2000.

KUCK, Marisa. “Mièle: Waldick Soriano vai deslumbrar a França”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 11, n. 529, 25 mar. 1971.

LOBO Bobo é muito vivo. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 3I, n. 154, 19 a 25 dez. 1965.

MARZAGÃO, Augusto. “Qual o futuro do festival”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 11, n. 550, p. 78, 19 ago. 1971.

MARZOLA, Norma; AUTRAN, Margarida. “O Brasil dá o Tom do Festival”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 8, n. 453, 09 out. 1969.

MARZOLA, Norma. “As Mil Bossas do Pilantra Simonal”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 8, n. 444, p. 69-71, 07 ago. 1969.

NASCE o Samba Jovem. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 4, n. 170, p. 10, 10 a 16 abr. 1966.

NUNES, Elcy. “As capitais brasileiras: Ë bom viver em Pôrto Alegre”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 10, n. 481, 23 abr. 1970.

PELÉ e Simonal: a alegria das crianças. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 9, n. 466, 08 jan. 1970.

QUEM disse que pilantra não chora (capa). **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 7, n. 352, 04 a 10 out. 1969.

RICOSTI, Neide; BATISTA, Tarlis. “A condenação de Wilson Simonal”. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 15, n. 692, 25 nov. 1974.

SÃO PAULO revida: Woodstock com o Parque Anhembi. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 11, n. 529, 25 mar. 1971.

SILVA, Milton Severiano da, “Este homem é um Simonal”. **Revista Realidade**, São Paulo, ano, 4, n. 45, p. 136-148, dez. 1969.

SIMONAL - Um escurinho com açúcar (capa). **Revista do Rádio**, São Paulo, n. 890, 08 out. 1966.

SIMONAL ataca de Guerrilheiro (capa). **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 5, n. 242, 27 ago. a 01 set. 1967.

SIMONAL depois da queda. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 6, n. 296, 08 a 14 set. 1968.

SIMONAL e Jorge Bem: Guerra nos Bastidores. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 8, n. 378, 04 a 10 abr. 1970.

SIMONAL em todos os tons. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 5, n. 238, 30 jul. a 05 ago. 1967.

SIMONAL não agüentou mais o peso da Fama. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 4, n. 158, 16 a 22 jan. 1966.

SIMONAL revela seus estranhos poderes (capa). **Revista do Rádio**, São Paulo, n. 957, 20 jan. 1968.

SOARES, Afrânio. “Ídolos da Juventude: do moleque Simona a Wilson Simonal”. **Revista O Cruzeiro**, São Paulo, ano 39, n. 47, p. 55-57, 18 ago. 1967.

TRIBUTO de Simonal. **Revista Intervalo**, São Paulo, ano 5, n. 224, 23 a 29 abr. 1967.

WILSON Simonal – Não quero nada com o Festival. **Revista Fatos e Fotos**, Brasília, ano 10, n. 508, 29 out. 1970.

WILSON Simonal com a Bola Branca. **Revista Melodias: A revista da Mocidade**, São Paulo, ano 15, n. 119, ago. 1967.

Documentos – suporte eletrônico e/ou internet

O LADO Humano de Simonal. **Revista O Cruzeiro**. In: MEMÓRIA Viva. Rio de Janeiro, 15 set. 1970. Disponível em: <<http://memoriaviva.digi.com.br/ocruzeiro>>. Acesso em: 03 jul. 2007.

