



UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ

THAYS DA SILVA

**“A VIDA É SÓ PRA CANTAR”: WILSON SIMONAL E A MÍDIA
IMPRESSA NO BRASIL (1964 – 1971)**

CURITIBA

2017

THAYS DA SILVA

**“A VIDA É SÓ PRA CANTAR”: WILSON SIMONAL E A MÍDIA
IMPRESSA NO BRASIL (1964 – 1971)**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História – Faculdade de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura em História.

Orientadora: Viviane Maria Zeni.

CURITIBA

2017

Agradeço primeiramente minha orientadora, professora Viviane Zeni, que deu todo o auxílio necessário para que esta pesquisa fosse realizada. Para além da orientação da monografia, sou imensamente grata por toda a paciência demonstrada, ensinamentos compartilhados e suporte dado desde antes de eu ingressar na faculdade. O incentivo dos professores André Siqueira e Pedro Valandro foram fundamentais para a realização desta monografia. Agradeço a ambos pelo auxílio dado tanto em sala de aula quanto individualmente. Sou muito grata também ao professor Osvaldo Siqueira por todas as oportunidades que me ofereceu e que ultrapassaram o meio acadêmico, permitindo que atualmente eu esteja inserida profissionalmente no ambiente de trabalho que sempre almejei. Não poderia deixar de mencionar a Derli Polli, que desde o início da faculdade tem sido uma grande amiga. Sem sua companhia e incentivo, a caminhada até o fim deste percurso teria sido muito mais árdua.

Sem o apoio dos meus pais e avós, que nunca mediram esforços para dar a mim e ao meu irmão as condições de estudo que ambos não tiveram e que, apesar de sua simplicidade, sempre nos estimularam a buscar nosso melhor e nos ensinaram mais do que qualquer livro, eu jamais teria chego onde cheguei. A eles, minha eterna e sincera gratidão.

Agradeço também ao Vitor Schneider, meu companheiro, por todo apoio e paciência durante a realização deste trabalho; pelo amparo nos momentos de tensão, incentivo nos momentos de aflição, e por todo o respeito e parceria que vão muito além da realização desta pesquisa.

Todas as pessoas citadas, sem mencionar minha família e amigos que também, cada um à sua maneira, me auxiliaram durante este processo, foram imprescindíveis para que este trabalho fosse realizado. No entanto, a pessoa que mais gostaria de agradecer infelizmente não faz mais parte do meu convívio.

Ao meu avô, Saturnino de Brito, serei eternamente grata por todos os ensinamentos dados ao longo da minha vida; por todos os momentos nos quais estive em sua presença; por ser o elo que unia – e permanece unindo – toda nossa família; por ser exemplo em cada atitude e por ser, ao mesmo tempo, a razão da dor em virtude da sua ausência, que tornou esta pesquisa mais difícil, e o incentivo por meio da lembrança de cada momento que passamos juntos, que permitiu que este trabalho fosse concluído. Ao senhor, todo o meu amor.

RESUMO

Este trabalho monográfico apresenta as pesquisas referentes à vida e à carreira do cantor Wilson Simonal e sua relação com os veículos de comunicação impressos *O Pasquim* e *Jornal do Brasil* durante a ditadura militar instaurada no Brasil em 1964. Compreender em que medida o semanário *O Pasquim* tratou do suposto envolvimento do artista com o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) durante a primeira metade da década de 1970 tornou-se o objetivo desta pesquisa monográfica. Para tanto, apresentou-se os estudos sobre os posicionamentos da mídia impressa durante o governo militar no que concerne ao fenômeno das patrulhas ideológicas, bem como a relação de tais posicionamentos com as trajetórias pessoal e profissional de Simonal, com base no documentário que trata sobre a vida do cantor e reportagens veiculadas pelo *Jornal do Brasil* e *O Pasquim*. Os estudos realizados demonstram que estes veículos de comunicação exerceram um poder simbólico que gerou o ostracismo em torno do nome do artista.

Palavras-chave: Wilson Simonal. Ditadura militar. Patrulha ideológica. *O Pasquim*.

LISTA DE SIGLAS

AI-5	Ato Institucional número 5
ANL	Aliança Nacional Libertadora
AP	Ação Popular
Colina	Comando de Libertação Nacional
CPC	Centro Popular de Cultura
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
FIC	Festival Internacional da Canção
Molipo	Movimento de Libertação Popular
MPB	Música Popular Brasileira
MR-8	Movimento Revolucionário 8 de Outubro
ORM-Polop	Organização Revolucionária Marxista – Política Operária
PCB	Partido Comunista Brasileiro
PC do B	Partido Comunista do Brasil
PORT	Partido Operário Revolucionário Trotkista
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
UDN	União Democrática Nacional
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	6
2.	ENTRE O GOLPE E A PILANTRAGEM.....	11
2.1	“QUEM LÊ TANTA NOTÍCIA?": MÍDIA IMPRESSA E CULTURA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1960	11
2.2	“NESSE EMBALO VOU BOTAR PRA QUEBRAR": A TRAJETÓRIA DE WILSON SIMONAL.....	17
3.	AS PALAVRAS TÊM PODER.....	25
3.1	“A MINHA GENTE HOJE ANDA FALANDO DE LADO E OLHANDO PRO CHÃO": AI-5 E PATRULHA IDEOLÓGICA.....	25
3.2	“VESTI AZUL, MINHA SORTE ENTÃO MUDOU": WILSON SIMONAL E MÍDIA IMPRESSA – <i>O PASQUIM E JORNAL DO BRASIL</i>	34
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
5.	FONTES.....	47
6.	REFERÊNCIAS.....	48

1. INTRODUÇÃO

Antes de ingressar no curso de graduação em História, o período da ditadura militar no Brasil já me chamava atenção e os estudos sobre os jogos políticos que culminaram no golpe civil-militar que depôs o presidente João Goulart, em 1964, bem como os acontecimentos que o sucederam, despertaram o interesse em me aprofundar nesta área de estudo. Assim, as disciplinas da graduação que abarcaram essa temática me incentivaram estudar sobre o regime ditatorial.

Para além da ditadura, os estudos sobre questões culturais sempre me agradaram e a música, em especial, sempre foi uma paixão pessoal desde a infância. Por essa razão, meu anseio era o de contemplar as duas temáticas na pesquisa monográfica.

Meu primeiro contato com Wilson Simonal foi em um momento de descontração. Antes mesmo de conhecer seu nome, ouvi a canção *Nem vem que não tem*, e a voz do artista, bem como o ritmo da canção, me surpreendeu muito. Lembrando-me de um trecho da letra da música, busquei o nome do artista que a interpretava. Nesse momento, pela primeira vez, vi o nome de Simonal. Ouvindo outras canções, questionei sobre os motivos de nunca ter escutado sobre o seu nome e produção artística.

Ao buscar, de maneira informal, sua biografia, me deparei com o suposto envolvimento do artista com o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), um dos principais órgãos responsáveis pelas ações repressivas durante a ditadura. Nesse momento, percebi que tinha acabado de me deparar com o objeto de estudo monográfico, pois embora atualmente existam diversas pesquisas sendo realizadas na área da História Cultural, este permanece sendo um tema recente para a historiografia. Nesse sentido, percebe-se a relevância do desenvolvimento de trabalhos nessa área, de forma a aumentar a gama de produções partindo dessa vertente.

Os estudos historiográficos que levam em consideração a música, e mais especificamente a música popular produzida no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970 têm, em sua maioria, o foco na já institucionalizada Música Popular Brasileira (MPB), gênero oriundo da segunda geração da *Bossa Nova* e que ficou amplamente conhecido por conta de suas críticas à ditadura militar. No entanto, a história da

música brasileira entre as décadas de 1960 e 1970 inclui vários outros artistas que não necessariamente entraram no rol dos artistas da MPB, sendo Wilson Simonal apenas um entre esses exemplos.

Acredita-se que o personagem Wilson Simonal seja relevante enquanto objeto de pesquisa, uma vez que sua trajetória profissional e pessoal foi marcada por um profundo ostracismo, apesar do sucesso que fez durante a década de 1960 e início da década de 1970. Além disso, os trabalhos acadêmicos que tratam a respeito do cantor ainda são poucos. Até o momento, foram encontradas duas dissertações de mestrado: *A pérola negra regressa ao ventre da ostra: Wilson Simonal em suas relações com Indústria Cultural (1963 a 1971)*, defendida por Adriane Hartwig, no ano de 2008, e *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*, de Gustavo Alonso, defendida em 2007, sendo esta última transformada em um livro homônimo, publicado pela Editora Record.

O suposto envolvimento de Wilson Simonal com o DOPS, e o conseqüentemente ostracismo que lhe fora impingido deixaram marcas tanto na sua trajetória profissional quanto em sua vida pessoal. A intenção deste trabalho não é discutir se Simonal teve, em algum momento de sua carreira, envolvimento com os militares de forma a prejudicar alguém, como fora acusado, e sim discutir a relação entre os veículos de comunicação e Wilson Simonal, e como essa relação se alterou depois de seu nome ser vinculado a um órgão administrado pelos militares.

A mídia impressa do período evocado por esta pesquisa, sobretudo os veículos de comunicação que atuavam contra o regime ditatorial, tiveram um importante papel no que concerne à patrulha ideológica em relação aos artistas que de alguma forma estivessem a favor do regime, ou que não se posicionassem contra o mesmo. Nesse sentido, o semanário *O Pasquim* teve grande influência e por este motivo surgiu buscou-se problematizar até que ponto as publicações de *O Pasquim* trataram a suposta relação de Simonal com o DOPS.

A opção pelo recorte temporal adotado no trabalho deu-se levando em consideração o período das mudanças no sistema político do país – instauração do regime ditatorial, em 1964 –, concomitante à ascensão da carreira de Simonal, até 1971, ano no qual o artista foi acusado de prestar serviços aos militares e,

consequentemente, sentiu os rumos de sua trajetória profissional se alterarem de forma muito rápida.

As contribuições teóricas de Pierre Bourdieu, no que concerne ao poder simbólico e os elementos que o compõe foram imprescindíveis para analisar, com mais clareza, os poderes invisíveis exercidos pelos veículos de comunicação.

Em relação ao poder simbólico, Bourdieu alerta que este seria um poder invisível de construção da realidade, que produz efeitos reais “sem dispêndio aparente de energia”¹. Adentrando na temática da comunicação, segundo o estudioso, as relações de comunicação consistem em relações de poder dependentes do poder simbólico exercido pelas instituições envolvidas. Dessa maneira, o poder exercido pelos veículos de comunicação passa despercebido aos olhos das pessoas que recebem as informações transmitidas.

De forma a apreender as ações de comunicação que, ao chegar aos destinatários, causam um efeito contrário do esperado e, assim, entender as questões concernentes aos acontecimentos que culminaram no ostracismo de Wilson Simonal, foram utilizados os estudos de John B. Thompson, direcionados à influência da mídia na formação das sociedades modernas².

Conforme esclarece o sociólogo, os julgamentos sobre as informações que são transmitidas passam por uma avaliação preconcebida de como os receptores receberão tais mensagens. Por essa razão, em muitos casos, as notícias causam uma reação diferente da que se espera pelo emissor. Assim, é possível compreender as atitudes de Simonal frente às acusações a ele feitas e os efeitos provocados por essas ações.

A obra de Gustavo Alonso a respeito da vida e carreira de Simonal elucidou diversas questões sobre o *entertainer*, bem como sobre as produções artísticas realizadas durante a ditadura militar e, por essa razão, suas indicações foram imprescindíveis neste trabalho. Além desta pesquisa, a obra *1964: História do Regime Militar Brasileiro*, de Marcos Napolitano, foi utilizada com o intuito de elucidar indagações referentes ao regime ditatorial, tanto no âmbito político quanto no meio cultural.

¹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 15.

² John Thompson. Disponível em: <<http://www.sociology.cam.ac.uk/people/academic-staff/jthompson>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

A necessidade de entender os diversos pontos de vista a respeito do fenômeno das patrulhas ideológicas, ponto fundamental para analisar o posicionamento de *O Pasquim* em relação à polêmica na qual Simonal se envolveu, levou à leitura e utilização do livro *Patrulhas ideológicas, marca registrada: arte e engajamento em debate*, escrito por Carlos M. Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda, composto por entrevistas de artistas e intelectuais de diversas áreas a respeito das patrulhas.

Para a realização deste trabalho, uma das fontes empregada consiste no documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*, dirigido por Cláudio Manoel e lançado pela *Globo Filmes* no ano de 2009. O documentário, de caráter biográfico, foi utilizado a fim de embasar as questões concernentes às produções do artista e publicações dos veículos de comunicação a seu respeito, que ficam claras em determinadas cenas e depoimentos presentes no material. Além de depoimentos de pessoas próximas ao artista, tanto no âmbito pessoal quanto profissional, o audiovisual contém cenas de diversas entrevistas e apresentações do cantor, fundamentais para ajudar a perceber como o *entertainer* se portava frente à imprensa e ao público em geral.

