

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO

Babiana Mugnol

**A construção narrativa do biógrafo e do biografado
em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei***

Porto Alegre
2018

BABIANA MUGNOL

**A construção narrativa do biógrafo e do biografado
em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação.

Orientadora: Profa. Dra. Cida Golin

Porto Alegre
2018

BABIANA MUGNOL

**A construção narrativa do biógrafo e do biografado
em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação

Orientadora: Profa. Dra. Cida Golin

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cida Golin
Orientadora

Profa. Dra. Aline Strelow
Examinadora

Profa. Dra. Karine Moura Vieira
Examinadora

Prof. Dr. Luiz Artur Ferraretto
Examinador

Porto Alegre, 15 de abril de 2018

Pela memória de meu pai, Juscelino Mugnol, que acompanhou parte do meu Mestrado em vida, e cuja biografia segue me inspirando a estudar, sonho que sempre teve, mas não pôde realizar

AGRADECIMENTOS

À UFRGS, por me mostrar novos horizontes, a partir do ensino público com bases sólidas. Ao PPGCOM, pelo ambiente fértil para troca de experiências. À professora Cida Golin, por acreditar na minha proposta de pesquisa, e pela biografia ímpar, de conjugar a delicadeza e as provocações necessárias para explorar o meu potencial. Aos professores Luiz Artur Ferraretto, desde o interesse pelo projeto demonstrado ao participar da entrevista no processo de seleção, e Karine Vieira e Aline Strelow pelas orientações que permitiram ampliar e direcionar o trabalho de pesquisa.

Aos meus colegas do Núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Laboratório de Edição, Cultura e Design (Lead) e de *brunchs* acadêmicos: Everton Cardoso, Luciano Alfonso, Anna Cavalcanti, Maria Rita Horn, Daniel Marcílio, Rafael Gloria e Gabrielle de Paula. Em especial, a Bianka Nieckel, pelos tempos de redação, pelo incentivo em ingressar no mestrado e por me situar na volta ao mundo acadêmico.

Aos colegas de trabalho da rádio Gaúcha pela paciência em ouvir minhas reflexões sobre o encantamento teórico e os desabafos sobre a rotina de viagens e dificuldades de conciliar o emprego em Caxias do Sul com as aulas em Porto Alegre. Mais do que isso, pelo trabalho redobrado nos meus momentos de ausência.

Aos estudantes da disciplina de Radiojornalismo II – 2016/2, pelo acolhimento. A primeira experiência de ensinar resultou também em um aprendizado que me inspirou a produzir uma série especial sobre os indígenas da região da Serra. O trabalho venceu a 34ª edição do prêmio Direitos Humanos de Jornalismo de 2017 na categoria rádio.

Aos meus amigos que torceram tanto pela minha aprovação no Mestrado e aguardaram ansiosamente pelo fim dos estudos para retomarmos os encontros.

Às mulheres da minha vida, em especial minha mãe, Neusa Terezinha Favero Mugnol, que sempre lutou para que eu tivesse o estudo de melhor qualidade possível. Por mais que sentisse minhas ausências (isso quando não era minha companheira de viagem até a Fabico), sempre compreendeu a importância de aprender mais. Às minhas irmãs, Matíula e Mariana Mugnol, que também me inspiram pelo talento que possuem e pelo amor que transbordam.

Ao meu companheiro, Gabriel Izidoro, por acreditar em mim, por me inspirar, pelas reflexões do dia a dia, pelo auxílio nas leituras, e por estar ao meu lado sempre, inclusive nas longas jornadas em que deixamos a própria biografia de lado para aprofundar o estudo de outras.

RESUMO

Esta dissertação busca investigar a construção narrativa do biógrafo e do biografado nos livros *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes*. A pesquisa parte do pressuposto de que a narrativa biográfica é um lugar de representação de experiências vividas e de mediação de histórias de vida. O estudo considera a relação entre narrador, personagens e espaços biográficos e tem como problema de pesquisa indagar como o biógrafo constrói a si mesmo e como constrói o biografado nas narrativas estudadas. Os livros analisados produzem narrativas tanto sobre o cantor biografado quanto sobre o jornalista e historiador Paulo Cesar de Araújo, autor das obras, com predominância do caráter autobiográfico. Por meio de uma análise flutuante dos livros, chegamos ao recorte de seis capítulos que mostram momentos de aproximação e distanciamento entre fã e ídolo. A pesquisa teve por objetivo responder sobre o lugar do narrador, as personagens e seus conflitos e a intersecção entre biografia, autobiografia e metabiografia que compõem as narrativas e suas estratégias de produção de sentido. Utilizamos a metodologia proposta por Motta (2013) para análise de narrativas realísticas conjugada com procedimentos de Reuter (2007) para identificar funções narrativas, fundada também nas teorias narrativas de Ricoeur (1994), Genette (1995), Culler (1999) e chaves de interpretação biográficas de Vilas-Boas (2014). O desfecho mostra que o narrador-biógrafo foge ao distanciamento que marca o discurso biográfico, ao se colocar como personagem quando constrói-se a si mesmo ao contar a história do biografado. As narrativas de *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei* são também exemplos de um fazer biográfico que tem mais liberdade para assumir a polifonia de vozes, especialmente a que se coloca dentro da história que narra, e que resulta em personagens mutantes, complexos e que são indissociáveis.

Palavras-chave: **Espaço biográfico. Narrativas. Roberto Carlos em detalhes. O réu e o rei**

ABSTRACT

This dissertation seeks to investigate the narrative construction of the biographer and the biography subject (the artist) in the books *Roberto Carlos em detalhes* and *O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos em detalhes*. The research starts from the assumption that a biographical narrative is a place of representation of lived experiences and mediation of life stories. The study considers the relationship between narrator, characters and biographical space and has as research problem to ask how the biographer constructs himself and builds the biography in the studied narratives. The autobiographical character is predominant in the analyzed books, which produce narratives about both the singer, subject of the biography, and the journalist and historian Paulo Cesar de Araújo, author of the works. Through a floating analysis of the books, we have come to the snippet of six chapters that present moments of closeness and distance between the fan and his idol. The research aimed to answer about the place of the narrator, the characters and their conflicts, and also about the intersection between biography, autobiography and metabiography that make up the narratives, as well as their strategies to produce meaning. We use the methodology proposed by Motta (2013) for the analysis of realistic narratives in conjunction with Reuter's procedures (2007) to identify the narrative functions. The analysis is also grounded in the narrative theories of Ricoeur (1994), Genette (1995), Culler (1999) and biographical interpretation keys of Vilas-Boas (2014). The outcome shows that the narrator-biographer escapes from the distance that is characteristic of the biographical discourse by putting himself as a character, when he builds himself while telling the story of the artist, subject of the biography. The narratives of *Roberto Carlos em detalhes* and *O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos em detalhes* are also examples of a biographical style that is constituted of more freedom to assume a polyphony of voices, especially the one within the story itself narrates, and that results in mutant, complex and inseparable characters.

Keywords: **Biographical space. Narratives. Roberto Carlos em Detalhes. O réu e o rei.**

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem da capa do livro <i>Roberto Carlos em detalhes</i>	57
Figura 2 – Imagem da capa do livro <i>O réu e o rei</i>	58
Figura 3 – Reprodução de imagem de Roberto Carlos na contracapa do livro <i>Roberto Carlos em detalhes</i>	60
Figura 4 – Reprodução da imagem de Paulo Cesar de Araújo na orelha do livro <i>O réu e o Rei</i>	65

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Livro, Capítulo, Descrição e Páginas dos seis textos de Análise.....	88
---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	NARRATIVA E BIOGRAFIA: MEDIAÇÃO DE HISTÓRIAS DE VIDA	19
2.1	A TRÍPLICE MIMESE E A IDENTIDADE NARRATIVA DE PAUL RICOEUR	19
2.2	NARRATIVA BIOGRÁFICA COMO LUGAR DE REPRESENTAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS	25
2.2.1	Biografia, autobiografia e metabiografia	29
2.3	O NARRADOR-BIÓGRAFO E AS PERSONAGENS	32
2.3.1	A apreensão do tempo na narrativa biográfica	34
2.3.2	A personagem real e suas classificações	35
2.3.3	O narrador e suas intencionalidades	39
2.4	DE MODELO À VILÃ E ALIADA: AS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO BIOGRÁFICO AO LONGO DO TEMPO	42
2.4.1	Referências do gênero biográfico no Brasil	46
2.4.2	A febre biográfica	48
3	A INTER-RELAÇÃO ENTRE FÃ E ÍDOLO EM BIOGRAFIAS	51
3.1	CULTURA DE FÃ E DE MITO	51
3.2	<i>ROBERTO CARLOS EM DETALHES E O RÉU E O REI</i>	57
3.2.1	O famoso e misterioso biografado	59
3.2.2	Biógrafo, historiador e jornalista	63
3.3	A POLÊMICA JUDICIAL	66
3.3.1	A discussão sobre biografias não autorizadas	69
3.3.2	O conflito entre o público e o privado	73
3.3.3	Caminhos entrecruzados na busca por equilíbrio narrativo	80
4	ROTEIRO PARA UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE <i>ROBERTO CARLOS EM DETALHES E O RÉU E O REI</i>	86
4.1	A BUSCA PELOS LIVROS E A CONSTRUÇÃO DO CORPUS	86
4.2	A CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO DE ANÁLISE	88

5 A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO BIÓGRAFO E DO BIOGRAFADO EM <i>ROBERTO CARLOS EM DETALHES E O RÉU E O REI</i>	92
5.1 ANÁLISE DOS TEXTOS	92
5.1.1 Uma história bonita... e triste	92
5.1.2 O fã e o ídolo	97
5.1.3 Força estranha no ar: Roberto Carlos e o rádio	104
5.1.4 Vou cavalgar por toda a noite: Roberto Carlos e o sexo	111
5.1.5 A construção da biografia	115
5.1.6 No fórum criminal	121
5.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O CONJUNTO	129
5.2.1 O lugar do narrador	129
5.2.2 As personagens e seus conflitos	132
5.2.3 Os espaços biográficos	135
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	140
ANEXOS	144
ANEXO A – Uma história bonita... e triste	144
ANEXO B – O fã e o ídolo	152
ANEXO C – Força estranha no ar: Roberto Carlos e o rádio	169
ANEXO D – Vou cavalgar por toda a noite: Roberto Carlos e o sexo	195
ANEXO E – A construção da biografia	219
ANEXO F – No fórum criminal	227

1 INTRODUÇÃO

Roberto Carlos em detalhes, um dos livros mais comentados da história recente de publicações biográficas no Brasil, apresenta uma narrativa ainda pouco explorada. O livro do jornalista e historiador Paulo Cesar de Araújo¹ foi publicado em 2006 e, passada mais de uma década da discussão em torno da proibição da biografia não autorizada, a obra segue sendo lembrada muito mais pela proibição judicial do que por seu conteúdo.

O interesse pela polêmica judicial inspirou a criação de outro livro, *O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes*. Lançado em 2014, com o propósito de contar a história a partir da retirada de circulação da biografia, traça também a vida do biógrafo e seu trabalho de pesquisa sobre a trajetória de um ídolo da música brasileira.

A motivação inicial para esta pesquisa, que se dedicará a analisar uma amostra de textos dos livros acima mencionados, partiu da possibilidade de aprofundamento dos estudos de narrativas biográficas pela abrangência do gênero que se relaciona com diversos campos do saber, como Literatura, Jornalismo, História e Direito. A escolha por debruçar-se sobre os estudos de construção de narrativas biográficas é também uma forma de retomar uma temática familiar, a do meu trabalho de conclusão da graduação em Jornalismo pela Universidade de Caxias do Sul (UCS), apresentado em 2008. A análise foi sobre Nelson Motta e a obra *Vale tudo: o som e a fúria de Tim Maia*, de 2007. Após explorar o estudo de biografias como extensão do gênero jornalístico, ingressei na faculdade de Direito da mesma universidade, onde passei a acompanhar com maior atenção a polêmica envolvendo a proibição da biografia do cantor Roberto Carlos pelo conflito entre liberdade de expressão e privacidade.

Outra inspiração para o estudo é o elenco de discussões travadas na linha de pesquisa de Jornalismo e Produção Editorial do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), sob a orientação da professora doutora Cida Golin. A escrita biográfica se insere nas investigações de narrativa e memória que vêm sendo aprofundadas no núcleo de Estudos em Jornalismo e Publicações Culturais do Laboratório de Edição, Cultura e Design (Lead), registrado no CNPq.

¹ Paulo Cesar de Araújo é baiano de Vitória da Conquista, formado em História pela Universidade Federal Fluminense e em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ). Publicou também *Eu não sou cachorro, não* (Record, 2002) sobre música brega. Atualmente, integra o quadro complementar de professores do departamento de comunicação social da PUC-RJ.

Para acerrar o tema, as disciplinas de Teoria do Jornalismo, Sociologia do Jornalismo e Jornalismo e Cultura foram de extrema valia. Mesmo pertencendo ao campo da Comunicação, elas serviram de base de encorajamento para expandir as fronteiras de áreas do saber, já que o gênero biográfico tem caráter multidisciplinar. Como o objeto deste estudo é composto por dois livros, também se estabelece outro desafio, o do recorte. O primeiro contato com as obras de Araújo se deu por meio das reportagens publicadas no caderno Ilustrada, da Folha de São Paulo, sobre os questionamentos judiciais da obra e a opinião de músicos e escritores sobre o assunto. Mas, além do debate sobre o conflito de direitos fundamentais², foi possível identificar, a partir da leitura dos livros, o potencial para um estudo sistemático de elementos da construção narrativa, ainda não explorados academicamente na obra.

Um dos pontos que se sobressaem, já na análise preliminar da biografia de Roberto Carlos, é o da história contada a partir do olhar de um pesquisador declaradamente fã e de um narrador também personagem. A publicação de uma metabiografia com a história interna desta história³ reforçou o ângulo de interesse da pesquisa a partir do biógrafo que conta sua própria vida. Desta forma, os capítulos que tratam da relação entre biógrafo e biografado começaram a se apresentar com um viés atraente para esta pesquisa. Por exemplo, o capítulo de abertura da biografia de Roberto Carlos já mostra Araújo sendo barrado em um show do músico por falta de dinheiro para comprar o ingresso; em outra passagem, o biógrafo entra na residência do cantor sem ser convidado; também participa de coletivas de imprensa; enfim, “entra na vida” do cantor e vai parar no tribunal com ele.

Considerando a importância de documentar a vida e a obra de uma referência histórica da música brasileira, e sobretudo buscando compreender a forma como ela é contada, não só se preocupando com o amplo debate que envolveu o caso, esta reflexão mira no ato de biografar, analisando como o biógrafo construiu a si mesmo e ao outro, pela análise de elementos da narrativa.

Entendendo a narrativa como uma condição de existência organizativa de uma história de vida e que, na medida em que o autor a estabelece, também está construindo a si mesmo, narrador, personagens e a própria intriga (RICOEUR, 1991), o exercício de lançar uma nova luz sobre um objeto composto por duas obras biográficas busca compreender como

² Aprofundaremos no capítulo 3 os princípios de liberdade de expressão e privacidade.

³ A “orelha” de apresentação de *O réu e o rei* traz esta expressão, de que o livro conta a história interna da história. Neste caso, referindo-se ao livro *Roberto Carlos em detalhes*. No entanto, a apresentação da biografia não é assinada por Paulo César de Araújo, o que pressupõe ser um texto produzido pela editora.

a relação entre biógrafo e biografado é construída narrativamente. A repercussão que a publicação da biografia não autorizada do cantor gerou, a partir da proibição do livro por meio de um acordo judicial, e o investimento da pesquisa de Araújo, cercando o objeto com vasta documentação, são fatores que encorpam a motivação para se debruçar na pesquisa destas narrativas.

A queixa-crime da defesa de Roberto Carlos contra Araújo e a editora Planeta contestou 14 passagens do livro. A discussão sobre as características da composição do trabalho do autor ficaram em segundo plano durante todo o período da polêmica. Com isso, o trabalho recupera um intervalo expressivo de debate na história cultural brasileira, que embora seja lembrada e estudada pela censura, ainda não foi analisada sob o ponto de vista narrativo. Por isso, o objetivo deste estudo é mostrar como foram construídas as narrativas em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei* a partir do biógrafo e do biografado.

É preciso compreender também a natureza “impura” do gênero biográfico que busca reproduzir um indivíduo real ao mesmo tempo em que esta reconstrução é fruto do polo imaginativo do biógrafo quando preenche lacunas daquilo que não presenciou (DOSSE, 2009). É preciso estar ciente ainda da impossibilidade de condensar uma existência dentro de um história cronológica, constante e coerente (BOURDIEU, 1996).

Considerando também que as obras em análise possuem características de biografia, autobiografia e metabiografia, mais do que delimitá-las, estudaremos os livros dentro de uma aventura científica que pretende entender o papel do biógrafo e do biografado na construção de sentido de uma vida dentro de cada um dos espaços. Para tanto, tomamos por base os pactos biográficos e autobiográficos (LEJEUNE, 2014) estabelecidos com o leitor como um contrato que vai sustentar a semelhança com a realidade, e o entrecruzamento que pode ocorrer entre biografia e a autobiografia por meio de um “jogo” narrativo da construção de si e do outro (RICOEUR, 1991). Sendo assim, defendemos que biógrafo e biografado ocupem posição de centralidade neste estudo.

A própria abrangência do gênero biográfico e a relação conflituosa entre quem escreve a biografia e quem é retratado em publicações não autorizadas já justificam o estudo de narrativas como as produzidas por Paulo Cesar de Araújo sobre Roberto Carlos. Todavia, esta pesquisa não tem como objetivo estudar estes textos para estabelecer boas práticas ou apontar falhas na construção do texto biográfico. A intenção é contribuir com as pesquisas em Comunicação que buscam refletir sobre os diferentes modos de tecer biografias.

Para entender como estas narrativas reconstróem, condensam e tornam a história de vida do sujeito retratado, e de quem escreve, uma referência histórica e coletiva, indagamos como o biógrafo constrói a si mesmo e como constrói o biografado nas narrativas *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*. A partir deste problema de pesquisa, desdobram-se outros questionamentos, tais como os tipos de narração encontradas nos dois livros, que características se destacam no biógrafo e no biografado como personagens destas narrativas, que conflitos envolvendo fã e ídolo são abordados e que estratégias narrativas são adotadas pelo narrador.

A partir disso, o objetivo geral da pesquisa foi analisar como o biógrafo e o biografado foram construídos narrativamente nos livros *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*. Conseqüentemente, foram estabelecidos como objetivos específicos:

- a) Analisar o lugar do narrador em cada uma das obras.
- b) Delinear as características das personagens do biógrafo e do biografado e apontar os principais conflitos envolvendo fã e ídolo.
- c) Refletir sobre os espaços biográficos e estratégias narrativas.

A metodologia adotada para abranger o problema de pesquisa e seus objetivos é a análise crítica da narrativa proposta por Motta (2013) para perceber as intencionalidades por trás dos textos. Aos movimentos operacionais estabelecidos pelo autor, também acrescentamos alguns procedimentos indicados por Reuter (2013). As contribuições de autores, como Ricoeur (1991 e 1994), Genette (1995), Culler (1999) e Vilas-Boas (2002 e 2014), também oferecem elementos de observação.

No capítulo a seguir apontamos as bases conceituais sobre narrativa e biografia que nos auxiliam a cercar o objeto e relacioná-lo com as teorias precedentes. Partimos do pressuposto que biografia é um tipo de narrativa que reconstitui uma vida. Temos como referência de início os estudos de Paul Ricoeur (1991 e 1994), autor que insere a vida na temporalidade e trabalha o conceito de identidade narrativa e mediação. Essa perspectiva de reconstituição dialoga com conceitos de memória de Halbwachs (1990). Mostramos também como a biografia é considerada um projeto ousado de reposição pela narrativa da totalidade de uma vida, segundo Bourdieu (1996). Acrescentamos ainda o porquê do gênero ser qualificado como um desafio por Dosse (2009).

Tendo em vista que a memória é reconstruída como representação da experimentação da realidade, segundo Motta (2012), buscamos entender também os recursos narrativos característicos das biografias com foco no narrador-biógrafo e nas personagens e

seus conflitos. Este conceito de Motta no campo do Jornalismo retoma as características do gênero biográfico, na fronteira entre diversas áreas do saber e de acordo com seus subgêneros. Um panorama das publicações brasileiras, apresentado por Vilas-Boas (2014) e Karine Vieira (2015), indica um compartilhamento de saberes e processos semelhantes utilizados por biógrafos que nos permitem um olhar ancorado na Comunicação, levando em conta o amplo espectro de áreas relacionadas ao gênero.

O terceiro capítulo se volta para a cultura de fã trabalhada por Jenkins (1992 e 2008) e a construção do mito apresentada por Campbell (1990), bases para compreender a inter-relação de admirador e ídolo nas obras analisadas. Apresentados os conceitos, mostramos como essa relação foi construída historicamente. Situamos algumas das principais características dos livros escritos por Paulo Cesar de Araújo, o contexto de pesquisa para a elaboração da biografia e a recepção das obras não autorizadas. Destacamos, ainda, os conflitos de direitos envolvidos nas publicações biográficas, apontados por Fernanda Nunes Barbosa (2017).

A forma como será conduzida a análise do objeto composto por duas obras biográficas será detalhada no quarto capítulo. Serão apontados critérios observados para definir o recorte de pesquisa e os procedimentos metodológicos adotados para traçar o roteiro teórico para o estudo dos capítulos selecionados. A análise narrativa de seis capítulos dos livros compõe o *corpus*. Para consolidar o trabalho, também traçamos considerações sobre o conjunto das narrativas de acordo com os eixos que se sobressaem ao longo das obras estudadas.

Cabe ressaltar que a publicação biográfica *Roberto Carlos em detalhes* merece ser aprofundada pela ótica da narrativa, tendo em vista que nenhum estudo específico neste sentido foi registrado nos programas de Mestrado e Doutorado catalogados pela Coordenação de Pessoal de Nível Superior (Capes), o que sustenta esta pesquisa.

O trabalho encontrado, de análise da publicação de Araújo, é da área do Direito. A dissertação *A liberdade de expressão na concepção da obra biográfica: o caso “Roberto Carlos em Detalhes”*, de Deborah Sztajnberg, defendida em 2014 na Universidade Estácio de Sá do Rio de Janeiro, trata do conflito de direitos fundamentais, da liberdade de expressão e direito à privacidade, que embasaram a discussão em torno da proibição judicial da biografia não autorizada. A tese *Biografias e liberdade de expressão: critérios legitimadores frente à tutela da personalidade humana*, defendida por Fernanda Nunes Barbosa, em março de 2015, estuda o caso Roberto Carlos, mas trata mais especificamente sobre a lei das biografias. Há

também outros trabalhos que discutem questões jurídicas semelhantes em publicações biográficas, mas que apenas tangenciam a narrativa. De alguma forma, são pesquisas que se inserem no momento histórico de discussão sobre liberdade de expressão pautada pela proibição do livro de Araújo. Todavia, este apanhado científico está longe de analisar elementos da narrativa, tal qual se propõe o presente estudo.

Por se tratar de uma pesquisa sobre a construção do texto biográfico, dialoga com diferentes áreas do saber pelas características deste tipo de narrativa híbrida. Na área de informações quantitativas do banco de teses e dissertações do portal Capes, há mais de 1700 publicações⁴ com a palavra-chave biografia⁵. Os campos com o maior número de trabalhos que abordam o assunto são da Literatura, História, Comunicação, Psicologia e Educação.

Refinando a busca para narrativa biográfica, encontramos 46 trabalhos que aprofundam a origem do gênero, a construção textual e as características que permeiam tal modo de registro. São estas pesquisas que dialogam mais estreitamente com as ideias que são abordadas nesta dissertação. Entre os autores referências para tratar do tema em pesquisas científicas brasileiras estão Sérgio Luiz Vilas-Boas (2002 e 2014) e Mozahir Bruck (2009), ambos situados no campo do Jornalismo. Mas Bruck (2009) também enveredou mais na área de Literatura quando defendeu *A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro*, em 2008, no Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) de Minas Gerais.

Vilas-Boas concluiu o Mestrado em 2002, na Universidade de São Paulo (USP), defendendo a dissertação *Páginas da vida: a arte biográfica e perfis*. Em 2006, o pesquisador dá continuidade ao estudo do gênero defendendo a tese de Doutorado *Metabiografia e seis tópicos para aperfeiçoamento do jornalismo biográfico*, também na USP. Este último trabalho traça um mapa de como produzir um texto biográfico mais crível ao deixar claros os critérios utilizados.

Duas pesquisas de autoria de Karine Moura Vieira (2011 e 2015) seguem a mesma linha de identificação da biografia como uma extensão do campo jornalístico. Na dissertação *O desafio de narrar uma vida: a crítica genética no estudo da biografia como gênero jornalístico*, defendida em 2011 no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a autora analisa o

⁴ Pesquisa realizada em <http://bancodeteses.capes.gov.br/>. Acesso em abril de 2018.

⁵ Cabe aqui ressaltar que a quantidade elevada de resultados para tal expressão é justificada pelas pesquisas que se utilizam do verbete biografia porque tratam da vida e da obra de algum personagem ou de um movimento específico, não necessariamente abordando a discussão sobre o gênero biográfico.

processo de produção na obra *Padre Cícero – poder, fé e guerra no sertão*, do jornalista Lira Neto. A especialista aprofundou o tema no Doutorado, com a tese *Do fazer um saber: a construção do biografar - o discurso de autoria sobre a prática jornalística na produção de biografias por jornalistas brasileiros*, defendida em 2015 na Universidade do Vale dos Sinos (Unisinos). Na nova análise, ela identifica o universo de saberes do jornalista-biógrafo, por meio de entrevistas com autores brasileiros que reúnem as duas facetas. Também por ser detentora de uma das pesquisas mais recentes sobre biografias brasileiras, a autora é uma das principais referências para este trabalho.

Outros estudos que conversam com a presente pesquisa são da área de História e o nome de Benito Schmidt (1996) emerge como um dos principais autores para este estado da arte pela preocupação com a oposição entre o público e o privado, e as relações e tensões éticas na narrativa biográfica em publicações científicas.

Com esse mapeamento inicial, nos colocamos como instrumento de pesquisa que busca servir de apoio aos estudos que relacionam a narrativa biográfica com a cultura de fã e com os conflitos de direitos fundamentais que regulam o público e privado, de forma a contribuir para apresentar sugestões de narrativas menos atrofiadas por aspectos emocionais e inseguranças jurídicas.

2 NARRATIVA E BIOGRAFIA: MEDIAÇÃO DE HISTÓRIAS DE VIDA

Uma das condições primordiais para a existência de uma biografia é a narrativa. Para entender o gênero, partimos dos conceitos trabalhados por Paul Ricoeur (1994) em *Tempo e Narrativa* por meio da tríplice mimese, ampliamos o tema com os apontamentos do mesmo filósofo em *O si-mesmo como um outro* (1991), e concluímos com os apontamentos de outros pesquisadores de literatura e comunicação.

A narrativa é uma forma de se acessar à realidade, segundo a visão de Luiz Gonzaga Motta (2013). Ao nos debruçarmos sobre esta ideia do professor de comunicação, também introduzimos conceitos já trabalhados por autores de campos variados do saber sobre a biografia como forma de experimentação de vida, com suas especificidades de mediações.

Em se tratando de mediar, vamos entender melhor as formas de narração com conceitos da teoria da narrativa que se aproximam das características do narrador-biógrafo e suas estratégias para alcançar os efeitos desejados na construção de personagens. Finalizaremos o capítulo com um panorama das biografias, observando os principais aspectos das publicações ao longo do tempo no Brasil e no mundo, destacando também o atual mercado de publicações do gênero.

2.1 A TRÍPLICE MIMASE E A IDENTIDADE NARRATIVA DE PAUL RICOEUR

Para darmos prosseguimento a este estudo, que considera a narrativa uma forma de construção da realidade, tomamos por base as relações feitas pelo filósofo francês de tradição hermenêutica, Paul Ricoeur (1994), em *Tempo e Narrativa*, ao analisar o tempo na obra *Confissões* de Santo Agostinho e ao investigar a intriga na *Poética* de Aristóteles. O autor insere a vida na temporalidade ao sugerir que “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo e a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p.85).

A partir da teoria aristotélica fundante de mimese⁶ e os pressupostos de Santo Agostinho sobre o tempo, Ricoeur (1994, p.86) desenvolve a explicação de como se dá a reconstrução narrativa, por meio da articulação entre a narração e o tempo da realidade humana. Tal relação é designada pelo autor de tríplice mimese. O filósofo francês se baseia em três momentos para dar sentido ao que é apresentado em uma narrativa: mimese I, mimese II e mimese III. As fases se articulam por meio de um “jogo” entre um “pano de fundo”, a construção da história e a interpretação dela. Compreender a relação circular entre os três modos miméticos é também um caminho escolhido por este estudo para mais adiante perceber o que propõe biógrafo, biografado e público nas obras analisadas.

Na primeira etapa, a narrativa é prefigurada, porque a ação só pode ser narrada enquanto codificada por uma tradição precedente. A história, os símbolos e as intrigas são todos elementos imersos nesta construção hermenêutica entre tempo e narrativa. Ricoeur (1994) estabelece o sentido de mimese I na formação da intriga como fundamental para a pré-compreensão do mundo e isso ocorre por meio de estruturas inteligíveis, mediações simbólicas e caracteres temporais. Assim, “vê-se qual é, na sua riqueza, o sentido de mimese I: imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbólica, com sua temporalidade” (RICOEUR, 1994, p.101).

A intriga vem depois da primeira mimese, porque ocupa um espaço entre a experiência prática que a precede e o que ainda está por vir. A mimese II se estabelece, assim, em uma posição intermediária e mediadora entre acontecimentos e história narrada. A teoria da tríplice mimese formulada por Ricoeur (1994) se tornou fértil para outros estudiosos de narrativa. Nos interessa em especial a análise de Carvalho⁷ (2012, p.175) sobre a mimese II, porque o professor destaca que neste ato de configuração há a presença marcante do narrador para dar sentido ao mundo e permitir a emergência de novos significados a esse mesmo universo.

A mimese II é, portanto, o ponto em que se dá a própria tessitura da narrativa. Essa função de mediação de caráter dinâmico, da operação da configuração entre dois estágios, faz o autor preferir o termo de tessitura da intriga ao de intriga. Para ele, a designação também

⁶ Aristóteles, o filósofo da Antiguidade Grega, tratou de gêneros, como a poesia e a comédia, e a ideia de mimese, de imitação da vida, por meio de uma narrativa, com começo, meio e fim, e um ritmo para alinhar a história. Este foi um pensamento base para estabelecer a narrativa como versão da realidade.

⁷ O professor Carlos Alberto de Carvalho também considera as narrativas formas privilegiadas de tomada de conhecimento do mundo. Ele se baseia na matriz teórica de Ricoeur (1994) a partir da ideia de tríplice mimese por considerar o alcance da obra do teórico francês maior do que a tradição estruturalista, ao não se limitar a aspectos formais da própria construção textual de personagens e enredos, e considerar textualidades que estão além das verbais.

pode ser resumida pela extração de uma simples sucessão de eventos em uma configuração organizada e inteligível que leva ao “tema” da história. Ricoeur (1994) busca conceitos que consideram a intriga também como a síntese do heterogêneo. A construção narrativa permite ainda “juntar” dimensões temporais que transformam os acontecimentos em história.

Para o encadeamento final entre tempo e narrativa, é necessária uma terceira mimese, que estabelece uma intersecção entre o texto e a recepção, o que por si só gera uma nova concepção de realidade descrita. O filósofo destaca o peso do leitor nesta estruturação final da narrativa segundo a própria capacidade de acolhimento de mundo.