Documentos fonográficos

SIMONAL, W. **Wilson Simonal tem “algo mais”**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1963. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **A Nova Dimensão do Samba**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/ 1964. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Wilson Simonal**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1965. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **S’Imbora**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1965. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Vou deixar Cair...** São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1966. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Tempos de Pilantragem**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/ 1966/67. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Show em Simonal**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1967. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Alegria, Alegria!!!**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1967. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Alegria, Alegria! vol. 2**. São Paulo:EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1968. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Alegria, Alegria! vol. 3**. São Paulo:EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1969. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Alegria, Alegria! vol. 4**. São Paulo:EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1969. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Simonal**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1970. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Jóia, Jóia**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1971. 1 CD. Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Singles, lados B e raridades. (Cd Um)**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP 1961/1968. 1 CD (duplo). Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Singles, lados B e raridades. (Cd dois)**. São Paulo: EMI MUSIC BRASIL (Odeon), LP/1968/1971. 1 CD (duplo). Remasterizado em digital em 24 de fevereiro de 2004.

SIMONAL, W. **Se Dependesse de mim**. São Paulo: PHILIPS, p.1972. 1 Disco Sonoro (30 min.), 33 1/3 rpm, estéreo.

SIMONAL, W. **“Olhai balandro! É bufo no birolho grinza”**. São Paulo: PHILIPS, p.1973. 1 Disco Sonoro (33 min.), 33 1/3 rpm, estéreo.

SIMONAL, W. **Dimensão 75**. São Paulo: PHILIPS, p.1974. 1 Disco Sonoro (30 min.), 33 1/3 rpm, estéreo.

SIMONAL, W. **Ninguém proíbe o amor**. São Paulo: RCA Vitor, p.1975. 1 Disco Sonoro. Estéreo.

SIMONAL, W. **A Vida é só pra cantar**. São Paulo: RCA Vitor, p.1977. 1 Disco Sonoro. Estéreo.

Documentos orais

SIMONINHA, Wilson. **Entrevista**. 30 jan. 2007, às 17:25 h.

Documentos iconográficos

SIMONAL, W. **Disco Alegria, Alegria, vol. 2 ou quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**. 1967. 1 capa de disco

SIMONAL, W. **Disco Alegria, Alegria, vol.3. ou Cada um tem o disco que merece.1969**. 1 capa de disco

SIMONAL, W. **Disco Vou deixar cair....1966**. 1 capa de disco

DICIONÁRIO DA PILANTRAGEM

Banqueiro – botar banca.

Bicão – é o cara que consegue ser mais desagradável que o mais desagradável que existe.

Bigode – é aquele cara que está por fora, em todas as bocas, porém.

Cantar com Champignon – é algo diferente, cantar de forma sofisticada, mas de bom gosto.

Cascata – é uma mentira bem amada, bem construída.

Copo de leite – é o cara aborrecido que corta todas as ondas.

Curtir barato – é o cara se divertir às pampas sem gastar nenhum

Deixar cair – é fazer algo com destaque.

Gogó – na garganta, ou seja, todo mundo cantando.

Incrementar – é fazer algo totalmente fora do comum.

Macaco Gordo – é o cara que quebra todos os galhos.

Machucar de leve – é o cara se estrepar todo, ou fazer algo de maneira brilhante, sensacional

Milonga – é um papo furado, que não rende nada.

No Porão – é pianíssimo, cantar bem baixinho, quase um sussurro.

Peça – é a mulher incrementada.

Pilantragem – é fazer algo de maneira simples, sem chamar atenção, mas moderno, atualizado, por dentro da nova onda do momento.

Presidencial – ser presidente do júri do festival.

Quente – é o cara que faz tudo bem, melhor do que a maioria.

Rolha – é o cara que consegue ficar por fora e por dentro ao mesmo tempo.

S'imbora – ir adiante, em frente.