De forma a compreender como os veículos de comunicação tratavam o nome de Simonal antes da polêmica na qual esteve envolvido, foram analisadas duas extensas reportagens publicadas em 1969 e 1970 pelo semanário *O Pasquim* e *Jornal do Brasil*, respectivamente. Ambas contam com grande volume de informações sobre a vida pessoal e profissional do artista. Por fim, para entender a maneira como *O Pasquim* tratou o possível envolvimento do cantor com o DOPS, três publicações distintas do semanário foram analisadas. Nesse sentido, o trabalho de Gustavo Alonso foi fundamental, uma vez que não foi possível o acesso a todas as publicações originais.

Com base nas referências acima mencionadas e conjunto documental, optou-se por dividir a pesquisa em dois capítulos: o primeiro apresenta os acontecimentos políticos e culturais da primeira metade da década de 1960 e a trajetória e ascensão profissional de Wilson Simonal.

As questões concernentes ao endurecimento do regime ditatorial, que culminou na instauração do AI-5, e as explanações a respeito do fenômeno do patrulhamento ideológico foram tratadas no segundo capítulo.

Apesar do grande sucesso que alcançou, Simonal viu os rumos de sua trajetória mudarem drasticamente em virtude de sua personalidade irreverente. A conjuntura política não permitia quaisquer desvios de conduta, tanto por parte dos militares quanto por parte de civis, da “imprensa alternativa” e seus aparatos ideológicos.

Mais lembrado por sua suposta relação com os militares do que pela sua voz única, *swing* peculiar e performances envolventes, Simonal faleceu sem rever seu nome entre os grandes artistas da música brasileira e, ao retirá-lo da *enorme condescendência de sua posteridade*, buscou-se trazer um novo olhar sobre a sua história.

2. ENTRE O GOLPE E A PILANTRAGEM

2.1 “QUEM LÊ TANTA NOTÍCIA?”: MÍDIA IMPRESSA E CULTURA NO BRASIL NA DÉCADA DE 1960

No sertão nordestino viviam Manuel e Rosa. Cansados das explorações às quais eram submetidos e após um desentendimento com o grande proprietário de terras da região, os dois fugiram em busca de uma vida melhor, e encontraram seu refúgio no beato Sebastião que, aos pobres, prometia o paraíso na terra. Depois de ver o rapaz sacrificar uma criança, Rosa o matou, obrigando o casal a fugir novamente, até que encontraram Corisco, o cangaceiro que os abrigou.

No entanto, o casal percebeu que, como Sebastião, o cangaceiro, também motivado pelo ódio aos ricos, cometia crimes brutais, e Manuel por fim entendeu que tanto o beato quanto o cangaceiro seriam as duas faces de uma só violência, exercida por Deus e também pelo Diabo.

O drama de Rosa e Manuel representado no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha³, tornou-se um dos aspectos mais marcantes das produções culturais da primeira metade da década de 1960, ao representar um retrato da realidade brasileira e os anseios de um novo grupo artístico.

Ancorados em dois anseios principais – elaboração de um idioma comum para os brasileiros e modernização do país sem que sua identidade cultural fosse prejudicada – muitos intelectuais envolvidos com as produções artísticas das mais diversas áreas buscaram seu lugar ao Sol.

A nova “brasilidade” proposta por esses intelectuais, influenciada por uma estética modernista foi, na época, absorvida tanto pelos adeptos da esquerda quanto da direita⁴, e o ano de 1962 foi marcante para a vida cultural brasileira, sobretudo em

³ Cineasta, Glauber Rocha, em muitas de suas produções, denunciava as desigualdades sociais existentes no Brasil. Dirigiu *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um dos filmes mais aclamados da década de 1960, que concorreu à Palma de Ouro em Cannes. O cineasta faleceu em 1981 na cidade do Rio de Janeiro. *Glauber Rocha*. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,glauber-rocha,659,0.htm>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

⁴ Os estudos de Jorge Ferreira foram utilizados para entender as posições defendidas tanto pela esquerda quanto pela direita no contexto estudado. As esquerdas lutavam pelas Reformas de Base, que visavam “o desenvolvimento econômico autônomo e o estabelecimento da justiça social”. Por outro lado, as direitas, com o objetivo de impedir as reformas, principalmente a agrária, defendiam a

virtude da consolidação da *Bossa Nova* como modelo da moderna canção engajada, da formalização do Cinema Novo e do surgimento do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Além disso, o Movimento de Cultura Popular do Recife “era o modelo de ação cultural das elites reformistas junto às classes populares, inspirando, sobretudo, os jovens de outras regiões na sua ‘ida ao povo’”.⁵

Em relação ao Cinema Novo, um de seus principais aspectos foi o movimento da “estética da fome”, pensado a partir de um manifesto redigido pelo cineasta Glauber Rocha em 1965. O movimento buscava levar uma visão social ao cinema brasileiro e incentivava produções cinematográficas comprometidas com a verdade, nesse caso, a miséria que assolava o Brasil.⁶

No meio musical, artistas como Sergio Ricardo⁷, Nelson Lins e Barros⁸, Vinicius de Moraes⁹, entre outros, utilizaram a canção popular com o intuito de promover reflexões acerca do modo de vida dos brasileiros sobre sua realidade.

Nesse sentido, enquanto as músicas engajadas buscavam conciliar a realidade do povo brasileiro com as estruturas modernas da *Bossa Nova*, o Cinema Novo “agenciou o moderno para redimensionar o popular”.¹⁰ Tanto na esfera musical quanto na cinematográfica, o tom despojado e o culto ao novo eram perceptíveis.

Enquanto as discussões e produções artísticas efervesciam no meio cultural, o então presidente João Belchior Marques Goulart, conhecido popularmente como

intervenção militar para assegurar a manutenção das bases democráticas, que estariam ameaçadas pelos projetos de esquerda. FERREIRA, Jorge. *A frente de mobilização popular, a esquerda e a crise política de 1964*. Clio Série História do Nordeste. n. 22. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistacli/index.php/revista/article/viewFile/720/564>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

⁵ NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 20.

⁶ id. *ibid.*, p. 25-26.

⁷ Descendente de libaneses e nascido em Marília, São Paulo, em 1932, Sergio Ricardo é compositor, cantor e instrumentista. *Sergio Ricardo*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/sergio-ricardo/>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

⁸ Nelson Lins e Barros foi compositor e cientista. Oriundo de Recife, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro quando adolescente. Estudou nos Estados Unidos, Canadá e fez parte do Consulado do Brasil na Califórnia. Faleceu em 1966, na cidade do Rio de Janeiro. *Nelson Lins e Barros*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/nelson-lins-e-barros/>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

⁹ Poeta, compositor e diplomata, Vinicius de Moraes lançou as canções *Garota de Ipanema*, *Samba do avião*, *Insensatez*, entre outras que se tornaram clássicos da Música Popular Brasileira. Além disso, atuou diplomaticamente em Paris e Roma. Faleceu em 1980 na cidade do Rio de Janeiro. *Vinicius de Moraes*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vinicius-de-moraes/>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

¹⁰ NAPOLITANO, op. cit., p. 24.

Jango, enfrentava pressões, à direita e à esquerda, por conta de sua proposta de revisar a agenda política e aprovar no Congresso Nacional as Reformas de Base.

As mudanças propostas por Jango consistiam, a grosso modo, nas reformas de base agrária, eleitoral, bancária e tributária, bem como regulamentação dos lucros das multinacionais instaladas no Brasil para suas matrizes estrangeiras. Tais medidas, baseadas em fundamentos populistas¹¹ e consideradas de cunho comunista, amedrontavam a ala conservadora do país que, por sua vez, começou a agir contra seu governo.

As produções artísticas, de certa forma, caminhavam ao encontro dos projetos propostos por Jango, e no que concerne às canções e ao cinema, preocupavam-se em externalizar as desigualdades socioeconômicas existentes no país, promovendo críticas e reflexões acerca delas.

O engajamento dos artistas ultrapassou a marca de um governo, considerado pelos conservadores como populista e pró-comunista, fazendo-se presente, e com ainda mais força, durante a ditadura militar, instaurada no Brasil após a queda de João Goulart, em 1964.¹²

A parcela conservadora da população, tanto civil quanto militar, assombrada pelo fantasma do comunismo que estava, segundo eles, presente, ainda que de forma invisível, nos posicionamentos de João Goulart, sentiu, através das ações propostas pelo presidente, que estas iam de encontro aos anseios da esquerda politizada e das camadas populares. Assim sendo, pensavam os grupos conservadores, urgia uma ação efetiva para proteger seus interesses econômicos, políticos e sociais e, assim, assegurar o sucesso da crescente modernização e capitalização do país.

As pressões, pautadas em crises econômicas e na instabilidade política do governo que ansiava efetivar as Reformas de Base, incentivaram antigos

¹¹ Em relação ao termo “populista”, foram consideradas as colocações de Jorge Ferreira em entrevista à *Revista Época*, publicada em 2002 e atualizada em 2009. Segundo o historiador, as ideias que contemplavam ações populistas consistiam na recusa à dependência estrangeira, expressiva presença no Estado em diversas frentes e atenção à mão-de-obra. Tais projetos foram chamados de populistas pelos liberais da União Democrática Nacional (UDN), que tinham ideias contrárias a essas ao defender a abertura do país ao capital estrangeiro, bem como estreitas ligações com os Estados Unidos. MOREIRA, Delmo. *Jorge Ferreira - Todos populistas*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI31162-15228,00-JORGE+FERREIRA+TODOS+POPULISTAS.html>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

¹² AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da MPB: da Bossa Nova ao rock dos anos 80. In: SCHWARTZ, Jorge. SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.p. 146.

conspiradores, inimigos do projeto trabalhista¹³, de suas lideranças e propostas políticas, a deflagrarem um golpe de Estado no dia 1º de abril de 1964. Sobre esse acontecimento, o historiador Marcos Napolitano explicou que:

A partir de outubro de 1963, a crise política engrossou a conspiração que já vinha de longa data e, esta, por sua vez, transformou essa crise em impasse institucional. Do impasse à rebelião militar foi um passo. Mas o levante dos quartéis ainda não era, propriamente, o golpe de Estado. Quando muito foi sua senha. Fato esquecido pela memória histórica, o golpe foi muito mais do que uma mera rebelião militar. Envolveu um conjunto heterogêneo de novos e velhos conspiradores contra Jango e contra o trabalhismo: civis e militares, liberais e autoritários, empresários e políticos, classe média e burguesia. Todos unidos pelo anticomunismo, a doença infantil do antirreformismo dos conservadores.¹⁴

O golpe, ainda que formalmente instaurado pelos militares, como acima mencionado, obteve apoio de diversos setores da sociedade civil que, assim como a ala militar, temia os avanços da esquerda.

Nesse momento, diferentes veículos de comunicação começaram a se posicionar frente aos acontecimentos que mudaram os rumos da história do país, posicionamentos estes que se mostraram ambíguos¹⁵, variando suas facetas de acordo com os jogos políticos e ideológicos que tiveram suas peças alteradas frequentemente durante a década de 1960.

Eduardo Zayat Chammas, em sua pesquisa acerca dos editoriais *Jornal do Brasil* e *Correio da Manhã* e as suas relações com a ditadura militar entre os anos de 1964 e 1968, defende a ideia de que os veículos de comunicação fizeram largo uso do poder simbólico que exercem. Segundo o historiador, “o discurso de que o jornalismo apenas espelha o mundo e de que o jornal é uma representação fiel da realidade faz com que os jornais ganhem legitimidade e o poder simbólico de traduzir o mundo para o leitor”.¹⁶ Em outras palavras, a ideia preconcebida de que os periódicos seriam dotados de neutralidade e, por isso, publicariam os fatos de forma fidedigna, permite que os mesmos sejam considerados confiáveis e, por essa razão, possam exercer o poder simbólico que lhes cabem.

¹³ Nesse ínterim, o termo “trabalhismo” pode ser compreendido como “um projeto que se vinculou eminentemente à promessa de justiça social” em relação aos direitos dos trabalhadores. GOMES, Ângela de Castro. *Reflexões em torno de populismo e trabalhismo*. Varia História, Belo Horizonte, n. 28, 12/2002. p. 68.

¹⁴ NAPOLITANO, op.cit., p. 43-44.

¹⁵ CHAMMAS, Eduardo Zayat. *A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968*. p. 105.

¹⁶ id. ibid., p. 24.

Apesar de adotarem o discurso da imparcialidade, diversos veículos de comunicação impressos, dependentes financeiramente do Estado – em virtude das verbas publicitárias e fontes de empréstimo e financiamento –, usaram suas ferramentas de forma a transmitir aos leitores apenas as informações que lhes convinham, sem que os receptores da mensagem pudessem notar as influências às quais estavam submetidos.