Para entendermos esta construção hermenêutica, é preciso interligar as três mimeses. Na primeira etapa, a narrativa é prefigurada em um tempo refigurado pela mediação de mimese II de um tempo configurado, em um terceiro instante. Assim sendo, embora o autor reconheça que o desfecho narrativo retome o começo, que a “pré-história” da história é o que a vincula ao todo e proporciona um “pano de fundo”, esse emaranhado composto também pela retomada dos elementos inicialmente postos tem “imbricação viva” de histórias que se fundem umas nas outras. Desta forma, há uma ressignificação do que já foi pré-significado pelo agir humano. A junção do tempo é atualizada na leitura, que se associa com a mimese precedente. Este ato é, portanto, “o último vetor da refiguração do mundo da ação sob o signo da intriga” (RICOEUR, 1994, p.118). Carvalho (2016, p. 267) nos ajuda a compreender este encadeamento que torna a narrativa compreensível:

Mimese 1 corresponde a um mundo prévio à narrativa, porém ele também já narrado em alguma medida, uma vez que sendo o momento que Ricoeur denomina prefiguração, mimese 1 faz-nos ver os antecedentes éticos, morais, ou em uma expressão, culturais, a partir dos quais mimese 2, como momento de configuração de temporalidades e intrigas específicas e às vezes discordantes, faz mediação com mimese 3, ou o encontro da narrativa com o mundo do leitor, que não somente se dedicará à leitura, mas à interpretação e reconfiguração da narrativa. (CARVALHO, 2016, p.267).

A visão que adotamos para este estudo é de uma relação que não é passiva, semelhante ao que observa o historiador francês Michel de Certeau (1998, p. 45), ao investigar as práticas cotidianas, e tratar das relações que os consumidores mantêm com os dispositivos de produção. Segundo o teórico, os consumidores⁸ também são produtores de significação. Ao abordar produção e consumo, o autor desmistifica a leitura e seus elementos de produção silenciosos, como o ponto máximo da passividade que caracterizaria o consumidor como voyeur. Ele considera, acima de tudo, o leitor ativo.

⁸ Entendemos o consumidor de Certeau como fã e, neste estudo específico sobre dois livros, como o próprio leitor.

Ele insinua as astúcias do prazer e de uma reapropriação no texto do outro: aí vai caçar, ali é transportado, ali se faz plural como os ruídos do corpo. Astúcia, metáfora, combinatória, esta produção é igualmente uma “invenção” de memória. Faz das palavras as soluções de histórias mudas. O legível se transforma em memorável: Barthes lê Proust no texto de Sthendal; o expectador lê a paisagem de sua infância na reportagem de atualidades. A fina película do escrito se torna um remover de camadas, um jogo de espaços. Um mundo diferente (o do leitor) se introduz no lugar do autor. (CERTEAU, 1998, p.49).

O autor utiliza a metáfora do apartamento para explicar como o leitor torna o texto habitável tal qual um apartamento alugado, onde toma de empréstimo a propriedade do outro, no caso o autor, por determinado momento. “A leitura introduz, portanto, uma “arte” que não é passividade” (CERTEAU, 1998, p.49). Os leitores, se comparados a caçadores, buscariam se apropriar do objeto de acordo com seu interesse.

Outro teórico, da área de Comunicação, que entende a tríplice mimese como fonte de conhecimento organizativo é Luiz Gonzaga Motta (2013). O pesquisador trata a narrativa como potência a uma perspectiva estruturante de se ter acesso ao mundo. Nos interessa tal visão no caso do gênero biográfico, ao entender que esse tipo de construção acessa determinado universo, seja de um personagem ou o contexto de uma sociedade da época. Ao tratar da narrativa como representação da realidade, Motta sorve da fonte de Ricoeur (1994) a partir do entendimento de que histórias merecem ser contadas porque traduzem experiências de vida.

Assim, as milhares de narrativas de nosso cotidiano, como os relatos interpessoais, contos, filmes e biografias são constructos culturais que representam nossas experiências e nossas ações de uma forma ordenada, coerente e compreensível, e nos ajudam a organizar nossas vidas em sociedade, estabelecer consensos e memórias, entender enfim a complexa aventura humana. (MOTTA, 2013, p.220).

Desta forma, o autor entende a narrativa como mimese das ações humanas, não no sentido Aristotélico de imitação, mas como uma forma de apresentação da realidade. Na análise de Ricoeur (1994), Motta (2013) ressalta que o entendimento do pensador francês sobre a tessitura da intriga é diferente da ideia simplista de síntese do drama e da história proposta pela definição de intriga, porque não trata-se de uma mera réplica do referente empírico: “produz algo novo ao tecer a intriga, “o construído da construção”, incluindo aspectos éticos e estéticos inerentes a todo ato humano de representar as ações reais ou históricas” (MOTTA, 2012, p.224). Ou seja, embora siga uma referência, que também promove rupturas ao longo do processo hermenêutico, os receptores podem preencher lacunas durante a tessitura.

Para Motta (2012), estamos envolvidos em uma “cortina” de narrativas que filtram referências, moldam realidades e fazem e refazem o senso comum. Um emaranhado que não é tangível e nem estável, porque é uma ininterrupta experimentação do mundo que cria e recria novas narrativas e metanarrativas. Motta questiona qual o significado da profusão de romances, contos, novelas, diários e biografias, das narrativas na textura geral da experiência. E reafirma o entendimento de outros autores, baseados em Ricoeur (1994), de que a narrativa é uma forma importante de experimentação da complexidade da vida, já que “elas explicam, ensinam, instituem provisoriamente o mundo, nosso mundo que refazemos sem cessar” (MOTTA, 2012, p.235).

Ricoeur (1991) também trabalha em outra obra, *O si-mesmo como um outro*, a identidade da narrativa, com reflexões sobre um sujeito que se encaixa dentro da complexidade e da hibridez das biografias.

...a compreensão do si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros símbolos e signos, uma mediação privilegiada; esse último empresta à história tanto quanto à ficção fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se preferirmos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOEUR, 1991, p. 138).

O teórico trabalha com os conceitos de **mesmidade** e **ipseidade** vinculadas ao tempo, em que a primeira é caracterizada pela identidade do mesmo e dependente do outro, enquanto a *ipseidade* representa o individual, o si. No entanto, ambas distinções não são imutáveis. Pelo contrário, Ricoeur (1991) pressupõe a mudança de acordo com a permanência do tempo ou não. O *ipse* mais inclinado ao que não é apagado pelo passar do tempo e a *mesmidade* acentuada pelo transcorrer dele. O ponto de intersecção identificado pelo filósofo nestas identidades distintas está justamente no caráter. Ele tanto pode ser o representante de *ipse*, do individual, quanto do *idem* que sustenta a semelhança. A narrativa acaba ocupando papel central ao balancear o caráter de *idem* e *ipse* quando se aproximam a ponto de quase se fundirem ou quando se afastam.

O si de Ricoeur (1991) pode ser assim o sujeito que se transfere para o outro e vice-versa. Mais do que isso, são elementos indissociáveis pois, segundo o autor, “não podemos pensar até o fim o *idem* da pessoa sem o *ipse*, mesmo quando um recobre o outro” (RICOEUR, 1991, p. 147). Na medida em que o autor estabelece a narrativa, está também construindo a si mesmo, narrador, personagens e a própria intriga.

O historiador francês François Dosse (2009, p.341) defende que, com o conceito do “si”, do sujeito que resulta da ação do eu sobre o outro e vice-versa, Ricoeur (1991) ofereceu

um meio de pensar o dilema de todo biógrafo, entre a reprodução do caráter intangível do sujeito biografado e as mudanças que ele experimenta ao longo da vida. A personagem da narrativa não deixa de ser fruto de uma experiência que ao ser moldada como narrativa pressupõe que foi reconstruída por alguém em um passado do presente.

Reconhecemos, assim, a memória como mais uma condição fundamental do quadro teórico deste estudo. Ricoeur (1991) a situa dentro da perspectiva de uma construção coletiva. Para ele, “as histórias vividas de uns são emaranhadas nas histórias dos outros. Partes inteiras de minha vida fazem parte da história de vida dos outros, de meus pais, de meus amigos, de meus companheiros de trabalho e de lazer” (RICOEUR, 1991, p. 90).

Maurice Halbwachs (1990) também percebe a memória dentro de um contexto interacional, de localização das lembranças por meio da teoria dos quadros sociais reais. Eles servem de pontos de referência na reconstrução da memória. O resgate das lembranças coletivas varia conforme os diversos grupos e suas relações recíprocas, uma sobreposição de camadas de interpretações dependente de uma comunidade afetiva. Entre os estudiosos de memória, este autor nos provoca interesse ao trabalhar com a distinção entre a “memória histórica”, a qual chama de reconstrução dos dados fornecidos pelo presente; e a “memória coletiva”. O pesquisador acredita que os fatos e as noções mais fáceis de lembrar são as de domínio comum. O que ele defende é a complementariedade entre memória individual e coletiva, interna ou exterior, ou ainda, memória autobiográfica e memória histórica. Além da fusão das memórias, podemos encontrar a origem da característica híbrida, entre ficção e realidade, na estruturação da narrativa biográfica, a partir do próprio processo de apreensão da memória.

Pode ser que essas imagens reproduzam mal o passado, e que o elemento ou a parcela de lembrança que se achava primeiramente em nosso espírito, seja sua expressão mais exata: para algumas lembranças reais junta-se assim uma massa compacta de lembranças fictícias. (HALBWACHS, 1990, p. 16).

Nesta perspectiva, a memória própria ou do outro, é matéria-prima para a construção da narrativa. Esta construção social também está relacionado à percepção sobre o tempo. Para Alfredo Bosi (1992), ao passo que a memória pressupõe um tempo que já passou, ela também o supera na medida que o reconstrói. Quem permite a remontagem é a narrativa, mas sempre com a consciência do desafio de trabalhar com as esferas simultâneas da existência, memória e tempo.

2.2 NARRATIVA BIOGRÁFICA COMO LUGAR DE REPRESENTAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS

Se a narrativa é uma condição primordial para apreender o mundo diante de uma perspectiva de reconstrução de memória, de uma forma organizativa, inter-relacionada temporalmente e de acordo com o sujeito que escreve e é retratado, não existe biografia sem narrativa. Todos estes elementos são basilares para a reconstituição e, por sua vez, a existência de uma história, seja ficcional ou factual.

Frank Kermode (apud Culler, 1999, p.85) trabalha com a metáfora do relógio para explicar a importância desta organização dentro de uma sociedade. Ele exemplifica didaticamente o desafio da representação por meio de uma analogia com o relógio, pois quando descrevemos o “tique-taque” damos ao ruído uma estrutura ficcional, diferenciando dois sons fisicamente idênticos, para fazer de tique um começo e de taque um final.

Se viver é imprevisível, imagine escrever uma biografia, reconstituir, interpretar, sintetizar, “dar à luz” uma história de vida. Por isso, há tamanha complexidade nas discussões de quem decide se embrenhar no universo biográfico. Retomando a ideia de Motta (2013), de que as narrativas, incluindo as biográficas, têm o papel de ajudar a organizar a vida em sociedade, entendemos este como um dos propósitos fundamentais do gênero, que desde os primórdios foi também ferramenta de construção social.

Histórias de personalidades ou figuras esquecidas se acumularam desde que Plutarco foi considerado o responsável por inaugurar o gênero na Antiguidade. “Em geral, o biógrafo expõe as motivações que o levaram a acompanhar a vida do biografado e retratar-lhe a carreira. Revela seus objetivos, suas fontes e seus métodos, elaborando assim uma espécie de contrato de leitura com o leitor” (DOSSE, 2009, p.95).

Além de discorrer sobre o que move o autor e o leitor de biografias, Dosse (2009) trata da natureza “impura” deste tipo de narrativa. Em *O Desafio Biográfico*, o estudioso francês aborda um dos principais dilemas enfrentados pelo gênero híbrido, “a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um indivíduo real passado, segundo as regras de mimesis, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2009, p.55). O tamanho do empreendimento biográfico, principalmente pela interdependência da dimensão histórica e ficcional, mas também por tudo que envolve o desafio temporal de abrangê-lo, também o coloca em risco de

ser visto como pretensioso. “Procurar trazer tudo à luz é, pois, ao mesmo tempo, a ambição que orienta o biógrafo e uma aporia que o condena ao fracasso” (DOSSE, 2009, p.55).

Nesta linha de questionar a impossibilidade do propósito biográfico emerge também a crítica do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1996), que compartilha da reflexão de Dosse (2009) sobre os anseios do gênero, ao propor a teoria da ilusão biográfica. A intenção de reconstituir uma história de vida pode ser entendida de diversas formas. Uma das interpretações possíveis de Bourdieu (1996), a partir do que já foi levantado em pesquisas sobre o tema, é de que trata-se de um projeto ousado acreditar na possibilidade efetiva de reposição pela narrativa da totalidade de uma vida. Este autor questiona a possibilidade real de condensar uma existência dentro de um história cronológica, constante e coerente, porque o real pressupõe a imprevisibilidade.

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. Como diz Allain Robbe-Grillet, “o advento do romance moderno está ligado precisamente a esta descoberta: o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisível, fora de propósito aleatório. (BOURDIEU, 1996, p. 185).

É importante situar o crítico em um contexto em que se discutia o uso de um método biográfico nas pesquisas científicas das ciências humanas e sociais. O alerta do sociólogo é para uma noção totalizante do real, vinda principalmente do senso comum. Como já mencionado anteriormente pelo autor, a reconstrução biográfica não alcança uma totalidade por meio de uma história linear, do período de nascimento à morte, com início, meio e fim. Há lacunas de espaços abertas, do tempo efêmero e inapreensível.

Dosse (2009) talvez aponte uma saída, que pode ser inspirada pelo trabalho de Ricoeur (1994), ao propor que “a emergência de um si, que já não é um eu devido às alterações provenientes de sua relação com o outro e de sua travessia do tempo, oferece um meio de sair da “ilusão biográfica” denunciada pela sociologia bourdesiana” (DOSSE, 2009, p.408).

Outra referência para os estudos de escritas de vida que avança no entendimento de dilemas biográficos é Philippe Lejeune (2014), ao defender o pacto autobiográfico, sua teoria mais conhecida. O teórico destaca a dificuldade de análise de um discurso labiríntico como o da memória, mas aponta o agente condutor desta narrativa como responsável por estabelecer eixos de coordenadas para situar os elementos fornecidos, avaliar as lacunas e constituir a indexação que vai construir a narrativa. Para Lejeune (2014), biografar é um ato que precisa

ser validado, acima de tudo, pelas intenções de atingir a verdade, em particular a de uma vida humana. O desejo de alcançar é o que define, segundo o autor, um campo discursivo e os atos de conhecimento.

O fato de a identidade individual, na escrita como na vida, passar pela narrativa não significa de modo algum que ela seja uma ficção. Ao me colocar por escrito, apenas prolongo aquele trabalho de criação de “identidade narrativa”, como diz Paul Ricoeur, em que consiste qualquer vida. É claro que, ao tentar me ver melhor, continuo me criando, passo a limpo os rascunhos de minha identidade, e esse movimento vai provisoriamente estilizá-los ou simplificá-los. Mas não brinco de me inventar. (LEJEUNE, 2014, p.121).

Desta forma, Lejeune (2014) entende que o gênero biográfico tem um pacto próprio de representação do real por meio de uma narrativa específica. É o que chama de pacto referencial, aquele que vai sustentar a semelhança com a realidade. Por vezes, ele chega a trocar a expressão “pacto autobiográfico” por “pacto de verdade”. O leitor pode ler ou não e, sobretudo, pode ler como quiser, mas o filósofo aponta peculiaridades do gênero biográfico em relação a outros contratos de leitura, como o do romance. Tanto biografia como autobiografia são subgêneros biográficos identificados pelo rigor científico e pela verossimilhança, mas que ao mesmo tempo são cobrados a reproduzir de maneira singular uma história com os encantos da arte e a sensibilidade literária, uma dupla responsabilidade assumida.

A natureza heterogênea das biografias amplia também o leque de campos do saber que a envolvem. Uma das referências no estudo do gênero na área de Comunicação é Sergio Vilas-Boas (2002), para quem a biografia é a compilação de uma (ou várias) vida(s) que pode ser impressa em papel, mas em outros meios, como o cinema, a televisão e o teatro, e cujo objetivo macro é gerar conhecimento sobre o passado de alguém ou de alguma coisa. Ele salienta que biografia é um recorte de uma vida, não a vida em si.

Embora o intercâmbio entre diversas áreas do saber seja complexo, Vilas-Boas (2002) cita os principais campos que envolvem a biografia, como Sociologia, a Psicologia e o Jornalismo, mas coloca a Historiografia com posição de destaque pela pesquisa, documentação, interpretação e recursos narrativos. A historiadora Sabina Loriga (2011, p. 221) abordou um pouco da “relação problemática entre biografia e a história” ao tratar do “pequeno x”, teoria baseada na expressão de Johann Gustav Droysen⁹, para discutir o que

⁹ Em sua obra de 1863, o historiador alemão Johann Gustav Droysen se apoia num exemplo do filósofo Rudolf Hermann Lotze para formular a teoria do “pequeno x” em que considera A o gênio individual, formado por a + x, em que a significa tudo que vem das circunstâncias externas de um contexto de formação do ser humano e x representa sua contribuição pessoal.

representa a contribuição pessoal neste tipo de narrativa. O que a autora trabalha é justamente a relação entre o caso individual singular e o movimento geral da história. Segundo ela, a biografia faz parte da história, mas oferece também um ponto de vista discordante. “Importa, por conseguinte, afastar toda lógica de submissão ou dominação (da história sobre a biografia ou reciprocamente) e conservar a tensão, a ambiguidade, considerar o indivíduo, a um só tempo, como um caso particular e uma totalidade” (LORIGA, 2011, p.225). Na interpretação da autora, o historiador é o responsável pela conexão entre o geral e o particular na biografia. A historiadora também ficou conhecida por traçar o conceito de “biografia coral”, uma realidade coletiva a partir de diferentes versões individuais de experiências, concebendo o singular do percurso como um elemento de tensão em que o indivíduo permanece “particular e fragmentado”.

Outros autores compartilham desta mesma visão interacional. Ao abordar biografias e liberdade de expressão, Fernanda Nunes Barbosa (2016) busca uma definição do gênero que se adeque ao Direito e, antes mesmo de chegar no conceito jurídico, trabalha com este tipo de narrativa como gênero histórico e literário. Em linhas gerais, enxerga a biografia como gênero mais identificado com estes campos, antes de ser inserido em outros contextos, como o cultural e jurídico. Segundo a pesquisadora, a biografia é, ao mesmo tempo, uma obra científico-artística e histórico-literária, que pode ser acadêmica ou comercial. “Em última análise, ela é uma representação da figura que se observa, com olhos de pesquisador, mas que, inescapavelmente, o biógrafo traz dentro de si, a fim de encontrar uma versão que possa corresponder com alguma verdade do próprio biografado” (BARBOSA, 2016, p.80).

Temos ciência que o objeto deste estudo carrega gene substancial de diversos dos campos relacionados com biografias, entre eles o do meio literário. O professor Mozahir Salomão Bruck (2009), que trabalha com a identificação de aspectos que definem biografias como literárias, compactua do reconhecimento de que o gênero se situa em um terreno movediço e limítrofe entre fato e ficção. Para o especialista em Literatura e Comunicação, vidas e narrativas só existem em fusão.

A caracterização de Bruck para este subgênero literário é de que as biografias apresentam um ambiente maior de liberdade se comparado ao das Ciências Humanas e Sociais ou mesmo da objetividade e dos estatutos deontológicos do Jornalismo. Além disso, o autor acrescenta que é a determinação fundadora da obra e a forma de tecer o texto que estabelecerão, para além da simples apresentação da vida de determinada personagem, uma narrativa envolvente que fará prevalecer o literário.

Até aqui percebemos biografia como a condensação possível da narração sobre uma personagem real, que ultrapassa a esfera pessoal, e que abrange a dificuldade de delimitação entre realidade e ficção e campos de saberes pertencentes. Entendê-la como gênero de fronteira e referência coletiva na tarefa de reconstruir um passado é um primeiro passo para seguirmos no caminho de análise deste tipo de narrativa.

2.2.1 Biografia, autobiografia e metabiografia

Para analisar *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*, entendemos necessário identificar o que é biografia, o que é autobiografia, ou ainda, o que não é nenhuma nem outra, o que é um misto de ambos os gêneros e o que pode abrangê-las em uma mesma explicação, a metabiografia.

De acordo com Mikhail Bakhtin¹⁰ (1997, p.165), antes mesmo de Rousseau, formas intermediárias biográficas, que iam da confissão à autobiografia, apareciam na Idade Média, ainda quando eram ignorados os valores biográficos. O autor não oferece demarcação nítida entre autobiografia e biografia, porque considera que tal distinção não se situa no plano de valores da orientação da consciência. Bakhtin (1997, p.165) é invocado para este estudo justamente por examinar a biografia nos aspectos que servem para a auto-objetivação, nos elementos autobiográficos, na coincidência entre herói e autor, mesmo ponderando que isso possa ser contraditório e ao mesmo tempo óbvio. Segundo o autor, uma situação é responder a pergunta: quem sou? A outra é: como represento a mim mesmo?

O autor russo trabalha com um conceito-chave para entender essa intersecção de papéis, o chamado valor biográfico, como um princípio organizativo do conhecimento, inicialmente restrito à autoconsciência. Assim compreende que “o autor, na biografia, como em nenhum outro lugar, situa-se muito próximo de seu herói: eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por essa razão que é possível a coincidência de pessoas entre herói e o autor (fora dos limites do todo artístico)” (BAKHTIN, 1997, p.167 e 168). Ao definir, portanto, os valores biográficos como a estética da vida, o que é compartilhado pela vida e a arte, estabelece também que o autor da biografia é o outro possível.

¹⁰ Teórico do discurso e do romance, Bakhtin analisou a obra do escritor francês François Rabelais e do romancista russo Fiódor Dostoievski.

O outro, estabelecido por minha livre e espontânea vontade em mim mesmo, com toda a sua autoridade, serve-me de orientação e não me sirvo dele como de um meio (não é o mundo dos outros em mim, sou eu no mundo dos outros, um eu que participa desse mundo); não há nada de parasitário. O herói e o narrador são intercambiáveis; qual dentre nós - serei eu? será o outro? - começou a narrativa que conta o outro, esse outro com quem vivo uma mesma vida, com quem compartilho os mesmos valores, no seio de uma família, de uma nação, da humanidade. (BAKHTIN, 1997, p.168).

O filósofo se refere à importância de atentar para a reconstrução autobiográfica como algo nato, pois até para a narrativa de si mesmo é preciso biografia, tendo em vista que os outros relatam boa parte do que se vive.

Com Bakhtin (1997) mostrando como a distinção entre autobiografia e biografia não se resolve em poucas linhas, mesmo que pareça óbvia em um primeiro momento pela voz da narrativa, um caminho que auxilia na percepção das características autobiográficas é apontado pelo estudioso do gênero, Philippe Lejeune (2014), ao analisar a obra *Confissões*, de Jean-Jacques Rousseau. O professor francês admite um sentido mais amplo em que a “autobiografia” pode designar também qualquer texto em que o biógrafo expresse a vida ou seus sentimentos, independentemente da forma de texto e do contrato proposto por ele. Lejeune (2014) estudou casos fronteiros, casos-limites como a da autobiografia que finge ser uma biografia com a narrativa em terceira pessoa, a biografia que finge ser uma autobiografia com memórias imaginárias, mistos de romance e autobiografia, enunciação irônica e discursos indiretos. Mas, para o autor, o essencial continua sendo o pacto da aproximação com a verdade que pressupõe o gênero, quaisquer que sejam as modalidades, a extensão e o objeto do discurso.

Na leitura de Leonor Arfuch (2010, p.52 e p.53) da obra de Lejeune (2014), a professora argentina aponta que a diferença qualitativa de uma obra do tipo autobiográfica não é nem o devir de uma vida em sua temporalidade, apoiada na garantia do nome próprio, mas o lugar outorgado ao outro, o leitor que se presume por meio de um pacto próprio que o inclui, o pacto autobiográfico. A autora destaca também que, além do pacto de verdade com o leitor proposto por Lejeune, a autobiografia “permite ao enunciatador a confrontação rememorativa entre o que era e o que chegou a ser, isto é, a construção imaginária de “si mesmo como um outro”, conceito de Ricoeur (1991) apresentado anteriormente. A pesquisadora, que trabalha com o conceito de espaço biográfico, considera Bakhtin (1997) e sua defesa dos valores biográficos, seja o heroico, o fundado no amor ou no romance, complementar a Lejeune (2014) porque responde aquilo que não pode ser friamente separado,

caso da autobiografia, romance e romance autobiográfico, com espaços autobiográficos próprios.

Um outro espaço biográfico que buscamos trabalhar neste estudo é o metabiográfico. Antes de situá-lo dentro de um universo próprio do gênero, retomamos a importância da metalinguagem na literatura. Conforme Roland Barthes (2007, p.27), este campo demorou para refletir sobre si mesmo e somente a partir da consciência burguesa assumiu uma função dupla: “ao mesmo tempo ser objeto e olhar sobre esse objeto”. Dentro dos estudos da narrativa, Gérard Genette (1995, p.227) considera narrativa em segundo grau, ou metadieética, “quando o narrador da segunda já é o personagem da primeira e a narrativa segunda, desta forma, tem caráter explicativo quando relaciona os acontecimento de uma com outra, quando responde, explicitamente ou não, a uma pergunta do tipo “Quais os acontecimentos que conduziram à situação presente”?

Segundo Jonathan Culler (1999, p.92), “as complicações da narrativa são ainda mais intensificadas pelo encaixe de histórias dentro de outras histórias, de modo que o ato de contar uma história se torna um acontecimento na história – um acontecimento cujas consequências e importância se tornam uma preocupação principal.” É possível, segundo o autor, identificar estas sobreposições a partir de uma narrativa anterior, que pode ocorrer na época em que os eventos ocorrem ou, como é mais comum, depois dos fatos, com um olhar do narrador em retrospecto. Este último caso de narrativa ulterior, posição mais clássica de narrar o que se passou em um passado mais ou menos distante, é o mais comum ao gênero biográfico e uma condição para a existência da metabiografia.

Vilas-Boas (2014, p. 26) entende metabiografia como “o conhecimento do conhecimento que se tem sobre biografias”. Ele defende que o biógrafo deveria, comedidamente, explicitar o que o levou a representar o biografado e de que forma, com que recursos. Enfim, “mostrar as cartas”:

Meta porque em muitas biografias contemporâneas escritas por jornalistas o sujeito é uma explicação, e essa explicação do sujeito tem se tornado o sujeito; porque a vida do biografado não é uma simples justaposição de dados; porque as relações motivacionais entre a vida (do biografado e do biógrafo) e as suas obras (as realizações inerentes a qualquer vida) compõem uma mesma aventura. Metabiografia, hum... O que quero dizer? Metabiografia é um modo de narração biográfica que dá atenção também aos exames e autoexames do biógrafo sobre o biografar e sobre si mesmo. Mas por que pensar nisso? Porque análise e autoanálise são partes constitutivas do processo de construção de uma vida pela escrita. Esse processo é do biógrafo, do biografado e de ambos, juntos, harmônicos em um mesmo cenário volátil; metabiografia porque qualquer processo biográfico extravasa e consagra o relacionamento sujeito-sujeito. (VILAS-BOAS, 2014, p.40 e p.41).

O autor repensa o biografismo por meio de uma reflexão crítica sobre o que considera seis “vícios” comuns na construção biográfica: a tradição por destacar a descendência dos personagens com a ideia de uma herança familiar definidora de características, e mesmo limitadora; o fatalismo dos personagens, segundo o qual os acontecimentos são fixados com antecedência pelo destino; a extraordinariedade dos personagens, muitas vezes vistos como geniais; a verdade como um modelo a ser perseguido; a transparência ao criticar que os processos de construção nem sempre são compartilhados; e o tempo que costuma ser narrado de modo cronológico na maior parte dos episódios biográficos. Da mesma forma que aponta critérios que explicam como as obras biográficas mais recentes são como são, o especialista aponta a metabiografia como norteadora para a qualificação do gênero.

Tendo a acreditar que precisamos de mais metabiografia e menos megabiografia. Em biografia, como na vida, tamanho não é (não deveria ser) documento. Sinto que a maioria dessas biografias convencionais de mortos – e também de vivos – tendem a ser calhamaços enganosos e entediantes, travestidos de uma visão arcaica de verdade e de humanidade. Uma biografia não reflete uma “pessoa realmente real” porque o biografado existe em um sistema de discurso. (VILAS-BOAS, 2006, p. 201).

Nas considerações finais, Vilas-Boas (2006) faz um importante destaque de interesse na análise da biografia de um personagem vivo, como Roberto Carlos. Segundo o autor da tese, a metabiografia se parece mais exequível quando o biógrafo se volta para pessoas em atividade, vivas, dispostas a participar do processo. Em *Roberto Carlos em detalhes*, a participação não ocorreu de forma proativa por conta da recusa do músico em participar, como detalharemos nos próximos capítulos, mas a metabiografia *O réu e o rei* surge justamente a partir da explicação do motivo pelo qual a biografia não é aceita pelo biografado. Há, desta forma, um relacionamento com Roberto, mesmo que contencioso, após a publicação da primeira obra, o que caracteriza uma obra metabiográfica como fruto da necessidade de explicar uma ação anterior.

2.3 O NARRADOR-BIÓGRAFO E AS PERSONAGENS

Dentro da tríplice mimese de Ricoeur (1994) apresentada anteriormente, nos interessa neste momento, a mimese II, responsável pela tessitura da intriga. Neste ponto intermediário da configuração, o narrador tem papel chave para o encadeamento que vai resultar na organização entendida como o pressuposto para a existência de uma história, seja ficcional ou factual.

Vilas-Boas (2002, P.74) ressalta que “biografias não são apenas as páginas de uma vida, elas são também parte significativa da vida do biógrafo”. Se na ficção o indivíduo retratado é projetado como se fosse real, mas é explícito se tratar do fruto de uma criação, “em uma biografia o biógrafo tanto guia-se como é guiado pelos fatos” (VILAS-BOAS, 2002, p.90). São estas direcionalidades que pretendemos evocar a seguir para auxiliar na compreensão do papel do narrador-biógrafo. Para tanto, também ingressaremos na seara de conceitos de personagens e pessoa, dentro da concepção da narrativa como um universo maior, que precisa de outros elementos para se tornar coerente e factível.

Para conhecer as peculiaridades do meio biográfico, recorreremos aos estudos de narratologia e também aos dos teóricos da biografia sobre as principais características da construção deste tipo de narrativa e de seus atores: o narrador-biógrafo e as personagens.

Evidenciar as possibilidades narrativas é fundamental para que possamos mais adiante, na análise do objeto biográfico, identificar as estratégias utilizadas para a construção do biógrafo e do biografado. O teórico literário Gérard Genette (1995), embora analise o discurso da narrativa, criticou que a teoria tenha deixado de lado por muito tempo os problemas da enunciação narrativa, “como se fosse inteiramente secundário, por exemplo, que as aventuras de Ulisses fossem contadas ou por Homero ou pelo próprio Ulisses” (GENETTE, 1995, p.24).

Como se sabe, a linguística levou algum tempo até tratar do que Bemveniste chamou de a subjetividade da linguagem, ou seja, a passar da análise dos enunciados à das relações entre esses enunciados e a sua instância produtiva - o que se chama hoje de enunciação. (GENETTE, 1995, p.212).