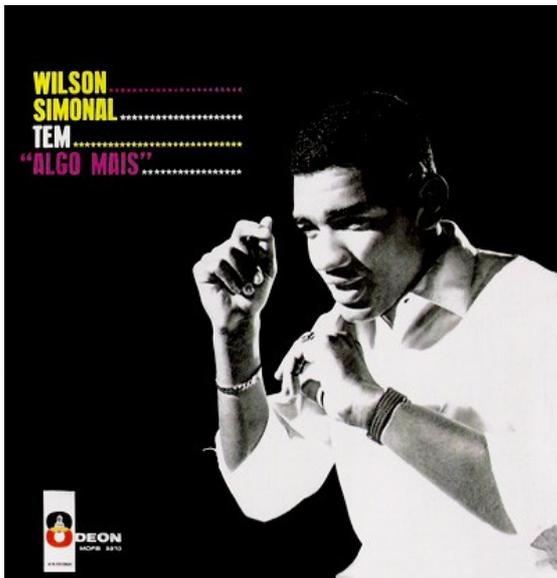
Tranqüilidade – é paz de espírito.

Fonte:

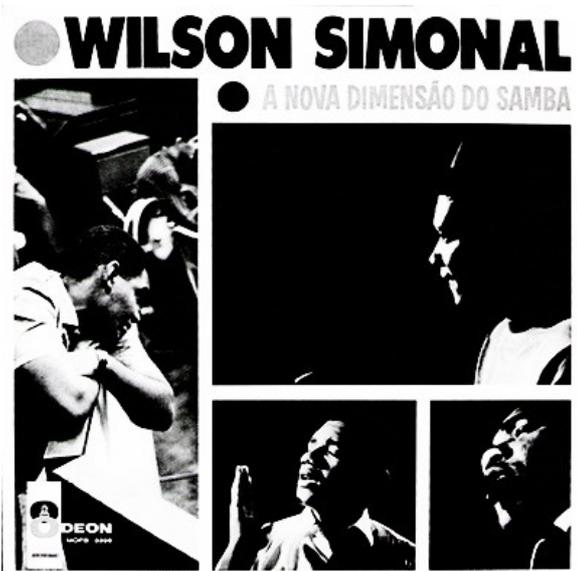
Revista Fatos e Fotos, ano 8, n. 455, out. 1969.

Revista Intervalo, ano 6, n. 269, mar. 1968.

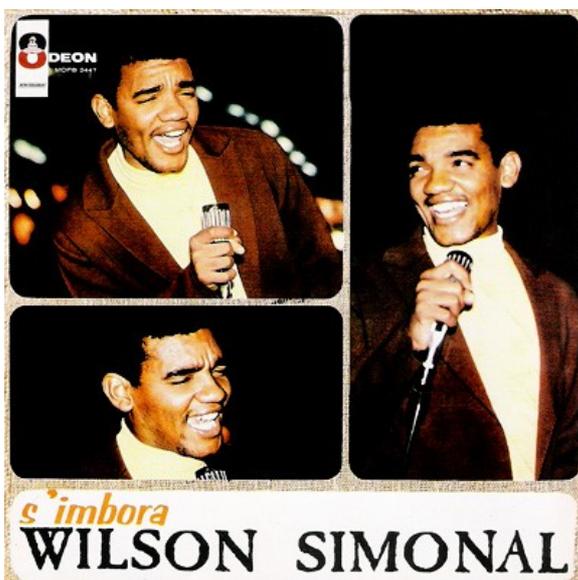
ANEXOS



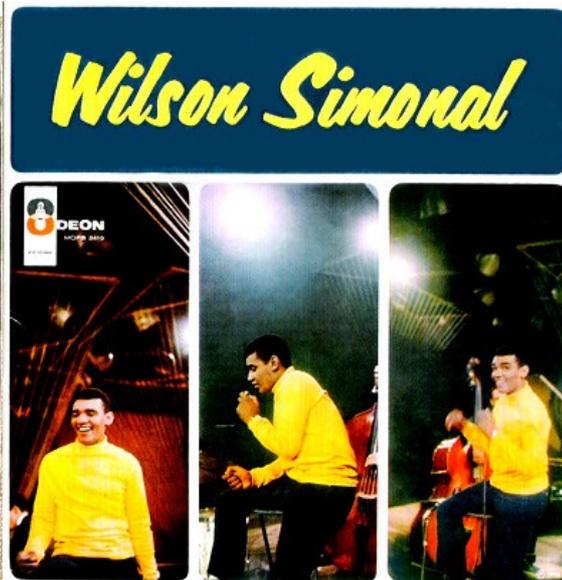
Disco de 1963 – Wilson Simonal tem “algo mais”