Esta afirmação conduz às indicações de Pierre Bourdieu que, ao tratar sobre os mecanismos que envolvem as instituições e suas relações com a sociedade civil, alerta que “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.¹⁷

Sendo assim, o poder que os veículos de comunicação exerciam – e ainda exercem – pode ser traduzido em alianças e jogos aparentemente invisíveis aos olhos dos receptores das informações que creem ser desprovidas de julgamento, mas que são constantemente filtradas para que só se imprimam em suas páginas as ideias aceitas pelos editoriais.

Ainda sobre o poder simbólico, Bourdieu levantou reflexões acerca das relações de comunicação. Sobre isso, afirmou o sociólogo:

Contra todas as formas do erro “interacionista” o qual consiste em reduzir as relações de força a relações de comunicação, não basta notar que as relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidos nessas relações e que, com o dom ou o *potlatch*, podem permitir acumular poder simbólico. É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”.¹⁸

Com base nesta indicação, pode-se inferir que, além da função de noticiar acontecimentos relevantes, as relações de comunicação são dotadas de função política, na qual a classe dominante transmite aos leitores, aqui entendidos como os dominados, apenas as informações que lhes convêm, omitindo destes aquilo que

¹⁷ BOURDIEU, op. cit., p. 7-8.

¹⁸ id. *ibid.*, p. 11.

não querem mostrar e destacando as ideias nas quais querem que a sociedade acredite e considere como única verdade.

Enquanto alguns veículos de comunicação, como o *Última Hora*, deixavam clara uma linha editorial mais próxima dos trabalhadores, outros jornais como a *Tribuna da Imprensa* e *O Globo* seguiam uma linha conservadora e de apoio ao golpe civil-militar de 1964.

Tanto o *Jornal do Brasil* quanto o *Correio da Manhã*, apesar de algumas diferenças em seus posicionamentos, rejeitavam as questões trabalhistas e, durante os quatro primeiros anos do regime militar, teciam críticas aos militares apenas nos momentos em que os direitos individuais eram cerceados ou de alguma forma ameaçados.¹⁹

Apesar de, em momentos mais críticos dos quatro primeiros anos do regime militar²⁰, o *Correio da Manhã* ter tratado das ações repressivas do Estado com mais cautela, quando comparado ao *Jornal do Brasil*, ambos os editoriais defendiam a ideia de que o novo governo era necessário para afastar os ideais comunistas do poder, reconstituir a ordem democrática e retornar à normalidade em relação às medidas propostas por João Goulart em seu governo.

Na contramão das posturas defendidas pelos periódicos acima mencionados, os veículos de comunicação independentes que faziam parte da “imprensa alternativa” preocupavam-se em tecer críticas acerca do regime ditatorial e medidas impostas pelos militares. Nesse ínterim, um dos periódicos que mais representou a “imprensa alternativa” foi o semanário *O Pasquim*, que desde sua fundação, em 1969, levantava a bandeira da oposição à ditadura por meio de publicações que acusavam não somente o governo em si, como também artistas e intelectuais que se posicionassem favoráveis ao regime ditatorial.

Após o decreto do AI-5, em dezembro de 1968, o *Jornal do Brasil* e o *Correio da Manhã* passaram a ser perseguidos pelos militares, o que fez com que ambos perdessem a sua influência. O *Correio da Manhã* fechou as portas em 1974, e o *Jornal do Brasil*, a partir da década de 1970, perdeu importância para *O Globo* e outros jornais de São Paulo.²¹

¹⁹ CHAMMAS, op. cit., p. 107.

²⁰ O período estudado por Eduardo Chammas para realizar sua pesquisa foi de 1964 a 1968.

²¹ CHAMMAS, op. cit., p. 105.

2.2 “NESSE EMBALO VOU BOTAR PRA QUEBRAR”: A TRAJETÓRIA DE WILSON SIMONAL

Em uma quarta-feira de cinzas, dia 23 de fevereiro de 1938, nascia Wilson Simonal de Castro. Filho primogênito da empregada doméstica Maria Silvia e do radiotécnico Wilson Pereira de Castro, Simonal fora uma criança calada e introvertida. Seu sobrenome não foi dado por herança de família, e sim por conta de uma homenagem que a mãe do artista fez a seu médico, Paulo Roberto Simoná.

Após o nascimento do segundo filho do casal, José Roberto de Castro, e do segundo abandono por parte do pai, arranjar um emprego em que os dois filhos fossem aceitos na casa dos patrões foi uma tarefa ainda mais difícil para Maria Silvia. Por essa razão, o primogênito trabalhou desde pequeno para ajudar nas despesas da casa.²²

Seu irmão mais novo desde muito jovem começou a se envolver com a música, enquanto Simonal, por sua vez, ingressou no Exército, fato que aconteceu em 1956, sendo que, quando participava do Oitavo Grupo de Artilharia Mecanizada, aprendeu a tocar corneta e violão.²³

Começando a se destacar por suas habilidades musicais, o jovem cabo arranhou problemas com o coronel e foi forçado a dar baixa em 1958. Sua ideia de abandonar a carreira militar para seguir na música não foi bem aceita pela mãe, que via no Exército uma “garantia” de bom futuro para o filho.²⁴

Desde então, passou por dificuldades financeiras e voltou a fazer “bicos”, sem abandonar a vontade de viver da música. A partir de contatos com musicistas, produtores e outros profissionais do meio musical, tocou em algumas bandas, até que conheceu Carlos Imperial²⁵, que comandava o programa *Clube do Rock* exibido na TV Tupi.

²² Jornal do Brasil. *Wilson Simonal*: aquele “cara” que todo mundo queria ser. Caderno B. p. 1. 24/02/1970.

²³ ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 145.

²⁴ Bárbara Heliodora, ex-patroa da mãe de Simonal, em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

²⁵ Apresentador, produtor e compositor, Carlos Imperial criou, em 1958, o programa *Clube do Rock*, no qual organizava *jam sessions* e *rock sessions*. Compôs canções para artistas como Eduardo Araújo e Erasmo Carlos, e atuou nos meios jornalístico e político. Faleceu em 1992 na cidade do Rio de Janeiro. *Carlos Imperial*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/carlos-imperial/>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

Depois do contato com Imperial e, conseqüentemente, com outros músicos, Simonal fechou seu primeiro contrato com a gravadora Odeon, em 1961. Daí em diante, seu sucesso cresceu vertiginosamente. O artista emplacou canções como *Mamãe passou açúcar em mim*, *País tropical*, *Meu limão, meu limoeiro*, *Nem vem que não tem*, *Tributo a Martin Luther King*, e também dividiu o palco com artistas como Elis Regina e Sarah Vaughan.

Considerado o primeiro artista brasileiro a ganhar fama no país como um *entertainer*, ou seja, um artista multifacetado, com habilidades vocais, instrumentais e de interação com o público, Simonal trouxe para o Brasil a tradição do músico-animador já consolidada no exterior, diferenciando-se de outros artistas, além de quebrar o estereótipo de que os negros só sabiam fazer samba.²⁶

Uma das características mais marcantes do cantor foi seu domínio sobre a plateia, ao promover grandes coros improvisados em seus shows, regidos pelo próprio artista. Em diversos registros de suas apresentações é possível notar que Simonal e o público interagiam de maneira singular, que parecia ter sido ensaiada por horas antes dos concertos.

Para além das interações com o público em seus shows, Simonal deixava transparecer, tanto nas apresentações quanto em entrevistas ou quaisquer outras aparições públicas, uma personalidade marcada por tons de deboche, característica do estereótipo do carioca da década de 1960.²⁷

Mais preocupadas em entreter frequentadores das danceterias do que agradar aos ouvidos de críticos musicais, as composições e os arranjos de Simonal chamavam mais a atenção por seu *swing* do que por sua qualidade vocal e instrumental.

Ricardo Cravo Albin, em depoimento para o documentário intitulado *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*, comenta sobre a relação da vendagem de discos do artista e a recepção deste pela crítica especializada. Segundo o pesquisador musical, Simonal “começou a vender muito disco. Essa coisa de venda de muito disco incomoda um pouco a crítica, porque mostra que o sujeito tá muito, e muito popular, muito dentro de um esquema mais comercial”.²⁸

²⁶ Nelson Motta em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

²⁷ Documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

²⁸ Ricardo Cravo Albin em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*. Em relação aos depoimentos extraídos do documentário, optou-se por transcrevê-los fidedignamente à

A “incômoda” popularidade aumentou quando, no dia 25 de setembro de 1969, Simonal abriu o show de Sérgio Mendes no Maracanãzinho para uma plateia com mais de 30 mil pessoas. Após a apresentação, repleta de interações com o público, o artista deixou o palco, sem portanto esperar que os aplausos continuassem e a plateia clamasse por sua volta ao palco. Terminada a segunda parte da apresentação, o artista continuou sendo aplaudido e o público a gritar seu nome. Por mais que Sérgio Mendes desse início ao seu show, a plateia pedia a sua volta. Logo, esse dia não foi de Mendes, e sim de Simonal.

Ao tomar conhecimento do sucesso do cantor, a *Shell*²⁹ fechou um vantajoso contrato de publicidade com o artista, e ao mesmo tempo acordou o patrocínio da seleção brasileira. Por essa razão, Simonal acompanhou a Copa do Mundo de 1970, no México, com o intuito de ajudar a vender a marca e aumentar a popularidade da seleção.

No auge de sua carreira, mais especificamente em 1969, Simonal foi considerado um dos artistas mais populares do Brasil, perdendo apenas para Roberto Carlos e Agnaldo Timóteo.³⁰ Em relação à popularidade, deixava claro que um dos objetivos principais ao buscar o sucesso era o anseio de aproveitar as benesses materiais que teria, pois, segundo o artista:

Esse negócio de dizer que dinheiro não traz felicidade, é tudo... sem essa do ‘eu, você, numa cabana’, sabe, esse negócio? ‘Não, pobre é que é feliz’ e tal... tudo cascata. O negócio é eu, você, muita grana no bolso, férias, tutu num banco da Suíça, manja? Férias nas Ilhas Canárias... é simpático.³¹

De acordo com os depoimentos prestados ao documentário, várias questões da vida e carreira de Simonal provocaram críticas por parte da classe dominante, sendo o racismo um dos principais fatores apontados no audiovisual. A ideia de um negro carismático e de origem humilde fazer sucesso não parecia agradar a elite do país. Além disso, seu comportamento debochado, notável em muitas de suas entrevistas e apresentações, não foi bem recebido por vários setores da sociedade,

maneira como os entrevistados falaram ao audiovisual. Por essa razão, pode haver a utilização de termos informais e gírias.

²⁹ Fundada em Londres em 1897, e presente no Brasil desde 1913, com sede nacional no Rio Janeiro, a *Shell* é uma das maiores empresas de energia do mundo. No país, foi a primeira empresa privada a produzir petróleo na Bacia de Campos após a abertura do mercado. *Shell: quem somos*. Disponível em: <<http://www.shell.com.br/sobre-a-shell/quem-somos.html>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

³⁰ Pesquisa Ibope de novembro de 1969. ALONSO, op. cit., p. 15.

³¹ Wilson Simonal em trecho de entrevista presente no documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

que vislumbravam nas posturas do artista uma maneira de desviar a atenção da repressão e censura realizada pelo governo militar. Sobre essa questão, o cartunista Ziraldo teceu o seguinte comentário:

A gente tava vivendo a ditadura. Então havia uma coisa muito dividida, muito dicotômica, digamos assim. Quer dizer, havia o bem e havia o mal nítidos. Quer dizer, não havia essa coisa meio 'flu' que tem hoje. [...] Aquela coisa era certa. Quem tava com a ditadura, não prestava. Quem tava contra a ditadura, era o bem.³²

Em outras palavras, durante o período ditatorial, os artistas que não se posicionassem claramente contra o regime eram considerados favoráveis ao governo e coniventes com toda a crueldade promovida pela polícia política, sobretudo após a instauração do AI-5.