Apresentaremos a seguir os principais pressupostos da análise narrativa, adiantando nossa tendência metodológica baseada em Motta (2012), que, assim como Genette (1995), também defende dar mais atenção ao processo de comunicação narrativo em vez de considerar apenas a narrativa enquanto obra fechada. Segundo Motta (2012), “o enunciado é compreendido como um elo entre dois interlocutores que se envolvem em uma coconstrução narrativa do mundo (MOTTA, 2012. p.6). Dentro da perspectiva da teoria da narrativa, vista como teoria da ação pelo linguista José Luiz Fiorin¹¹, Motta considera importante estudar as marcas de enunciação que estão implícitas no texto, e a relação entre os interlocutores, tanto na produção quanto na leitura. Para captar, no entanto, estas nuances, que não estão

¹¹ Em seu livro, *As astúcias da enunciação*, José Luiz Fiorin (2005, p.31) entende a enunciação como um ato, uma performance, uma ação que cria sentido por meio da linguagem.

nitidamente postas nas histórias, nos dedicamos primeiramente ao que já está classificado nas teorias da narrativa.

2.3.1 A apreensão do tempo na narrativa biográfica

Entre as explicações de teóricos sobre o que configuraria, principalmente, um enredo, o professor norte-americano Jonathan Culler (1999) entende se tratar da transformação. “Deve haver uma situação inicial, uma mudança envolvendo algum tipo de virada e uma resolução que marque a mudança como sendo significativa” (1999, p. 86).

O teórico Yves Reuter (2007) partilha da concepção de Culler (1999) de que uma narrativa pressupõe transformação. Segundo Reuter (2007, p.29), toda história se compõe de estados e ações e são eles que determinam sobre o que um texto se detém. O autor acrescenta que a questão da intriga convida a nos interrogarmos sobre a estrutura global da história, de um desejo que domina a obra e que faz compreender a organização dela.

Sendo a narrativa a descrição de ações, de mudanças, nos voltamos a Genette (1995, p.23 e 24) quando ele entende que uma das funções da narrativa é de ordenação, de mediar um tempo em outro tempo, tendo em vista que há, segundo o teórico, o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa. É preciso situar o lugar no tempo da história vivida em relação ao tempo narrativo, pois qualquer história é sempre contada em um tempo do presente, do passado ou do futuro. Sendo assim, “a principal determinação temporal da instância narrativa é, evidentemente, a sua posição relativa em relação à história” (GENETTE, 1995, p.215).

Mas situar o tempo na narrativa é também uma manipulação da história, no sentido de ser uma escolha entre as possibilidades de reconstrução de uma experiência. De acordo com as estratégias temporais elencadas por Genette (1995), a narrativa pode se dividir em ulterior, do passado; anterior, que tenta prever o futuro; simultânea, no presente da ação; ou ainda intercalada entre os momentos da ação. Ele trabalha com o conceito das anacronias (GENETTE, 1995, p.38) para classificar as escolhas de ordem temporal. Conforme Reuter (2007), a prolepse, que conta o fato antes do momento em que ele se situa na reconstrução, também é conhecida como *anacronia por antecipação* ou *catáfora*; e a *analepse*, que evoca um acontecimento depois do momento que se situa na história, é também chamada de *anáfora* ou *flashback*. Estes recursos são empregados em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*.

A ordem cronológica, que trata os acontecimentos seguindo os períodos em que se sucederam, é a mais usual em biografias e chega a ser criticada. Loriga (2012, p.31 e p.32) diz

que inúmeras biografias privilegiaram esse tipo de narração cronológica/biológica da existência, apresentando o nascimento, a formação, a carreira, a maturidade, o declínio e a morte. Mas isso não significa que a biografia deva, necessariamente, apoiar-se em uma trama cronológica. Segundo a autora, desde Plutarco, a obra já enfatizava mais o caráter e as qualidades morais da personagem do que a vida cronológica.

No estudo da biografia pelo campo do Jornalismo, a professora Karine Moura Vieira (2015) acredita que buscar uma orientação cronológica pode ser uma posição confortável para os jornalistas-biógrafos no sentido de facilitar a construção da história sem que comprometam o pacto estabelecido com o leitor, de reconstituição da vida de alguém real.

A duração da história também não é a mesma daquela da narração. Enquanto a primeira equivale a um período retratado, a segunda expressa o tamanho do texto, conforme Reuter (2007). É o que Genette (1995) também chama de amplitude, uma capacidade de, por meio do ritmo, traduzir o tempo transcorrido.

Por fim, é importante destacar que as funções do tempo são fundamentais para a compreensão de um gênero, como o biográfico, calcado no propósito de recontar o vivido. Segundo Reuter (2007), estas indicações contribuem, em primeiro lugar, para fazer a fixação realista ou não realista da história. “Quanto mais precisas elas forem, em harmonia com aquelas que regem nosso universo, mais remeterão a um saber que funciona fora do romance e mais participarão, com outros procedimentos, da construção do efeito do real” (2007, p.57). Segundo o autor, este efeito é produto da organização textual e, dentro do gênero biográfico, é um recurso comumente utilizado.

Se a narrativa pressupõe uma transformação, ao discutir o tempo da narrativa voltada ao gênero biográfico, Lejeune (2014) destaca que o ser-em-si do passado é diferente do ser-para-si que se manifesta no presente da enunciação. É sobre os interlocutores envolvidos nas narrativas, suas características e recursos que dispõem que trataremos a seguir.

2.3.2 A personagem real e suas classificações

As personagens têm um papel fundamental na organização das histórias. Antonio Candido (2007) é contundente ao considerar personagem elemento vital das narrativas. Quando pensamos em enredo, pensamos simultaneamente nas personagens, significando que a trama existe por meio de quem está vivendo os acontecimentos. Desta forma, a personagem está entre os três elementos centrais de uma história, junto com o enredo e as “ideias”,

conforme o autor. “No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc” (CANDIDO, 2007, p. 54). As personagens permitem dar vida, ligar e dar sentido às ações, conforme o crítico francês Yves Reuter (2007), para quem: “De certa forma, toda história é história de personagens” (2007, p.41).

A pesquisadora em linguística, Beth Brait (1985), alerta, no entanto, para o que chama de confusão entre pessoa e personagem, sendo a primeira um ser vivo e a segunda um ser ficcional. Ambas estão interligadas, por isso perceber a personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto depende de análise. “Se quisermos saber alguma coisa a respeito das personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção” (BRAIT, 1985, p.12).

A autora destaca que um pouco da confusão entre pessoa e personagem está baseada em interpretações simplistas da mimesis aristotélica, porque “durante muito tempo, o termo mimesis foi traduzido como sendo “imitação do real”, como referência direta à elaboração de uma semelhança ou imagem da natureza” (BRAIT, 1985, p. 30). Ela destaca que em outros estudos mais aprofundados é possível ver que Aristóteles não se preocupava somente com aquilo que é “imitado”, mas também com a personagem como um reflexo da pessoa humana, assim resgatando o conceito de *verossimilhança interna de uma obra* ou de representação do possível.

Candido (2007) traz para a discussão as categorias de personagens, que já no século XVIII eram divididas em duas vertentes: de *costume* e de *natureza*. No primeiro tipo, são mais compreensíveis, com traços marcantes, planas, quase caricaturais, funcionando muito bem para personagens cômicos, pitorescos e sentimentais. Já as *personagens de natureza* não são de fácil identificação, são apresentadas de modo íntimo, não costumam ter uma regularidade e, a cada mudança, o autor precisa de um modo diferente de caracterização, geralmente analítica.

O escritor inglês Edward Morgan Forster¹² (2005) ampliou a perspectiva do século XVIII classificando as personagens entre *planas* e *esféricas*. No primeiro caso, são quando os atores, “na forma mais pura, são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade simples; quando neles há mais que um fator, apreendemos o início de uma curva na direção dos redondos” (2005, p.91). Ele destaca ainda como características de personagens planas o perfil

¹² Como curiosidade, cabe destacar que o autor dedicou-se, após o fim de sua carreira como romancista, também ao ensaio literário e à biografia.

de serem facilmente reconhecíveis pela previsibilidade das posturas adotadas, por não passarem por mudanças expressivas. Para o autor, esse tipo de personagem funciona melhor quando é cômica. Já a personagem redonda, “é capaz de nos surpreender de maneira convincente” (FORSTER, 2005, p.100).

Segundo Candido (2007), personagens planas, além de serem construídas em torno de uma única ideia ou qualidade, também são conhecidas como caricaturas e costumam ser mais fixadas pelo leitor. Já as personagens esféricas não são claramente definidas por conta da complexidade. O autor faz uma importante observação, de que é um erro comum pensar personagem separadamente de outros elementos narrativos. Mesmo no romance, quando a personagem é um ser fictício, o literato defende que as afinidades e diferenças entre o ser vivo e o inventado são importantes para criar a verossimilhança. Assim como na vida estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, uma caracterização por meio de fragmentos, a fim de conferir uma unidade à diversificação dos seres, na narrativa ocorre o mesmo. O escritor estabelece que a força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo.

A narrativa em terceira pessoa pressupõe o afastamento, como aprofundaremos mais adiante. Mas veremos agora que essa perspectiva na criação pode tanto ser a de um narrador privilegiado, “que, na sua posição de observador não personificado, pode não apenas mostrar os movimentos que a vão delineando, mas também dizer o que ela está sentindo e, mais adiante, o que está pensando” como uma perspectiva restritiva em que “o narrador não deixa a personagem “viver”, destruindo a ilusão de vida no mundo que pretendeu criar ” (BRAIT, 1985, 56). Mas a autora alerta que esse tipo de caracterização não resulta sempre em personagens planas, embora a narrativa em primeira pessoa seja mais característica de personagens redondas. Isso pela condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados.

Se essa forma de caracterização e criação de personagens for encarada do ponto de vista da dificuldade representada para um ser humano de conhecer-se e exprimir para outrem esse conhecimento, então seremos levados a pensar que esse recurso resulta sempre em personagens densas, complexas, mais próximas dos abismos insondáveis do ser humano. (BRAIT, 1985, p.61)

Na caracterização de personagem que nos interessa, a de um ser real, Candido (2007) chama atenção para a impossibilidade de se copiá-la por uma série de motivos. O primeiro deles, por ser impossível captar a totalidade do modo de ser de uma pessoa. Ele também coloca, que ao tomar por base um modelo de realidade, o autor é obrigado a construir uma

explicação, que é uma interpretação do mistério da pessoa viva, baseada na capacidade de clarividência e onisciência do criador.

Mauriac (apud CANDIDO, 2007, p.68 e p.69) propõe uma classificação de personagens de acordo com o grau de afastamento em relação ao ponto de partida da realidade. Interessa, neste estudo, o caso em que o escritor francês admite a existência de personagens reproduzidas fielmente da realidade, seja mediante projeção do mundo íntimo do escritor, seja por transposição de modelos externos. Em outras palavras, a personagem depende de escolhas, seja na ficção ou mesmo na realidade, ou ainda, na fusão entre os dois tipos de narrativa. Candido explica:

Neste caso, deveríamos reconhecer que, de maneira geral, só há um tipo eficaz de personagem, a inventada; mas que esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. (CANDIDO, 2007, p.69).

Cabe aqui destacar uma comparação traçada entre historiador e romancista, feita por Forster (2005), de que, embora ambos possam ter afinidade com o tema, o teórico aponta que o historiador tem uma ligação menos íntima por tratar mais das ações, e das personalidades dos homens na medida em que puder deduzi-la de suas ações. Enquanto o historiador só pode ter conhecimento da personalidade quando ela aflora até a superfície. Por isso, “a função do romancista é revelar a vida oculta em sua fonte, contando-nos mais sobre a rainha Vitória do que poderia ser sabido, e assim produzindo uma personagem que não é mais a rainha Vitória histórica” (FORSTER, 2005, p.71). O escritor vai além da noção simplista de que o historiador registra e o romancista cria, e por isso nos remete ao biógrafo, inserido nessa complexa assimilação entre diferentes formas de retratação de personagens. Para o autor, uma personagem de livro, mesmo fictícia, ganha contornos de real quando o romancista sabe tudo acerca dela, quando não aparenta ser mais verdadeira do que a própria realidade.

O romancista pode escolher não nos contar tudo o que sabe - muitos fatos podem ser omitidos, mesmo os que consideraríamos óbvios. Ainda assim, ele vai nos deixar com a sensação de que, apesar de o personagem não ter sido explicado, ele é explicável, e com isso se estabelece uma espécie de realidade que nunca encontraremos na vida diária. (FORSTER, 2005, p.87).

Motta (2013) também destaca a complexa relação entre a *realidade* histórica fática e sua representação discursiva na composição de personagens em narrativas *realistas*, como no

Jornalismo, em biografias ou na historiografia. Como personagens do discurso, elas não são pessoas, são representações. Em outras palavras, trata-se de *uma versão* da realidade de um sujeito de carne e osso que desempenha determinado papel dentro de um contexto de uma narrativa realista da biografia. A chave de compreensão estaria, portanto, na intenção do narrador de promover sentido. Se o desejo é traduzir o real, o narrador organiza sua narrativa de maneira *dessubjetivada*, com a finalidade de convencer o destinatário que está relatando a verdade.

A pesquisadora Vieira (2015) dialoga com esta visão de Motta (2013), de que o ponto de partida para a construção da personagem biográfica, é muito mais a busca da aproximação com o real, do que um intuito de seduzir o leitor pelas estratégias narrativas. De acordo com a jornalista, as escolhas narrativas descritas pelos biógrafos entrevistados em sua tese (2015) revelaram que não há uma única forma de contar e que a narratividade empregada está imbuída da experiência da pesquisa sobre a vida da personagem. Embora alguns recursos de construção da personagem biografada sejam compartilhados por biógrafos, a realidade de cada uma tem vida própria. Vieira (2015) destaca que para jornalistas a primazia da informação sobrepõe a estética, o estilo, e é elevada como valor na biografia.

Por fim, retomamos a didática de Brait (1985) ao buscar apresentar a construção de personagens obedecendo a determinadas leis, cujas pistas só o texto pode fornecer. Apresentamos algumas classificações generalizadoras, linguístico-literárias, que servem de chave de compreensão, mas que não podem se tornar limitadoras, já que não é apenas o narrador que comanda a narrativa. Segundo Brait, ele apenas constrói “criaturas, que, depois de prontas, fogem ao seu domínio e permanecem no mundo das palavras à mercê dos delírios que esse discurso possibilitar aos incontáveis receptores” (BRAIT, 1985, p.68).

2.3.3 O narrador e suas intencionalidades

Após conhecermos melhor que tipo de personagem podemos encontrar nas narrativas, em especial as biográficas, começamos a descortinar também o papel de quem está atrás do palco conduzindo o espetáculo. Entendemos, primeiramente, o narrador e suas intencionalidades a partir do trabalho de Culler (1999), pela didática com que aponta os principais componentes da narrativa. Entre as principais variáveis elencadas por ele para a construção da história está a figura que fala, a do narrador, fundamental para todo tipo de construção textual. Antes, nos voltamos para a diferenciação de Reuter (2007) sobre autor e

narrador. “O escritor é um ser humano que existiu ou existe, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência se situa no “não-texto”. Ao seu lado, o narrador – aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por intermédio de suas palavras” (REUTER, 2007, p.19).

Há várias vozes da narrativa, que se diferenciam, segundo Culler (1999), pela forma como o narrador se coloca, dentro ou fora da história. Nos casos “em primeira pessoa”, os narradores podem ser os principais protagonistas, personagens secundários ou observadores da história. No modelo “em terceira pessoa”, identificado pela falta do “eu”, o narrador não costuma ser personagem na história, os protagonistas são os outros.

Genette (1995, p.243 e p.244), em sua classificação das vozes da narrativa, denominou duas maneiras diferentes de narração: *heterodiegética* para a “terceira pessoa”, quando o narrador está ausente da história, e *homodiegética* para o emprego do “eu” e para a narrativa “em primeira pessoa”.

Distinguir-se-ão, pois, dois tipos de narrativas: uma de narrador ausente da história que conta (exemplo: Homero na *Ilíada*, ou Flaubert na *Education sentimentale*), a outra de narrador presente como personagem na história que conta (exemplo: Gil Blas, ou *Wuthering Heights*). Nomeio o primeiro tipo, por razões evidentes, heterodiegético, e o segundo homodiegético. (GENETTE, 1995, p.243 e 244).

O narrador homodiegético ou audodiegético pode desempenhar tanto o papel principal, de herói, como secundário. Mas é importante destacar como esses dois níveis diegéticos se diferenciam. O narrador autodiegético costuma fazer parte da história como personagem principal, enquanto o homodiegético é uma figura que não costuma ser a protagonista mas cujas informações são resultado da própria experiência diegética, do conhecimento direto.

Segundo Dosse (2009), a biografia clássica aparece na terceira pessoa do singular: o autor, também narrador, se distingue da figura biografada. O francês ressalta, no entanto, que nenhuma biografia é escrita a partir de uma exterioridade total. Já no caso da autobiografia, a identidade narrador-personagem principal é, na maior parte das vezes, marcada pelo emprego da primeira pessoa. Mas há também as autobiografias escritas em “terceira pessoa”. Segundo Lejeune (2014), falar de si deste modo pressupõe um distanciamento que pode implicar tanto um orgulho imenso quanto uma certa forma de humildade. Mas mesmo na autobiografia em “primeira pessoa” é preciso ter consciência que o biógrafo também exerce um papel, o de narrador, seja a autobiografia assinada ou não. Segundo o estudioso do gênero, mesmo o pseudônimo é um desdobramento do nome que não muda em nada a identidade.

Sendo assim, a autobiografia é o gênero literário que, por seu próprio conteúdo, melhor marca a confusão entre autor e pessoa. Conforme Dosse (2009), há casos em que o biógrafo costuma inserir-se na vida alheia a ponto de a separação entre autobiografia e biografia quase desaparecer. “O biógrafo passa a ser então um biógrafo, absorvido pelo fascínio do outro, verdadeiramente imantado por esse fascínio e tributário da grandeza alheia a fim de firmar sua própria identidade” (2009, p. 121).

Os modos da narrativa ou os pontos de vista de acordo com a distância e perspectiva também são apontados pelo teórico para a análise do discurso da narrativa de acordo com a quantidade de informações, e de como o narrador se mantém a maior ou menor distância daquilo que conta. Genette (1995, p.170 e 171) classifica três estados do discurso de acordo com o narrador. No primeiro caso, o discurso contado é o estado mais distante conduzido pelo narrador no seu próprio nome. No discurso em estilo indireto, a presença do narrador é muito sensível para que o discurso se imponha com a autonomia documentária de uma citação. Na condução mimética, o narrador finge ceder literalmente a palavra ao personagem.

Curiosamente, uma das grandes vias de emancipação do romance moderno terá consistido em levar ao extremo, ou ao limite, melhor, essa mimese do discurso, diluindo as últimas marcas da instância narrativa e dando logo a primeira palavra à personagem. (GENETTE, 1995, p.171).

Culler (1999) afirma que é possível observar o olhar sobre a história de acordo com visões de superficialidade ou profundidade. Este último caso é o da narração onisciente: “em que o narrador é uma figura demiúrgica que tem acesso aos pensamentos mais íntimos e as motivações ocultas dos personagens” (CULLER, 1999, p. 91). Vilas-Boas (2006) destaca que, nos casos de jornalistas-biógrafos, e na maioria das biografias contemporâneas, a narração é onisciente, se colocando “do lado de fora” mas com todas as informações do biografado como uma estratégia para obter aceitação jornalística, literária, social e mercadológica.

A narrativa também pode ser polifônica. Lejeune (2014) defende que “somos sempre vários quando escrevemos, mesmo sozinhos, mesmo nossa própria vida”. O estudioso de autobiografias compara o ato de escrever sobre si mesmo ao do *ghost-writer*, escritor contratado para escrever uma obra assinada por outro. Para Lejeune (2014), toda pessoa que decide escrever sua vida se comporta como se fosse seu próprio *nègre*, expressão francesa para escritor-fantasma.

Culler (1999, p.89) questiona também quem fala e com que autoridade? Narrar uma história é reivindicar uma certa autoridade, que os leitores concedem, ao aceitar a afirmação até que não seja dado motivo para pensar de outra forma. Neste encontro entre narrador e

receptor, retomamos a terceira mimese de Ricoeur (1995), marcada pelo encontro com o leitor que reconstrói e atualiza a história. Conforme Culler (1999), o público do narrador, seja conhecido ou não, também é produto da narrativa construída. O autor alerta para não confundir leitor com narratário.

O leitor é um ser humano que existiu, existe ou existirá, em carne e osso, no nosso universo. Sua existência situa-se no “não-texto”. Por sua vez, o narratário – aparente ou não – só existe no texto e mediante o texto, por meio de suas palavras ou daquelas que o designam. (REUTER, 2007, p. 20).

O teórico acrescenta que a diferenciação permite uma liberdade fundamental para o escritor, a de construir textualmente a imagem de seu leitor e “jogar” com ele, seja qual for o público real que leia o livro. Muitos dos escritores se movem a partir das razões que acreditam atrair a leitura. Assim como o narrador se dirige a ouvintes, que às vezes são subentendidos ou construídos, os leitores também inferem, a partir do texto, um narrador, segundo Culler (1999). Conforme o teórico, geralmente o conteúdo pressupõe o tipo de leitor.

Por isso, retomamos Genette (1995) que considera uma função de comunicação a situação narrativa em que narratário e narrador são protagonistas. O narrador também pode explorar uma função emotiva, testemunhal e ideológica. Cabe ressaltar, por fim, o entendimento sobre o narratário, como um leitor virtual com função também de co-autoria ao destacar que o verdadeiro autor da narrativa não é só quem a conta, mas também, e por vezes “muito mais, quem a escuta, e não é necessariamente aquele a quem é dirigida: há sempre gente ao lado” (GENETTE, 1995, p.260).

2.4 DE MODELO À VILÃ E ALIADA: AS TRANSFORMAÇÕES DO GÊNERO BIOGRÁFICO AO LONGO DO TEMPO

Analisadas as possibilidades narrativas, nos voltamos nesta sessão para o histórico do gênero biográfico. François Dosse (2009) promove uma espécie de linha do tempo própria do que considera as principais modalidades de biografias desde a Antiguidade clássica até as publicações atuais.

Segundo o historiador, a inauguração do gênero biográfico se deu em um período tratado também como o da **idade heroica**. Mais do que retratar uma vida, os autores da época também retratavam a “maneira de viver” que era considerada **exemplar**. Algumas experiências com este perfil foram empreendidas entre os gregos, até mesmo na mitologia, mas os principais referenciais da biografia antiga são do período romano. O marco biográfico

considerado pelos estudiosos do gênero é a obra *Vidas paralelas* de Plutarco, com histórias de autoridades da Roma e da Grécia Antigas, como as de Alexandre e César, para comparar exemplos morais.

Avançando um pouco mais na história, a escrita literária mudou personagens, mas manteve praticamente os mesmos objetivos na chamada modalidade hagiográfica medieval, marcada pelas histórias de santos. Conforme Michel de Certeau (1982, p. 272), a hagiografia postula que tudo é dado na origem.

Pertencem ainda à idade heroica o período delimitado pelo historiador francês Dosse (2009) como o da fábrica de heróis do fim da Idade Média com a biografia cavalheiresca e o período do Renascimento, revivendo o modelo antigo de Plutarco entre a exemplaridade moral e singularidade, tendo como ápice o culto ao rei absolutista Luís XIV, conhecido como o Rei Sol. Há também um outro período histórico de culto heroico, mas de origem distinta dos tratados anteriormente, que ganhou as páginas de biografias. É a época da Revolução Francesa, que recuperou a figura do herói revolucionário. O caso de Jean-Paul Marat é emblemático da autocelebração de heróis contemporâneos, da admiração por revolucionários mortos por defender ideais populares, das chamadas biografias de mártires.

Segundo a historiadora Loriga (2011, p.17), o termo “biografia”, porém, só aparece ao longo do século XVII para designar obras realistas e contrapor formas antigas de escritura de si que idealizavam a personagem e as circunstâncias de sua vida, como o panegírico, o elogio, a oração fúnebre e a hagiografia. A autora destaca como primeiros “verdadeiros” biógrafos os ingleses: Izaak Walton¹³ e John Aubrey¹⁴, seguidos por Samuel Johnson com *Live of the Poets* (1779-1781) e por James Boswell, autor de *Life of Samuel Johnson* (1791). Quando Dosse (2009, p.62) comenta que o modelo consagrado na Inglaterra repousa em bases bastante factuais cita exatamente a obra de Boswell sobre Johnson.

Na concepção mais recente do termo biografia, muitos dos biografados foram escritores, como podemos perceber neste exemplo de Johnson. Um dos artistas que mais despertaram curiosidade biográfica ao longo da história moderna foi William Shakespeare. É curioso perceber pelo exemplo da pesquisa sobre o poeta, a importância da evolução biográfica. Ele morreu em 1616, portanto em uma era pré-moderna, mas somente no final do século XVIII os biógrafos começam a vasculhar documentos sobre o escritor, conforme James Shapiro (2012, p. 20 e 21), ao acrescentar que a palavra “biografia” sequer fazia parte

¹³ Autor de obra sobre o poeta John Donne em 1640.

¹⁴ Entre 1670 e 1690, o escritor inglês escreveu uma coleção de notícias biográficas sobre diversas personalidades de Oxford com texto só publicado no século XIX

da língua inglesa – e ficaria fora dela até a década de 1660. No entanto, Shapiro destaca que quando o interesse do público começou a migrar da obra para a vida dos autores, ficou a lacuna de ninguém ter pensado em ouvir antes a família, os amigos ou os colegas do bardo.

A biografia passou a ser mais difundida a partir do século XVIII das Luzes por romper com o modelo anterior baseado na figura mitológica e ingressar na chamada **idade modal**, segundo Dosse (2009). Neste caso, os biografados também são **pessoas comuns**, e “a figura do herói é substituída pela do “grande homem”, cujo caráter semidivino passa a ser contestado, em nome da razão” (Dosse, 2009, p.161). Conforme Loriga (2001, p.19), ao longo do século XVIII, a reflexão biográfica se desenvolveu sobre dois eixos essenciais: além da vida dos santos e dos reis, interessou-se cada vez mais pela de poetas, soldados ou criminosos; e adotou um tom mais intimista.

Filósofo representante do Iluminismo, Jean-Jacques Rousseau publicou, em 1782, o que foi considerado marco do gênero da autobiografia moderna, a obra *Confissões*. Philippe Lejeune (2014) também a estuda por sua mistura de narrativa factual com elementos ficcionais e poéticos, uma característica das autobiografias românticas. Segundo Dosse (2009), a biografia como gênero histórico entra em sua segunda grande fase do gênero com a aparição do “eu” biográfico.

De acordo com a professora argentina Leonor Arfuch (2010, p.49), a obra de Rousseau marcou o surgimento de uma voz autorreferencial, do ineditismo, de uma promessa de fidelidade da natureza de um homem, da intimidade revelada ao outro, atravessando o limiar entre o público e o privado. Tudo isso, segundo Arfuch, traçou a topografia do espaço autobiográfico moderno. Conforme a pesquisadora (2010, p.36 e p.37), é a partir de *Confissões* que começam a se delinear nitidamente as especificidades dos gêneros literários autobiográficos, na tensão entre a indagação do mundo privado e sua relação com o espaço social.

As mudanças mais expressivas na biografia, principalmente do ponto de vista de como ela é observada pelos diferentes campos a qual está relacionada, são mais perceptíveis ao longo do século XIX. É quando surgem questionamentos contundentes, que chegam a rotular a escrita biográfica como **subgênero** ou como um “parente pobre” da história, em um período em que ela é contada mais pelos movimentos do que por personagens.

Estudiosos e historiadores viam o gênero com desdém pelos mais variados aspectos, um deles pela incapacidade de atender uma das marcas do período das ciências relacionadas, o foco no coletivo. Dosse (2009) também cita como exemplo do período modal o da escola de

Chicago no início do século XX, corrente sociológica que utiliza o método da escrita biográfica. Entre os sociólogos, são as micro-histórias, os estudos de caso, que se difundem e provocam um dos principais entrelaçamentos com a biografia.

Nas décadas de 1970 e 1980, houve um distanciamento dos historiadores eruditos em relação à biografia pelo combate à evocação dos grandes homens, à abordagem historicista tradicional, muito em função da tendência defendida pela revista dos *Annales*¹⁵. Esse movimento provocou reflexos também no modo de produzir e encarar as biografias. Em alguns casos, até de forma contraditória. Lucien Febvre foi considerado um dos líderes desta revolução do pensamento historiográfico. Burke (1990, p. 32) narra em seu livro que Febvre escreveu a história de vida de Martinho Lutero, mas acrescentou no prefácio que não se tratava de uma biografia, e sim da tentativa de resolver um problema da relação entre o indivíduo e o grupo, entre a iniciativa pessoal e a necessidade social.

A partir da segunda metade dos anos 1980, o comportamento de desconfiança em relação às biografias muda e historiadores eruditos e autores de biografias já não precisam se justificar ou dissimular a escolha pelo gênero. A historiadora Loriga (2011, p.213) explica como a crise de grandes modelos de interpretação impactou na aceitação do gênero:

Decepcionados e insatisfeitos com as categorias abrangentes de classe social ou de mentalidade, que reduzem o sentido das ações humanas ao efeito de forças econômicas, sociais ou culturais globais, mesmo os historiadores sociais resolveram, então, refletir sobre as trajetórias pessoais. Em suma, no decorrer desses últimos anos, a dimensão individual se tornou uma questão central, e a biografia, de certa forma, se democratizou: a aposta hoje não é mais o grande homem (noção descartada, e por vezes mesmo tida por pejorativa), mas o homem qualquer. (LORIGA, 2011, p.213).

Outras expressões, como “escritas do eu” ou “escrita de si”, também tornaram o gênero autobiográfico mais **popular**. Lejeune (2014, p.240 e p.241) cita o caso da pequena cidade de Pieve Santo Stefano, na Itália, que, desde 1984, mantém um arquivo público que acolhe os escritos de gente comum, em várias formas autobiográficas. Foi umas das inspirações para que, em 1992, fosse criada a APA (Association pour l’ Autobiographie et le patrimoine autobiographique). A principal razão foi o interesse pela autobiografia como fato cultural, pelos relatos de homens comuns, mas também a vontade de criar um espaço para os materiais autobiográficos ameaçados de cair no esquecimento, já que editoras não costumam

¹⁵ A revista fundada para promover um novo olhar sobre a história teve o primeiro número publicado em 15 de janeiro de 1929, conforme Burke (1997). O eclipse da biografia vai ocorrer justamente neste período considerado como revolução da historiografia, entre 1929 a 1989, em que se sacrificaram as lógicas individualizantes e se defendeu o estruturalismo.

se interessar por publicar a vida de personagens do cotidiano. A sede da associação fica na Biblioteca Municipal de uma cidadezinha francesa perto de Lyon, Ambérieu-en-Bugey, com 11 mil habitantes.

Esta popularização do gênero foi um período fértil para o terceiro modelo atribuído por Dosse (2009), o da **hermenêutica**, marcada pela singularidade, pela historicidade e interdisciplinaridade, pela pesquisa e narrativa. Depois do período heroico e modal, este novo modelo representa uma quebra de tabu, abrindo espaço para o estudo de um sujeito com processos de **subjetivação**. É exemplo desta nova fase a biografia existencialista de Jean-Paul Sartre, que contou as histórias do romancista francês Gustave Flaubert e do poeta Charles Baudelaire. Desta forma, o biógrafo ganha o direito de ter um maior envolvimento, vivendo a personagem por uma espécie de procuração, segundo Dosse (2009, p.230). “Escrevendo Flaubert, Sartre escreve-se a si mesmo e postula, então, uma onisciência que lhe permite testar suas hipóteses hermenêuticas” (DOSSE, 2009, p.240) .