Disco 1964 – A nova dimensão do Samba



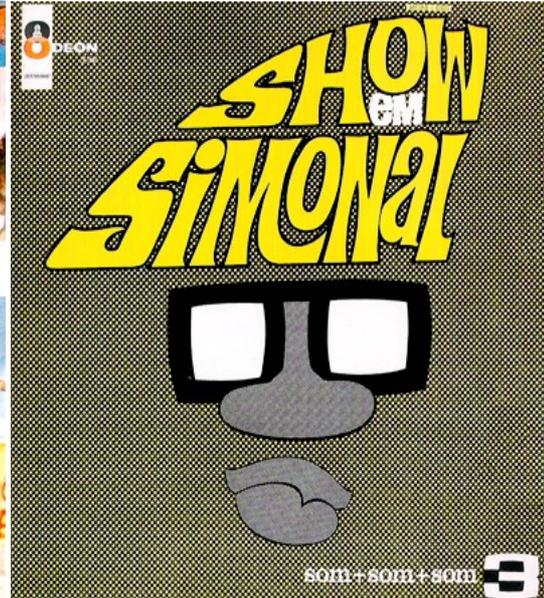
Disco de 1965 – S'imbora



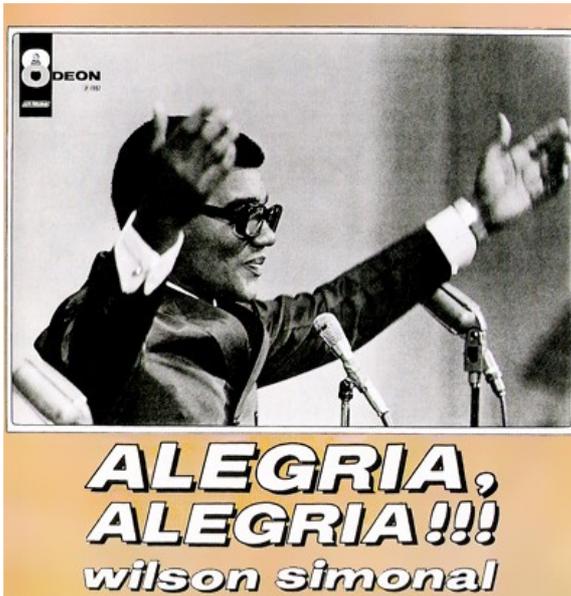
Disco de 1965 – Wilson Simonal



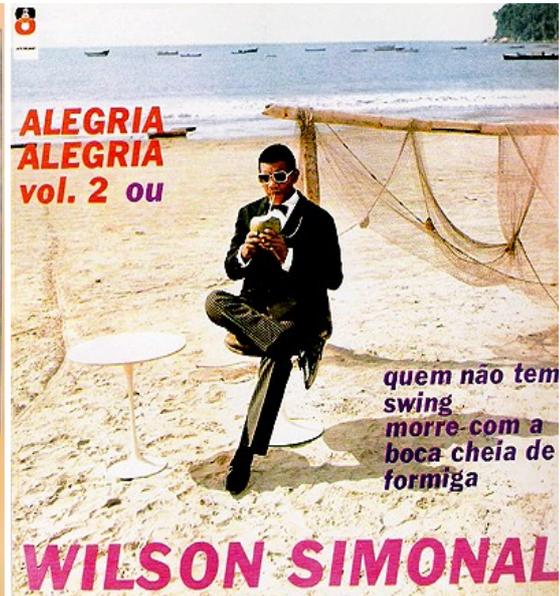
Disco de 1966 – Vou deixar Cair



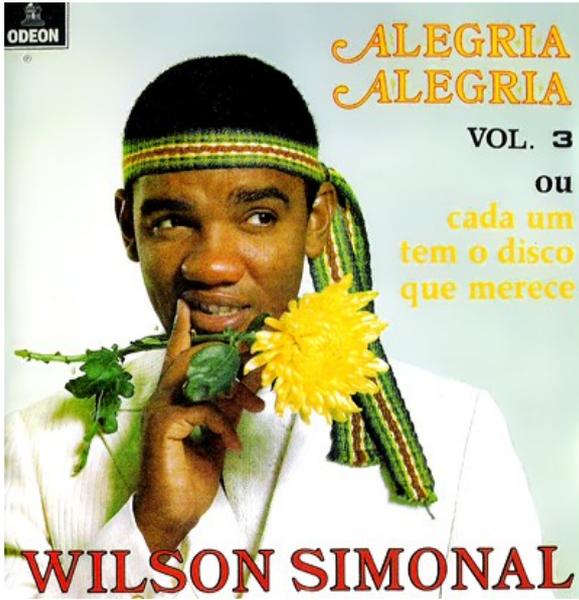
Disco de 1967 – Show em Simonal