Frente a este conturbado cenário, insere-se a famosa versão de Simonal para a canção *País tropical*, gravada originalmente por Jorge Ben Jor. Em sua versão, o artista entoava somente a primeira sílaba de cada palavra, e esta novidade musical foi compreendida como um gesto ufanista. Importa neste momento destacar que, durante a ditadura, o ufanismo era definido como uma atitude imperdoável por grupos de intelectuais que se posicionavam contra o regime. Assim, para estes grupos era inaceitável demonstrar qualquer tipo de sentimento positivo por uma nação que vivia sob um regime autoritário. Nelson Motta, ao lembrar este momento, comentou que muitos intelectuais diziam que Simonal apoiava o regime militar,

[...] porque ele fazia com grande competência divertir as massas. Então, você vai divertir as massas nesse momento, em que as mães estão chorando em casa, que filhos não voltam, que não há liberdade. Bom, aí era um mundo horroroso, então ninguém também poderia fazer nada. [...] O Brasil tava bombando. Os brasileiros estavam orgulhosos de serem brasileiros, e a aprovação do governo militar, que era um dos mais truculentos de todos, o governo Médici, era enorme. [...] Naquela virada dos anos 70 ali, o Simonal era o som do Brasil grande, do governo militar, triunfante.³³

Com base neste relato e compartilhando das reflexões de Gustavo Alonso, pode-se inferir que a opção de Simonal em não se posicionar contra o governo

³² Ziraldo em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

³³ Nelson Motta em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

militar, porque estava conquistando o sucesso e a fama tão esperados, fez com que o artista não percebesse as consequências de não se alinhar às esquerdas.³⁴

Em 1971, após uma suspeita de desfalque na empresa *Simonal Produções Artísticas*, criada no ano de 1969 para gerenciar sua carreira, dada a volumosa verba recebida pelo contrato com a *Shell*, o artista demitiu o contador e chefe do escritório, Raphael Viviani, que, por sua vez, acusou Simonal de não ter cumprido com suas obrigações trabalhistas, chegando a mover um processo contra o empregador.³⁵

No dia 24 de agosto deste mesmo ano, Simonal teria mandado alguns conhecidos darem um "susto" em Viviani. Ao bater na porta da residência do contador, um dos homens identificou-se como agente da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), e o conduziu a uma dependência policial. Neste local, o contador foi torturado e obrigado a redigir uma carta na qual responsabilizava-se pelo roubo à empresa. Após o ocorrido, Viviani registrou uma queixa na delegacia, acusando Simonal de comandar o crime de sequestro e extorsão.

Quando o artista foi intimado a comparecer ao distrito policial, comentou Chico Anysio,

[...] ele foi Simonal, ele foi Simona, ele foi artista, o cara que fazia todo mundo cantar. Ele jamais pensou em sofrer uma pressão por parte do delegado. Aí sentou pra dar o depoimento dele e, de repente, ele percebeu que a coisa era séria. Não era a brincadeira que ele pensava. E ele ficou com medo. E, ao ter medo, ele achou que a saída dele seria se dizer um homem do governo.³⁶

A soberba e ingenuidade de Simonal, ao se colocar diante da polícia e, logo depois, frente à imprensa como um apoiador do regime militar, sem parecer se preocupar com as consequências que tais afirmações causariam, denotaram uma despreocupação do artista em relação à real situação política que vivenciava a nação.

Para outros artistas, como Luiz Carlos Miele e Nelson Motta, Simonal colocava-se como inalcançável frente a essas discussões. No entanto, após as acusações de Viviani, foi considerado pelas esquerdas como um informante do

³⁴ ALONSO, op. cit., p. 333.

³⁵ id. ibid., p. 264-265.

³⁶ Chico Anysio em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

DOPS, embora alguns artistas apresentassem um pensamento diferente, tal como explicitou Motta:

Eu acho muito difícil, mesmo com a ingenuidade do Simonal, que ele viesse a ser um informante do DOPS naquele tempo, porque, primeiro, ele não sabia de nada, nada. Não sabia porque não se interessava por isso. Tava preocupado em ostentar sua riqueza, suas mulheres, em se divertir, não tava nem aí. Era mais o que ele tinha que fazer mesmo, vindo de onde ele veio, vivendo a vida que ele levou, ele merecia. Era legítimo.³⁷

Novamente percebe-se que Simonal não se atentava, ou não queria se atentar, para a real situação política do país, preferindo desfrutar da tão sonhada carreira de sucesso. Porém, o sonho rapidamente transformou-se em pesadelo. Logo após seu suposto envolvimento com o DOPS, o semanário *O Pasquim* publicou artigos sobre a relação do artista com a polícia política e “logo em seguida que *O Pasquim* publicou coisas [...] dessa denúncia”, comentou Sérgio Cabral, Simonal

[...] apareceu no Opinião, no Teatro Opinião, nas rodas de samba que tinha às segundas-feiras lá. E foi uma vaia, mas foi uma vaia, daquelas arrasadoras. Foi uma vaia que me assustou, porque eu tinha visto a apresentação dele no Maracanãzinho. Eu falei, “meu Deus, que contraste!”³⁸

A partir deste momento, sua carreira nunca mais foi a mesma. O cantor não emplacou mais grandes sucessos como na década de 1960, e seu nome foi gradativamente apagado da memória da música brasileira. De acordo com Nelson Motta, no meio artístico, falar sobre Simonal virou um tabu.³⁹ Seus discos de catálogo foram retirados de circulação, comentou Max de Castro, filho do cantor, e seu restrito campo de trabalho diminuiu,

[...] porque às vezes, quando uma casa de show se propunha a fazer um show com o Simonal, os artistas ligavam pra casa e falavam “olha, se tiver show do Simonal, artista tal, tal, tal, tal, tal não vai mais cantar aí.”⁴⁰

Apesar da vontade de continuar cantando e gravando seus discos e de nunca ter sido julgado e criticado pelo público, mas sim por veículos de comunicação

³⁷ Nelson Motta em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

³⁸ Sérgio Cabral em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

³⁹ Nelson Motta em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

⁴⁰ Max de Castro em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

e por pessoas do meio musical, o nome de Simonal caiu em um profundo ostracismo.⁴¹

O silêncio gerado em torno de sua carreira fez com que Simonal recorresse ao consumo excessivo de álcool. Muitas pessoas próximas ao artista concordam que os acontecimentos de 1971 provocaram um profundo ressentimento no cantor, sobretudo ao ver antigos colegas de trabalho prosseguindo com suas carreiras na mídia, enquanto ele via-se esquecido como músico.⁴²

O alcoolismo fez com que Simonal adquirisse cirrose hepática, e na década de 1990, enquanto lutava contra a doença, alguns trabalhos voltaram a surgir para o cantor, fato que, segundo sua esposa, estimularam novamente o artista, embora seu nome continuasse vinculado ao regime ditatorial. Em relação aos sentimentos do cantor no fim de sua vida, sua esposa Sandra Cerqueira, emocionada, afirmou:

Eu acudi muitas vezes ele, sabe? Porque ele falava “Sandra, eu não existo. Você quer coisa pior no mundo? Eu não existo na história da música brasileira.” Aí a gente ia pro hospital, ou então eu chamava o médico aqui em casa, aí tentava melhorar o quadro, e tudo bem. Aí tá, passava. Aí alguma coisa, sempre nesse sentido, que pegava mais. Aí, a ponto de ele querer proteger tanto os filhos, sabe, tá muito feliz que os filhos dele, graças a Deus, têm talento e tão trabalhando, a ponto de ele ver show dos filhos dele em algum local, e se esconder atrás da pilastra, pra que nada pudesse prejudicar os filhos. Isso eu tava junto e eu vi, entendeu? E às vezes eu ficava até no carro esperando, porque eu achava forte demais. Mas ele não queria que ninguém prejudicasse os filhos dele, então ele ia assistir ao show dos meninos em vários locais e ficava escondido. Aí ele saía de lá orgulhoso, chorando muito.⁴³

Na década de 1990, Simonal foi até Brasília e lá conseguiu uma documentação na qual consta que seu nome não foi encontrado em nenhum registro como sendo servidor ou prestador de serviço do DOPS durante o regime militar. A declaração emitida pela Secretaria de Assuntos Estratégicos da Presidência da República e assinada por Sebastião Nunes Senra, mostrava que “em atenção ao requerido por V. Sa., informo que não foram encontradas, na documentação deixada pelo extinto Serviço Nacional de Informações, anotações que o apontem como servidor ou como prestador de serviços daquele órgão”.⁴⁴

⁴¹ José Bonifácio de Oliveira em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

⁴² Sandra Cerqueira em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

⁴³ id. *ibid.*

⁴⁴ O documento foi exibido e lido por Simonal em um programa de televisão. As imagens constam no documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

Nem mesmo após a abertura política e o retorno da democracia, no final dos anos 1980, Simonal conseguiu retomar o sucesso que fizera em décadas anteriores. Ainda que tenha realizado algumas aparições em programas de televisão e rádio nos anos 1990, o artista continuou carregando o fardo de sua suposta contribuição com o regime militar. Após o profundo ostracismo ao qual sua vida e carreira foram submetidas, Simonal faleceu no dia 25 de junho de 2000, aos 62 anos, em decorrência da cirrose hepática, doença com a qual já convivia há mais de uma década.

Levando em consideração a polêmica na qual esteve envolvido no auge de sua carreira, que contribuiu para levar seu nome ao ostracismo, como também as suas contribuições artísticas, Max de Castro defendeu que, antes de alimentar qualquer sentimento negativo em relação ao que ocorreu na década de 1970, deve-se ter em mente a qualidade do trabalho de seu pai, como também a importância que Wilson Simonal teve no cenário musical brasileiro.⁴⁵

Os acontecimentos que culminaram no ostracismo de Simonal, marcado por seu suposto envolvimento com o DOPS, expõem uma das faces criadas pelos veículos de comunicação durante a ditadura. Enquanto o regime tornava-se cada vez mais autoritário, a “imprensa alternativa” desempenhava um papel cada vez mais notável no que concerne ao fenômeno do patrulhamento ideológico.

⁴⁵ Max de Castro em depoimento ao documentário “Simonal: ninguém sabe o duro que dei”.

3. AS PALAVRAS TÊM PODER

3.1 “A MINHA GENTE HOJE ANDA FALANDO DE LADO E OLHANDO PRO CHÃO”: AI-5 E PATRULHA IDEOLÓGICA

Maracanãzinho, setembro de 1968. Entre gritos da plateia, Geraldo Vandré subiu ao palco para entoar a canção *Para não dizer que não falei das flores*, e foi contemplado por um coro coordenado e repleto de emoção e indignação. Inconformado com o resultado do III Festival Internacional da Canção⁴⁶, que teve *Sabiá*, de Tom Jobim e Chico Buarque, como a música vencedora do evento, o público presente explodiu em inúmeras vaias, pois percebia, na canção de Vandré, o hino de luta contra a ditadura.⁴⁷ O que o público e artistas presentes no Festival não esperavam era que, poucos meses depois do evento, o governo militar instituiria o Ato Institucional número 5 (AI-5).

Utilizando como justificativa a ameaça comunista, o governo militar, na segunda metade da década de 1960, tornou-se cada vez mais repressivo à medida que avançava no exercício do poder. A luta contra o inimigo interno, nesse momento, era mais importante do que qualquer perigo estrangeiro e, para tanto, redes de espionagem e repressão foram ampliados para controlar as ações de grupos de esquerda.

Entre tais ações, destacavam-se as atuações de grupos que propunham a luta armada como meio de combate à ditadura.⁴⁸ Apesar de diferenças políticas entre os diferentes movimentos, a perspectiva de uma revolução parecia ser um aspecto comum às diversas siglas.⁴⁹

⁴⁶ Ocorrido em sete edições, entre 1966 e 1972, o Festival Internacional da Canção tinha o intuito de exaltar a MPB, incentivar pessoas ligadas ao meio musical e motivar o intercâmbio entre os grandes centros musicais do mundo. Devido ao isso, o evento foi incluso no calendário oficial da Secretaria Estadual de Turismo do Rio de Janeiro. SOUZA, Thiago Rafael de. *“Milhões de emoções pelo ar todo mundo a cantar”*: Brasil e os Festivais Internacionais da Canção (1966 – 1972). Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2009. p. 23.

⁴⁷ *Festival Internacional da Canção*. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/1968.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

⁴⁸ Entre os grupos que se destacaram neste momento, pode-se citar o Partido Comunista Brasileiro (PCB), Partido Operário Revolucionário Trotskista (PORT), Partido Comunista do Brasil (PC do B), a Organização Revolucionária Marxista – Política Operária (ORM-Polop) e da Ação Popular (AP), além das dissidências do PCB, como a Aliança Nacional Libertadora (ANL). PRIORE, Mary del. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010. p. 280.

⁴⁹ id. *ibid.*, p. 280-281.

Em relação aos integrantes desses movimentos, além de militantes oriundos, em sua maioria, da classe média brasileira, havia também a presença de estudantes e professores universitários. Os partidos com maior adesão de pessoas ligadas ao universo acadêmico foram o Movimento de Libertação Popular (Molipo), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e o Comando de Libertação Nacional (Colina).⁵⁰ Em suas reflexões sobre a luta armada no Brasil, Mary del Priore salientou que se nos dias atuais essa ação oposicionista pode parecer ingênua, durante o regime militar o sentimento nacional e de justiça social afloraram, “em um mundo onde revoluções que pareciam impossíveis estavam ocorrendo”.⁵¹

Os agrupamentos de esquerda que necessitavam de recursos financeiros para colocarem seus planos em prática realizaram, em 1967, vários roubos a bancos. Apesar do objetivo de levar a luta armada às vias de fato, as prisões e torturas realizadas pela polícia política fizeram com que o propósito do movimento guerrilheiro passasse a ser o de resgatar os companheiros que haviam sido capturados. Assim, foram realizados sequestros, como os dos embaixadores estrangeiros no Brasil, nos quais os resgates consistiam nas libertações de presos políticos.⁵²

Greves sindicais voltaram a ter força em diversas regiões do país, bem como as manifestações estudantis. Como resposta às ações das esquerdas, os militares passaram a intervir com cada vez mais rigidez. O auge da ditadura, no que diz respeito à repressão e censura, foi a assinatura do Ato Institucional número 5 (AI-5), decretado em 13 de dezembro de 1968.⁵³ Com o AI-5 assinado, as Câmaras de Vereadores e o Congresso Nacional foram fechados, os direitos políticos de quaisquer cidadãos cassados e o recurso ao *habeas corpus*⁵⁴ suspenso.⁵⁵

Considerado como o “golpe dentro do golpe”, a partir do decreto do AI-5, explicou Marcos Napolitano, “a ditadura deixou de ser ‘branda’, recaindo duramente sobre a parcela mais crítica da classe que ela prometia proteger e incrementar – a

⁵⁰ id. *ibid.*, p. 281.