Dentro do período histórico mais recente trabalhado pelo estudioso do gênero, percebe-se uma maior proliferação da segmentação biográfica. A idade hermenêutica é marcada pela pluralidade, tanto de identidades, como de formatos, caso das memórias e os relatos de vida. Segundo Lejeune (2014), os relatos de vida se situam entre a biografia e a autobiografia. Em um contexto mais amplo de maneiras de se abordar a existência, podemos citar também os biografemas, um resumo de vida marcado pelos detalhes, revelação de intimidades de personagens, por vezes banais, mas carregados de semiótica. Um dos principais autores deste gênero é Roland Barthes¹⁶, que traça o sujeito por aspectos em que ele não costuma ser representado, por fragmentos, e não pela totalidade de uma experiência.

As três idades biográficas que conferimos neste capítulo – heroica, modal e hermenêutica – podem, inclusive, estar fundidas em um mesmo período. Vieira (2015) situa as obras biográficas brasileiras mais recentes neste modelo hermenêutico, destacando a possibilidade de conciliação de perfis.

2.4.1 Referências do gênero biográfico no Brasil

Ao estudarmos as narrativas de Paulo Cesar de Araújo sobre Roberto Carlos, e sendo estes livros inseridos dentro de um período mais recente do gênero biográfico brasileiro, é importante situarmos os principais marcos das produções nacionais, pelo menos a partir do

¹⁶ O autor trabalhou com conceitos de negação de autoria e de biografema como sendo os traços mínimos capazes de representar a singularidade do sujeito.

período moderno. A profusão de biografias ganhou força no Brasil no século XVIII a partir de registros históricos e literários. Este período é um marco também pois, segundo Vilas-Boas (2002, p.33), até meados do século XVIII, praticamente não existiam biografias que se ocupassem de um único indivíduo, pois o mais comum eram coletâneas assim como as de Plutarco na Antiguidade.

Segundo a historiadora Maria da Glória de Oliveira (2011, p. 120), “a investigação biográfica no Brasil oitocentista era marcada por esse “espírito plutarquiano”¹⁷ e contribuía para a difusão do conhecimento dos nomes ilustres do passado nacional, constituindo-se em uma “espécie de ritual patriótico de ressurreição”. A professora destaca que a centralidade concedida à figura das grandes personagens em detrimento da apreensão dos processos históricos gerais foi uma das principais impulsionadoras dos trabalhos biográficos do período.

Pela história recente brasileira, se fosse comparar a Antiguidade biográfica nacional com o marco biográfico de Plutarco, chegaríamos a comparação do professor Voltaire Schilling¹⁸ de que Plutarco no Brasil seria a obra biográfica *Os fundadores do império brasileiro*, sobre Dom Pedro I e José Bonifácio, escrita por Octávio Tarquínio.

Avançando no modelo de concepção biográfica com características que romperam o modelo mitológico e hagiográfico, Oliveira (2013, p.17) aponta as obras de Raimundo Magalhães Júnior como fundadoras da moderna biografia brasileira. O autor foi considerado um biógrafo renovador do gênero, com 17 livros publicados sobre personalidades da política, das artes e da cultura brasileira, entre eles Machado de Assis. A partir de então, a historiadora destaca que a biografia passou a ser um dos gêneros literários mais procurados, depois dos livros de história.

Vieira (2011) considera o movimento mais recente e representativo de publicações brasileira a partir dos anos 1980. Em 1981, ano em que morreu o “pai” da biografia moderna brasileira, Raimundo Magalhães, “virava-se também a chave” para o modelo biográfico mais recente. Naquele mesmo ano, Alberto Dines publicava *Morte no Paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*¹⁹. Segundo Vieira (2011), com esta biografia, Dines foi a principal referência de um novo momento de biografar, que abriu espaço para o protagonismo do profissional

¹⁷ Espírito plutarquiano pode ser entendido aqui como o caráter de agrupamento de vidas postas juntas determinadas pela hierarquia, funções sociais ou pela profissão.

¹⁸ Comparação é feita no texto de apresentação de Voltaire Schilling do livro de Plutarco, *Vidas Paralelas* (PLUTARCO, 2011, p.15).

¹⁹ O livro sobre o autor austríaco relata a trajetória de Stefan Zweig até sua morte em 1942 no Brasil. Zweig, que foi um dos nomes mais conhecidos da literatura mundial e se relacionou com outras personalidades históricas, como Sigmund Freud, se suicidou em sua casa em Petrópolis, no Rio de Janeiro, onde morava com sua segunda mulher, Charlotte. O austríaco também foi biógrafo. Dines conviveu de perto com Zweig durante o período em que ele viveu no Brasil.

jornalista como biógrafo. Ela destaca que não foi algo instituído, mas uma sucessão de trabalhos que obtiveram êxitos editoriais significativos e que abriram um nicho para que mais jornalistas também se definissem como biógrafos. “Curioso que a biografia sobre um biógrafo seja definidora de um momento de renovação do gênero, não é?” (VIEIRA, 2015, p.11).

Vários outros exemplos de biógrafos dos últimos 30 anos citados por estudiosos de biografias brasileiras são os mesmos. Entre os nomes que mais aparecem, Ruy Castro, Fernando Morais, Jorge Caldeira, Humberto Werneck, Lira Neto, Mário Magalhães e Regina Zappa. Vieira (2015) não chega a debruçar-se especificamente sobre Paulo Cesar de Araújo, mas cita o caso *Roberto Carlos em detalhes* para mostrar como a proibição reforçou a importância da discussão sobre dilemas biográficos, como o embate entre o público e o privado, do qual trataremos mais adiante.

2.4.2 A febre biográfica

A relevância da narrativa biográfica pode ser compreendida melhor com números sobre a representatividade que o gênero conquistou ao longo dos anos e hipóteses que buscam explicações para o interesse crescente pelas histórias de vida. Dados apontados por Vilas-Boas (2002), da venda de biografias na década de 1990, já sugeriam o crescimento da procura por exemplares biográficos, nacionais e internacionais. Os números praticamente dobraram entre 1995 e 1997 e o pico foi em 1996 com 285 títulos. Segundo Vilas-Boas, as três biografias mais bem-sucedidas daquele período foram *Chatô*, *Mauá* e *Estrela Solitária*²⁰, que lideravam as listas dos livros de não ficção mais vendidos em novembro de 1995.

Passados mais de 20 anos, os livros de não ficção, categoria onde estão inseridas comercialmente as biografias, representam mais da metade de todas as publicações literárias vendidas no país. Os dados mais atuais sobre o mercado das biografias vêm do Painel das Vendas de Livros do Brasil, promovido mensalmente pelo Sindicato Nacional dos Editores de Livros com levantamento da Nielsen Book Scan Team²¹. O balanço do ano de 2017 apontou que o gênero de não ficção trade²² representa 25,25% do total de livros vendidos e as obras de

²⁰ *Chatô _ O Rei do Brasil* (1994), de Fernando Morais, é sobre o empresário Assis Chateaubriand. *Estrela Solitária* (1995) é a biografia do jogador Garrincha escrita por Ruy Castro. *Mauá, empresário do império* (1995), de Jorge Caldeira, narra a vida de Visconde de Mauá.

²¹ O instituto faz o levantamento mensal desde 2013. A pesquisa pode ser acessada em: <http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2015/04/SNEL-12-2017-12T-1.pdf>

²² São livros de assuntos gerais, ou seja, que não são técnicos. Nesta categoria estão inseridas as biografias literárias.

ficção mais científicas alcançaram 30% da comercialização total. Se somadas, as categorias de não ficção foram responsáveis por 55,51% da venda de livros do país.

Outro levantamento que apresenta um panorama mais específico sobre o percentual de biografias produzidas dentro deste universo não ficcional foi a Pesquisa Produção e Vendas do Setor Editorial Brasileiro²³, promovida por meio de parceria da Câmara Brasileira do Livro, Sindicato Nacional dos Editores de Livros e Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe), com ano-base em 2016. Neste balanço, o gênero biográfico figura entre os que lideram o faturamento de editoras.

Enquanto o total de exemplares produzidos caiu 4,4%, o gênero biografia cresceu em volume 22,5%, com a impressão de 5,14 milhões de obras de um total de 427 milhões de livros fabricados em 2016. Com isso, alcançou 1,2% da participação no total de exemplares vendidos no país naquele ano, ocupando a décima posição entre a temática mais consumida.

No ranking do portal Publishnews²⁴, dos 20 livros mais vendidos de 2017 do gênero de não ficção, aparecem seis obras de caráter biográfico²⁵. É o caso de *Rita Lee – uma autobiografia*, a segunda obra mais vendida nesta categoria, com 98 mil exemplares comercializados em 2017. *O diário de Anne Frank*, escrito por Mirjam Pressler e Otto H. Frank, ocupa a sexta posição com 40,9 mil obras comercializadas. Há também nesta lista um lançamento de 2017, *O livro de Jô - Uma autobiografia desautorizada - Volume 1*, na nona posição, com 29,5 mil títulos.

Se ampliarmos o rol para as 20 mais procuradas, aparece ainda a biografia *Leonardo da Vinci*, de Walter Isaacson, com 26 mil livros vendidos. Na 15ª colocação, temos um segundo lançamento de 2017, *Hebe - A biografia*, do jornalista Artur Xexéo, que vendeu 22 mil cópias. *Humano Demais*, biografia do padre Fábio de Melo, escrita pelo jornalista Rodrigo Alvarez, ocupa a posição de número 17 com 15 mil cópias comercializadas. O livro *Na Minha Pele*, de Lázaro Ramos, anuncia que não se propõe a ser uma biografia, embora compartilhe episódios íntimos da vida do ator. Por isso, não o contabilizamos entre as seis biografias na lista dos livros de não ficção mais vendidos.

²³ A pesquisa é baseada em uma estimativa elaborada a partir dos dados de uma amostra de 70% das editoras nacionais, com a performance do setor editorial e de seus subsectores, a cada ano. O resultado dos outros 30% do universo do mercado é inferido. Extraída em: http://www.snel.org.br/wp-content/uploads/2017/08/Apresenta%C3%A7%C3%A3o-Pesquisa-Produ%C3%A7%C3%A3o-e-Vendas_2016_1.pdf. Acesso em março de 2018.

²⁴ O Portal Publishnews publica desde 2010 o ranking dos livros mais vendidos com base na soma simples das vendas de 14 livrarias consultadas que enviam listas dos 20 livros mais vendidos em cada categoria. Como trata-se de uma amostragem, informa que as posições finais apresentam uma maior margem de erro. Publicada em: <http://www.publishnews.com.br/ranking/anual/13/2017/0/0>. Acesso em março de 2018.

²⁵ Adotamos o critério de considerar obras biográficas as que indicam o gênero no próprio título ou que se assumem como tal na sinopse.

Segundo Vilas-Boas (2002, p.37), o sucesso deste tipo de narrativa pode ser explicado sob vários ângulos, mas o principal é pelo interesse na vida de um indivíduo importante, “o que significa restaurar, nesta complexa era digital, o ser humano preso na vasta rede de forças impessoais que estão além de seu controle”. O autor trabalha com a ideia da atração pela identificação, pela humanização de personagens, pelo exemplo que serve de inspiração. No entanto, alerta que “o leitor em busca de si mesmo” pode oferecer também uma interpretação diferente, “a de que as biografias se destinam a um mercado consumidor alienado, fútil e curioso em relação a detalhes sórdidos, pouco edificantes da vida de pessoas famosas, celebridades do mundo das artes, da política e da indústria do entretenimento” (2002, p.39).

Finalizamos este capítulo Tateando as proporções que o gênero biográfico alcançou atualmente. Iniciamos esta etapa teórica mostrando como a narrativa reconstrói a realidade, em um desafio que envolve preencher lacunas da memória e expectativas de formatos de um gênero híbrido e envolvente. Supomos que o interesse por biografias está também atrelado à expectativa do público das biografias em relação ao biógrafo e ao biografado, por isso aprofundamos teorias da narrativa sobre narrador e personagem. A relação entre os agentes envolvidos nestas narrativas interessa sobretudo em uma pesquisa que se propõe analisar uma obra que envolve fã e ídolo e também dilemas enfrentados para a publicação de uma biografia não autorizada, assuntos que trataremos a seguir.

3 A INTER-RELAÇÃO ENTRE FÃ E ÍDOLO EM BIOGRAFIAS

Ao longo desta pesquisa, que intenta conhecer melhor a construção narrativa do biógrafo e do biografado em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*, entendemos o entrecruzamento entre fã e ídolo como contexto crucial para a compreensão do objeto biográfico, à medida que um agente depende do outro. O impacto desta inter-relação é o tema deste capítulo, que vai apresentar melhor o objeto de estudo, bem como os conflitos envolvendo o público e o privado em uma biografia não autorizada, escrita por um admirador confesso de um ídolo da música brasileira.

3.1 CULTURA DE FÃ E DE MITO

Não ousamos estabelecer um estudo aprofundado sobre a concepção de fã e de ídolo ao longo do tempo, mas buscamos situar alguns aspectos que caracterizam agentes com tal designação tendo em vista que o objeto deste estudo é um biógrafo que cultua a vida e a obra do biografado. Trabalhamos com o estudioso de comunicação Henry Jenkins (1992) como autor base para entender a cultura de fã, tendo em vista o consumo massivo de produtos midiáticos culturais cotidianos que marcam o presente deste estudo. Ele parte da etimologia para a compreensão do conceito. Segundo o autor, fã vem da abreviatura da palavra “fanático” que, no sentido literal da raiz latina “fanaticus”, significava devoto. No entanto, o termo assumiu rapidamente conotações mais negativas. O pesquisador destaca que a abreviação “fan” foi utilizada pela primeira vez no final do século XIX, nos relatos jornalísticos, para descrever torcedores de baseball. O termo também passou a referir formas excessivas de crença, com conotação de fanatismo religioso e político, de algo fervoroso.

Jenkins (2008, p.38) se tornou referência dos estudos de fã ao desconstruir preconceitos em torno do tema e ao trabalhar com o conceito de comunidades participativas. O autor entende o papel do fã inserido na era da convergência, com múltiplos sistemas de mídia coexistindo, e com maior espaço para o fã criador (2008, p. 377). Neste contexto, surge ainda outro conceito, o de fandom²⁶, uma comunidade que compartilha dos mesmos interesses.

Embora estes conceitos sejam trabalhados dentro de uma realidade tecnológica bem diferente dos anos 1960 a 1968, período do programa da Jovem Guarda que consagrou o biografado deste estudo, é possível enxergar tal movimento de jovens brasileiros dentro de

²⁶ Fandom é a união das palavras fã e *kingdom* traduzido pelo estudioso Henry Jenkins como sendo o reino dos fãs, ou a cultura do fã em geral.

uma estética de fandom do que podia ser compartilhado naquela época. Zimmermann (2008, p.4), que estudou o estilo de vida da Jovem Guarda, entende o fã dentro de um comportamento coletivo que compartilha, não só gostos musicais, mas também todos aspectos de uma sociedade de consumo brasileira, incentivada pela configuração econômica e cultural de toda uma geração pós-guerra. Se hoje temos uma aproximação de fã e ídolo até mais virtual do que real, a autora aponta o estreitamento de laços que para a época já representava uma ruptura. “É uma mudança de valores no próprio ouvinte, permitindo a comunicação efetiva entre cantor e público, uma concepção de vida na qual tem particular importância a interação entre quem está no palco e quem está na plateia” (ZIMMERMANN, 2008, p.4). O movimento da Jovem Guarda foi influenciado pela banda inglesa The Beatles, entendida pela analista como poderoso fenômeno de comunicação de massa que associa a indústria fonográfica e a moda em uma ideia transgressora simbolizada pela guitarra elétrica, o cabelo comprido e na testa, e o terninho ou minissaia.

Como o período de história de vida de Roberto Carlos retratado nos livros se insere também em um contexto atual, tal concepção envolve uma questão delicada e crucial que vem sendo mais abordada nos dias de hoje para a identificação do fã, que é psicológica e que corre o risco de ser reducionista. Segundo Jenson (1992, p.17), que trabalha com a literatura sobre fãs, o comportamento desse ente também é definido como uma forma de compensação psicológica pelas carências da vida moderna. Para o pesquisador, com base no que outros autores já sugeriram, ser fã é também uma tentativa de viver por meio da vida notória dos famosos.

A forma como ocorre esta interação é uma chave para o conceito de Schuker (1999, p.127), voltado ao produto cultural de nossa análise, a de que fãs são “aqueles que acompanham todos os passos da música e da vida de determinados artistas, e também as histórias dos gêneros musicais, com diferentes níveis de envolvimento”. Schuker (1999, p.127 e p.128) ainda arrisca uma diferenciação entre fã, aficionado e admirador, sendo o primeiro alguém que se preocupa mais com a imagem do ídolo; o segundo aquele que se atém a outros aspectos mais profissionais, como técnicas do artista; e o terceiro como aquele que mantém um maior distanciamento.

O professor de comunicação Tiago José Monteiro (2005, p. 6) acrescenta uma reflexão sobre como conceitos de fã oriundos da psicanálise acabam confundindo o princípio de identificação com uma visão mais extrema, de crise de identidade, que projeta no ídolo o que gostaria de ser de verdade.

Há, no entanto, um ponto de interseção que aproxima e unifica ambas as representações patológicas do fenômeno da idolatria, que é a concepção segundo a qual o fã pertence à esfera da alteridade. Para determinados estudos que abordaram tais questões, o fã é um “outro” perigoso, cujas práticas e cujos comportamentos socialmente desviantes devem ser analisados com o máximo de distanciamento crítico por parte do observador. Na esfera do senso comum, o fã é visto como alguém incapaz de estabelecer distinções – entre o real e a ficção; entre admiração e amor incondicional; e, finalmente, entre a própria identidade e a identidade do ídolo. (MONTEIRO, 2005, p.6).

O objeto de interesse do fã pode variar de acordo com a era histórica e uma série de fatos, mas seguiremos tratando da idolatria identificando agora elementos constitutivos do ídolo, seja com os contornos de mera celebridade ou alcançando o posto de herói e mito. Partimos primeiramente do conceito de celebridade. Segundo Rojek (2008, p.11), a raiz latina do termo é *celebrem*, que tem conotações tanto de “fama” quanto de estar “aglomerado”, ou de outra palavra em latim semelhante que é *celebre* e serve para identificar algo célere, veloz. Para o autor, celebridade é algo com uma conotação mais passageira e que se caracteriza como um fenômeno atual e episódico, proporcionado pelas mídias. Ele propõe uma classificação de celebridades em status, como a conferida, a adquirida e a atribuída. No primeiro caso, a relação é por descendência. As adquiridas são pessoas que se tornam famosas pelas conquistas, principalmente artísticas e esportistas. O cantor Roberto Carlos seria um exemplo deste segundo tipo, na visão do autor. A celebridade atribuída seria efeito de um esforço pela fama, por si só, quase que “fabricada” por agentes de promoção.

As celebridades também são entendidas como figuras públicas que ocupam o espaço de visibilidade na mídia e que são construídas discursivamente. Por isso, elas se destacam da vida cotidiana em virtude do talento na atividade profissional que desempenham ou em função de fatores como “atos heróicos e/ou estratégias publicitárias bem-sucedidas” (HERSCHMAN; PEREIRA, 2005, p. 13). Neste contexto de produção massiva, se pensarmos Roberto Carlos como celebridade, é possível relacioná-lo como reflexo do sucesso da canção popular, uma fábrica de ídolos, segundo Janotti (2006).

O termo celebridade também é associado à banalização do espaço anteriormente ocupado pela virtude do herói. A superexposição acaba triunfando, pois “o interesse público é reduzido à curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e à confissões de sentimentos privados” (BAUMAN, 2001, p. 46).

Autores que trabalham com o conceito de sociedade do espetáculo podem exemplificar motivos que atraem tamanha visibilidade: “haverá algo mais divertido que espiar

a intimidade do próximo, surpreender um ministro ou um parlamentar de cuecas, investigar os desvios sexuais de um juiz, comprovar que chafurda no lodo quem era visto como respeitável e exemplar? (LLOSA, 2013, p. 124)”.
Se, no passado, era preciso ler a biografia de uma estrela para conhecer passagens de sua intimidade que ela julgasse conveniente divulgar, hoje a biografia é escrita diariamente na mídia. O espaço dos heróis (mesmo os pré-fabricados) foi ocupado pelas celebridades. A superexposição substitui a virtude como valor supremo. As imagens são preconcebidas. As estórias já foram contadas. E a encenação continua até mesmo após a morte (Elvis ainda não morreu). (PENA, 2004, p.442) .

Ao trabalhar com a teoria da biografia sem fim, Pena (2004) afirma que a cultura de massa produz seus heróis e a mídia transforma cada momento do indivíduo em capítulos. Neste sentido, o autor destaca que a valorização do biográfico é diretamente proporcional à capacidade desse em tornar-se uma celebridade.

Se, no passado, era preciso ler a biografia de uma estrela para conhecer passagens de sua intimidade que ela julgasse conveniente divulgar, hoje a biografia é escrita diariamente na mídia. O espaço dos heróis (mesmo os pré-fabricados) foi ocupado pelas celebridades. A superexposição substitui a virtude como valor supremo. As imagens são preconcebidas. As estórias já foram contadas. E a encenação continua até mesmo após a morte (Elvis ainda não morreu). (PENA, 2004, p.442) .

Segundo Pena (2004), são as celebridades que canalizam a atenção e preenchem o imaginário coletivo do espetáculo contemporâneo, diferente dos heróis da tradição da cultura ocidental trabalhados por autores como Joseph Campbell (1990, p.5), que estuda os mitos como histórias de busca de verdade, de sentido, de significação do cotidiano. Dentro deste universo comum de uma sociedade, a pessoa pode ganhar um novo status. “Quando se torna modelo para a vida dos outros, a pessoa se move para uma esfera tal que se torna passível de ser mitologizada” (CAMPBELL, 1990, p. 16). Em uma comparação entre celebridade e mito, temos um caminho apontado pelo autor como principal fator de diferenciação, pois o mito é um campo de referência que é transcendente. Os mitos, também ligados à cultura, tempo e espaço, passam por transformações e podem ser abandonados, mas são vistos como tal justamente por terem maior perenidade. Os fazedores de mitos dos tempos primitivos se equivalem hoje aos artistas. Dentro deste universo mitológico, Campbell (1990) justifica por que tantas histórias de heróis são cultuadas ao longo do tempo da mesma forma em que conceitua o herói como uma figura universal: “porque é sobre isso que vale a pena escrever. Mesmo nos romances populares, o protagonista é um herói ou uma heroína que descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência” (CAMPBELL, 1990, p. 131). O autor divide o herói em duas categorias principais, o de feitos físicos, como heróis de batalhas, e o de proezas espirituais. Ao trabalhar com a caracterização do herói, ele destaca uma saga comum, seja qual for o modelo cultuado.

Evoluir dessa posição de imaturidade psicológica para a coragem da autorresponsabilidade e a confiança exige a morte e a ressurreição. Esse é o motivo básico do périplo universal do herói – ele abandona determinada condição e encontra a fonte da vida, que o conduz a uma condição mais rica e madura. (CAMPBELL, 1900 p.132).

O que Campbell (1990) alerta é que a sociedade atual caminha cada vez mais para a individualidade e que a figura do herói é importante dentro de uma vida tão diversa e complexa, que muda tão rápido, e que não permite cristalizar referências, um cultura quase que descartável. Deste modo, o autor desaprova uma sociedade que reverencia mais celebridades do que heróis. Mas como saber quem é de fato um herói? O exemplo apontado por Campbell (1990) é John Lennon, considerado um dos principais líderes da banda britânica The Beatles.

Do ponto de vista mitológico, ele foi um inovador. Os Beatles desenvolveram uma forma de arte para a qual havia uma carência. De algum modo, eles estavam em perfeita sintonia com o seu tempo. Se tivessem aparecido trinta anos depois, sua música teria sido um fracasso. O herói público é sensível às necessidades de sua época. (CAMPBELL, 1990, p.142).

Transportando este exemplo para a realidade brasileira e tendo em vista quase o mesmo contexto cultural da época dos Beatles, Roberto Carlos se tornou mito a partir da inovação trazida ao Brasil importando o modelo da banda britânica. Ainda conforme Campbell (1990, p.144 e p.145), o herói evolui à medida que a cultura evolui e o herói lendário é normalmente o fundador de algo, de uma nova era, de uma religião, de uma nova cidade, uma nova modalidade de vida.

Com o auxílio de diversos autores que trabalham com a cultura de fã e de ídolo, recorreremos também ao sociólogo Edgar Morin (1989) para estudar a inter-relação entre ambos. É preciso ter em vista que as tecnologias permitem aproximação maior do que no tempo de seus estudos, em que as principais manifestações apontadas como exemplos eram do cinema e não da era da internet. Embora as comunidades de fãs da era da convergência de Jenkins (1992) tenham ganhado até mesmo poder de influenciar no que é produzido pelo mercado cultural, Morin (1989) trabalha com uma discussão mais aprofundada de um desejo maior de aproximação com o autor da obra, do que propriamente o produto deste autor.

Para que possamos entender o que Morin (1989) trabalha, primeiro é preciso apresentar uma outra inter-relação, que não é simplesmente a de fã e ídolo, é entre herói e “estrela”. Normalmente, o artista se torna famoso a partir do herói que representa, mas mais do que ser determinado pelo papel, “o ator também é capaz de determiná-lo e, dependendo da

forma como o faz, é capaz de consagrá-lo” (MORIN, 1989, p.7). O sociólogo francês observa um sistema de relações entre o real e imaginário em que o artista, ao mesmo tempo que tem a vida real transformada em mito, também transforma o mito em realidade.

A estrela é o ator, ou a atriz, que absorve parte da essência heroica – isto é, divinizada e mítica – dos heróis dos filmes, e que, reciprocamente, enriquece essa essência com uma contribuição que lhe é própria. Quando se fala em mito da estrela, trata-se portanto em primeiro lugar do processo de divinização a que é submetido o ator de cinema, e que faz dele ídolo das multidões. (MORIN, 1989, p. 26).

O conceito de estrela do autor é comparado a um culto. Neste caso, a beleza não é uma característica secundária, é um dos fatores primordiais em um tipo de atração tão emocional. É nesta relação subjetiva que o filósofo francês destaca o principal entrecruzamento entre fã e ídolo, uma relação passional e inacessível. Segundo o autor, a adoração implica uma relação verme-estrela em que o verme também quer ser estrela. Só que esse mesmo fã que ambiciona ser amado aceita ser apenas verme. Morin (1989, p.52) chega a comparar esta relação com o amor religioso.

O fã quer saber tudo, ou seja, quer possuir, dominar e digerir mentalmente a imagem integral do ídolo. O conhecimento se torna assim um meio de apropriação mágico. Não chega a constituir um meio de saber analítico ou sintético da estrela, mas a incorporar mexericos, rumores e indiscrições numa saborosa deglutição. (MORIN, 1989, p.60).

O autor destaca que a realidade humana se alimenta do imaginário a ponto de ela própria se tornar semi-imaginária. Muitas vezes, o meio para acessar informações que sustentam esta vinculação é o biográfico. No objeto desta análise, quem fornece os detalhes é biógrafo e fã e, por isso, a inter-relação é tão presente. Neste caso, retomamos Bakhtin (1997, p.167) que trabalha com o conceito de herói em biografias e aponta que, em nenhum outro gênero, o autor situa-se tão próximo de seu herói: “eles parecem ser intercambiáveis nos lugares que ocupam respectivamente e é por esta razão que é possível a coincidência de pessoas entre o herói e o autor (fora dos limites do todo artístico)”. A inter-relação entre fã e ídolo é compreendida, portanto, como a consciência de que celebridades, heróis, mitos e estrelas se confundem com seus admiradores porque se aproximam pelas referências que compartilham um dos outros e pela interdependência entre o agente que admira e o que é projetado a partir de tal prestígio.

3.2 ROBERTO CARLOS EM DETALHES E O RÉU E O REI

Os livros *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei: minha história com Roberto Carlos, em detalhes* são duas obras diferentes, mas inteiramente ligadas ao abordarem fatos envolvendo, primeiro, o cantor e, depois, biógrafo e biografado. As publicações estão inseridas em um contexto brasileiro recente.

Roberto Carlos em Detalhes é uma obra literária, uma biografia não autorizada do músico, publicada pela editora Planeta em dezembro de 2006 e proibida no ano seguinte mediante acordo judicial. É um livro fruto de uma pesquisa de 16 anos feita pelo jornalista e historiador Paulo Cesar de Araújo. O resultado são 504 páginas, divididas em 15 capítulos, que distribuem a trajetória do músico por períodos cronológicos e temáticos. Ao final do livro, são listados como fontes 175 depoimentos, e reportagens de 19 jornais e 14 revistas.

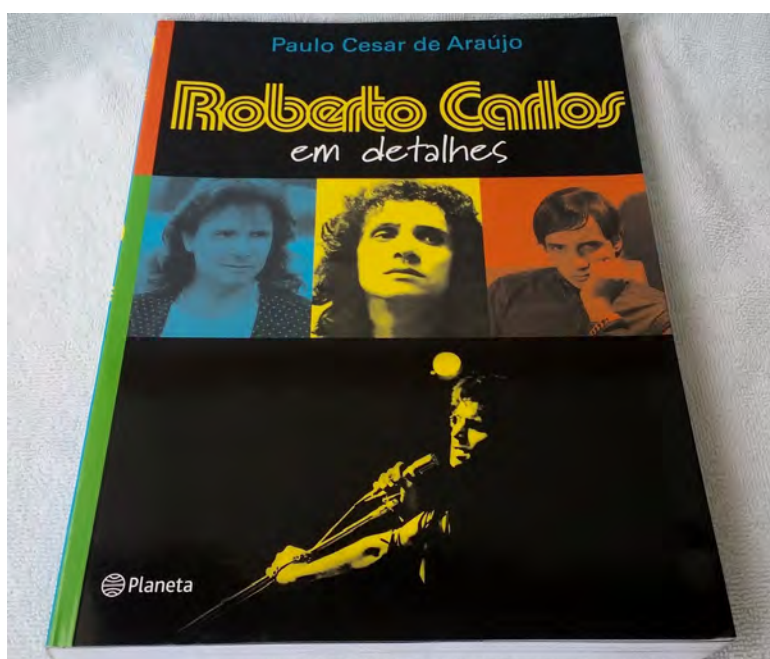


Figura 1: Imagem da capa do livro *Roberto Carlos em detalhes*

Em 2014, oito anos após a polêmica gerada a partir da proibição da circulação da biografia de Roberto Carlos, Araújo lançou o segundo livro abordando como escreveu a história do cantor, a reação do biografado à publicação não autorizada e o debate da sociedade a partir da retirada de circulação. *O réu e o rei* é uma metabiografia sob o ponto de vista de uma narrativa criada para explicar a história a partir do lançamento do primeiro livro sobre o cantor.

Nas 521 páginas e 13 capítulos da publicação subsequente, o escritor busca mostrar o processo de construção da narrativa, os caminhos percorridos durante a pesquisa, as tentativas de entrevistar o ídolo e os motivos para despertar a desaprovação de Roberto Carlos, entre outros aspectos que ele considerou relevantes ao processo de compreensão de obra e contexto. O livro é, essencialmente, um espaço de memória do narrador, desde a infância, passando pelo julgamento onde ficou frente a frente com o ídolo no papel de adversário, até a repercussão provocada pela proibição de biografias não autorizadas no país.



Figura 2 – Imagem da capa do livro *O réu e o rei*

Ainda na biografia de Araújo sobre Roberto Carlos, o jornalista já dava mostras de o quanto a vida pessoal do biógrafo estava atrelada à do músico. Os mesmos episódios contados em um livro e outro ganham tons completamente diferentes a partir da ruptura ocorrida com a proibição da história de vida do cantor reunida pelo historiador. A análise deste entrecruzamento das narrativas nas duas obras, sob o ponto de vista do biógrafo e do biografado, é o principal objetivo desta dissertação de mestrado.