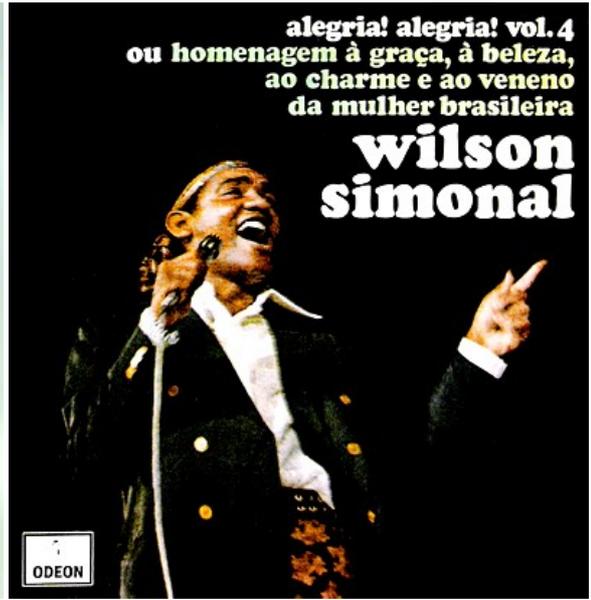
Disco de 1967 – Alegria, Alegria!!!



Disco de 1968 – Alegria, Alegria-vol.2



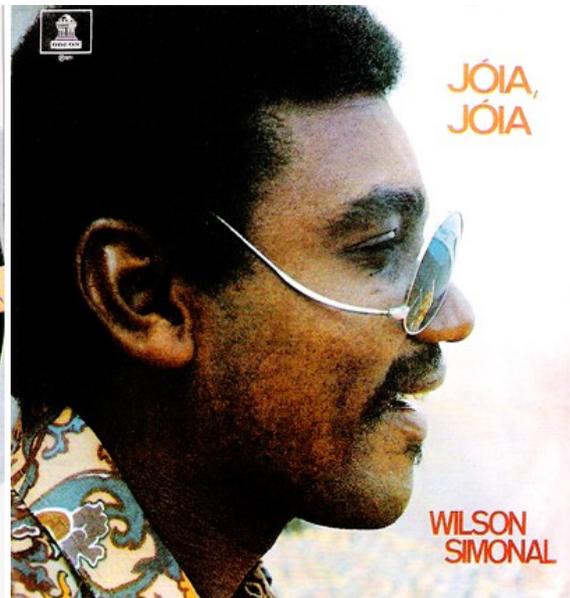
Disco de 1969 – Alegria, Alegria – vol.3



Disco de 1969 – Alegria, Alegria – vol. 4



Disco de 1970 – Simonal



Disco de 1971 – Jóia, Jóia