⁵¹ id. *ibid.*, p. 282.

⁵² id. *ibid.*, p. 283.

⁵³ id. *ibid.*, p. 284.

⁵⁴ Em relação aos pedidos de *habeas corpus*, cabe salientar que tais documentações são expedidas “sempre que alguém sofrer ou se achar na iminência de sofrer violência ou coação ilegal na sua liberdade de ir e vir, salvo nos casos de punição disciplinar”. *Código de Processo Penal*. Decreto Lei nº 3689 de 03 de outubro de 1941. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3689.htm>. Acesso em: 03 jun. 2017.

⁵⁵ PRIORE, op. cit., p. 283-284.

classe média –, sal da terra para a direita de 1964”.⁵⁶ Assim, aqueles que antes eram salvaguardados pelos militares, também passaram a ser repreendidos, sustentando com mais clareza o endurecimento do regime.

Neste momento, as indicações de Pierre Bourdieu são de grande valia, pois o sociólogo alerta que os meios de comunicação e a classe dominante, que contam com o Estado como um de seus instrumentos, caminham juntos. Ainda que haja, entre os meios de comunicação, as lutas de classes, reflexo da sociedade na qual estão inseridos, o espaço que a classe dominada detém nesse sentido é, não surpreendentemente, menor quando comparado à influência que a classe dominante exerce nesse segmento.⁵⁷

Dessa forma, o Estado utiliza os aparatos de comunicação objetivando transmitir aos leitores ou espectadores os seus ideais, em momentos que mais lhe convêm. Em relação ao uso dessas ferramentas pelo governo militar no Brasil, o jornalista Carlos Eduardo Lins da Silva expôs que:

Os meios de comunicação também funcionam como justificadores ideológicos das “decisões modernizadoras”, que ajudam a legitimar o poder do Estado nos países latino-americanos. E sua contribuição também se dá em dois níveis: através do conteúdo que veiculam ou eles mesmos sendo a própria demonstração da “modernização” que o Estado apregoa como grande conquista nacional devido à sua atuação, como ocorreu no início da década de 70 no Brasil, quando a instalação do sistema de televisão em cores e a inauguração de um sofisticado sistema de micro-ondas foram alardeados como demonstrações do “Brasil grande” que o regime de 1964 estava conseguindo construir. Setores das classes dominadas, especialmente as classes médias urbanas e as faixas do operariado mais bem assalariadas se sentiram participantes do processo de construção deste Brasil moderno, através da audiência do conteúdo dos meios, assim como através da compra dos aparelhos receptores, e usufruíram dessa “modernização” assistindo à Copa do Mundo via Embratel e, com isso, de uma certa forma, legitimando o poder do Estado.⁵⁸

Com bases nestes *justificadores ideológicos*, pode-se inferir que, durante o regime ditatorial, o governo utilizou diversas frentes da comunicação para difundir a ideia da modernização do país e logo, do seu crescimento econômico. Nesse sentido, as atitudes repressivas tomadas pelo Estado seriam necessárias, pois objetivavam impedir que as ações de desenvolvimento econômico fossem

⁵⁶ NAPOLITANO, op. cit., p. 118.

⁵⁷ SILVA, Carlos Eduardo Lins da. Estado, sociedade civil e meios de comunicação. In: SCHWARTZ, Jorge. SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 197-198.

⁵⁸ id. *ibid.*, p. 218-219.

atravancadas por aqueles que, de alguma forma, atuassem contra o “governo revolucionário”.

Ao mesmo tempo em que se endurecia a repressão por parte do governo, o crescimento econômico foi retomado, dando abertura ao que, posteriormente, seria chamado de “milagre econômico”. Porém, o aumento dos investimentos de multinacionais no Brasil, aliado à ampliação dos padrões da economia, conduziu o país a um “labirinto de endividamento”.⁵⁹ Coniventes ou censurados, os meios de comunicação, embora propagassem a imagem de que o Brasil rumava ao ápice do seu desenvolvimento econômico, acobertavam, por ordens do Estado, as dívidas do país, que cresciam significativamente.

Assim sendo, durante o “milagre econômico”, a aprovação do governo perante a população aumentou. Para uma considerável parte da sociedade brasileira – sem ou com pouco envolvimento com os ideais da esquerda –, o início dos anos 1970 apresentava-se como “tempos gloriosos” devido ao “pleno emprego, consumo farto com créditos a perder de vista, frenesi na bolsa de valores”⁶⁰, sem contar com a conquista do tricampeonato mundial de futebol no México. Além disso,

Grandes obras “faraônicas” eram veiculadas pela mídia e pela propaganda oficial como exemplos de que o gigante havia despertado, como a Ponte Rio-Niterói, a Usina de Itaipu e a Rodovia Transamazônica. Para os mais pobres, a fartura, ainda que concentrada, fazia sobrar algumas migalhas. Era a materialização do projeto Brasil Grande Potência, o auge da utopia autoritária da ditadura, que não deixou de seduzir grande parte da população e da mídia.⁶¹

A partir das questões acima, reitera-se a percepção de que, durante o “milagre econômico”, o Estado fez uso da mídia com o intuito de difundir o grande desenvolvimento pelo qual o país estava passando.

No entanto, é importante salientar que “o desenvolvimentismo sem democracia imposto pela ditadura militar teve um alto custo social”⁶², com perdas reais no salário mínimo e estagnação das taxas de mortalidade infantil. Em outras palavras, ainda que houvesse, a grosso modo, avanços econômicos no sentido de construções de obras públicas, investimentos de multinacionais e aumento do poder

⁵⁹ PRIORE, op. cit., p. 284.

⁶⁰ NAPOLITANO, op. cit., p. 160.

⁶¹ id. ibid., p. 160-161.

⁶² id. ibid., p. 149.

de consumo, a população menos abastada era afetada, de forma negativa, pela “prosperidade nacional”.

Se a crise econômica do final do governo João Goulart foi o pretexto ideal para sua deposição, a economia em crise, em fins dos anos 1970, possibilitou que o regime perdesse suas bases sociais, sobretudo quando a inflação chegou a atingir o índice de 94,7% ao ano.⁶³

Enquanto o governo utilizava os meios de comunicação para propagar os progressos econômicos e a almejada modernização do país, intelectuais e jornalistas de oposição também utilizavam esses meios para denunciar a face autoritária e repressiva do regime militar.

Importa aqui destacar que, desde o golpe civil-militar, intelectuais engajados, sobretudo nas áreas artísticas, utilizaram vários meios para denunciar as intervenções militares tanto no plano físico quanto emocional. Após a instauração do AI-5, a adesão de intelectuais de diversas áreas somou-se ao coro de oposição ao regime e, a partir de 1969

entrou em cena o intelectual acadêmico e profissional, ligado organicamente ao mundo das universidades, espaços que ainda possuíam alguma margem de ação para o intelectual de oposição, ainda que sob o manto, nem sempre acessível ao grande público, dos artigos acadêmicos.⁶⁴

Dessa maneira percebe-se, com base nas análises de Napolitano, que à medida em que os militares incrementavam seus aparatos repressivos, novas classes de intelectuais uniam-se àquelas que desde 1964 já atuavam contra a ditadura.

Veículos de comunicação liberais, como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, que apoiaram o golpe, argumentando que a ação era o artifício necessário para restaurar a ordem democrática no Brasil, após a deposição de João Goulart, no final da década de 1960, passaram a demonstrar seus receios frente às ações restritivas do Estado e ao desenvolvimento da luta armada no país. Paulatinamente, esses periódicos começaram a frear o apoio às medidas impostas pelos militares, evitando divulgar temáticas críticas, “bem como qualquer pauta política que pudesse perturbar a lógica palaciana dos militares em conduzir os negócios do país”.⁶⁵

⁶³ id. *ibid.*, p. 171.

⁶⁴ id. *ibid.*, p. 215.

⁶⁵ NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 224.

Além desses veículos, a “imprensa alternativa” desempenhou um importante papel no que diz respeito ao combate, por meio das letras, ao período ditatorial. Por “imprensa alternativa”, entende-se as publicações que não faziam parte do rol comercial dos grandes veículos de comunicação, produzidas de forma independente com o objetivo de levantar críticas e reflexões em relação ao regime militar.⁶⁶ Entre os anos de 1964 e 1980, mais de 150 periódicos foram criados em decorrência da oposição ao governo e, entre eles, destacou-se o semanário *O Pasquim*.⁶⁷

Criado no Rio de Janeiro no ano de 1969, o semanário dotado de doses de humor e ironia em suas publicações, foi positivamente recebido pela oposição, em especial na virada da década de 1960 para 1970. *O Pasquim*, comentou Napolitano:

[...] foi o grande sucesso de público da imprensa alternativa. Os temas comportamentais, a visualidade ousada, a sátira política e o humor de costumes angariavam um público jovem bem mais amplo do que os densos textos de análise de conjuntura dos jornais mais politizados.⁶⁸

Além disso, *O Pasquim*, assim como outros periódicos alternativos, ficou conhecido não somente por criticar as ações diretas do governo militar, como também por publicar conteúdos acerca de artistas e intelectuais que atuavam em favor da ditadura, ou que não se colocavam contra ela. Acerca desse posicionamento, Sérgio Cabral, um dos colaboradores do semanário, afirmou que *O Pasquim* adotava “uma técnica pra espinafurar a ditadura sem que a censura percebesse. Era espinafurar pessoas que apoiavam a ditadura”.⁶⁹ Assim sendo, pode-se perceber que o alvo das críticas da “imprensa alternativa” não se concentrava somente no Estado, mas em quaisquer órgãos ou civis que tivessem ideias similares às adotadas pelo regime.

Além disso, a “imprensa alternativa” desempenhou um outro papel que gerou – e ainda gera – um intenso debate no campo intelectual: o das patrulhas ideológicas. O termo, cunhado pelo cineasta Carlos Diegues em 1978⁷⁰, levantou

⁶⁶ *Imprensa alternativa*. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/imprensa-alternativa/>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

⁶⁷ NAPOLITANO, op. cit., p. 225-226.

⁶⁸ id. ibid., p. 226.

⁶⁹ Sérgio Cabral em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

⁷⁰ A entrevista concedida ao *O Estado de S. Paulo*, intitulada *Cacá Diegues: por um cinema popular sem ideologias*, tinha por objetivo divulgar o lançamento do filme *Chuvas de Verão*, dirigido por Diegues. Poucos dias depois a entrevista foi reeditada e publicada pelo *Jornal do Brasil* sob o título *Uma denúncia das patrulhas ideológicas*. Apesar de ter surgido no cenário do período ditatorial do Brasil apenas em 1978, a expressão passou a ser utilizada para nomear as intervenções realizadas

diversas discussões no meio cultural acerca das patrulhas ideológicas, e passou a ser utilizado para abarcar as ações executadas por determinados veículos de comunicação com o objetivo de denunciar artistas e/ou intelectuais que optavam pela neutralidade ideológica, ou pior, que se posicionavam a favor do regime.

Dois anos depois, Carlos Alberto M. Pereira⁷¹ e Heloisa Buarque de Hollanda⁷² lançaram o livro *Patrulhas ideológicas, marca registrada*, que contava com o depoimento de Cacá Diegues sobre esse fenômeno. No material, o cineasta buscou esclarecer o leitor sobre suas intenções ao citar a questão das patrulhas ideológicas.

Segundo o cineasta, as palavras proferidas não foram pensadas ou calculadas, pois saíram de forma espontânea, externalizando um sentimento comum entre os brasileiros, concluindo que:

As Patrulhas Ideológicas, na verdade, eram uma piada no meio de uma longa entrevista sobre outros assuntos, e que é como um samba que se faz e que começa a ser cantado de outra maneira, à maneira de cada um, não cabendo a você o direito de intervir. Aliás, eu não intervim. [...] Eu não inventei o fenômeno, mas sim a expressão que se colou a ele muito bem. Na verdade, eu apenas o batizei, porque ele já existia muito antes de 1978.⁷³

Pode-se constatar que Diegues, na ocasião, apenas nomeou um fenômeno que já vinha acontecendo no país desde 1964, e ainda chamou a atenção para a suposta ideia de ter comentado sobre essa questão em nome de algum grupo específico que seria atingido com mais rigidez pelos patrulheiros.⁷⁴ Essa percepção foi refutada pelo artista, ao explicar que:

nesse sentido desde o final da década de 1960. PEREIRA, Carlos Alberto M. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 7.