3.2.1 O famoso e misterioso biografado

Na biografia *Roberto Carlos em detalhes*, a trajetória profissional é o principal fio condutor da história do cantor. Apresentamos a seguir a história de Roberto Carlos e os principais acontecimentos envolvendo o cantor, a partir da versão do autor do livro. Um marco inicial é o dia 16 de junho de 1950, quando o músico, aos nove anos, cantou pela primeira vez nas manhãs de domingo na Rádio Cachoeiro, em Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, onde nasceu. É também deste período de infância que Paulo Cesar de Araújo descreve um dos episódios mais tabus da história de Roberto Carlos, o acidente de trem que o fez ter parte da perna direita amputada. Segundo Araújo (2006), o fato ocorreu em 29 de junho de 1947 durante a festa do padroeiro da cidade, São Pedro. Com seis anos, foi atingido enquanto assistia o desfile de um grupo escolar. Permaneceu andando com auxílio de muleta até os 15 anos, quando se mudou para o Rio de Janeiro e colocou a primeira prótese.

Em terras cariocas, Roberto Carlos passou a conviver com uma turma do subúrbio, do bairro da Tijuca, na zona norte. Eram jovens, como Tim Maia, Erasmo Carlos, Jorge Benjor, Wilson Simonal, os futuros Blue Caps, entre outros nomes que ficaram conhecidos no cenário musical brasileiro e, na época, eram influenciados por ídolos americanos do rock da metade da década de 1950. Roberto Carlos vinha de uma tradição de canções românticas do rádio, mas aos poucos ia descobrindo o novo ritmo.

A primeira oportunidade na TV foi no programa Teletur, da TV Tupi, em 1957. “Roberto Carlos cantou *Tutti frutti*²⁷ sentado em uma lambreta, num cenário que tinha como tema a juventude” (ARAÚJO, 2006, p.50). No mesmo período também integrou o quarteto The Sputniks, liderado por Tim Maia. O grupo musical os levou a Carlos Imperial²⁸, que estava começando o programa de televisão *Clube do Rock*, atração extinta no final da década de 1960.

²⁷ A canção *Tutti Frutti* era um dos principais sucessos do repertório de Elvis Presley.

²⁸ Carlos Imperial aparece em diversas passagens do livro *Roberto Carlos em detalhes*. É descrito por Paulo Cesar de Araújo como um gordo, alto e típico integrante da elite econômica carioca. Ele morou na mesma cidade natal de Roberto Carlos, Cachoeiro do Itapemirim, onde o pai foi prefeito. Aos 22 anos, iniciou a carreira artística como dançarino e apresentador de programas de televisão. Também ficou marcado pelas festas que promovia reunindo famosos.



Figura 3 – Reprodução de imagem de Roberto Carlos na contracapa do livro *Roberto Carlos em detalhes*

Sem sucesso na primeira oportunidade na TV com o fim do programa *Clube do Rock* por falta de patrocínio, Roberto Carlos descobriu a Bossa Nova e a inspiração por João Gilberto ao ouvir *Chega de Saudade*²⁹, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. Passou a se apresentar como *crooner*³⁰ na noite carioca, principalmente na boate Plaza. Com ajuda de Carlos Imperial, o cantor assinou o primeiro contrato com uma gravadora, a Polydor, e gravou *Fora do Tom* em julho de 1959. O disco tinha semelhança com o já consagrado João Gilberto. Após perambulações por outras gravadoras, o segundo álbum foi gravado pela Columbia Broadcast System (CBS), do diretor artístico Roberto Côrte Real, ainda com

²⁹ A canção é considerada inaugural para a Bossa Nova, pelos elementos renovadores que a música apresentava.

³⁰ Crooner é um termo americano inicialmente atribuído para cantores populares que costumam ser acompanhados de outros músicos. No caso de Roberto Carlos, Paulo Cesar de Araújo quer definir o trabalho de um intérprete musical da boate Plaza em Copacabana, onde circulava a elite política e cultural do país na época. Esta casa noturna firmou-se como um dos espaços míticos da Bossa Nova. O biógrafo descreve também que, como um típico crooner de boate, Roberto Carlos se apresentava uniformizado de terno e gravata, sendo acompanhado por um conjunto musical.

Roberto como cantor de Bossa Nova. Mas foi o novo diretor artístico da CBS, Evandro Ribeiro, o responsável pela guinada na carreira musical no campo da música jovem. A versão brasileira de *Splish Splash*³¹ foi o primeiro single de sucesso do cantor. Roberto se consolidou como um fenômeno da música brasileira com a estreia do programa Jovem Guarda na TV, em 1964, e com a composição de 1965, *Quero que vá tudo pro inferno*.

Como apresentador nas tardes de domingo na TV Record, passou a liderar o movimento da Jovem Guarda, ao lado de Erasmo Carlos, e da cantora Wanderléa e de outros músicos. Importante marco da carreira de Roberto Carlos é ter vencido o festival italiano de San Remo, interpretando *Canzone per te*, em 1968. Em meio ao sucesso internacional e da Jovem Guarda, conheceu a sua primeira esposa, Cleonice Rossi Martinelli, separada e com uma filha pequena. Roberto e Nice permaneceram juntos até março de 1978. Com ela, teve Ana Paula, Luciana e Dudu Braga, que nasceu com problemas graves de visão. Eles já estavam separados quando Nice morreu, no dia 13 de maio de 1990, aos 49 anos. Roberto Carlos conheceu, em 1977, a segunda companheira, a atriz Myrian Rios, então com 16 anos. O cantor já tinha 40 anos. O relacionamento durou onze anos sem ser oficializado.

O primeiro filho de Roberto Carlos, no entanto, já havia nascido muito antes, fruto de um romance com uma fã. A paternidade de Rafael Braga só foi reconhecida após resultado de exame de DNA, em 1990. Na mesma década, casou-se com Maria Rita, único casamento oficial de Roberto Carlos, já que a cerimônia com Nice não foi reconhecida pelas leis brasileiras, por ela ser separada e terem casado em outro país. Araújo (2006) compara o romance com Maria Rita ao de John Lennon e Yoko Ono, tendo em vista que ela o acompanhava em tempo integral, e pelas canções de amor que compôs para a amada. O biógrafo destaca que a “louvação” pública do cantor pela mulher foi ainda maior após a morte de Maria Rita, por câncer, em dezembro de 1999.

A formação religiosa do cantor é marcada pelo catolicismo e espiritismo. “O TOC (*Transtorno Obsessivo Compulsivo*) foi se acentuando em Roberto Carlos a partir do início dos anos 80, junto com seu mergulho místico. A intensa religiosidade do cantor caminhou paralela ao crescente aumento das suas manias e superstições” (ARAÚJO, 2006, p.457). Entre os exemplos mais emblemáticos: não gostar da cor marrom, sair sempre pela mesma porta que entrou, não pronunciar mais as palavras mal e inferno.

³¹ A música original de Bobby Darin teve versão brasileira composta por Erasmo Carlos e gravada por Roberto Carlos com a banda Renato e seus Blue Caps em 1963.

O biógrafo também apresenta em um capítulo o que chamou de “embate entre a MPB e o iê-iê-iê³²”. No auge do sucesso de Roberto Carlos, pioneiro ao se associar aos ritmos estrangeiros, surgia também um movimento contrário tendo o cantor da Jovem Guarda como um dos principais alvos, já que representava a figura de um invasor cultural. Com o intuito de ser afirmar como música popular brasileira, a MPB também criticava o cantor por meio da opinião de seus intérpretes, caso de Elis Regina, Geraldo Vandré e até mesmo Caetano Veloso, antes da fama obtida como fundador de um movimento posterior, o Tropicalismo³³. Depois, Caetano mudou de opinião, até influenciado pela irmã, Maria Bethânia, que o convidou a olhar com mais atenção para o trabalho do cantor de rock. Contrariando os próprios amigos, Caetano Veloso se declarou um fã a ponto de ser visitado por Roberto Carlos, enquanto estava no exílio em Londres. Caetano inclusive inspirou a canção *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos*, assinada pela dupla Roberto e Erasmo. Segundo Paulo Cesar de Araújo (2006), foi só a partir de 1968 que Roberto Carlos começou a ser aceito por setores da intelectualidade por conta do salto de qualidade nas composições com Erasmo, com canções como *Se você pensa* e *As curvas da estrada de Santos*.

O livro trabalha ainda com a imagem da rebeldia da Jovem Guarda, transgressão reforçada nos filmes protagonizados pelo “cabeludo” Roberto, retratando principalmente a paixão por automóveis e pela velocidade. O cantor se envolveu em problemas, como perseguição³⁴, acidente de carro³⁵ e inquérito por porte ilegal de arma devido a disparos na rua³⁶. A rebeldia de Roberto, no entanto, não incluía drogas. Ele mesmo se autodeclarava “careta”.

Além da vida pessoal do cantor, que parecia imitar a dos próprios filmes que estrelava no cinema, Araújo (2006) dedica um capítulo para Roberto Carlos e o sexo, com análise das composições sobre o tema, como *Proposta e Cavalgada*. “Roberto Carlos inaugurou sua fase

³² O termo iê iê iê remete ao yeah yeah yeah das canções dos Beatles, como *She Loves You*. A expressão, no entanto, servia também para designar o rock dos anos 1960, mas que acabou também estigmatizando todo tipo de canção estrangeira e o próprio movimento da Jovem Guarda.

³³ O Tropicalismo, inaugurado em 1968, abriu espaço para a mistura de manifestações culturais diversas, inclusive com elementos da cultura jovem mundial.

³⁴ Na volta de um show em Uberaba, em 1966, Roberto Carlos, a bordo de um modelo Aero Willis, foi perseguido por um grupo de jovens em um DKW Vemag. Houve troca de socos com outros colegas de Roberto Carlos, mas o cantor conseguiu sair ileso ao ficar dentro do carro. (ARAÚJO, 2006, p.279 e p.280).

³⁵ Em julho de 1964, Roberto Carlos sofreu um acidente com seu modelo Bel Air conversível, após voltar de um segundo show na cidade de Três Rios, em Minas Gerais. O cantor precisou ser internado e recebeu 16 pontos no pescoço. Roberto Oliveira, secretário de Nelson Gonçalves que marcou o show para Roberto Carlos, chegou a ser transferido para o hospital do Rio de Janeiro, mas não resistiu aos ferimentos e morreu. Outros passageiros tiveram ferimentos leves. (ARAÚJO, 2006, p.285 e p.286).

³⁶ Na madrugada de 1966, ao parar em uma farmácia no Centro de São Paulo, Roberto Carlos se disse ameaçado por jovens e disparou tiros de revólver (ARAÚJO, 2006, p. 278 e p.279).

de cantor de motel antes mesmo da proliferação desse tipo de estabelecimento” (ARAÚJO, 2006, p. 296). O biógrafo apresenta neste trecho do livro a Casa da Baiana, no centro de São Paulo, como ponto de encontro dos artistas da Jovem Guarda. Também cita o Chatô do Imperial no Rio de Janeiro, como ficou conhecida a casa de Carlos Imperial no posto 5 de Copacabana, que assumia o mesmo papel de diversão do outro estabelecimento. Além dos encontros casuais, o livro relata casos amorosos, como os de Roberto Carlos com a cantora Maysa, em 1966, com a socialite Silvia Almeida, em 1971, e com Sônia Braga, em 1977.

A biografia mostra a transformação dos temas musicais mais rebeldes para os que tratam de defender outras causas, como a da mulher de 40 anos, a mulher pequena e a gordinha. O biógrafo também questiona por que, mesmo Roberto Carlos sendo uma referência nacional, nunca foi porta-voz e engajado com questões políticas, chegando a ser visto como conservador.

Por fim, o livro *Roberto Carlos em detalhes* destaca o cantor nos palcos, principalmente as temporadas de shows promovidas no Canecão, a partir da década de 1970, na zona sul do Rio de Janeiro, com alguns de seus principais rituais, como o de jogar flores para os fãs, chegar três horas antes ao local do espetáculo e falar sozinho no momento em que se curva para agradecer ao público. O projeto *Emoções* marcou a estreia de Roberto Carlos na era das grandes excursões, em 1983, com shows em estádios de futebol. A partir de 2004, inaugurou também o projeto de apresentações em cruzeiros marítimos, um dos fatos mais recentes retratados pela obra de Araújo, publicada dois anos depois do início das turnês em alto mar.

3.2.2 Biógrafo, historiador e jornalista

Assim como a história de Roberto Carlos, a trajetória do biógrafo que apresentamos resulta das informações extraídas da própria obra de Paulo Cesar de Araújo. Os primeiros capítulos de *O réu e o rei* contam com detalhes a relação histórica e emocional do biógrafo com a música de Roberto Carlos. Relatam como o baiano Paulo Cesar de Araújo ouvia as canções do biografado desde a infância pelo rádio, já que a família não tinha toca-discos naquela época. O autor conta que nunca assistiu ao programa Jovem Guarda, que era transmitido na Bahia pela TV Aratu, porque nem os vizinhos tinham o aparato tecnológico, até então restrito às famílias mais abastadas nos anos 1960.

O biógrafo nasceu em São Paulo em 14 de março de 1962, quando os pais migraram para a Capital paulista em busca de trabalho. Poucos meses depois, voltaram para Vitória da Conquista, na Bahia, onde o filho foi registrado. Separada, a mãe criou sozinha os dois filhos, já que o camponês não tinha renda fixa para pensão alimentícia. Para sustentar a família, ela vendia flores artificiais e leite. O primeiro emprego do biógrafo, com oito anos, foi como engraxate no contraturno escolar.

Sem recursos para comprar discos e ver filmes de Roberto Carlos, o fã acompanhava o cantor de longe, sem acesso a shows e com muita dificuldade para a compra de discos e para ver filmes dos cantor. De relojoeiro no estabelecimento do tio, passou a ser também montador ótico, a profissão que o sustentou ao longo de anos até o período universitário. Foi justamente com a intenção de buscar oportunidades de formação superior aos filhos que a mãe de Araújo decidiu apostar novamente em São Paulo, em 1978. Com 15 anos, na sétima série, ele conta que de duas malas para a mudança, uma era dedicada exclusivamente para livros, discos e revistas sobre Roberto Carlos e a música brasileira. “Sem saber, naquela manhã, na rodoviária, embarquei para uma longa viagem levando no bagageiro do ônibus o embrião da pesquisa de um livro que só começaria a escrever mais de 20 anos depois” (ARAÚJO, 2014, p.71).

Os recortes de jornais do fã se somaram aos conhecimentos de duas faculdades e ao material coletado em bibliotecas e outras fontes. Em 1984, se mudou para Niterói, no Rio de Janeiro. A indecisão entre Jornalismo e História fez com que acabasse cursando as duas faculdades. Depois de diversas tentativas, em 1987, foi aprovado nos dois vestibulares, então com 25 anos de idade. Para cursar História na Universidade Federal Fluminense (UFF), e Comunicação na Pontifícia Universidade Católica (PUC), deixou o trabalho em uma ótica e passou a fazer serviços oftalmológicos, como óculos e consertos, diretamente para professores, funcionários e alunos das universidades. Chamava este negócio de *Ótica Itinerante*. Ela lhe permitia administrar melhor o tempo e pagar as contas.

Ao fazer um levantamento sobre MPB, na Biblioteca da PUC, Biblioteca Nacional e no Museu da Imagem e do Som, constatou pela primeira vez que não havia nenhum livro de análise da obra de Roberto Carlos. O preconceito universitário do período pesava sobre o tema e ele optou, na monografia, por um projeto mais geral sobre a MPB, que o fez colher depoimentos de nomes como Tom Jobim, Chico Buarque, João Gilberto, Caetano Veloso, inclusive com maior facilidade do que Roberto Carlos que, desde a década de 1970, já tinha o filtro de assessores. Aproveitou também o acesso a artistas, como Tim Maia, Wilson Simonal

e Carlos Imperial, que tiveram intensa convivência com Roberto Carlos, para armazenar material para a futura biografia.

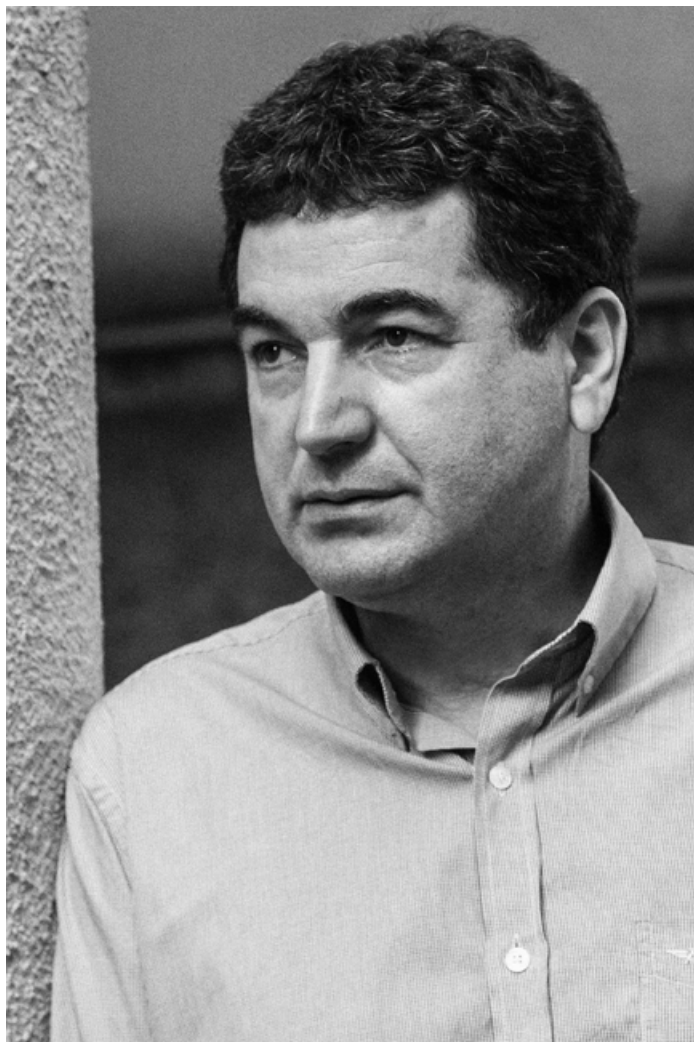


Figura 4 – Reprodução da imagem de Paulo Cesar de Araújo na orelha do livro *O réu e o Rei*

Araújo passou em dois concursos, um para professor de História do município, e outro para as escolas técnicas do Estado do Rio. Mas mesmo acumulando as duas funções, passava os intervalos na Biblioteca Nacional, vizinha de uma das escolas onde lecionava, procurando Roberto Carlos nas páginas de periódicos, como *Revista do Rádio*, *Intervalo*, *Última Hora* e *Jornal da Tarde*.

Depois de concluir os cursos de História e Comunicação, seguiu aprofundando a pesquisa de música popular. Em 1995, ingressou no Mestrado em Memória Social e Documento, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, com o projeto intitulado *Eu não sou*

cachorro, não. Memória da canção popular “cafona” (1968-1978), orientado pela professora Sônia Siqueira.

A rigor, eu poderia ter focalizado o tema Roberto Carlos nesse mestrado, mas achei mais urgente investigar aquela outra grande lacuna da nossa historiografia, a música brega – e uso aqui a palavra “brega” não como adjetivo, mas como substantivo, referência a um estilo musical. (ARAÚJO, 2014, p. 182).

No entanto, o pesquisador não abandonou o projeto de Roberto Carlos e, enquanto pesquisava para o Mestrado, já reunia material do cantor, porque ambos objetos estavam inseridos na mesma época: os anos 1960 e 1970, tempos de ditadura militar e de expansão na indústria fonográfica no Brasil. “Ninguém falava da censura aos cantores bregas, então eles próprios já estavam se esquecendo disso, porque como ensina Maurice Halbwachs, a memória é social: lembramos daquilo que nos é lembrado” (ARAÚJO, 2014, p. 185).

A dissertação foi apresentada em outubro de 1999, contudo o autor prosseguiu ampliando os estudos por mais dois anos para o livro que foi lançado pela editora Record em 2 de setembro de 2002. A publicação *Eu não sou cachorro, não*, sobre cantores bregas, como Waldick Soriano, Odair José e Paulo Sérgio, ao contrário de *Roberto Carlos em detalhes*, foi elogiada pela crítica e não provocou questionamentos jurídicos por parte dos citados. Mas mesmo a partir do sucesso da obra, a editora nunca manifestou interesse em publicar a pesquisa que o mesmo escritor desenvolvia exclusivamente sobre Roberto Carlos. Mais tarde, a Record admitiu ao autor que já temia processos judiciais.

3.3 A POLÊMICA JUDICIAL

Embora Araújo afirmasse a intenção de prestar uma homenagem de fã com o livro *Roberto Carlos em detalhes*, a desaprovação do biografado fez com que a obra não autorizada ficasse mais conhecida pela polêmica gerada do que propriamente pelo conteúdo de suas páginas. No período de divulgação de *Eu não sou cachorro, não*, Araújo já previa o futuro livro sobre Roberto Carlos. Sem editora para publicar, surgia no Brasil a filial da Planeta, de um grupo editorial espanhol de Barcelona, interessada em projetos identificados com o Brasil. Um cantor referência nacional se mostrava como uma porta de entrada atrativa neste mercado editorial. O negócio entre biógrafo e editora já previa uma cláusula do contrato em que a Planeta se precava de futuros processos, colocando o autor como o único responsável pelas reclamações em relação ao conteúdo da obra.

Antes de publicar o livro, após diversas tentativas de entrevistas exclusivas para a biografia, Araújo tentou mais uma vez convencer o cantor a falar. A intermediação para o encontro foi feita por meio do empresário de Roberto, Dody Sirena, mas não surtiu efeito. Por conta da demora na tentativa de obter o depoimento de Roberto, o que nunca se concretizou, o livro teve o lançamento, previsto para o início de 2006, atrasado. Outro motivo foi a decisão do formato biográfico.

O departamento comercial da Planeta informava que *Roberto Carlos em detalhes* já era um dos livros de maior sucesso na pré-venda dos sites das grandes livrarias, por isso a pressão para ir logo para a gráfica, o que ocorreu somente no final do ano de 2006. A largada para a polêmica começou no dia 11 de dezembro, quando na tradicional coletiva de Roberto Carlos para os lançamentos e especiais de final de ano, o cantor criticou a biografia recém-lançada e disse que entregara o caso para os advogados. Ao jornalista Jotabê Medeiros de *O Estado de S. Paulo*, Roberto Carlos respondeu que: “pra começar, é uma biografia não autorizada e cheia de coisas que não são verdadeiras. E coisas que ofendem a mim e a pessoas muito queridas, pessoas maravilhosas, e que são expostas e colocadas ali numa exposição absolutamente sensacionalista” (MEDEIROS apud ARAÚJO, 2014, p. 223).

Mesmo admitindo que não tinha lido integralmente o livro, o músico já demonstrou que o problema principal era ter sido escrito sem permissão. O cantor defendia que a história era seu patrimônio exclusivo. Disse também que se sentia agredido na privacidade. No dia 10 de janeiro de 2007, o protagonista de *Roberto Carlos em Detalhes* entrou com uma notificação cível requisitando à editora que, no prazo de cinco dias, interrompesse a publicação, distribuição e venda do livro. Diante da negativa da advogada da Planeta, Rosa Brandão Bicker, a banca de advogados do músico entrou com uma queixa-crime na 20ª Vara do Fórum Criminal da Barra Funda em São Paulo. Três dias depois, impetrou mais um processo contra Paulo Cesar de Araújo e a editora Planeta, agora na 20ª Vara Cível do Rio de Janeiro. O Campos Escritórios Associados, com sede em Porto Alegre, foi o contratado. O advogado Marco Antônio Campos trabalhava com o principal argumento de que a obra não autorizada teria invadido a intimidade do artista. A defesa pedia, além da proibição e recolhimento dos livros, indenização e multa por invasão de privacidade.

Das 504 páginas de *Roberto Carlos em detalhes*, 14 passagens são questionadas judicialmente, sendo 10 delas relacionadas à temática sexual. Entre os casos em que alega injúria, cita encontros amorosos com famosas, além do trecho dizendo que Wanderléa o chamava de mulherengo. Outras duas passagens questionadas são a do acidente da infância

que decepcionou a perna do músico, e a doença de Maria Rita. Chama atenção também alegações contra citação de terceiros, como a que Araújo fez sobre o ex-delegado Sérgio Fleury³⁷, de que o agente da lei atuava nos porões da ditadura militar, ao chamá-lo de “um torturador de presos políticos [...] de estilo frio e violento” (ARAÚJO, 2014, p. 250).

A acusação mais grave, no entanto, é a de associar a imagem de Roberto Carlos ao consumo de drogas em “festinhas” com meninas menores de idade. O livro relata o que foi noticiado em jornais da época, do caso de uma menor estuprada e morta, mas que não envolve o cantor. A biografia inclui também a denúncia contra Carlos Imperial, Erasmo Carlos e Eduardo Araújo, em 1966, por corrupção e sedução de garotas menores.

Narro o episódio na biografia porque ali não falo apenas de Roberto Carlos, mas também do panorama da época, e aquilo ajuda a esclarecer que a Jovem Guarda não era apenas um movimento de artistas românticos e ingênuos embevecidos pelas “jovens tardes de domingo”. Havia uma “turma da pesada”, liderada por Carlos Imperial, que transgredia e provocava a mobilização dos agentes de repressão. (ARAÚJO, 2014, p. 251).

A defesa de Roberto também queria enquadrar os réus pela presença do dolo de finalidade comercial, pois assim haveria um agravante caso a ação fosse julgada procedente. Na queixa-crime, é lembrado que tratava-se de uma biografia não autorizada, em que Roberto Carlos não deu entrevista ao autor. Os advogados agregaram o pedido de busca e apreensão de todos os exemplares impressos e R\$ 500 mil de multa para cada dia que o livro estivesse circulando. O cantor pedia danos morais e materiais ao biógrafo e à editora, mas a queixa-crime era endereçada apenas ao autor.

Ilustrado com cerca de 100 fotografias, o livro também foi alvo de processo do fotógrafo oficial das capas de discos de Roberto Carlos. Duas dessas capas são de autoria de Luiz Garrido, de 1966, e a reprodução de capas foi publicada pela editora Planeta sem autorização. A compositora Isolda, cuja a aparição no livro é por ser autora de músicas, como *Outra Vez*, entrou na Justiça, mas acabou desistindo. Ao todo, foram quatro processos movidos contra o autor no mesmo janeiro de 2007, incluindo o de Myriam Rios, que reclamou por ele ter usado declarações de seu livro sem citar a fonte. Depois, a ex-esposa de

³⁷ No livro *Autópsia do Medo – Vida e Morte*, biografia do delegado Sérgio Paranhos Fleury, o jornalista Percival de Souza destaca a relação de um dos torturadores mais violentos da ditadura brasileira com o cantor Roberto Carlos. O biógrafo de Fleury revela que ele foi contratado pela Record para ser o segurança do cantor. Vale ressaltar que o repressor morreu em 1979, em Ilhabela, no litoral de São Paulo, sob circunstâncias que até hoje geram controvérsia se ele teria se afogado ou morto pelos próprios militares como queima de arquivo. De qualquer forma, surpreende que a defesa de Roberto tenha citado o trecho do livro em que Paulo Cesar de Araújo cita Fleury como forma de preservação da memória de um personagem tão conhecido da história.

Roberto desistiu do processo quando certificou-se que as citações estavam corretas. A família de Maria Rita chegou a ameaçar o biógrafo de processo, mas não levou a ideia adiante.

A audiência em que réu e rei ficaram frente a frente foi no dia 2 de maio de 2007. Temendo o prejuízo econômico de uma derrota, a editora aceitou o acordo de não mais publicar, distribuir e comercializar a biografia. Em contrapartida, o artista desistiria dos dois processos, abrindo mão do pedido de indenização e da cobrança da multa. A editora teria 60 dias para recolher, no limite de suas forças, as publicações nas livrarias e encaminhar para o autor. Se ainda assim fossem encontrados exemplares, Roberto compraria e apresentaria as notas à editora. Foi proibido que Araújo falasse de trechos do livro que tratam da vida íntima de Roberto Carlos. Cerca de 10 mil exemplares seriam recolhidos com a permissão judicial. O biógrafo buscou uma outra advogada para contestar o acordo aceito pelos advogados da editora Planeta e pelo próprio réu, mas não teve sucesso.

O público interessado em ter acesso ao livro sobre Roberto obtinha seus exemplares pelo mercado negro. A biografia era liberada para venda no exterior, o que explicava as impressões, mesmo com o acordo proibindo a circulação no Brasil. Era e é possível encontrar também versões na internet. O livro segue sendo comercializado no mercado paralelo. O portal Estante Virtual³⁸, um dos maiores sites de venda de livros novos e usados do Brasil, tem exemplares com preços que variam de R\$ 138 a R\$ 1,2 mil, transformando a biografia em item de colecionador. Das cerca de 60 biografias do cantor à venda, a maioria, o equivalente a 80%, era de livros seminovos.

3.3.1 A discussão sobre biografias não autorizadas

Ao tratar da inter-relação entre fã e ídolo, este estudo depara-se também com a interdependência dos agentes, um como fonte de informação e o outro como responsável por compilar o conteúdo coletado e construir a narrativa biográfica. Em grande parte das vezes não se trata de uma relação amistosa, como se pode perceber no caso de *Roberto Carlos em detalhes* (2006). O conflito gerado a partir da publicação da biografia sem a autorização do biografado ganhou amplo debate nos últimos anos, tanto de teóricos, como da sociedade. A proposta de traçar um panorama desta discussão responde a um desejo de compreender como

³⁸ A Estante Virtual é um portal que conecta vendedores com mais de 3,6 milhões de leitores cadastrados e 16 milhões de livros no acervo. O foco principal é a venda de sebos, já que apenas 20% dos livros são novos. Disponível em: <https://www.estantevirtual.com.br/quem-somos>. Acesso em março de 2018.

as características deste tipo biográfico específico impactam na determinação do biógrafo ao produzir seu trabalho.

Dentro dos subgêneros biográficos, Vilas-Boas (2002, p.48) aponta as diferenças entre os chamados contratos autorais, entendidos como chaves para abrir ou fechar arquivos, e limitar ou facilitar o trabalho interpretativo. Segundo o autor, os biógrafos são livres para escolher quem biografar, dentro, é claro, das pressões do mercado editorial, mas as opções de como irão conduzir a captação, interpretação e narração dependem de fatores às vezes alheios a sua vontade. É o que ocorreu com o biógrafo Paulo Cesar de Araújo, incapaz de convencer Roberto Carlos a aceitar a biografia. Como esta dissertação volta-se para o estudo de uma biografia não autorizada, adentramos especificamente neste contrato em que o texto é publicado sem o aval do biografado e de familiares. Enquanto a biografia autorizada facilita o acesso aos documentos pessoais e permite transitar com maior desenvoltura entre as fontes, as independentes carregam uma marca de isenção, mesmo com o acesso limitado. Vilas-Boas (2002) destaca que é possível que a maioria das mais bem-sucedidas biografias seja deste tipo, sem o aval dos interessados, e trate de personalidades mortas.

Acredita-se que as biografias independentes ou não autorizadas sejam mais acuradas por não haver interferência direta dos guardiões do personagem. Por outro lado, eventuais resistências de familiares, amigos, instituições ou do próprio biografado podem comprometer o equilíbrio da história. (VILAS-BOAS, 2002, p. 49).

Seja qual for o contrato biográfico, não há independência total, a começar pelos interesses da editora envolvidos. Segundo o autor, quanto menor o renome e a autossuficiência para realizar um projeto biográfico, maior a chance de interferência sobre as escolhas do biógrafo. Após a proibição de *Roberto Carlos em detalhes*, o debate em torno de biografias não autorizadas se intensificou na imprensa brasileira e internacional, na academia e em congressos e palestras.

É fato que a partir daí o livro ganhou ainda mais destaque e popularidade. Mas, com sua reação furiosa, Roberto Carlos trouxe para primeiro plano o que era secundário no conteúdo da biografia. As milhares de informações sobre sua obra musical, os detalhes dos momentos cruciais de sua carreira, as análises de sua relação com a Bossa Nova, o Tropicalismo, a Jovem Guarda e a Igreja Católica – temas que representam 99% do conteúdo –, foram abafados. O que a mídia agora destacaria e repetiria à exaustão seriam aqueles poucos trechos que teriam desagradado a Roberto Carlos: os relatos do acidente que ele sofreu na infância, da doença de sua esposa ou de seus encontros amorosos. (ARAÚJO, 2014, p. 227).

Para se ter uma ideia da repercussão deste assunto, uma amostra das reportagens que citam a biografia *Roberto Carlos em detalhes* no caderno Ilustrada do maior veículo impresso

de circulação nacional, a *Folha de São Paulo*³⁹, traz mais de 70 matérias publicadas⁴⁰ apenas citando o nome da obra. O recorte parte de janeiro de 2007, ano em que a medida liminar proibiu a biografia do cantor, e termina em março de 2018. Na época da publicação, boa parte dos textos abordava o tema em reportagens com opiniões de artistas, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, o próprio Roberto Carlos, e biógrafos, como Ruy Castro, Lira Neto, Fernando Morais e o próprio Araújo.

O livro *O réu e o rei* traz depoimentos de artistas, como Nelson Motta, Ruy Castro, Xico Sá, Paulo Coelho, críticos de jornais, juristas, sociólogos e outras personalidades afirmando não entender a postura de Roberto Carlos na ocasião. Um artigo de Paulo Coelho⁴¹, logo após a audiência que terminou com o acordo para a retirada do livro, impulsionou ainda mais o debate. No texto, o escritor se diz chocado com a atitude infantil de Roberto Carlos em querer vetar uma biografia. Segundo Coelho, o cantor deveria estar acostumado, assim como o próprio autor de livros, a lidar com comentários sobre a vida íntima de uma personalidade.

Entre os críticos de jornais que saíram em defesa do biógrafo são listados pelo próprio Paulo Cesar de Araújo os nomes de Mauro Ferreira, do jornal *O Dia*; Artur Xexéo, colunista de *O Globo*; Jotabê Medeiros, de *O Estado de S. Paulo*; Geneton Moraes Neto de *O Globo*; Marcelo Tas; e Ancelmo Gois. Consideraram a reação do músico desproporcional: Marisa Monte, Ney Matogrosso, Rita Lee, Hebe Camargo, entre outros artistas.

Do lado de Roberto Carlos, aparecem artistas como Maria Bethânia, Jorge Vercilo, Zezé Di Camargo, Zeca Pagodinho e o maior parceiro de composições, Erasmo Carlos, que também estava envolvido na produção da autobiografia *Minha fama de mau*⁴². Gilberto Gil, ministro da Cultura na época, levou mais tempo para manifestar opinião sobre o tema das biografias não autorizadas, mas se inclinou ao lado da classe artística representada por Roberto.

Uma das opiniões mais polêmicas sobre biografias independentes foi a de Caetano Veloso. O assunto havia esfriado alguns anos após a proibição do livro *Roberto Carlos em detalhes* até que foi “ressuscitado” pela Associação Procure Saber, liderada pela produtora e mulher do músico, Paula Lavigne, à época envolvida com outras reclamações em defesa de

³⁹ Informação disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/institucional/circulacao.shtml>. Acesso em março de 2018.

⁴⁰ Informação disponível em <http://search.folha.uol.com.br/search?q=%22Roberto+Carlos+em+Detalhes%22+&site=online%2FIlustrada&sd=&ed=31%2F08%2F2017>. Acesso em março de 2018.

⁴¹ O texto foi publicado na página 3 da Folha de São Paulo no dia 2 de maio de 2007. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/paulo-coelho-chama-roberto-carlos-de-infantil-por-vetar-biografia-4192975>. Acesso em março de 2018.

⁴² O livro de memórias do compositor foi publicado em 2009 pela editora Objetiva.

direitos autorais. O movimento ganhou força com uma entrevista da presidente do Procure Saber ao jornal *Folha de São Paulo* em 2013, mesmo ano em que tramitava, no Congresso e no Supremo Tribunal Federal, a discussão sobre biografias não autorizadas. A porta-voz do grupo, composto por artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Erasmo Carlos, Djavan e Milton Nascimento, se manifestou contra a comercialização de biografias não autorizadas. Paula afirmou: “não é justo que só os biógrafos e seus editores lucrem com isso e nunca o biografado e seus herdeiros”⁴³.

Mesmo com tamanha repercussão, o Procure Saber começou a se “dissolver” por brigas internas no mesmo ano. O estopim para a perda de credibilidade do movimento na luta contra as biografias não autorizadas foram declarações de Roberto Carlos e Caetano Veloso. Em outubro de 2013, o rei da Jovem Guarda provocou surpresa ao mudar de opinião e defender biografias sem autorização prévia em entrevista ao *Fantástico*⁴⁴. No mês seguinte, o tropicalista utilizou sua coluna no jornal *O Globo* para criticar a participação de Roberto no Procure Saber com a imposição de levar junto o advogado Antonio Carlos de Almeida Castro, o Kakay. O trecho que gerou o maior desconforto afirmava: “Kakay é advogado de RC, não fala oficialmente pela associação. E RC só apareceu agora, quando da mudança de tom. Apanhamos muito da mídia e das redes, ele vem de Rei”⁴⁵. No próprio artigo, Caetano Veloso já demonstrava arrependimento e uma tendência pela liberação de biografias, tornando aquela motivação do Procure Saber sem sentido. Poucos dias depois das declarações de Caetano, veio o anúncio oficial de que Roberto Carlos deixaria também a associação.

O coletivo de artistas Procure Saber segue sendo gerido pela empresária Paula Lavigne, mas o assunto das biografias não autorizadas não é mais comentado pelo grupo, enfraqueceu desde 2015, ano da decisão do Supremo Tribunal Federal que consolidou o direito à publicação de biografias não autorizadas. A constatação é baseada em levantamento com reportagens publicadas pela *Folha de São Paulo* com a pesquisa do termo Procure Saber⁴⁶. Mesmo em matérias sobre outras demandas da associação mais atuais, como direitos autorais na web, em boa parte dos textos recentes Paula Lavigne ainda é apresentada como

⁴³ Trecho extraído em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/10/1352302-musicos-questionam-comercializacao-de-livros-leia-entrevista-com-a-produtora-paula-lavigne.shtml>. Acesso em março de 2018.

⁴⁴ Reportagem do *Fantástico* pode ser conferida em: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2013/10/roberto-carlos-diz-ser-favoravel-biografias-sem-autorizacao.html>. Acesso em março de 2018.

⁴⁵ Coluna de Caetano Veloso disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/codigo-10668455>. Acesso em março de 2018.

⁴⁶ Informação acessada em http://search.folha.uol.com.br/search?q=%22procure%20saber%22&site=todos&sr=51&results_count=480&search_time=0.085&url=http%3A%2F%2Fsearch.folha.uol.com.br%2Fsearch%3Fq%3D%2522procure%2520saber%2522%26site%3Dtodos%26sr%3D26. Consulta em março de 2018.

alguém que ficou conhecida por defender a autorização prévia de biografias, embora não seja mais esse o cerne das questões abordadas pela imprensa.

Antes da decisão na Corte Suprema liberar as biografias independentes, houve o contraponto ao Procure Saber vindo de muitos outros movimentos que criticaram o que chamavam de “censura prévia”. Em junho de 2007, durante a Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) no Rio de Janeiro, surgiu a ideia de enviar um abaixo-assinado ao Congresso Nacional reivindicando a modificação da lei que dava margem à proibição de biografias. Em abril de 2008, foi criado o projeto que ficou conhecido como Lei das Biografias, ao propor o fim da autorização prévia. Em 2012, a Associação Nacional dos Editores de Livros recorreu ao Supremo Tribunal Federal (STF) com uma Ação Direta de Inconstitucionalidade (Adin) contra os artigos 20 e 21 do Código Civil.

Em abril de 2013, o projeto que tramitava na Câmara dos Deputados foi aprovado, mas ele não avançou no Senado. No mesmo ano, durante o I Festival Internacional de Biografias, em Fortaleza, no Ceará, um dos pontos altos do encontro foi a Carta de Fortaleza, assinada por 12 biógrafos brasileiros, todos jornalistas, incluindo Paulo Cesar de Araújo, para reafirmar a posição contrária à censura prévia e sensibilizar o Supremo Tribunal Federal para liberar as biografias não autorizadas, o que acabou ocorrendo pouco mais de um ano e meio depois.

Atualmente, a biografia circula por força do STF, em razão da regulação judiciária ter vindo antes de uma decisão do Legislativo. Julgamento de 2015⁴⁷ consolidou a liberação das biografias, impedindo que biografados ou familiares vetem o conteúdo antes de ele ser publicado. Mais de 10 anos se passaram desde a publicação da biografia *Roberto Carlos em detalhes*, o que é um espaço razoável de tempo para analisar o tema com distanciamento necessário para buscar compreender porque a obra continua sendo procurada e qual o papel da polêmica judicial também como conflito principal da narrativa.

3.3.2 O conflito entre o público e o privado

Ao ser proibida, a biografia *Roberto Carlos em detalhes* despertou para uma maior reflexão sobre conflitos da legislação brasileira envolvendo os direitos fundamentais de liberdade de expressão e de privacidade. Embora o foco deste estudo seja a narrativa, e não necessariamente a polêmica a partir da retirada do livro de circulação, propomos uma análise

⁴⁷ Informação disponível em <http://www.stf.jus.br/portal/cms/verNoticiaDetalhe.asp?idConteudo=293336>. Acesso em março de 2017.

considerando também a enunciação e, por isso, estabelecemos neste capítulo apontamentos sobre o que está envolvido por trás das decisões de um biógrafo ao considerar, ou não, o interesse do público e a reação do biografado.

Inicialmente adentramos na contextualização da esfera do Direito. O intuito também é reunir base teórica para identificar até que ponto decisões anteriores ou discussões travadas sobre o conflito entre o público e o privado influenciam na construção narrativa, seja como forma de precaução contra processos judiciais, dando maior segurança jurídica para as escolhas textuais, ou ainda na busca do equilíbrio possível entre direitos que constitucionalmente não deveriam se sobrepor.

Segundo o especialista em Direito Constitucional, Jónatas Machado (2002, p.15), o impasse se dá porque “os direitos de personalidade configuram-se como limites constitucionalmente imanentes das liberdades de comunicação, sendo a inversa também verdadeira” (MACHADO, 2002, p.751).

A Constituição Brasileira de 1988⁴⁸ estabelece entre os direitos e garantias fundamentais, no artigo 5º, inciso V, que é “livre a manifestação do pensamento, sendo vedado o anonimato”, e ainda garante, no inciso IX, que “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença”. No mesmo artigo 5º da Constituição, no inciso X, é determinado que “são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a imagem das pessoas, assegurado o direito a indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”. Outros dois artigos da Constituição, o 215 e o 220, garantem o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes e à manifestação do pensamento, criação, expressão e à informação, sob qualquer forma, processo ou veículo sem qualquer restrição.

Mas são os polêmicos artigos 20 e 21 do Código Civil Brasileiro de 2002⁴⁹ que provocam insegurança jurídica para biógrafos e deram margem para que Paulo Cesar de Araújo fosse questionado em juízo e acabasse aceitando o acordo que retirou *Roberto Carlos em detalhes* de circulação. Eis o que estabelece o artigo 20:

⁴⁸ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: março de 2018.

⁴⁹ Disponível em: www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/110406.htm. Acesso em: março de 2018.

Salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se destinarem a fins comerciais. (CÓDIGO CIVIL, 2002, ARTIGO 20).

Os constitucionalistas portugueses Gomes Canotilho, Jónatas Machado e Antônio Gaio Jr (2014, p.22) consideram o artigo 20 inconstitucional ao propor um balanceamento “universalizante”. O artigo 21 dá amplo poderes ao juiz para decidir sobre publicar ou não a obra que for passível de discussão: “a vida privada da pessoa natural é inviolável, e o juiz, a requerimento do interessado, adotará as providências necessárias para impedir ou fazer cessar ato contrário a esta norma” (CÓDIGO CIVIL, 2002, ARTIGO 21).

A advogada Fernanda Nunes Barbosa (2016) trabalhou com a ponderação destes direitos fundamentais a partir de critérios predefinidos pela legislação, doutrina e jurisprudência, a fim de apresentar sugestões para defrontar uma questão complexa como a que envolve a publicação de obras biográficas. Liberdade como direito de personalidade não deixa de ser um paradoxo. Conforme Barbosa (2016, p.178), “se por um lado a privacidade resguarda, por outro ela sustenta o direito à liberdade (de crença, de opinião, de manifestação artística etc.), em uma aproximação inter-relacional entre privacidade e liberdade”.

Conforme Barbosa (2016, p.130 e p.131), o julgamento da Ação de Inconstitucionalidade (ADI) não acabou com a insegurança jurídica, tanto para biógrafos quanto para legisladores e aplicadores do Direito, porque, embora o Supremo Tribunal Federal tenha afastado a exigência de autorização prévia para a publicação de biografias, não adentrou no que chamou de “difícil terreno da construção de critérios de ponderação na hora de decidir como publicar e como julgar”.

Barbosa (2016, p.55) também trabalha com uma visão comparativa das discussões sobre as publicações do gênero, por meio do exemplo de outras legislações e casos polêmicos pelo mundo. A discussão que tem sido travada no Brasil sobre a proibição e liberação de biografias, com o debate alcançando a mais alta Corte de Justiça e o Parlamento, não ocorreu em outros países democráticos, embora se tenham registros de questionamentos judiciais de casos pontuais.

Vilas-Boas (2002) talvez apresente uma explicação para o embate ter tomado proporções maiores no Brasil ao afirmar que há uma predisposição a proibir. “Em países com mercado editorial mais profissionalizado e maior respeito à liberdade de expressão, há leis que asseguram ao biógrafo o direito de sua obra ser publicada sem cortes” (VILAS-BOAS,

2002, p.49). Conforme o jornalista, a legislação de outros países prevê mecanismos, antes de uma censura prévia, que evitam que processos judiciais tenham início sem a comprovação de que a biografia contém mentiras e calúnias sobre o biografado ou outra pessoa mencionada no livro. No Brasil, também há esta previsão de punição por crimes contra a honra, como calúnia, injúria e difamação, que transportam esta discussão para uma esfera criminal, da qual não nos ateremos. Cabe apenas referir estas possibilidades para mostrar que adotá-las ou não também é uma questão cultural de cada país na abordagem polêmica sobre a circulação de biografias não autorizadas.

A Alemanha costuma servir de referência para decisões da Suprema Corte brasileira e possui uma legislação, assim como outros países da Europa, que buscam proteger mais a privacidade. Já nos Estados Unidos, onde é comum a publicação de várias biografias de uma mesma pessoa, o autor Anthony Lewis (2011) analisa a Primeira Emenda e observa uma tendência mais libertária, menos influenciada pelo Estado. “Juízes não agem no vácuo. São influenciados pelas atitudes da sociedade, e a sociedade, por sua vez, pode ser influenciada pelo que dizem os tribunais” (LEWIS, 2011, p.11). Baseada em Lewis, Barbosa (2016, p.145) afirma que “não é exagero repetir que, nos Estados Unidos, os direitos da personalidade não encontram eco na mesma medida que ocorre no Brasil”. No entanto, a jurista não defende o modelo na mesma extensão dos norte-americanos, mas ressalta que a exigência de autorização prévia é um caminho inconstitucional.

Não se pode ignorar a legislação ao tratar do conflito entre público e privado, tanto que foi traçado acima um panorama da regulação sobre o tema no Brasil e no mundo, mas buscamos nesta pesquisa a compreensão do cerne de um questionamento que é anterior aos próprios regramentos e que embasa decisões cotidianas de qualquer cidadão. O embate entre o público e privado é antigo e do cotidiano do ser humano, impacta na reflexão diária do que pertence a mim ou pode ser partilhado. Sem se ater ao contexto da cultura digital e da era do compartilhamento, reflexo da adesão massiva às redes sociais, é possível arriscar que o debate sobre o público e privado nunca esteve tão presente.

Conforme Barbosa (2016, p.178), a privacidade é composta por elementos da intimidade, como aqueles que são pertinentes ao lar da pessoa, mas também tudo aquilo que diz respeito a sua forma de pensar e agir. Gomes Canotilho, Jónatas Machado e Gaio Júnior (2014) defendem que mesmo figuras públicas têm direito a um “núcleo duro de privacidade e intimidade”. O problema é justamente a avaliação subjetiva do que deve ser mantido “privado” de acordo com cada sociedade. Em um cenário em que a interpretação do conceito

do público e do privado dá margem a leituras diversas, impossível de serem condensadas em um ordenamento jurídico, perseguir alguns critérios, ciente da subjetividade que envolve a questão, pode ser um caminho para chegar mais próximo do centro da balança.

A fama do biógrafo e o interesse público pela obra são elementos que podem ser avaliados. Segundo Barbosa (2016, p.238), fama é diferente de interesse público, porque a primeira pode ser medida superficialmente e a segunda não. Para a jurista, figuras públicas são aquelas pessoas que alcançaram o reconhecimento, mas há também as figuras públicas voluntárias. Neste caso específico, são aquelas que procuraram a fama e a notoriedade em razão de suas escolhas de vida, “assumindo o risco de exposição”. Isso não quer dizer que não possuam o direito à privacidade, mas reconhecer um menor grau de proteção é passível de discussão.

Tomemos como o exemplo o comportamento de dois artistas da música brasileira, João Gilberto e Roberto Carlos. Na biografia de Roberto Carlos escrita por Paulo Cesar de Araújo, o biógrafo demonstra, a todo instante, o comportamento do artista no sentido de expor sua vida privada em entrevistas para a mídia impressa e televisiva, programas de tevê, entrevistas coletivas precedentes ao lançamento de cada álbum e, especialmente, na composição de suas músicas, a maioria de tom confessional, como o próprio artista sempre admitiu, inclusive em relação a um dos episódios mais dolorosos de sua vida, o acidente que o vitimou na infância. O comportamento de João Gilberto, em mais de 50 anos de carreira, é sabidamente diverso, mostrando-se o compositor e intérprete extremamente avesso a aparições e a exposições de sua vida privada. (BARBOSA, 2016, p.244).

Vilas-Boas (2002, p.35) afirma que esse questionamento de o que e quanto o biógrafo deve revelar sobre a vida privada de sua personagem começou a ser abordado no final do século XIX por críticos literários: “se deveria encobrir com um véu lapsos morais e atitudes fúteis. Em outras palavras, perguntava-se algo como: quais os direitos do biografado (vivo ou morto)?”. O biógrafo também vai “pesar” a escolha de uma personagem ainda viva, pelo risco maior de processo ou ainda de uma história inacabada, em relação ao biografado que já morreu. Entre os autores que não costumam retratar pessoas vivas e declaram esta convicção está Ruy Castro.

O biografado vivo não é confiável. Às vezes, depois de uma vida unanimemente admirada e narrada numa grande biografia, ele comete algo discutível ou polêmico – e, com isso, mela o livro. Aconteceu com “Woody Allen – Uma Biografia”, de 1991, por Eric Lax, que levou 19 anos trabalhando nela e com acesso direto ao personagem. A crítica a saudou como a biografia definitiva de Woody. Um ano depois, houve o escândalo envolvendo-o com sua enteada Soon-Yi. (CASTRO⁵⁰, 2016, acesso em março de 2018).

⁵⁰ Texto de Ruy Castro sobre biografar pessoas mortas pode ser conferido aqui: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ruycastro/2016/03/1754579-o-biografado-perfeito.shtml>. Acesso em março de 2018.

Barbosa (2016, p.58) atrela a escolha entre personagem vivo e morto à própria função da biografia no campo do saber. Em geral, segundo a autora, as biografias históricas preferem personagens que já morreram pelo maior distanciamento. Já a função cultural prevê, mesmo sob o risco da parcialidade, que a história contemporânea mereça ser objeto de biografia. A autora cita o trecho do livro *O réu e o rei* em que o biógrafo justifica tal predileção pelo biografado vivo por se surpreender que um ídolo como Roberto Carlos, que o escritor acompanhava desde a infância, ainda não tivesse nenhum livro de análise publicado sobre sua obra.

Os questionamentos sobre o público e o privado podem ser incluídos entre os dilemas da subjetividade contemporânea trabalhados por Arfuch (2002, p.83). A professora argentina estudou autores com abordagens diferentes acerca da privacidade. De um lado encontrou a ideia de uma tendência à privação e de outro de exacerbação da subjetividade, mas também apontou um terceiro espaço específico para tratar o limiar entre o real e individual. Ela aponta como um caminho de ponderação que indivíduo e sociedade constituem dois aspectos interdependentes e não confrontados. Assumindo essa ótica de articulação indissociável entre o eu e o nós, Arfuch (2012) propõe como papel das narrativas biográficas o reconhecimento de uma pluralidade de vozes onde já não é mais possível o binômio público/privado no singular, e sim em vários espaços coexistentes, divergentes, antagônicos, enfim, diversos. Não há mais como tratar um público homogêneo na multiplicação de superfícies e audiências de globalização.

Uma saída possível para o desafio de estabelecer o que seria público, dentro de um contexto tão abrangente, é pensar biografias sob o ponto de vista de versão sobre a vida do biografado, e não algo definitivo. Vieira (2015) destaca, entre as questões repassadas aos biógrafos do I Festival Internacional de Biografias, realizado em Fortaleza no ano de 2013, a pergunta sobre os caminhos que levaram às escolhas, desde a personagem a ser biografada aos acontecimentos tornados públicos. Paulo Cesar de Araújo respondeu ao público do evento com a narração do caso do acidente de trem que decepcionou uma das pernas do cantor. Na resposta do biógrafo, reproduzida na tese de Vieira (2015), omitir o acidente, mesmo sendo assunto tabu para o cantor, não era uma opção: era um fato essencial para compreender a trajetória do artista e como isso forjou a sua personalidade. O biógrafo destacou que é próprio das características do gênero biográfico ser transgressor e reafirmou que não existe biografia sem vida pessoal.

“[...] Nenhuma biografia esgota uma existência, longe disso. A biografia é apenas uma versão de um autor sobre aquele personagem. Portanto, não dá para falar de tudo, nem falar de todas as coisas, você vai escolher, sempre há uma escolha [...]” (ARAÚJO apud VIEIRA, 2015, p.71).

Em diversos trechos de *O réu e o rei*, Araújo (2014) defende que não é possível falar da música de Roberto Carlos sem abordar sua vida pessoal porque elas estão entrelaçadas e sustenta o tom confessional de casos pessoais nas músicas do próprio cantor. Justamente por não ter tido nenhuma entrevista exclusiva com o biografado, toda a base de informações sobre o músico já era pública, resultado até de entrevistas coletivas, ou informações de terceiros, em entrevistas com fontes secundárias. Segundo Vilas-Boas (2002), além de relatos pessoais, as fontes dos biógrafos são também documentos oficiais e não oficiais, correspondências, fotos, diários, a própria imprensa diária, livros de memórias e autobiografias. Estas fontes, que não dependem do filtro da memória humana, o autor costuma chamar de primárias. As secundárias, então, são aquelas que precisam ser reconstituídas por meio de entrevistas.

Mesmo defendendo um certo equilíbrio de direitos que permite a biografia ser construída com a garantia da liberdade de expressão, mas que também possibilita o questionamento sobre o tratamento da honra de acordo com os direitos de personalidade, a pesquisadora Barbosa (2016) não é ingênua a ponto de afirmar uma saída para o impasse. O que ela defende é, acima de tudo, o reconhecimento do caráter do gênero biográfico, em que público e privado são indissociáveis.

Realmente, não se afigura plausível nos dias de hoje analisar a importância do estudo biográfico somente sob a perspectiva pública da vida do biografado (mesmo porque impossível, verdadeiramente, traçar essa linha divisora), na medida em que ela constrói em estreito laço com quem o biografado é nas suas relações de caráter privado. É preciso entender o homem para poder entender o personagem, a figura pública. (BARBOSA, 2016. p.224).

Percebida a subjetividade da construção biográfica que precisa selecionar os elementos que serão destacados dentro da condensação possível de uma vida, resta a quem estuda este complexo gênero buscar orientação em critérios que possam ser mais objetivos. Por se tratar de um gênero híbrido, ao mesmo tempo que vários caminhos para uma objetivação da escrita de uma vida podem ser apontados pelos diversos campos do saber, unir todos os elementos para alcançar uma fórmula adequada a cada caso é um desafio. Há, no entanto, alguns critérios mais objetivos que podem auxiliar o biógrafo e os agentes que trabalham com a discussão entre o público e o privado a decidirem o melhor caminho de condução narrativa.

Esses parâmetros estão atrelados aos princípios de cada campo do saber como veremos a seguir.

3.3.3 Caminhos entrecruzados na busca por equilíbrio narrativo

Dentro de uma proposta narrativa tão desafiadora, primeiro por ser um gênero híbrido que perpassa diversos campos do saber, e ainda em uma análise de um caso específico em que há um envolvimento de admiração e conflito de biógrafo e biografado ou de fã e ídolo, é possível também enxergar os entrecruzamentos de caminhos do saber como um norte em um percurso tão sinuoso. Por mais subjetiva que seja a construção biográfica, o biógrafo enquanto historiador, jornalista ou escritor, move-se orientado por um *ethos* profissional cercado de normas e procedimentos éticos que regem suas atividades.

Na medida em que a autorização prévia para a publicação de obras biográficas perdeu a validade no âmbito jurídico, cresce também a responsabilidade profissional do biógrafo. “Dando-se, assim, um significativo poder a jornalistas, historiadores e escritores em geral, a responsabilidade, não apenas em sentido jurídico, mas também enquanto fundamento moral, aparece como consequência...” (BARBOSA, 2016. p.231). A autora inclusive dedica um capítulo questionando biografias escritas por pessoas que compartilharam a vida do biografado, credenciadas simplesmente pelo fato de ter informações privilegiadas de uma vida privada, citando o caso do livro *O rei e eu*⁵¹ escrito pelo ex-mordomo de Roberto Carlos. Embora em uma visão ainda muito jurídica, a pesquisadora acredita que para o escritor ser merecedor de tutela e espaço público, ele precisa demonstrar a sua importância enquanto biógrafo.

Ela exemplifica com a ação ajuizada para a proibição da biografia *João Gilberto*, escrita pelo professor da Universidade de São Paulo (USP), Walter Garcia. Na decisão, o relator faz menção ao currículo do biógrafo para seu voto, bem como dos nomes dos editores, como um indicativo da importância do protagonista do relato para fins de análise da legitimidade da obra biográfica.

Até a proibição de *Roberto Carlos em detalhes*, a principal referência brasileira de caso de restrição semelhante era da biografia de Garrincha, *A estrela solitária*, escrita por Ruy Castro em 1995. A discussão judicial com a família do jogador se arrastou por 11 anos. No caso da obra de Araújo, o acordo colocou um ponto final na Justiça bem antes, porém o

⁵¹ *O rei e eu*, de 1979, foi escrito por Nichollas Mariano, e teve a venda proibida.

debate seguiu na esfera pública. Outro caso semelhante é o da biografia de Noel Rosa, escrita por João Máximo e Carlos Didier, e lançada em 1990. Ela foi proibida, em 2001, por alegação de invasão de privacidade. Foram as sobrinhas que processaram a editora UnB e os biógrafos. *Noel Rosa - Uma biografia* acabou não sendo mais reeditada.

Por conta destes casos, a jurista defende como forma de proteção e garantia da liberdade do biógrafo que ele faça transparecer sua relação com o biografado, com os entrevistados, com o contexto que cerca seu objeto de estudo. Araújo de certa forma faz isso quando publica uma metabiografia para explicar como escreveu a história de Roberto Carlos e também ao escrever uma espécie de autobiografia em que se apresenta como pessoa e profissional, mas faz em uma publicação posterior.

Retomamos aqui o que defende Vilas-Boas (2014), em sua tese de doutorado sobre o biografismo, e também o que Karine Vieira (2015) sustenta em sua tese, ao trabalhar os critérios comuns utilizados pelos autores de obras biográficas que são jornalistas. Vieira (2015) segue a linha metabiográfica da produção nacional do gênero ao discutir sobre os agentes envolvidos na construção deste tipo de narrativa e ao mostrar que jornalistas que escrevem biografias constituem um movimento geracional. Inclusive a expressão jornalista-biógrafo que adota é a mesma de Vilas-Boas (2014), com quem conversa ao longo de todas as suas pesquisas.

Ao se preocupar em desvendar o papel dos jornalistas-biógrafos, Vieira identifica pontos em comum de quem escreve histórias de vida com o *ethos* jornalístico e os valores que norteiam a profissão. Tendo por base as conversas de Vieira com os biógrafos Mário Magalhães, Regina Zappa, Ruy Castro, Alberto Dines e Lira Neto, a pesquisa revelou uma referencialidade entre os biógrafos, uma troca de saberes e inspirações compartilhadas por uma mesma noção de pertencimento ao Jornalismo. Nas considerações da autora, o afirmar-se repórter ou jornalista parece dar um suporte para atuação como biógrafo.

Diante da importância investida aos jornalistas e aos meios de comunicação na produção biográfica, é relevante conhecer como estes profissionais trabalham a ética envolvendo questões de interesse público. Este ponto é tão relevante para a profissão que o direito a informar e ser informado é defendido logo no artigo primeiro do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros⁵² (2007). Bucci (2000, p. 11) defende que esta liberdade seja encarada com responsabilidade social e com consciência, para que os jornalistas não abusem do poder. Sugere diferenciar interesse público de curiosidade perversa: “é verdade que ninguém

⁵² Disponível em: http://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf. Acesso em março de 2018.

consegue traçar a fronteira universal entre um e outra, não existe uma receita abstrata que seja válida para todas as situações, mas a simples lembrança dessa cautela já traz mais elementos para uma boa decisão sobre os casos concretos que se apresentem” (BUCCI, 2000, p. 155).

Destacamos até aqui as teorias metabiográficas do ponto de vista de quem estudou o fazer biográfico com um olhar voltado à comunicação, principalmente porque o objeto de estudo é a biografia escrita por um jornalista. Mas e quando o biógrafo é também um historiador? Entender esta aproximação dos campos de Jornalismo e História parece ainda mais fundamental para a análise dos livros escritos por Araújo, por se tratar de um profissional que atua nas duas áreas de conhecimento, uma vez que acumula as duas formações.

Uma diferença evidente entre o profissional jornalista e o historiador, definida por Cornu (1999), é da ordem da investigação empreendida por estes profissionais: a atualidade para o jornalista e o passado para o historiador. Pela concepção do teórico, o perfil do biógrafo ficaria também em uma intersecção entre estes dois profissionais. Muitas vezes, assim como o jornalista, o biógrafo ainda é capaz de observar o notável, quando no caso, por exemplo, da publicação da história de vida de uma pessoa viva, em um mundo em perpétua mudança. Em outros casos, se assemelha à tarefa do historiador de mostrar o passado, suscitando até mesmo novas apreensões com informações mais aprofundadas, mas em um universo mais estabilizado quanto à produção de fatos e acontecimentos.