⁷¹ Carlos Alberto Messeder Pereira é cientista social formado pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com mestrado em Antropologia Social e doutorado em Comunicação pela mesma instituição. Atualmente atua como Diretor Executivo de uma empresa de consultoria na área de inteligência de negócios focada em cultura e comunicação. É professor aposentado da Escola de Comunicação da UFRJ. *Carlos Alberto Messeder Pereira*. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783117E1>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

⁷² Graduada em Letras Clássicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com mestrado e doutorado em Letras pela UFRJ e pós-doutorado em Sociologia da Cultura pela Columbia University, Heloisa Buarque de Hollanda é professora emérita de Teoria Crítica da Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ. *Heloisa Helena Oliveira Buarque de Hollanda*. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4721595H3>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

⁷³ PEREIRA, HOLLANDA, op. cit., p. 16.

⁷⁴ id. *ibid.*, p. 16.

Há, na cultura brasileira, um defeito que é o de sempre procurar o partido, o grupo, a comunidade, o movimento, a escola em nome da qual se está falando. Isso não é, inclusive, responsabilidade dos críticos, mas sim dos próprios artistas brasileiros. No Brasil existe um pouco de vergonha da manifestação pessoal: todo mundo tem de sempre falar “nós”.⁷⁵

Quando questionado acerca das diferenças e semelhanças entre patrulheiros e patrulhados, o cineasta ressaltou que criou a expressão por acaso e, por essa razão, não gostaria de manter-se preso a esse termo, e explicou, em linhas gerais, a concepção do vocabulário:

Acho que não existem os ‘patrulheiros’ e os ‘patrulhados’. O patrulheiro de hoje é o patrulhado de amanhã, e vice-versa. Porque isso não existe como uma categoria política, social, cultural. O que existe é um sistema de pressão, abstrato, um sistema de cobrança. É uma tentativa de codificar toda manifestação cultural brasileira. Tudo que escapa a essa codificação será necessariamente patrulhado. E quem exerce essa fiscalização é o patrulheiro.⁷⁶

Posteriormente, recomendou que essas colocações não fossem levadas tão a sério, uma vez que, segundo o artista, tais ideias não mereceriam reflexões aprofundadas.⁷⁷

Merecendo ou não reflexões mais aprofundadas, o fato é que a expressão batizada por Diegues chamou a atenção da classe intelectual brasileira e é utilizada até os dias atuais como uma tentativa de desvendar os fenômenos culturais e artísticos ocorridos durante o regime ditatorial.

A relação entre a patrulha ideológica e o semanário *O Pasquim*, por exemplo, foi analisada por Gustavo Alonso. O historiador salientou que Henrique de Souza Filho, conhecido como Henfil, um dos colaboradores do jornal, foi o patrulheiro mais conhecido da época, sobretudo por conta das ironias utilizadas por seus personagens com o propósito de denunciar aqueles que apoiavam as políticas adotadas pelos militares.⁷⁸

Porém, as entrevistas concedidas à Pereira e Hollanda apontam para um outro caminho, como por exemplo o depoimento de Glauber Rocha. O também cineasta, ao ser questionado sobre as patrulhas ideológicas, comentou que não a percebia como um assunto sério, sobretudo em virtude da falta de neutralidade por

⁷⁵ id. *ibid.*, p. 16.

⁷⁶ id. *ibid.*, p.18.

⁷⁷ id. *ibid.*, p. 18.

⁷⁸ ALONSO, op. cit., p. 261-262.

parte dos veículos de comunicação que divulgam informações a respeito, uma vez que “mesmo os chefes dos jornais, que conhecem a verdade, não falam porque a eles interessa apenas a manipulação da jogada”.⁷⁹

Já Ferreira Gullar, afirmou que havia críticos e intelectuais que cobravam o uso das temáticas política e social de maneira imediata. O escritor ressaltou que defendia a ideia de que o artista tinha o direito de fazer o que tinha vontade, ao invés de produzir o que quisessem que ele produzisse. Por outro lado, continuou Gullar, “assim como o artista tem o direito de fazer o que ele deseja, as outras pessoas têm o direito de criticar o que ele faz”, sem portanto buscar, nessas críticas, causas ideológicas.⁸⁰ Para concluir a sua ideia, citou o exemplo de uma produção cinematográfica, afirmando que qualquer pessoa

[...] pode criticar um filme do ponto de vista ideológico mas eu não acho que essa crítica esgote a compreensão do filme, quer dizer, uma obra de arte não se esgota no que ela tem de ideológico. Uma crítica meramente ideológica é uma crítica parcial. Eu acho que uma crítica correta é aquela em que você, compreendendo as divergências ideológicas que você tenha com aquela obra, assinala essas divergências e, ao mesmo tempo, reconhece as qualidades que ela tenha independente disso. Essa é a minha visão sobre o problema das “patrulhas ideológicas”.⁸¹

No final da entrevista, o escritor manteve a sua ideia de que as avaliações destinadas a quaisquer produções artísticas não devem limitar-se somente às questões ideológicas, e sim englobar todas as facetas concernentes a elas.

Por outro lado, Nelson Motta, ao ser questionado acerca do debate sobre as patrulhas ideológicas, citou o III FIC, de 1968, no qual foram apresentadas várias canções de protesto, inferindo que a primeira desavença ocorreu durante esse evento musical, e justificou sua afirmação:

Até então, as pessoas não tinham a menor perspectiva, nem sequer de discussão das próprias formas de oposição. O sistema apertou tanto que

⁷⁹ Glauber Rocha comentou que, no caso do cinema, Cacá Diegues teria enviado uma carta à Fernando Gasparian, fundador do jornal *Opinião*, na qual propunha a abertura de um debate ideológico. Percebendo o teor da carta, que explicitaria a pseudo-revolução que seu jornal representava, além de não publicar a carta, a devolveu ao seu remetente. Com isso, Rocha e Diegues começaram a atacar esse esquema. Isso porque, de acordo com o cineasta, o *Opinião* tinha ligações políticas e econômicas com o Banco Nacional de Minas Gerais, comandado por Magalhães Pinto, “o patrocinador do golpe de 64”. Por ter memória política e conhecer sobre economia, as pessoas ligadas ao cinema tinham contato com os centros de poder, e começaram a criticar esse grupo. PEREIRA, HOLLANDA, op. cit., p. 24-27.

⁸⁰ id. *ibid.*, p. 72.

⁸¹ id. *ibid.*, p. 72.

muitos artistas que nem eram autenticamente de oposição se viram colocados então juntos. [...] Assim, tudo era oposição formalmente, todo mundo se achava na obrigação de dizer alguma coisa contra.⁸²

Pode-se perceber, pelo depoimento do produtor musical, o clima tenso nos campos artístico e intelectual, uma vez que muitos artistas introjetavam a ideia de que suas obras deveriam apresentar um posicionamento contra a ditadura e caminhar no mesmo sentido dos movimentos universitários e sindicais que, como já mencionado, conquistaram mais adeptos conforme o regime se tornava mais autoritário.

Assim, os artistas que não contemplavam em suas produções a temática da oposição aos militares, recebiam duras críticas, e os acontecimentos que marcaram pessoal e profissionalmente Wilson Simonal deixaram bem definidas as ações das patrulhas ideológicas àqueles que não demonstravam quaisquer preocupações em relação aos rumos políticos do país.

3.2 “VESTI AZUL, MINHA SORTE ENTÃO MUDOU”: WILSON SIMONAL E MÍDIA IMPRESSA – O PASQUIM E JORNAL DO BRASIL

O turbulento cenário cultural brasileiro conduziu inúmeros artistas a driblarem os aparatos repressivos. No meio musical, por exemplo, artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso e Elis Regina, no início da década de 1970, utilizaram amplamente os Circuitos Universitários para difundir a resistência ao regime militar. Os Circuitos tornaram-se um novo mercado para a divulgação dos materiais fonográficos que a MPB estava produzindo, devido à fama que os artistas da nova MPB conquistavam entre os universitários, vinculados, em sua maioria, à classe média elitizada. Os Circuitos Universitários

[...] foram fundamentais para a manutenção da memória da resistência durante os anos de refluxo das esquerdas no campo político. Naquela época os estudantes das faculdades se aproximavam cada vez mais dos artistas da MPB, garantindo-lhes público e aplausos, mas cobravam um posicionamento político claro. Assim, grande parte desses artistas pôde levar a vida tocando para um público restrito, desde que atendendo suas demandas políticas.⁸³

⁸² id. *ibid.*, p. 37.

⁸³ ALONSO, *op. cit.*, p. 288.

Dessa maneira, percebe-se que até mesmo os artistas que denunciavam a face autoritária do regime eram cobrados para realizarem tais ações, sobretudo no meio universitário e, como pessoas públicas, viam-se, nesse contexto, pressionados a tomar uma posição frente às repressões geradas pelo regime. Logo, os artistas que não “entrassem na dança” da resistência eram ainda mais patrulhados, e o caso de Wilson Simonal foi apenas um exemplo dessa conjuntura.

Durante uma semana, entre fevereiro e março de 1970, antes do suposto envolvimento do cantor com o órgão militar, o *Jornal do Brasil* publicou nas primeiras páginas do Caderno B diversas matérias sobre sua trajetória artística. A primeira, veiculada em 24 de fevereiro e intitulada *Wilson Simonal: aquele “cara” que todo mundo queria ser*, contou com o texto produzido por Sérgio Noronha e entrevistas realizadas por Alfredo Macedo Miranda, ambos jornalistas.

Logo no início da matéria, foi citado o título de “Cidadão da Boa Esperança” concedido a Simonal na cidade homônima, em Minas Gerais; a timidez que caracterizava o cantor e como ele tentava superá-la antes de subir aos palcos, retomando, inclusive, o show do Maracanãzinho. Simonal comentou que tentava driblar a timidez para que pudesse ganhar dinheiro. A matéria priorizou a infância e as boas condições financeiras do artista, e enfatizou o orgulho que sentia de ser brasileiro. Em viagem à Paris, quando estava em um restaurante, Simonal foi abordado por um francês que lhe perguntou se era brasileiro. Após a afirmativa, o francês comentou que havia morado por quinze anos na Bahia, e que percebeu a situação de miséria, para depois perguntar se o cantor era rico e quais atividades exercia. Com o intuito de revidar a provocação do francês, Simonal respondeu que tinha boas condições financeiras e que não fazia nada. Após esta resposta, continuou o artista:

O cara então disse que conhecia o Nordeste, e sabia que tinha gente morrendo de fome. Eu estava com uma camisa Cacharel, e ele me perguntou se eu sabia quanto custava a camisa. Eu fiquei olhando para ele, e ele me disse o preço em dólares e foi sentar em sua mesa, satisfeito por ter me provocado. Como se eu não soubesse que existe miséria no Brasil.⁸⁴

Na segunda publicação, que recebeu o título *O “charme” com a comunicação*, foram apresentadas informações sobre a carreira musical de seu

⁸⁴ *Jornal do Brasil*. *Wilson Simonal: aquele “cara” que todo mundo queria ser*. Caderno B. 24/02/1970. p. 1.

irmão, José Roberto de Castro, e a sua breve passagem pelo Exército. De acordo com o cantor, seu charme com a comunicação e com a música começaram nesse período.

Eu digo brincando que meu charme com a comunicação começou na Western, mas na verdade foi no Exército. Eu cantava umas musiquinhas no meio dos soldados – umas paródias meio impúblicáveis – quando um dia me chamaram para cantar no show do aniversário do quartel. [...] Eles precisavam de um soldado que se apresentasse no show, e eu me lembro que um oficial chegou e foi dizendo: “Quem é o soldado que canta?” O pessoal respondeu logo: “O 256.” Fui lá e dei o recado.⁸⁵

Após o sucesso da apresentação, Simonal foi procurado pelo comandante do quartel que, além de cumprimentá-lo, passou a chamá-lo para cantar em festas particulares.

No tempo do rei do “rock”, título que encabeçou a terceira matéria da série, Simonal explicou que, após sua baixa no Exército fez o que pôde para viver da música, apesar de sua passagem pelo quartel ter, segundo ele, mudado seu jeito de ser.

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 nas festinhas de quartel.⁸⁶

Além desse desabafo, foi publicado um breve histórico do início de sua carreira musical e as dificuldades enfrentadas pelo artista para sobreviver por meio de sua arte. O artigo apontou que Simonal atuava como *crooner* do conjunto *Dry Boys* e, por morar longe dos locais das apresentações, ficava acordado até o amanhecer ou dormia na praia, para só então ir para sua casa. Segundo Teresa Pugliesi, namorada de Simonal no início de sua carreira, o artista ia de boate em boate e, caso o cantor da noite tivesse faltado, dava uma canja. A relevância do contato com Carlos Imperial como suporte à carreira do cantor também foi citada na matéria, conduzindo Simonal a narrar que, em um jantar na casa do crítico e produtor musical,

⁸⁵ Jornal do Brasil. *O “charme” com a comunicação*. Caderno B. 25/02/1970. p. 1.