Conforme Cornu (1999), os códigos que orientam a atividade jornalística começaram a ser criados à medida que a prática foi se profissionalizando e se tornando menos artesanal. Mas uma das bases do Jornalismo, a objetividade, não pode ser usada com a pretensão implícita de exprimir a totalidade do real, o que é considerado um mito pelo autor:

A questão da objectividade incita-os na maior parte das vezes a fugir. Num livro autobiográfico, *Inquérito sobre o Autor*, o jornalista e biógrafo Jean Lacouture reserva para a objectividade um termo que parece ser-lhe caro, uma vez que o aplica também a si mesmo: fuliginoso. <<Não conheço, diz ele, conceito mais fuliginoso>> Quem se lembra da fuligem pela sua cor pardacenta, por isso triste, sem atractivos? Pela sua consistência nos limites da imaterialidade? Põe-se a questão, decididamente, da solidez dos conhecimentos que um jornalista pode ter da realidade. (CORNU, 1999, p. 328).

Quem ajuda a fazer o contraponto do impacto da utilização dos recursos jornalísticos pelo gênero biográfico é a História. As duas ciências se aproximam pela importância creditada à apuração. De modos diferentes, são dois campos identificados pela coleta de dados e pela narrativa destes registros.

Schmidt (1997), pesquisador da área de História, faz uma revisão metabiográfica do ponto de vista de finalidades da biografia histórica. Segundo o professor, biografias escritas por historiadores costumam não ter um fim em si, mas possuem um enfoque contextual, como o de mostrar um indivíduo para explicar todo um movimento. Cita como exemplo a biografia *O queijo e os vermes*, do italiano Ginzburg (1987), sobre o cidadão comum, o moleiro Menocchio. A obra se volta às relações entre culturas diversas na Europa pré-industrial. Uma observação do professor é de que no campo do Jornalismo há um interesse maior pelos indivíduos célebres: como o magnata Chatô, o empresário Mauá, o escritor Nelson Rodrigues, o jogador Garrincha. A crítica do historiador é de não haver uma articulação entre a vida privada com a vida pública.

No meu estudo sobre o militante operário Antônio Guedes Coutinho, igualmente, percebi que só poderia analisar com mais profundidade a atuação político-ideológica do mesmo se levasse em conta sua vida cotidiana. Assim, construí a biografia do personagem a partir de quatro ângulos: a família, o trabalho, o estudo e a militância. Desta forma, pude compreender melhor, por exemplo, por que este socialista aderiu ao espiritismo kardecista, fato que está relacionado com a morte de sua filha, fato que pertence ao âmbito da intimidade. (SCHMIDT, 1996, p.71 e 72).

Mais recentemente, o historiador foi a fundo na questão ética envolvendo a invasão de privacidade das personagens. Ele defende que o respeito pela memória do biografado deva ser perseguido tanto por historiadores quanto por jornalistas. No artigo *Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética* (2014), aborda o interesse do campo na discussão de biografias não autorizadas. Historiadores estão se voltando para personagens atuais, vários deles ainda vivos, e, por isso, Schmidt escreveu sobre o tema da autorização prévia das biografias bem no momento em que o movimento Procure Saber ganhava as páginas dos jornais.

Por fim, o autor deixa a entender que a principal diferença da biografia escrita por jornalista para a narrativa assinada por um historiador não reside apenas no tratamento de documentos e fontes, como também, no limiar ético. Para Schmidt (2014), o historiador em geral, e o historiador-biógrafo em particular, não consideram fatos importantes em si que precisam ser revelados, "doa a quem doer", mas, sim, acontecimentos que se tornam históricos se ajudam a responder problemas de pesquisa.

Se a ética do jornalista e do historiador possuem suas peculiaridades, cabe ressaltar as influências em comum que um biógrafo, jornalista e historiador, pode levar em conta na tomada de decisões. Karine Vieira (2015) mostra como os campos do saber se entrecruzam e servem de influência ao gênero biográfico. Ela cita, por exemplo, a fusão da História,

Jornalismo e Literatura em movimentos como o realismo literário do século XIX e o New Journalism. Este último, que surgiu nos Estados Unidos na década de 1960, tendo como expoentes Truman Capote, Tom Wolfe e Norman Mailer. O modelo é marcado por utilizar técnicas ficcionais em textos de não ficção. “Ambos os movimentos marcaram os modelos de produção jornalística do romance-reportagem e também influenciaram a produção biográfica (VIEIRA, 2015, p. 64)”.

Em comum, para jornalistas e historiadores, está a influência da literatura que ajuda a explicar o interesse de ambos pelo gênero. A aproximação com a narrativa literária é uma característica marcante nas novas biografias produzidas por historiadores, segundo o pesquisador. Ele se baseia em Levi (apud SCHMIDT, 1997, p.7), autor da definição de que “a biografia constitui, com efeito, a passagem privilegiada pela qual os questionamentos e as técnicas, próprios à literatura, se colocam para a historiografia”. Mais do que apontar as semelhanças, Schmidt mostrou as diferenças. A principal delas, com relação ao tratamento das fontes:

A historiografia, apesar de suas significativas transformações teóricas e metodológicas recentes, manteve-se fiel à tradição da crítica (interna e externa) aos documentos: quem produziu determinado vestígio? em que situação? com quais interesses? Estes questionamentos, primários na investigação histórica, nem sempre estão presentes nos trabalhos jornalísticos. (SCHMIDT, 1997, p. 8).

Ao discorrer sobre a construção de biografias e as aproximações e afastamentos entre historiadores e jornalistas, Schmidt (1997) destaca também o alcance de público do gênero no Brasil, a partir da década de 1990. Ele discute porque os historiadores tiveram um protagonismo menor na produção de biografias em relação ao campo de conhecimento jornalístico. “A festa foi sobretudo dos jornalistas que, com suas pesquisas minuciosas e seu estilo envolvente, conquistaram o público e a crítica” (SCHMIDT, 1997, p.3). Ressalta que não defende uma “reserva de mercado” do gênero para a área acadêmica, mas demonstra o que o historiador tem que o jornalista não costuma ter: maior fidelidade aos documentos.

Ao ressaltar a vocação do historiador para a pesquisa, não significa que biografias escritas por jornalistas não tenham o mesmo trabalho. Inclusive Schmidt (1997) cita exemplos, como a biografia de Fernando Morais, sobre *Chatô*, com mais de 184 entrevistas. O que o historiador alerta é que as biografias produzidas no campo do Jornalismo frequentemente têm conteúdo ficcional maior do que na área da História, citando diálogos escritos por Morais em *Chatô*, como a narrativa do delírio da personagem em coma. O historiador não nega a aproximação com a Literatura, mas ressalta que por dever do ofício, a

História tem um compromisso maior com sujeitos históricos “concretos”, que existiram na realidade e que chegam até o presente por meio de documentos, de vestígios. No caso da historiografia, os momentos de suposição precisam ser melhor indicados, com expressões na condicional, por exemplo.

No período mais recente, que vai interessar a este estudo, pois trata-se de uma obra escrita em 2006 e outra em 2014, que relatam um período que vai da década de 1940 aos dias de hoje, ressaltamos a reaproximação da biografia, em especial, com os campos da Literatura, Jornalismo e História. Caso famoso que ilustra um autor que atua nestas frentes é o de Jean Lacouture, que assina a trilogia do general francês Charles De Gaulle e também a biografia do fundador do partido comunista da Indochina, Ho Chi Minh. Começou como jornalista, transitou na função de historiador e passou a se afirmar como biógrafo. De acordo com Dosse (2009), Lacouture mostrava a fecundidade de um procedimento de pesquisa que recolhe os testemunhos orais cruzando-os com as fontes escritas, mesclando a relação do jornalista com a instantaneidade e o esforço de objetivação do historiador (2009, p.119).

Ao finalizar o embasamento teórico, reforçamos o entrecruzamento como uma das principais marcas deste estudo, primeiro entre os campos de saber que circundam a biografia, aspecto reforçado pelo biógrafo que é jornalista e historiador, depois pelas possibilidades narrativas e, ainda, pelos dilemas envolvendo fã e ídolo e público e privado.

4 ROTEIRO PARA UMA ANÁLISE DAS NARRATIVAS DE *ROBERTO CARLOS EM DETALHES E O RÉU E O REI*

Com o referencial teórico articulado até este momento da dissertação, chegamos mais próximos da análise do objeto e o primeiro passo é definir como pretendemos compreender a construção do biógrafo e do biografado em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*. Na primeira parte deste capítulo, vamos mostrar o percurso feito até chegarmos ao *corpus* de análise, com passagens de seis capítulos, divididos entre os dois livros investigados.

Também fomos em busca de encontrar o método científico mais condizente com o tema deste estudo. A escolha pela análise da narrativa e pelas sugestões de trabalhar com as etapas elencadas por Motta (2013), atravessadas por procedimentos de Reuter (2007), será detalhada na segunda parte deste capítulo.

Por fim, a metodologia para a compreensão dos livros de Araújo será amarrada por eixos de análise que serão apresentados antes de partirmos para a experimentação das ferramentas que permitem a investigação das obras biográficas.

4.1 A BUSCA PELOS LIVROS E A CONSTRUÇÃO DO CORPUS

Para estabelecer o *corpus* da pesquisa, o primeiro desafio foi obter o livro *Roberto Carlos em detalhes*⁵³. Embora a edição de 2006 seja uma escolha óbvia para a análise, porque foi a única impressa antes do acordo que retirou a maior parte dos exemplares de circulação no Brasil, comprá-la exigiu maior esforço em relação a outras biografias, a começar pela dificuldade de encontrá-la em livrarias físicas. O livro *O Réu e o Rei*⁵⁴ utilizado neste estudo foi adquirido pela internet.

Deste universo de leitura de 1025 páginas, somadas as duas obras, estabeleceu-se o desafio do recorte de estudo. A partir do primeiro contato com os livros, verificamos trechos em que há explicitamente uma aproximação entre biógrafo e biografado. Em *Roberto Carlos em detalhes*, isso ocorre em dois pontos já no prefácio. Na primeira passagem, é narrada a tentativa do fã de encontrar o ídolo pessoalmente em um show. No mesmo capítulo, o biógrafo acompanha uma entrevista do cantor com o jornalista Lula Branco, na casa de

⁵³ A aquisição foi feita pela internet, por meio do portal Mercado Livre, comunidade de compra e venda online que atua na América Latina. O custo foi de R\$ 250 em agosto de 2016. A biografia tem preço elevado porque é incluída na categoria de itens de colecionador.

⁵⁴ O custo foi menor em relação à biografia proibida. A primeira edição de 2014 de *O réu e o rei* foi comprada por R\$ 40 por ser uma obra facilmente encontrada em livrarias.

Roberto Carlos. Em *O réu o rei*, há um capítulo inteiro dedicado ao encontro do biógrafo como o biografado no tribunal. No entanto, acreditamos que a análise de trechos só pelo critério de aproximação física limitaria o trabalho. Defendemos que a análise poderia ser enriquecida incluindo também outros capítulos em que a relação do biógrafo e do cantor não fossem tão explícitas.

A leitura flutuante permitiu ainda o reconhecimento das 14 passagens que foram motivos dos questionamentos judiciais na biografia não autorizada. A análise de tais trechos se mostrou interessante pela possibilidade de desvendar as intencionalidades com relação a construção do biógrafo e do biografado a partir de uma discussão tão delicada, não só envolvendo a relação entre fã e ídolo, mas também entre o público e o privado. Todavia, dentro da quantidade de elementos narrativos que envolvem o estudo do biógrafo como narrador implicado e do biografado como personagem, investigar todas as partes contestadas no processo judicial seria um universo de análise muito abrangente. Nossa proposta foi selecionar, então, alguns dos trechos polêmicos do livro pelo conflito envolvendo liberdade de expressão e privacidade, mas afinando a amostra. Pensando *Roberto Carlos em Detalhes* como uma biografia do cantor, selecionamos primeiramente trechos que falam de aspectos profissionais e pessoais específicos do músico. O livro mostra todo o contexto de uma época e há dezenas de outras personagens citadas. Na linha de se voltar para o protagonista, optamos por acrescentar também duas passagens questionadas judicialmente, como a que trata do acidente de trem e o da vida amorosa do cantor. Por fim, abrimos uma exceção para analisar um capítulo de *Roberto Carlos em detalhes* que inclui uma passagem que não envolve diretamente o músico, justamente para propor uma segunda visão de análise em que a relação entre biógrafo e biografado é indireta na narração do comportamento sexual de atores da Jovem Guarda. Em *O Réu e o Rei*, trabalhamos com um trecho que aborda a infância do autor Paulo Cesar de Araújo e do músico, o que permite traçar paralelos entre biógrafo e biografado, e um capítulo sobre a própria construção da biografia, dentro da análise do espaço metabiográfico. Ao todo, chegamos a seis textos para a análise, três de cada um dos livros (Tabela 1).

LIVRO	CAPÍTULO	DESCRIÇÃO	PÁGINAS
<i>Roberto Carlos em detalhes</i>	<i>Uma história bonita... e triste</i>	Prefácio que relembra tentativa de assistir show de Roberto Carlos e encontro com o cantor.	p.9-p.16
<i>O réu e o rei</i>	<i>2. O fã e o ídolo</i>	Resume biografias de Paulo Cesar de Araújo e do cantor.	p.11-72
<i>Roberto Carlos em detalhes</i>	<i>1. Força estranha no ar Roberto Carlos e o rádio</i>	Conta a infância de Roberto Carlos, e o atropelamento por trem, além do início de carreira.	p.19-p.41
<i>Roberto Carlos em detalhes</i>	<i>10. Vou cavalgar por toda a noite Roberto Carlos e o sexo</i>	Destaca festas de músicos com adolescentes e casos amorosos de Roberto Carlos.	p.296-p.316
<i>O réu e o rei</i>	<i>5. A construção da biografia</i>	Mostra a pesquisa e como foi construída a biografia.	p.187-217
<i>O réu e o rei</i>	<i>9. No fórum criminal</i>	Narra a audiência que resultou em acordo para a proibição da biografia.	p.297-p.321

Tabela 1: Livro, Capítulo, Descrição e Páginas dos seis Textos de Análise.

4.2 A CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO DE ANÁLISE

Para buscar respostas para as especificidades do objeto de pesquisa e os objetivos traçados, de entender como o biógrafo e o biografado são construídos nos livros *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*, adotaremos uma metodologia de análise da narrativa que congrega as ideias de Motta (2013) e Reuter (2007). Primeiramente, vamos trabalhar com as etapas de Motta (2013) que são sugeridas em um método científico de análise de narrativas realistas. Em dois passos sugeridos pelo autor de comunicação, observaremos procedimentos listados por Reuter (2007) para identificar funções do narrador e ainda perceber o biografado por meio das características que lhe são atribuídas.

Motta (2013) é uma referência metodológica por tratar a narrativa como tradução do conhecimento objetivo e subjetivo do mundo. Para o autor, é a enunciação dos estados de transformação que organiza o discurso narrativo, produz significações e dá sentido às coisas e aos atos. Para compreender a predisposição para a organização narrativa, ficcional ou fática, ele sugere **procedimentos** práticos de análise empírica. Estas técnicas procuram compreender criticamente a postura do narrador.

Em *Análise crítica da narrativa*, Motta (2013) defende uma atitude analítica sobre o objeto com meios que relacionem contexto de produção e de recepção. E nos interessa, principalmente, na proposta do autor, perceber as intencionalidades por trás da construção da narrativa, que se utiliza de uma linguagem com propósito de atrair e provocar algum efeito.

Reuter (2007), por sua vez, aprofunda critérios mais específicos das marcas do narrador e da personagem, os quais nos interessam agregar na investigação das narrativas entendendo que são compostas de formas e princípios comuns, já anteriormente estudados. A proposta do autor é justamente utilizar estas marcas como instrumento de análise. O estudioso aponta os principais critérios para distinguir e estabelecer, por exemplo, as funções do narrador e a qualificação das personagens, fatores que também contribuem para a clareza do texto.

Enquanto Motta (2013) nos dá uma visão macroscópica para compreender o objeto e a partir dele retirar deduções sobre a relação comunicativa, buscamos as referências de Reuter (2007) que estruturam em detalhes os grandes níveis de organização da narrativa que nos interessam para a análise da construção do narrador-biógrafo e das personagens.

Verificando os planos de linguagem e significação, pretendemos observar ações isoladas, encadeamentos, caracterização das personagens, a funcionalidade delas, os conflitos principais e secundários, o enfrentamento entre protagonistas e antagonistas e as micro e macroestruturas que configuram a narrativa de uma certa maneira no ato de contar. Estes elementos apontados por Motta (2013) se somam também ao plano da metanarrativa, entendida como tema de fundo, em que buscamos os elementos éticos ou morais que integram as ações da trama. Identificar herói e mitos são um dos exemplos apontados por Motta (2013) possíveis por meio da análise.

Na intenção de entender como a relação entre biógrafo e biografado é construída em *Roberto Carlos em detalhes* e em *O réu e o rei*, adotaremos alguns dos **movimentos operacionais** sugeridos por Motta (2013) e agregamos também **procedimentos** de Reuter

(2007), criando um novo roteiro de acordo com as particularidades do objeto. A seguir listamos a proposta de análise:

– **Descortinar as funções narrativas**

A proposta de Motta (2013) é recompor a análise a partir dos dois procedimentos iniciais, de desmontagem e aprofundamento, para daí identificar episódios que se sobressaem. Esta progressão narrativa pode ser identificada por funções, seja da personagem, seja do narrador. O autor destaca que este procedimento proposto guarda semelhança com o conceito de função da narratologia.

Por isso, incluímos aqui os procedimentos de Reuter (2007) para identificação das funções, como o papel do narrador de evocar um mundo e de dirigi-lo de forma organizativa, seja intervindo de maneira mais direta ou não.

– **Identificar as personagens e suas metamorfoses**

As personagens são escolhas do narrador e eixo do conflito da intriga. Elas imprimem marcas que ajudam na compreensão da narrativa. Vamos buscar definir as personagens por meio das ações, dos enfrentamentos, estereótipos, posicionamentos dentro do enredo. Segundo Motta (2013), esta análise de personagem vem em uma etapa metodológica posterior que depende da apreensão da história integral, dos conflitos e episódios.

Conforme o autor, interessa à análise pragmática identificar as razões estratégicas pelas quais a personagem possui esta ou aquela qualidade e defeito, e principalmente porque ela age de uma ou outra maneira na “estória”. Segundo Motta (2013) são escolhas intencionais dos narradores nos seus atos de fala que, inseridos no discurso narrativo, insinuam relações entre coisas e processos. É quando, por exemplo, um indivíduo é descrito como agressor e carrega subentendido que o narrador intencionalmente fez o leitor formar tal imagem de sua personagem.

Como já fizemos para melhor entender o papel do narrador no movimento anterior, aqui entrecruzamos novamente a metodologia de Reuter (2007) que trabalha com **designantes** textuais. Motta (2013) acrescenta que estes designantes servem também para produzir o efeito de real e referenciar personagens por competência para realizar certos tipo de ações. Ele cita o exemplo de manezinho, que sugere uma pessoa simples.

Para a análise, vamos utilizar os modos de caracterização de personagens proposto por Reuter (2007). Nos interessa, em especial, quando estes designantes referem-se à mesma personagem e se remetem um ao outro. É um fenômeno que o autor chama de cadeia de co-referência. Para o analista, ler e analisar uma narrativa consiste, de uma lado, em estabelecer

relações entre os designantes pertencentes à mesma cadeia, ao mesmo tempo, compreender por que algumas destas qualificações são escolhidas em detrimento de outras. Interpretar uma narrativa passa, em grande parte, pela determinação desses momentos em que o narrador ou uma outra personagem escolhe chamar X de “nosso herói”, segundo exemplo citado pelo autor. Motta (2013) sugere ainda a identificação das personagens a partir de antagonismos, como herói-vilão, por exemplo. Também sugere uma classificação de acordo com funcionalidades, de relevo (protagonista, antagonista, personagem secundária, figurante), de composição (plana, cheia) ou de tipos (coletiva ou individual).

O primeiro passo para identificar essas qualidades é perceber as ações que as caracterizam. Ao analisar a personagem, Motta (2013) recomenda prestar atenção no narrador, que mantém o comando, mesmo nas narrativas realistas como a do Jornalismo e da Historiografia. Embora considere a análise das narrativas realistas mais desafiadora, destaca que ela é possível tendo em mente a figura do papel, diferente daquela real.

Da mesma forma, o jornalista e empresário Assis Chateaubriand não é propriamente uma pessoa histórica na biografia romaneada *Chatô*, de Fernando Morais. Na narrativa do biógrafo, ele é uma personagem da estória narrada, por mais que se refira a um indivíduo de carne e osso, e retrate suas ações históricas concretas. (MOTTA, 2013, p.190).

Conforme o autor, dependendo das pistas e estímulos do texto, a imagem da pessoa física esvaece no ato de leitura e se confunde com figuras-tipo, como herói e vilão, por exemplo. Por isso, seguimos a recomendação de examinar estes aspectos a fim de pressupor efeitos de sentido e verificar a identificação possível sugerida. O que importa nesta etapa é saber como a narrativa constrói a imagem da personagem incluindo ou excluindo certas ações. A qualidade da pessoa só interessa se for transformada pelo narrador em características da figura do discurso, porque é isso que produzirá os efeitos de sentido. A personagem biografada guarda uma relação estreita com a pessoa, com o ser real objeto de narração, uma complexidade singular, mas segundo Motta (2013), uma versão do ser em questão.

Assim como sugerido pelos autores, estas etapas e seus procedimentos servirão de base para o melhor entendimento e compreensão de trechos dos seis capítulos selecionados para o *corpus* de análise. Como nos interessa pesquisar de que forma se constrói a narrativa do biógrafo e do biografado nos livros *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*, aplicaremos o roteiro acima descrito para a análise de três eixos: do lugar do **narrador**, da descrição das **personagens e seus conflitos** e dos **espaços biográficos**.

5 A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DO BIÓGRAFO E DO BIOGRAFADO EM ROBERTO CARLOS EM DETALHES E O RÉU E O REI

Primeiramente faremos a análise de cada um dos seis capítulos do *corpus* de pesquisa, por meio dos movimentos operacionais apontados por Motta (2013) e dos procedimentos de Reuter (2007) para a análise da narrativa na construção do biógrafo e do biografado. Também trabalharemos com algumas relações com o aporte teórico apresentado anteriormente.

Na sequência do estudo individual de cada capítulo, serão apontadas as considerações gerais sobre como as narrativas de *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei* são construídas com base em três eixos: **o lugar do narrador, personagens e seus conflitos e espaços biográficos**.

5.1 ANÁLISE DOS TEXTOS

Na apresentação de cada um dos seis capítulos selecionados, optamos por primeiro situar o leitor com uma síntese dos principais assuntos abordados em cada trecho analisado. Destacamos também o número distinto de páginas de cada um dos capítulos. Embora variem muito de extensão, a quantidade de espaço dedicado às observações neste estudo está mais relacionada à complexidade dos temas de cada parte do que com o tamanho da amostra.

Optamos em intercalar as primeiras duas análises com um trecho de cada livro para comparar como o biógrafo descreve a infância do cantor na biografia e como descreve a própria infância no segundo livro. Depois destes dois textos iniciais, analisamos dois capítulos de *Roberto Carlos em Detalhes* e dois de *O réu e o rei* de acordo com a ordem de aparição nas publicações. O enfoque sobre o objeto será a relação mantida pelo narrador com a história que ele conta e, por sua vez, a caracterização do biografado.

Ressaltamos que o objetivo principal é dissertar sobre a forma como a narrativa é construída, não analisar a qualidade dos textos. No entanto, algumas ponderações críticas surgem ao longo da análise.

5.1.1 Uma história bonita... e triste

O texto *Uma história bonita... e triste* é o prefácio do livro *Roberto Carlos em detalhes*. A apresentação da biografia é escrita pelo próprio autor Paulo Cesar de Araújo. Nas oito páginas que introduzem os 15 capítulos da obra, o biógrafo descreve dois episódios da

própria vida que marcaram a relação do escritor com o cantor. A partir de um relato **autobiográfico com linguagem emotiva**, o leitor é conduzido a acompanhar a narração da tentativa do biógrafo de assistir a um show de Roberto Carlos na infância e do dia em que ele conversou pessoalmente com o músico (ver Anexo A).

Desta forma, o tema principal da narrativa em análise é justamente a relação entre biógrafo e biografado. O texto de abertura de *Roberto Carlos em detalhes* é uma narração em primeira pessoa do singular. Conforme Dosse (2009), a tendência da narração em biografias clássicas é apagar a presença do narrador, retirando as marcas de enunciação e pronomes pessoais, como o “eu”. No entanto, ao se colocar dentro das primeiras histórias do livro, Araújo demonstra intenção contrária à maioria dos autores de biografias que adotam a construção narrativa que produz o efeito de afastamento. O biógrafo dá a impressão, já na fase introdutória do livro, de que os relatos que se seguirão nos próximos capítulos serão construídos a partir do olhar de um fã. No entanto, cabe ressaltar que o prefácio é onde o escritor se permite maior liberdade para falar de si. A maior parte do livro descreve o biografado em terceira pessoa do singular.

A descrição minuciosa do autor para cada detalhe do dia em que ficou sabendo da apresentação do cantor na cidade de Vitória da Conquista (BA), como o relato do cartaz com dia, hora exata e o valor do ingresso da apresentação, também demonstra como Roberto Carlos marcou a história de Araújo ainda na infância. Dentro dos conceitos trabalhados anteriormente por Ricoeur (1991), entendemos que para reconstruir a vida do biografado, o jornalista e historiador começou refletindo sobre si mesmo, se posicionando em relação ao seu personagem, ao admitir o fascínio por um ídolo que acompanha desde os primeiros anos de idade. Ele fala de si para falar do outro e do outro para falar de si.

Embora algum tipo de admiração do biógrafo pelo biografado possa ser suposta desde o momento em que alguém escolhe a personagem a ser retratada, chama atenção em especial no objeto em estudo a forma como este envolvimento é declarado explicitamente. É o que Dosse (2009) chama de contrato de leitura sobre a implicação dos biógrafos. Araújo se apresenta como um admirador das canções do artista desde os quatro anos. Estava com onze quando o cantor se apresentou na cidade onde morava no início dos anos 1970: “Espalhados por todo o Brasil havia milhares e milhares de pimpolhos que cantavam o seu repertório, imitavam seus gestos e repetiam suas frases e gírias, mora? E eu era uma dessas crianças com os olhos e ouvidos postos em Roberto Carlos, e atento a tudo que ele fizesse” (ARAÚJO, 2006, p. 9).

O cantor se mostra, para o narrador aficionado, como uma personagem inacessível. Talvez por isso o biógrafo tenha começado a contar a história do músico com o episódio em que o próprio escritor é barrado de um show do ídolo por não ter dinheiro para comprar o ingresso de uma apresentação em estádio. A escolha desse primeiro percurso pelo narrador aparenta ser uma forma de causar maior identificação com o leitor que também é fã de Roberto Carlos. Ao narrar a própria experiência, Araújo pressupõe que a maioria dos admiradores do cantor compreende os mesmos conflitos socioeconômicos enfrentados por ele:

Roberto Carlos era o cantor de todas as classes sociais, mas só o público de classe média para cima tinha o privilégio de ver o seu ídolo ao vivo. Na época, pouco antes de um show em Florianópolis, o próprio Roberto admitia ao repórter que o entrevistava: “Quer apostar como tem mais gente lá fora do que aqui dentro? Meu público é pobre, não pode pagar ingresso muito caro”. De fato, a grande maioria do povo brasileiro ficava do lado de fora dos shows de Roberto Carlos. E eu estava ali para provar isso. (ARAÚJO, 2006, p. 11).

O narrador se utiliza da comparação da personagem de Araújo na infância com um grupo de meninos de rua, que assim como ele não tinham dinheiro para comprar ingressos para o show. As outras crianças foram chamadas para ingressar no estádio. Ele não foi: “eu estava todo limpinho e arrumadinho para ver Roberto Carlos. Por isso fui barrado, enquanto aqueles meninos negros, descamisados e de pés descalços, que historicamente sempre ficavam do lado de fora, naquele dia entraram” (ARAÚJO, 2006, p.13). Tal ponto de vista da história conduz a uma perspectiva implícita, de **vitimização**. A construção de si ganha um tom de autocomiseração.

Por meio do conceito de designantes de personagens, destacados por Reuter (2007), observamos o uso de adjetivos no diminutivo, reforçando a intenção de se mostrar como alguém digno de pena. Ao descrever-se de tal forma, o narrador sugere, ao mesmo tempo, uma outra personagem antagonista: Roberto Carlos como um **ídolo**, mas poderoso e inacessível. Até por ser a abertura do livro e um momento de situar o leitor, o biografado é descrito de forma plana que, segundo Candido (2007), constrói protagonistas em torno de uma ideia ou qualidade, quase caricatural. Da mesma forma, a personagem do biógrafo é subentendida como a de um fã-vítima.

É possível verificar também aspectos relacionados ao espaço biográfico, entendido por Arfuch (2010) como a intersecção que abriga autobiografia, biografia e narrativas de ordem similar, quando o autor promove quebras no texto para narrar outro episódio de Roberto Carlos em terceira pessoa. É uma história dentro da história principal. A passagem ilustra como os altos preços de ingressos para shows do cantor provocaram revolta de fãs em uma

apresentação no México. Neste trecho, além de narração em terceira pessoa, ele utiliza o recurso de citação direta extraída de uma entrevista com Bruno Pascoal, baixista da banda do cantor. O autor, no entanto, não deixa claro como obteve tal declaração, mas o nome de Bruno Pasqual⁵⁵ aparece listado ao fim do livro como um dos entrevistados. De qualquer forma, as sobreposições de **camadas que mesclam biografia e autobiografia** estão presentes mesmo em um trecho tão curto, como o capítulo de apresentação da obra.

Outros recursos utilizados pelo biógrafo que produzem o efeito de real⁵⁶, além do discurso direto, são detalhes buscados da memória do autor, como a cor do terno do homem que não permitiu que ele ingressasse no estádio sem pagar: “Mas, no momento em que me abaixei para atravessar o portão, aquele mesmo senhor de terno azul fechou a minha passagem com o braço, dizendo: “você não, você pode pagar” - e fechou o portão rapidamente” (ARAÚJO, 2006, p.12). Segundo Reuter (2007), quanto mais precisas as informações forem, mais correspondem a construção do efeito do real que é produto da organização textual.

Entre as estratégias narrativas de temporalidade adotadas pelo autor neste trecho autobiográfico de apresentação chama atenção que a recomposição não é feita em ordem cronológica, mas sim temática. No texto selecionado, é possível vislumbrar traços desta **organização temporal baseada em saltos**, ora em retrospectiva para a infância, ora avançando para a idade adulta.

Depois de descrever a tentativa frustrada de se aproximar do cantor para ver seu show, o narrador “pula” para a década de 1990, quando Araújo chegou perto do cantor pela primeira vez. Ao discorrer sobre esse momento, o biógrafo se utiliza de recursos que modificam a ordem de aparição, as chamadas anacronias narrativas, conforme Genette (1995), tanto do *flashback*, para evocar um acontecimento anterior ao momento que se situa na história, quanto para antecipação. Embora nunca tenha conseguido uma entrevista exclusiva com Roberto Carlos, o fã descreve detalhadamente o momento em que ficou face a face com o ídolo no apartamento dele na Urca em 1996, ao acompanhar o jornalista Lula Branco Martins, então editor do suplemento *Programa do Jornal do Brasil*, que faria a entrevista com o músico.

⁵⁵ Bruno Pasqual é escrito assim na lista dos entrevistados, com grafia diferente da citada no prefácio.

⁵⁶ Segundo Motta (2013), entre os recursos empregados para alcançar o efeito de real, além da posição do narrador, estão a identificação sistemática de lugares e de personagens, a datação precisa, o uso de números, estatísticas e tudo que possa ancorar a narrativa na realidade referente.