⁸⁶ Jornal do Brasil. *No tempo do rei do “rock”*. Caderno B. 26/02/1970. p. 5.

[...] de repente, no meio de uma porção de caras que eu não conhecia, jornalistas e tudo mais, ele disse: “Esse cara que está aí é o maior cantor do Brasil. Vamos lá, Simona, canta um negócio pra eles ouvirem”. Não precisa dizer que minha voz quase não saiu de medo e vergonha.⁸⁷

Carlos Imperial também estabeleceu diversos contatos entre Simonal, na época seu secretário, e outras pessoas do meio musical, que acabaram por alavancar sua carreira como músico.

Na quarta edição da reportagem foi publicada, de forma mais completa, a relação entre Simonal e Imperial e o lançamento do seu primeiro disco pela gravadora Odeon, conquistado por intermédio de Imperial, que conseguiu para ele um teste na gravadora.⁸⁸ Nas palavras do cantor:

Foi de repente. Eu ainda estava dormindo, quando o Imperial chegou, me sacudiu e disse: “Levanta que o teste na Odeon é hoje”. Não sei se por medo ou lá o que seja, eu disse que não dava, porque andava meio rouco, mas ele insistiu e eu fui e aprovei. Aliás, estou na Odeon até hoje.⁸⁹

A aprovação da Odeon foi uma das razões para Simonal acreditar que pelo menos cinquenta por cento do sucesso que fazia se deu em virtude dos esforços de Imperial. No entanto, para Pugliesi, a carreira do artista ascendeu de forma lenta por questões raciais. Entre os diversos obstáculos enfrentados pelo cantor, o acontecimento na *Boate Drink* merece destaque pois, de acordo com Pugliesi:

Ele estava no Drink, fazendo um show, e no intervalo ele foi na porta falar comigo, porque eu era de menor e não podia entrar. Ele estava de *smoking*, porque só ia até a porta, e aí parou um carro da polícia. Um homem saltou e foi dizendo: “Documento, crioulo”. Simonal, então, pediu que eles esperassem porque os documentos estavam na roupa dele, dentro do camarim. Eles não quiseram conversa e levaram o Simonal. Com cara de quem tinham me feito um grande favor, porque afinal de contas eu era uma loura e estava conversando com um crioulo.⁹⁰

Na matéria da quinta edição, Simonal explicou os motivos que o levaram a deixar os programas de televisão que realizava. Segundo o cantor, a desorganização do meio o teria desmotivado a continuar na área, fazendo com que o artista focasse exclusivamente na música.

⁸⁷ id. *ibid.*, p. 5.

⁸⁸ Jornal do Brasil. *Uma vocação de “pilantra”*. Caderno B. 27/02/1970. p. 1.

⁸⁹ id. *ibid.*, p. 1.

⁹⁰ id. *ibid.*, p. 1.

Quando eu descobri que agradava como cantor, embora particularmente não gostasse do que estava cantando passei a levar a sério. Hoje eu consegui conciliar mais ou menos o que eu canto com o gênero de música que eu gosto. Eu canto um gênero de música muito simples, mas com muito suingue e muito jazz. Adoro jazz, mesmo na pilantragem eu canto jazz.⁹¹

O artista, após este comentário, reafirmou sua classificação enquanto “pilantra”, indicando que o pilantra deve ser espontâneo, antes de tudo, e que independente de seu repertório, que variava de show para show, seu comportamento era sempre o mesmo. Também comentou sobre o medo que sentia quando o público se empolgava em suas apresentações. Além disso, mencionou sobre outros músicos que teriam influenciado sua carreira. Para ele, Antonio Adolfo e Tibério Gaspar foram os responsáveis pela toada, porém,

[...] eles sofreram influência do Milton Nascimento, que, por sua vez, sofreu influência do Edu Lobo. Esse, por sua vez, que tem uma música rica em harmonia, passou a maior parte do tempo ouvindo música do folclore nordestino e fez adaptações. [...] Gosto do Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, Nancy Wilson, Ray Charles, Tony Bennet. [...] Gosto do João Gilberto, do Dick Farney, da Elisete, da Elis, da Claudete Soares, Maísa. Do Roberto Carlos já é um pessoal, porque não consigo vê-lo simplesmente como cantor. Vejo-o como personalidade, e eu tenho uma tremenda admiração por ele. Continuo tendo o mesmo gosto pelo Caubi e pelo Agostinho dos Santos.⁹²

Ao fim da matéria, salientou que não pode confundir seu gosto como artista de seu gosto pessoal, pois havia cantores que admirava, apesar de não gostar de seus repertórios, como por exemplo Altemar Dutra.

Na última reportagem da série, publicada em 2 de março de 1970, Simonal buscou esclarecer os motivos da sua ascensão profissional. Nas palavras do próprio artista:

Na realidade, o que os cantores vendem, principalmente na época de hoje em que a comunicação é muito rápida, é a personalidade. Pode ser que eu esteja errado, mas a razão do meu sucesso é que o público não vê o Wilson Simonal artista. Eu sou um deles. Eu sou aquele cara que vim do nada e consegui ser famoso... Quer dizer, deixei bem claro que qualquer cara que estudar, tiver força de vontade e levar a sério pode conseguir uma posição de destaque. Wilson Simonal não está preocupado em cantar bem. Wilson Simonal sabe que é considerado um dos melhores cantores do Brasil, entretanto Wilson Simonal não está preocupado em afirmar que canta bem. Wilson Simonal está preocupado em divertir o povo. Wilson Simonal está

⁹¹ Jornal do Brasil. *Importante é se fazer entender*. Caderno B. 28/02/1970. p. 5.

⁹² id. *ibid.*, p. 5.

preocupado com que o povo fique satisfeito com a presença de Wilson Simonal no palco.⁹³

Ao se colocar como um artista preocupado em divertir o povo, Simonal não fazia questão de esconder ou disfarçar o descompromisso com a qualidade de suas produções, e tampouco com a proposta da arte engajada, finalizando o depoimento com comentários sobre sua família e a sua relação com a fama que conquistava.⁹⁴

Por outro lado, cerca de um ano antes da reportagem do *Jornal do Brasil*, em julho de 1969, *O Pasquim* também publicou uma extensa reportagem sobre o cantor, com o título *Não sou racista: Simonal conta tudo*, na qual o cantor foi questionado acerca de sua espontaneidade, sua rotina e carreira no Exército.⁹⁵

O teor da reportagem publicada pelo *Jornal do Brasil* era similar à entrevista ao semanário alternativo. Ao tratar da pilantragem, *O Pasquim* citou que Nonato Buzar e Carlos Imperial seriam o rei e o imperador da pilantragem, respectivamente. Simonal, ao ser questionado sobre esta ideia, afirmou que ele “seria apenas o todo onipotente da pilantragem”⁹⁶.

Na publicação também foi comentada a relação do artista com Imperial, as influências musicais, opiniões do artista sobre seus colegas de profissão e o sucesso da apresentação do artista no Maracanãzinho. Para responder se, depois desse show, teria perdido sua pureza, Simonal afirmou que:

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.⁹⁷

A polêmica racista, destacada no título da entrevista, apareceu no final da publicação, quando Simonal mencionou que, embora considerasse a temática uma “frescura”, reconhecia que o preconceito racial existia no país. No entanto, destacou: “o negro tem que estudar, tem que se virar”⁹⁸, e salientou:

⁹³ *Jornal do Brasil. Eu sou um deles. Caderno B. 02/03/1970. p. 10.*

⁹⁴ *id. ibid., p. 10.*

⁹⁵ *O Pasquim. Simonal – não sou racista: Simonal conta tudo, n. 4, 07/1969.*

⁹⁶ *id. ibid., p. 5.*

⁹⁷ *id. ibid., p. 5.*

⁹⁸ *id. ibid., p. 7.*

Qualquer crioulo que forçar a barra, que provar que sabe fazer as coisas direito, ter uma vida honesta sem prejudicar ninguém, até o belga louro de olho cor-de-rosa vai achar aquele crioulo sensacional. Vê se alguém fala mal do Pelé, ou do Jair Rodrigues. O negro tem que se impor. Vai encontrar certas dificuldades mas tem que levar a sério, estudar, se especializar, para poder aparecer.⁹⁹

Apesar de o racismo ter sido destacado no título da entrevista, essa temática não foi a única polêmica apresentada no material. Quando questionado se o cantor se importava com a soberba com a qual era tratado pela crítica especializada, principalmente no início de sua carreira, o artista explicou que:

Me importava [com as críticas]. Eu apenas não deixava me influenciar pelo que a crítica dizia, porque dentro do ponto de vista deles, naquela ocasião, eu acredito até que eles estivessem certos. Agora, não era o que eu estava tentando, porque o meu problema, acho que o grande problema da música brasileira foi o problema da comunicação. A música brasileira só se comunica com o povo no Carnaval. Fora dele a música brasileira praticamente não existe. O brasileiro esnoba a música brasileira. Era preciso, então, fazer um tipo de música que se comunicasse.¹⁰⁰

Assim, mais uma vez, pode-se observar que o objetivo principal do músico, antes de ter as qualidades exigidas pelos críticos do mais alto gabarito, estava em produzir materiais que se comunicassem com o povo.

Como mencionado anteriormente, quando Simonal foi acusado de estar envolvido com o DOPS, imediatamente se posicionou como alguém inatingível frente às acusações feitas, sem perceber as consequências que tais atitudes trariam. A sua soberba e ingenuidade, aliadas à sua personalidade debochada fizeram com que o artista acreditasse que nada do que estava acontecendo poderia prejudicar sua carreira.

Nesse contexto, as contribuições de John B. Thompson sobre as relações entre a mídia e a modernidade devem ser consideradas para que se compreenda que a transmissão de informações, ao chegar aos receptores, pode gerar um efeito contrário do que o esperado pelo produtor. Segundo o sociólogo, o problema de noticiar algo que, posteriormente, será recebido de maneira diferente da esperada, não está na incompetência ou falta de controle de quem a transmite, e sim de uma

⁹⁹ id. *ibid.*, p. 7.

¹⁰⁰ id. *ibid.*, p. 6.

avaliação preconcebida de como tais ações poderiam ser entendidas por aqueles que recebem a mensagem.¹⁰¹ Como resultado deste equívoco, afirmou o sociólogo:

[...] a mensagem destinada a produzir um certo efeito, acaba produzindo justamente um efeito contrário, atingindo seu produtor. Além disso, como os receptores não estão fisicamente presentes ao lugar de produção, o produtor da mensagem é geralmente incapaz de monitorar as respostas daqueles e ajustar o seu desempenho a elas, pois não pode valer-se do tipo de *feedback* que poderia atenuar suas consequências negativas. Este risco se torna ainda maior quando há divergências de interesses, valores e crenças entre o produtor da mensagem e os principais receptores.¹⁰²

Com base nesta afirmação, pode-se inferir que o posicionamento de Simonal em não demonstrar preocupação em relação às acusações levantadas contra a sua pessoa, e seu posterior arrependimento ao tentar provar sua inocência, já no fim de sua vida, denotam que, na década de 1970, o artista não percebeu a maneira pela qual a mídia impressa, em especial *O Pasquim*, divulgaria as suas ações.

Ciente das relações entre Estado e meios de comunicação e destes com os artistas, é possível perceber de que maneira os veículos de comunicação impressos trataram o suposto envolvimento de Wilson Simonal com o órgão responsável pelas ações repressivas durante a ditadura militar no país. Após a presumida ligação de Simonal com o DOPS, os dois jornais que anteriormente divulgaram a trajetória do cantor, mudaram os seus discursos.

O semanário *O Pasquim* foi um dos veículos de comunicação que mais rejeitaram o artista. Logo após a denúncia de 1971, os cartunistas do jornal colocaram, em uma de suas páginas, uma mão com o dedo indicador levantado e um texto que dizia o seguinte:

O Pasquim, num esforço superior ao dos descobridores de Dana de Teffé, conseguiu também exumar a mão de Wilson Simonal e aqui apresentar – naturalmente em primeira mão – a fotografia de seu magnífico dedo. Como todos sabem, o dedo de Simonal é hoje muito mais famoso do que sua voz. A propósito: Simonal foi um cantor brasileiro que fez muito sucesso no país ali pelo final da década de 60.¹⁰³

O texto e a imagem demonstraram explicitamente o patrulhamento cultural adotado pela “imprensa alternativa” que, ao invés de criticar os militares e suas

¹⁰¹ THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 128.

¹⁰² id. *ibid.*, p. 128.

¹⁰³ *O Pasquim*, n. 114, 7 a 13/09/1971. p. 13 *apud* ALONSO, op. cit., p. 291.

ações de maneira direta, ironizava aqueles que colaboravam com o regime, como pensavam que Simonal fazia.

Em uma reportagem realizada pela revista *Época* no ano de 2000, o cartunista Carlos Jaguar, colaborador de *O Pasquim*, afirmou que, quando Simonal foi acusado de dedo-duro, ele não foi investigar a veracidade dos fatos para tentar inocentar o cantor, e que não se arrependia por ter concordado com as atitudes tomadas pelo semanário alternativo.¹⁰⁴

Porém, em depoimento posterior à entrevista, lamentou o mal-entendido que ocorreu na época. Já Ziraldo buscou justificar as atitudes tomadas pelo semanário, explicando que:

Todo mundo tinha certeza que tava lutando do lado certo. Quer dizer, a gente tinha n' *O Pasquim* o lixo da história. Já julgava todo mundo e jogava no lixo da história quem não tava fechando com o pensamento do pessoal d' *O Pasquim*. Uma coisa que faz muito sentido, quer dizer, porque a intransigência é uma coisa que vive em função de circunstâncias também. Grandes intransigentes daquela época, que não perdoavam qualquer desvio de conduta, depois se desviaram violentamente de conduta quando as circunstâncias mudaram.¹⁰⁵

No mesmo ano da suposta ligação de Simonal com o DOPS, em matéria que noticiava as novas medidas do Detran do Rio de Janeiro, que consistiam em estimular a população a denunciar motoristas irresponsáveis, Ziraldo desenhou, nas páginas do semanário, cartuns com o dedo de Simonal apontando para motoristas infratores.¹⁰⁶ Em outra ocasião, ao publicar uma retrospectiva de 1971, o artista constava na lista dos “piores do ano” e ganhou o apelido de “Wilson Simanco”.¹⁰⁷

Outros depoimentos sobre o cantor atestam a ideia de que, logo depois do encontro de Simonal com o DOPS, tanto a grande imprensa quanto a “imprensa alternativa” optaram pelo silêncio em torno do nome do *entertainer*.

Em relação ao tratamento dado pela imprensa às suposições de quaisquer naturezas, o jornalista e político Artur da Távola explicitou seu ponto de vista, alertando que os acontecimentos divulgados pela imprensa tomam caminhos sinuosos, e tal situação

¹⁰⁴ Revista *Época*. *Não suporto mais esse peso*. 24/04/2000. p. 132-133 *apud* ALONSO, op. cit., p. 316.

¹⁰⁵ Ziraldo em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

¹⁰⁶ *O Pasquim*, n. 117. 28/09/1971. p. 6 *apud* ALONSO, op. cit., p. 292.

¹⁰⁷ *O Pasquim*. 28/12/1971 *apud* ALONSO, op. cit., p. 292.

[...] traz à tona um problema que ocorre com a imprensa no Brasil, e no mundo, hoje em dia, né? Não é só no Brasil, não. É tomar o sintoma por indício, tomar o indício por fato, o fato por julgamento, o julgamento por condenação, e a condenação por linchamento.¹⁰⁸

A partir dessa declaração, pode-se inferir que não teria sido necessário provar o envolvimento de Simonal com os militares, pois os indícios de que isso aconteceu foram suficientes para gerar prejuízos à vida e à carreira do artista.

O humorista Chico Anysio lembrou que “a imprensa era quem menos se interessava em esclarecer isso, porque isso pra imprensa era um prato”.¹⁰⁹ Em outras palavras, o anseio de causar impacto nos leitores e vender mais exemplares era maior do que a busca pela veracidade ou não dos acontecimentos noticiados.

Assim, pode-se afirmar que a postura de Simonal quando acusado de colaborar com o regime, aliada à aparente falta de compromisso com a verdade dos fatos que *O Pasquim* imprimia em suas páginas ocasionaram, como que da noite para o dia, a exclusão do nome do artista da memória da música brasileira.

¹⁰⁸ Artur da Távola em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

¹⁰⁹ Chico Anysio em depoimento ao documentário *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Oriundo de uma família simples e após contrariar sua mãe, que queria para o filho uma carreira estável no Exército, Wilson Simonal, além de ver seu nome em destaque entre os artistas mais populares do Brasil, dividiu o palco com artistas renomados como Sarah Vaughan e Elis Regina, fez uma apresentação antológica no Maracanãzinho lotado, acompanhou a Seleção Brasileira de Futebol na Copa do Mundo do México e teve vários outros momentos de glória como cantor.

Em uma conjuntura política marcada por ações repressivas por parte do governo militar e, conseqüentemente, oposição de vários setores da sociedade, qualquer deslize poderia culminar na decadência de uma carreira aparentemente bem consolidada. Pode-se constatar que foi o que aconteceu com Simonal.

Apesar de reunir várias atitudes desagradáveis para o meio intelectual, como a personalidade debochada, a aparente despreocupação com as ideologias adotadas por diversos artistas durante auge de sua carreira, bem como o descompromisso com a qualidade exigida pela crítica, foi o suposto envolvimento do cantor com o órgão encarregado de punir àqueles que se opunham à ditadura que mudou drasticamente os rumos de sua trajetória artística e pessoal.

Em agosto de 1971, após acusar o contador de seu escritório de desviar dinheiro de sua conta, acreditou-se que Simonal teria enviado um agente do DOPS à residência do empregado, de forma a obter alguma resposta em relação ao desfalque ocorrido na empresa. Conforme percebido por meio das fontes analisadas, a atitude do *entertainer* em relação à acusação de haver delatado alguém ao órgão dirigido pelos militares foi, no início, de despreocupação. No entanto, o artista pareceu não se dar conta das conseqüências acarretadas tanto pela acusação feita a ele quanto por sua postura frente a ela. Simonal viu, então, sua sorte mudar.

O fenômeno das patrulhas ideológicas, cujo termo foi citado pelo cineasta Cacá Diegues para explicar o tratamento depreciativo dado às pessoas que não se posicionassem contra o regime instaurado pelos militares, elucidou as motivações do semanário *O Pasquim* em relação ao nome de Simonal após a polêmica na qual o artista esteve inserido.

Considerado um dos principais veículos de comunicação da “imprensa alternativa”, que durante a ditadura desempenhou o papel de contestador do regime, *O Pasquim* tinha como prática jornalística criticar, em suas páginas, artistas e intelectuais que não tomassem partido em prol do retorno da democracia. Com publicações dotadas de sarcasmo, o semanário não mediu esforços para divulgar a fama de “dedo-duro” que Simonal tinha adquirido. Sem buscar o esclarecimento dos fatos pelos quais o artista esteve rodeado, *O Pasquim* aproveitou diversas oportunidades para citar, pejorativamente, seu nome.

Pierre Bourdieu, ao tratar das questões referentes ao poder simbólico, ajudou a elucidar a influência que os veículos de comunicação têm em relação aos receptores das informações recebidas por essas instituições. A ausência de neutralidade das mensagens divulgadas por tais organizações, por não serem percebidas pelas pessoas que as recebem, traduzem o poder invisível exercido pelos veículos de comunicação e, nesse caso, pela mídia impressa. A ideia de que as relações de comunicação são guarnecidas por finalidades políticas ajudaram a compreender o posicionamento de *O Pasquim* ao depreciar o nome de Simonal após agosto de 1971.

Após o ocorrido, o silêncio gerado em torno do nome do cantor diminuiu o convite das casas de shows para suas apresentações, dificultou o lançamento de canções de sucesso e, por conseguinte, provocou o ostracismo de sua carreira. Depois de tentar recuperar o tempo perdido e tentar provar sua inocência, Simonal faleceu em decorrência de uma doença no fígado, provocada pelo consumo excessivo de bebidas alcoólicas. Os excessos do consumo de álcool ocorreram em virtude dos ressentimentos que o artista desenvolveu ao lembrar-se de sua história e de como sua imagem foi apagada entre os artistas que estiveram em destaque durante as décadas de 1960 e 1970.

Ao relacionar as fontes estudadas com o contexto político e cultural no Brasil, sobretudo a partir da segunda metade da década de 1960, foi possível notar a maneira como *O Pasquim* noticiou o suposto envolvimento de Simonal com o DOPS sem buscar, como admitido por um dos componentes do jornal, a veracidade – ou não – do que estavam publicando.

As implicações em relação às patrulhas ideológicas, repletas de nuances e pontos de vistas distintos, assim como ocorreu com diferentes meios durante a

ditadura, não poderiam ser excluídas dessa discussão. Isso porque os estudos a respeito desse fenômeno possibilitaram compreender as razões que motivaram o semanário a rechaçar Simonal após os acontecimentos de agosto de 1971.

Envolvido com o regime ditatorial e suas instituições ou não, apenas a ideia de que Simonal teria agido em favor do regime provocou a ira do porta-voz da “imprensa alternativa”, tornando perceptíveis as atitudes referentes ao patrulhamento ideológico que norteou o pensamento e as ações de vários intelectuais que não levaram em conta que, independente do posicionamento do cantor em relação aos militares, no plano estético e cultural, eram inegáveis as contribuições do artista para a música brasileira.

5. FONTES

DOCUMENTÁRIO:

MANOEL, Cláudio; LANGER, Micael; LEAL, Calvito. *Simonal: ninguém sabe o duro que dei*. [Filme-vídeo]. Direção de Cláudio Manoel. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2009. 86 min.

PERIÓDICOS:

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

Jornal do Brasil. *O “charme” com a comunicação*. Caderno B. 25/02/1970. p. 1

Jornal do Brasil. *No tempo do rei do “rock”*. Caderno B. 26/02/1970. p. 5.

Jornal do Brasil. *Uma vocação de “pilantra”*. Caderno B. 27/02/1970. p. 1.

Jornal do Brasil. *Importante é se fazer entender*. Caderno B. 28/02/1970. p. 5.

Jornal do Brasil. *Eu sou um deles*. Caderno B. 02/03/1970. p. 10.

O Pasquim. *Simonal – não sou racista: Simonal conta tudo*. n. 4. 07/1969. p. 4-7.

O Pasquim. n. 114. 09/1971. p. 13 *apud* ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 291.

O Pasquim, n. 117. 28/09/1971. p. 6 *apud* ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 292.

O Pasquim. 28/12/1971 *apud* ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Record, 2011. p. 292.

6. REFERÊNCIAS

ALONSO, Gustavo. *Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga: Wilson Simonal e os limites de uma memória tropical*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

Carlos Alberto Messeder Pereira. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4783117E1>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

Carlos Imperial. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/carlos-imperial/>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

CERRI, Fernando Luis; SILVA, José Alexandre. Norbert Elias e Pierre Bourdieu: biografia, conceitos e influências na pesquisa educacional. *Revista Linhas*, Florianópolis, v. 14, n. 26, jan./jun. 2013.

CHAMMAS, Eduardo Zayat. *A ditadura militar e a grande imprensa: os editoriais do Jornal do Brasil e do Correio da Manhã entre 1964 e 1968*.

Código de Processo Penal. Decreto Lei nº 3689 de 03 de outubro de 1941. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3689.htm>. Acesso em: 03 jun. 2017.

FERREIRA, Jorge. *A frente de mobilização popular, a esquerda e a crise política de 1964*. Clio Série História do Nordeste. n. 22. Disponível em: <<http://www.revista.ufpe.br/revistaclio/index.php/revista/article/viewFile/720/564>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

Festival Internacional da Canção. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/festival-internacional-da-cancao/1968.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2017.

Glauber Rocha. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/personalidades,glauber-rocha,659,0.htm>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

GOMES, Ângela de Castro. *Reflexões em torno de populismo e trabalhismo*. Varia História, Belo Horizonte, n. 28, 12/2002.

Heloisa Helena Oliveira Buarque de Hollanda. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4721595H3>>. Acesso em: 02 jun. 2017.

Imprensa alternativa. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/imprensa-alternativa/>>. Acesso em: 17 mai. 2017.

John Thompson. Disponível em: <<http://www.sociology.cam.ac.uk/people/academic-staff/jthompson>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

MOREIRA, Delmo. *Jorge Ferreira - Todos populistas*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI31162-15228,00-JORGE+FERREIRA+TODOS+POPULISTAS.html>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

Nelson Lins e Barros. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/nelson-lins-e-barros/>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

PEREIRA, Carlos Alberto M. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Patrulhas ideológicas, marca registrada: arte e engajamento em debate*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

PRIORE, Mary del. *Uma breve história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2010.

SCHWARTZ, Jorge. SOSNOWSKI, Saúl (Orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

Sergio Ricardo. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/sergio-ricardo/>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

Shell: quem somos. Disponível em: <<http://www.shell.com.br/sobre-a-shell/quem-somos.html>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

SOUZA, Thiago Rafael de. *“Milhões de emoções pelo ar todo mundo a cantar”*: Brasil e os Festivais Internacionais da Canção (1966 – 1972). Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2009.

THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Petrópolis: Vozes, 1998.

Vinicius de Moraes. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/vinicius-de-moraes>>. Acesso em: 30 mai. 2017.