Durante todo o tempo que ali permaneci não pude evitar a lembrança daquele dia do show de Roberto em Vitória da Conquista. Agora, ali estava eu, na sala de sua casa, conversando com ele. É verdade que tinha entrado sem ter sido convidado. Mas só poderia mesmo ter sido daquela maneira: sem convite, sem ingresso, quase pela porta lateral. Como seria naquele show em Vitória da Conquista (ARAÚJO, 2006, 15).

A função desta narração analisada, mais do que contar episódios marcantes do envolvimento entre biógrafo e biografado para comunicar o que levou Araújo a ir a fundo na vida de Roberto Carlos, ganha tons de desabafo. Ao manifestar os sentimentos que suscita no narrador (REUTER, 2007, p.66), novamente identificamos a função emotiva.

As personagens se transformam ao longo da narrativa e percebe-se a emergência de um si na travessia do tempo, semelhante ao conceito trabalhado por Ricoeur (1991). O narrador aparece primeiramente como fã de Roberto Carlos, ao mesmo tempo que é uma vítima do sistema que não permite a interação desejada com o ídolo. Da mesma forma, a percepção desta realidade reforça a imagem de ídolo, que em um primeiro momento ocupa uma posição distante e de respaldo inabalável, mas que dependendo de como se aproxima do admirador ganha novos contornos na versão do biógrafo. Ao finalizar o capítulo, Araújo justifica seu empreendimento biográfico:

Para melhor entender a obra musical de Roberto Carlos é necessário conhecer a trajetória de Roberto Carlos. Ele canta o que vive e o que sente. Nas suas canções, fala da sua infância, de sua mãe, de seu pai, de sua tia, de seus amores. Mesmo numa canção como *Caminhoneiro*, que trata de um personagem distante de sua realidade de astro pop, o fermento que o inspirou a compô-la está nos caminhos que via passar na frente de sua casa em Cachoeiro e no desejo que o menino Roberto acalentou de um dia dirigir um veículo daqueles. Enfim, se outros cantores-compositores têm uma produção musical desvinculada de sua trajetória de vida, este não é o caso de Roberto Carlos. Sua obra é marcadamente pessoal e autobiográfica. (ARAÚJO, 2006, p. 16).

Ao finalizar o prefácio afirmando que a obra de Roberto Carlos é marcadamente autobiográfica, o próprio biógrafo aplica esta mesma construção ao contar trechos que o influenciaram culturalmente e o incentivaram a escrever uma biografia. O título do texto analisado, “Uma história bonita... e triste”⁵⁷, remete ao comentário do cantor após ouvir de Araújo o trauma de ter sido barrado do show quando criança.

Ao selecionar este trecho da conversa com o cantor, é possível perceber o quanto o narrador realça a história de vida da personagem do biógrafo antes mesmo da história do

⁵⁷ No dia em que Paulo Cesar de Araújo acompanhou o jornalista Lula Branco Martins em entrevista na casa de Roberto Carlos, o biógrafo contou ao cantor que era seu fã e relembrou o episódio de infância em que foi barrado no show. Segundo o biógrafo escreveu no prefácio, o músico ficou comovido com a história, a qual definiu como “bonita... e triste”.

protagonista do livro. Sendo assim, o narrador é homodiegético, porque está na história de Roberto Carlos, mesmo que de forma secundária nesta narração. Implicitamente, já é possível identificar de antemão que o contrato estabelecido com o leitor é de que a ele será apresentada uma versão de vida de Roberto Carlos que não omite a **indissociabilidade entre obra e autor**, tanto do cantor com sua música, quanto do escritor com seu livro.

5.1.2 O fã e o ídolo

A narrativa *O fã e o ídolo* é o primeiro capítulo do livro *O réu e o rei* após a introdução feita por Paulo Cesar de Araújo. São 60 páginas que intercalam a história de vida do autor do livro com a do cantor Roberto Carlos (ver Anexo B). O desenvolvimento da intriga está baseada no entrelaçamento das histórias de acordo com **eixos temáticos**, sem ordem clara definida.

Se em *Roberto Carlos em detalhes* o biógrafo narra os momentos mais marcantes da trajetória do ídolo a partir da produção musical por meio de um recorte de fã, em *O réu e o rei* o narrador biografava a própria vida. Dentro do conceito trabalhado por Vilas-Boas (2002) de que biografias são partes significativas da vida do biógrafo e este tipo de narrador, por sua vez, tanto guia-se como é guiado pelos fatos, percebemos que a mesma **história da personagem do biógrafo é o fio condutor** para resumir novamente a vida de Roberto Carlos em *O réu e o rei*. Nesta amostra analisada, é possível identificar histórias contadas anteriormente na outra publicação, em uma espécie de “contrabando” de própria autoria, tendo em vista que a biografia do músico foi proibida de circular por acordo judicial.

No primeiro parágrafo, o narrador apresenta o ponto de partida da relação entre fã e cantor com a música *Quero que vá tudo pro inferno* e situa a narrativa no tempo, o ano de 1968, quando a canção era um dos principais sucessos do rádio. Aqui podemos demarcar o tempo da história, aquele que Ricoeur (1995) situa como sendo resultado da atividade de contar uma história e o caráter temporal da experiência. Cabe ressaltar aqui duas correlações, a primeira do tempo em que o biógrafo escreve em relação ao da experiência da infância. Em um segundo momento, há uma **sobreposição de camadas temporais**, da escrita de *O réu e o rei*, em relação ao primeiro livro *Roberto Carlos em detalhes*, de oito anos de diferença entre a publicação de uma obra e outra.

Nos voltamos para a construção do tempo de quando a personagem de Araújo tinha quatro anos e conta que passou a associar as músicas de Roberto Carlos lançadas ao final do

ano com a época de Natal. Uma delas foi justamente *Quero que vá tudo pro inferno*, de 1968. Antes mesmo de falar da sua origem, o escritor trata rapidamente do fascínio que o astro provocava no público infantil. Demonstra tal fenômeno ao reproduzir uma carta enviada por uma criança ao prefeito de São Paulo:

Prezado Prefeito, Sr Faria: Eu sou uma menina de onze anos e já sei muito bem o que a vida nos oferece de bom e de mau, por isso eu queria lhe pedir um grande favor, um favor que diz respeito ao nosso tão querido Roberto Carlos. Eu quero que o senhor mande prender o Robertinho, sabe? Eu temo muito pela vida dele e rezo todas as noites para que nunca lhe aconteça nada. [...] Papai diz que a vida de Roberto Carlos é muito parecia com a de um ator de cinema, um tal de James Dean, que era louco por corridas de carro, e em um dos desastres que teve perdeu a vida. Papai disse que isso também pode acontecer com o Robertinho, pois ele é louco por carros e quando está dirigindo não vê nada na frente. Isso pode um dia lhe custar a vida e só de pensar nisso eu fico toda arrepiada. Por isso é que eu quero que o senhor prenda o Roberto, assim ele não viajará mais de avião, nem de carro, e nós o teremos vivo e feliz. (ARAÚJO, 2014, p16-17).

Este mesmo relato de fã já havia sido publicado na biografia *Roberto Carlos em detalhes* (ARAÚJO, 2006, p.284), mas em um capítulo que tratava de outra temática, do contexto de transgressão e Jovem Guarda. É interessante que o narrador designa a autora da carta como adolescente no primeiro livro e qualifica a mesma personagem secundária como criança em *O Réu e o Rei*, mostrando como a designante muda de acordo com as intenções de quem escreve no determinado tempo que o faz. Cabe observar ainda a repetição do mesmo assunto tratado na biografia que, independente da motivação para retomar a passagem, se torna acessível ao leitor que não teve acesso ao livro que foi proibido.

Ao apresentar a trajetória musical de Roberto Carlos, o narrador cita músicas do cantor acompanhadas de comentários e adjetivos, se inserindo também dentro da história do ídolo. Ao discorrer sobre o lançamento do álbum de 1966, intitulado com o nome do cantor, o autor sai em defesa da perenidade da carreira do músico após o sucesso do álbum anterior.

Quem tinha apostado na queda de Roberto perdeu feio. O álbum foi um estouro de execução e de vendagem. Não era para menos, pois o cantor produziu um dos melhores lados A da história do vinil no Brasil. Faixa 1: “Eu te darei o céu”; faixa 2: “Nossa canção”; faixa 3: “Querem acabar comigo”; faixa 4: “Esqueça”; faixa 5: “Negro gato”; e faixa 6: “Estou apaixonado por você”. É uma face de vinil tão perfeita que nas primeiras audições muitos fãs nem viravam o disco na vitrola. Tocavam várias vezes esse lado A para só depois ir conhecer o que havia no lado B. Este era menos sublime, não perdia o pique, pois abria com “Namoradinha de um amigo meu” – uma das melhores canções de Roberto Carlos – e prosseguia com “O gênio”, “Não precisas chorar”, “É papo firme”. (ARAÚJO, 2014, p.17-18).

Apesar do uso de adjetivos do trecho selecionado acima, nota-se uma preocupação de historiador ao longo de ambos os livros em incluir números, contexto histórico ou opinião de

outros agentes envolvidos com a música brasileira para servir de base ao recorte do biógrafo e sustentar a intenção da construção de um texto fático. Quando trata da obra profissional do cantor, percebemos as sobreposições dos espaços biográficos com nitidez, já que o narrador deixa de lado por um momento a narrativa em primeira pessoa e se coloca na história, implicitamente, por meio das avaliações sobre o trabalho do músico.

Mas o lugar do narrador muda com frequência de posição. Ele utiliza a trajetória do músico para transportar o leitor para a realidade do fã e, assim, voltar à construção autobiográfica. É recorrente, ao descrever-se, a ênfase dedicada pelo narrador na origem humilde, e aos conflitos socioeconômicos. Os poucos recursos exigiam um esforço excessivo para Araújo ter acesso ao que o ídolo produzia: “Em minha casa, por exemplo, não tínhamos vitrola nem televisão. Por isso, nunca assisti ao programa *Jovem Guarda*, que era transmitido na Bahia pela TV Aratu, canal 5, através de videoteipe” (ARAÚJO, 2014, p.20).

É evidenciando o aspecto econômico que autorrepresenta a origem do biógrafo, com os pais ganhando contornos de retirantes, que haviam ido a São Paulo buscar trabalho e, como cidadãos de periferia, foram ajudados por um policial no transporte ao hospital para evitar que a mãe desse à luz na rua. Dentro do conceito de tríplice mimese trabalhado por Ricoeur (1994), de que o tempo humano precisa ser articulado de um modo narrativo para ter significado, o narrador revela de que forma promove a tessitura da intriga, por meio do entrelaçamento temporal da própria vida de fã com a da personagem antagonista, que é o ídolo, mas que às vezes adquire paralelismo com o biógrafo.

O fio condutor desta relação entre biógrafo e biografado é cronológico, pois o narrador escolhe revelar que o nascimento de Araújo em 1962 é o mesmo ano em que a primeira música de Roberto Carlos figura na listas das mais tocadas, no caso a canção “Malena”. Com isso, o autor quer justificar o interesse pelo músico pelo fato de ter crescido acompanhando o sucesso do artista. A partir deste momento, as associações entre fã e ídolo são intensificadas pelo narrador.

Para descrever o relacionamento dos pais, o biógrafo recorre ao paralelismo por meio das letras de música do ídolo. O recurso da **sonoridade como “pano de fundo”** de uma construção textual também destaca a função emotiva da narrativa que o autor utiliza com frequência. O pai de Araújo, descrito como camponês, pobre e capaz de mentir ser evangélico para obter a aprovação da mulher, abandonou a mãe do biógrafo depois de idas e vindas:

Até que um dia minha mãe decidiu se separar dele definitivamente. A música de Roberto Carlos que melhor descreve a história de amor dos meus pais não foi gravada naquela época. O cantor precisou de tempo e maturidade para sintetizar um caso desses numa canção, parceria com Erasmo Carlos: a balada “Do fundo do meu coração”, lançada em 1986: “Eu, toda vez que vi você voltar,/ Eu pensei que fosse pra ficar/ E mais uma vez falei sim/ Mas, já depois de tanta solidão/ Do fundo do meu coração/ Não volte nunca mais pra mim”. (ARAÚJO, 2014, P.23-24).

O fim do relacionamento dos pais serve de ensejo para promover uma nova mudança no espaço biográfico e narrar a vida amorosa do cantor em terceira pessoa. A vida do biógrafo é um gancho para contar a vida do biografado. Cabe ressaltar que esta é a primeira demarcação visível da transferência do foco narrativo de uma personagem para a outra, por meio do espaçamento triplo, criando uma espécie de subcapítulo. É neste momento em que a transição da primeira pessoa, com caráter autobiográfico, para a terceira pessoa, ocorre de forma nítida para descrever o primeiro casamento de Roberto Carlos com a desquitada Nice. Mesmo quando fala do cantor, o narrador não segue de forma linear uma mesma voz da narrativa, já que conjuga os episódios vividos pelo artista, em **narração heterodiegética, com a narração homodiegética** em que o narrador-fã não chega a ser protagonista, mas uma figura testemunhal que demonstra a forma com que acompanha o ídolo.

Neste contexto de memórias que marcaram a vida do fã, o autor recorda quando ficou sabendo pela primeira vez de um show do músico em Vitória da Conquista, que acabou sendo cancelado porque o cantor precisou gravar as cenas do filme *Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa*. Utiliza o conceito de Pierre Nora⁵⁸ ao afirmar que identifica a época de cada residência onde morou pela lembrança de canções de Roberto. Ao citar o historiador francês, Araújo aciona o lugar de especialista, as formações que acumula na área das Ciências Humanas.

A memória afetiva serve de gancho para a construção da narrativa, permitindo maior liberdade para contar histórias dentro de histórias. Esta metalinguagem caracteriza o texto de *O réu e o rei* dentro de um **espaço metabiográfico**. Essa construção que mescla memórias do biógrafo com a vida do biografado, em saltos temporais, remete também a Bourdieu (1996), quando defende que o real é descontínuo, formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos.

⁵⁸ Pierre Nora trabalha com o conceito de “lugar de memória”. Segundo o historiador francês, mesmo um lugar de aparência puramente material e funcional pode ser recordado se a imaginação o investe de aura simbólica (NORA, 1993, p.21-22). Desta forma, objetos e espaços são elementos constitutivos da memória. No caso deste trecho do livro *O réu e o rei*, há uma superposição das músicas de Roberto Carlos com os territórios pessoais de Paulo Cesar de Araújo que auxiliam o biógrafo a demarcar tempo e espaço, no caso, as casas e as cidades ocupadas pelo escritor de acordo com o período de vida.

Após falar da carreira do músico, o biógrafo rompe novamente com a terceira pessoa e se volta aos relatos de seus próprios empregos. Ao recordar os anos 1970 e a primeira atividade profissional como engraxate, o historiador também contextualiza a década. É possível identificar o **paralelismo entre biógrafo e biografado**, quando o narrador relaciona a carreira de Araújo com a do cantor, ao destacar que o salário de lustrar sapatos era insuficiente para comprar os álbuns do músico e o rádio era a alternativa para aproximá-lo do astro.

Dedica um pequeno bloco do capítulo exclusivo para tratar de uma das principais canções de Roberto Carlos. Embora não tenha citado Halbwachs (1990), assim como fez com Nora, Araújo resgata as lembranças próprias também dentro do conceito defendido pelo sociólogo francês de que elas variam conforme os diversos grupos e suas relações recíprocas e dependentes de uma comunidade afetiva. O autor descreve minuciosamente onde estava quando ouviu “Detalhes” pela primeira vez e, desta forma, convida o leitor a ativar a própria memória afetiva relacionada à canção.

[...] fiquei ali na copa, perto do rádio, onde também estava tio Antônio e mais uma ou outra pessoa da família. Era um final de tarde e devia ser sábado, dia de faxina, pois a casa estava tomada por um cheiro da cera que lustrava seu piso de cimento vermelho. Cerca de meia hora depois, eis que “Detalhes” surgiu imponente no ar, com aquela marcante introdução ao som de flautas e violões [...] ARAÚJO, 2014, p.34

Quando o narrador questiona a recepção da música por especialistas, sem nenhum reconhecimento de críticos abalizados, indica mais uma vez o sentimento de injustiça comum entre os fãs quando não compreendem quem não partilha do mesmo sentimento: “Mais uma vez, a crítica só iria perceber mais tarde o que para nós, fãs de Roberto Carlos, já soava evidente: “Detalhes” é uma grande canção e, artística e tecnicamente, aquele álbum, é impecável” (ARAÚJO, 2014, p.35). Percebemos aqui também o narratário, para quem o narrador se direciona, a quem convida a fazer a mesma avaliação da qualidade do trabalho do cantor.

Mesmo que toda a versão da história de Araújo em *O réu e o rei* esteja relacionada com a de Roberto Carlos, há também um trecho do capítulo em que é possível inferir a intenção do narrador de mostrar outros interesses do biógrafo, além do cantor. Desta forma, tenta construir a **personagem de si mesmo com contorno mais esférico**, segundo o conceito de Forster (1995), de uma figura que não pode ser definida por apenas uma qualidade central. Por isso, o narrador demonstra outros gostos de Araújo, como por cinema, por outros representantes da música popular brasileira, que resultaram também no trabalho de pesquisa

de cantores de música brega. Ainda assim, não foge da personagem que criou de si, de um fã de produtos culturais.

Alguns recortes selecionados para o livro reforçam também a ideia da personagem caricata de um fã, na concepção inicial deste perfil, quando Jenkins (1992) aponta que ele era visto dentro da conotação de fanatismo. É o que pode ser percebido em um trecho de perseguição de carro narrado neste capítulo. Ao incentivar o tio a alcançar o veículo do cantor Paulo Sérgio⁵⁹, compara pela quarta vez neste capítulo um caso da própria vida com uma canção de Roberto: “Por isso corro demais”.

O escritor reserva como recheio do capítulo o mesmo episódio que narra na abertura da biografia *Roberto Carlos em detalhes*, o dia em que não conseguiu entrar em um show do cantor por não ter a quantia necessária para comprar o ingresso. Oito anos após a publicação da biografia, é possível perceber que o narrador descreve a personagem do biógrafo da mesma forma. Com o tom semelhante de comoção pela personagem do garoto fã e pobre que não realiza o sonho de ver o ídolo de perto, o narrador só oferece de mudança a contextualização maior do acontecimento em *O réu e o rei* na comparação com a biografia. Acrescenta informações que não foram usadas no primeiro livro, como o empresário que trouxe o astro para Vitória da Conquista, a visita do cantor a um médium que morava na cidade e outras curiosidades que descrevem e deixam mais nítido o local onde se desenvolve a narrativa do acontecimento. No entanto, na maior parte desta passagem longa do livro, comprovamos novamente a reprodução de frases e até parágrafos inteiros da biografia, com ajustes quase que imperceptíveis, como podemos comparar nos dois trechos a seguir:

Voltei para o ônibus que agora retornava vazio para o centro da cidade. Ninguém, cantava canções do Roberto. Toda aquela galera de jovens felizes na viagem de ida estava agora lá dentro do estádio. Ali, naquele ônibus, apenas o motorista, o cobrador e eu. Os únicos que não puderam ver o show. Perdi o show que mais desejei assistir na vida. Para mim, até hoje, Roberto Carlos nunca foi a Vitória da Conquista. (ARAÚJO, 2006, p.13).

Voltei no mesmo ônibus, agora vazio. Não havia ninguém cantando Roberto Carlos. Aqueles jovens animados da viagem de ida estavam agora assistindo ao show. No ônibus, só o motorista, o cobrador e eu – os únicos que ficaram de fora. Perdi o espetáculo a que mais desejei assistir na vida. Para mim, Roberto Carlos nunca foi a Vitória da Conquista. (ARAÚJO, 2014, p.53).

⁵⁹ Contemporâneo de Roberto Carlos, Paulo Sérgio foi associado a este por ter um estilo parecido, incluindo o timbre vocal. Impulsionado pela música “Última Canção”, vendeu milhares de cópias do primeiro disco. Em dezembro de 1968, mesmo ano em que Paulo Sérgio chegava ao seu auge, Roberto Carlos lançou “O inimitável”. Sem alcançar a mesma fama do rei da Jovem Guarda, o cantor morreu em 1980 aos 37 anos vítima de um aneurisma cerebral.

É possível traçar diversas hipóteses para a repetição, mas neste estudo apenas a elencamos como uma das principais características de *O réu e o rei*, que retoma vários momentos da narrativa anterior *Roberto Carlos em detalhes*. Dentro do conceito de metabiografia, algo só pode ser explicado se primeiro for apresentado. É uma narrativa ulterior que, segundo Culler (1999), é a posição mais clássica de narrar o que se passou em um passado mais ou menos distante. Esta também é uma condição básica para a existência da metabiografia.

Ao finalizar a história do show, Araújo novamente promove um espaçamento no capítulo para tratar de novos álbuns, sucessos de vendas, críticos do músico, contratos com emissoras e elementos que o narrador considera importante da biografia do cantor. Ainda que o ídolo apareça em primeiro plano nessa parte do capítulo, relatos autobiográficos sobre como acompanhava o músico pelo rádio e pela TV, até obter recursos para a compra de discos e até publicações sobre o cantor, são intercaladas por Araújo. Até para os momentos mais íntimos o narrador consegue ligar fã e ídolo: “Entrando na adolescência e com a testosterona à flor da pele, eu despertava para o sexo instruído por Roberto Carlos” (ARAÚJO, 2014, p.67). Ao citar outras personalidades que também associaram as canções eróticas do ídolo às próprias experiências, mais uma vez, o autor busca um efeito de aproximação com seu público.

O capítulo encerra o período da infância e adolescência de Araújo, nos anos 1970, com a mudança da Bahia para São Paulo e a descrição da importância do capítulo apontar as principais memórias do biógrafo que o levaram a dedicar parte da própria vida a escrever a biografia de um outro, Roberto Carlos.

A demarcação do tempo usada pelo narrador na maior parte do capítulo é no passado, uso típico das biografias para ancorar os relatos que fazem um apanhado de uma vida, mesmo de uma personagem contemporânea. Quando há pausa no percurso da narrativa para trazer e contextualizar fatos que ocorreram antes ou depois do que é relatado, percebemos mais variações de tempo verbal, que vão desde anacronias, que antecipam histórias que ocorreram em um tempo posterior ao relatado, ao recurso do flashback para resgatar acontecimentos anteriores. Ao discutir o tempo da narrativa voltada ao gênero biográfico, Lejeune (2014) destaca que, mesmo no gênero autobiográfico, o ser que escreve é diferente do ser descrito por uma questão temporal, do ser-para-si que se manifesta no presente da enunciação. Por isso, cabe ressaltar diferenças dos textos escritos pelo mesmo autor com as mesmas

personagens, em especial a forma como retrata biógrafo e o biografado, em um espaço de **tempo de oito anos** entre a publicação de *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei*.

Mesmo quando escreve sobre a própria vida na publicação posterior, é capaz de repartir espaço com a história do cantor, provando que é incapaz de separar uma vida da outra. Araújo defendeu na biografia de Roberto Carlos que as canções do rei tinham tom confessional. Em *O réu e o rei*, verifica-se um comportamento de fã que busca na sua arte, a de escrever, uma forma de imitar o ídolo, se encaixar dentro da história de quem admira. Desta forma, **Araújo se escreve ao escrever Roberto Carlos**, pois os gostos revelam as pessoas.

5.1.3 Força estranha no ar: Roberto Carlos e o rádio

O texto *Força estranha no ar: Roberto Carlos e o rádio* (ver Anexo C) é o primeiro capítulo da biografia *Roberto Carlos em detalhes*, com 25 páginas. O texto é dedicado à origem do cantor, familiar e profissional. O capítulo começa contextualizando o ano de 1950, com Copa do Mundo no Brasil, para mostrar que foi também a estreia de Roberto Carlos no rádio.

Só ganharia relevância anos mais tarde, porque nele houve a estreia do cantor que se tornaria o mais popular da história do Brasil. Como que para compensar tanta dor e sofrimento, no ano em que os brasileiros choraram a perda da Copa do Mundo, o país ganhou uma voz, um artista, um rei. (ARAÚJO, 2006, P.19).

Observando o recorte por meio de uma chave de interpretação proposta por Vilas-Boas (2014), temos logo nas primeiras linhas do livro *Roberto Carlos em detalhes* uma tendência ao **fatalismo**, uma “doutrina” segundo a qual os acontecimentos são fixados com antecedência. Desta forma, o senso fatalista coloca o biografado em função de sua obra. A personagem do cantor, neste caso, só existe por causa da profissão dele. Sendo assim, em vez de parcela considerada da vida, seu trabalho se torna a sua própria vida. Ao analisar vários trechos de biografias diferentes, Vilas-Boas (2014) se pergunta se é possível ao biógrafo saber, com certeza, se o biografado tinha mesmo a intenção de se tornar aquilo que virou, se era tudo premeditado como muitos autores de biografias dão a entender pelos recursos narrativos realistas que utilizam.

Acima também percebemos na biografia de Roberto Carlos outro artifício comum utilizado por biógrafos que é apontado por Vilas-Boas (2014), a predisposição à **extraordinariedade**. O biografado é visto como “anormal, gênio ou Deus, como se o

biógrafo estivesse nos dizendo o seguinte: “meu personagem tinha todas as qualidades para vencer, e, veja só: ele venceu, claro” (VILAS-BOAS, 2014, p.122).

Com detalhes, o biógrafo segue a narração da primeira vez que Roberto Carlos usou o microfone da rádio de sua cidade natal, Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, aos nove anos. “Desde que houve a primeira transmissão de rádio no Brasil, em setembro de 1922, nenhuma outra voz foi tão veiculada nele quanto a do cantor Roberto Carlos” (ARAÚJO, 2006, p.19). É neste espaço, o do meio rádio, que o narrador contextualiza a época com nomes que se destacaram. Serve também como base de comparação para o significado do cantor desde o período da Era de Ouro do rádio até os dias de hoje: “é certo que, no momento em que você lê esta página, alguém esteja ouvindo alguma daquelas canções do Roberto” (ARAÚJO, 2006, p.19). Tal pretensão demonstra novamente a ideia de extraordinariedade apontada por Vilas-Boas (2014), ainda mais neste caso específico de biógrafo-fã.

É notável, pelas fontes listadas, o trabalho de pesquisa do historiador e jornalista ao elencar quem eram os apresentadores e músicos titulares e reservas do *Programa Infantil*, onde o menino Roberto Carlos começou a carreira musical. O biógrafo incluiu como entrevistado o operador de áudio Bernardo Pim⁶⁰, que foi testemunha da estreia do cantor. No entanto, diferente do historiador que costuma detalhar mais o caminho para chegar a testemunha desta história, o jornalista Araújo apaga estas marcas no texto e o leitor só fica sabendo se obteve a informação – por meio de depoimento, recortes de jornais e outros documentos – ao final do livro, quando aparece listado entre os nomes que deram entrevistas ao biógrafo.

Como o capítulo trata da origem de Roberto Carlos, no rádio e familiar, o narrador atrela uma circunstância à outra, quando aponta a mãe do cantor, dona Laura, como a principal incentivadora de suas primeiras apresentações. Ao descrever em terceira pessoa a infância do cantor, com detalhes de vestimentas, percebemos o **paralelismo** com a descrição que Araújo havia feito de si, em primeira pessoa, no próprio prefácio do mesmo livro. Podemos comparar os trechos em dois capítulos diferentes:

⁶⁰ O operador de áudio na época tinha 16 anos. Era filho do diretor da rádio Gastão Pim. Ele afirmou ao biógrafo ter presenciado o dia em que o menino Roberto Carlos cantou pela primeira vez na rádio Cachoeiro e contou bastidores, como a falta do apresentador titular e músicos do conjunto que acompanhavam as atrações, mas que estavam de folga naquele dia.

Uma história bonita... e triste

“Branquinho, de banho tomado e de roupinha arrumada. Naquela quinta-feira, minha mãe me colocou a calça e a camisa que eu só usava aos domingos para ir à igreja ou a alguma festa de aniversário. Eu estava todo limpinho e arrumadinho para ver Roberto Carlos”. (ARAÚJO, 2006, p. 13).

Força estranha no ar: Roberto Carlos e o rádio

“Pois uma hora antes do programa entrar no ar, lá já estava o menino Roberto Carlos, trajando uma roupinha nova, daquelas de domingo, que sua mãe costurou especialmente para a ocasião”. (ARAÚJO, 2006, p.20).

Nos dois casos, o narrador tem como personagem um menino simples que se prepara para uma ocasião importante, um marco para a vida de ambos, biógrafo e biografado. Chama atenção também o efeito de real do trecho em que trata da relação de descendência de Roberto, reproduzindo diálogos entre dona Laura e Roberto Carlos, com aspas, citações diretas que dão a entender um **narrador onisciente**, como neste caso:

O menino que saiu de manhã praticamente anônimo voltou artista ao meio-dia. E quando entrou em casa ganhou beijos e abraços bem carinhosos da mãe, que exclamou: “Meu filho, você cantou tão bonito!”. De pronto, Roberto Carlos respondeu: “Pois é, mãe. Mas eu não quero mais ser médico, não. Agora eu quero ser cantor”. (ARAÚJO, 2006, p.21).

Embora saibamos que a biografia não autorizada impediu que o biógrafo tivesse esses detalhes a partir dos próprios envolvidos, neste caso mãe e filho, ele reproduz diálogos com base em outras fontes⁶¹. O narrador descreve com detalhes o filho de relojoeiro e costureira, que vieram já casados de Minas Gerais, e tiveram Roberto Carlos em Cachoeiro do Itapemirim no Dia do Índio, 19 de abril de 1941, em uma rua chamada Índio Creniques. “E ali Roberto Carlos viveu sua infância, numa casa modesta, com varanda e muitas flores na janela, como ele descreve na canção “O Divã” (ARAÚJO, 2006, 22). Ao falar de outros hábitos da infância do cantor apelidado de Zunga, também cita o ídolo do músico e dedica um parágrafo para falar da carreira do paulista Bob Nelson, conhecido por apresentações de countries e foxtrotes no auditório da Rádio Nacional.

Traços de um historiador que narra também podem ser conferidos no detalhamento dos aspectos geográficos, políticos, socioeconômicos e culturais do município onde o biografado passou a infância. Após narrar embates políticos⁶², o biógrafo justifica a quebra no

⁶¹ Embora Araújo liste todas essas fontes ao final do livro, não é possível saber especificamente de quais delas ele extraiu as informações sobre a infância de Roberto Carlos.

⁶² A cidade Natal de Roberto Carlos, Cachoeiro do Itapemirim, também ficou conhecida como “cidade vermelha”, porque tinha um núcleo trabalhista muito forte, por conta da concentração de ferroviários. Por ser uma cidade no interior do Espírito Santo, chama atenção a força dos movimentos que comandaram históricas greves, passeatas, comícios e embates. Em 1935, operários contrários à visita do líder da Ação Integralista Brasileira, Plínio Salgado, se envolveram em um confronto que resultou em duas mortes.

texto para apresentar um aspecto da personalidade do cantor: “Como se vê, a cidade de Cachoeiro de Itapemirim poderia muito bem ter sido o berço de cantores de protesto como Chico Buarque ou Geraldo Vandré – mas quis o destino que ali nascesse o artista que atravessaria os anos dizendo não gostar nem entender de política” (ARAÚJO, 2006, p.24).

Para ilustrar a consolidação da carreira do menino cantor nos concursos promovidos pela rádio Cachoeiro, o autor do texto recorre novamente aos recursos do fatalismo, como se estivesse predestinado a ser rei, e da extraordinariedade, apontados por Vilas-Boas (2014). Este último entendido aqui como a descrição superlativa da personagem.

Não houve concorrente que conseguisse tirá-lo do trono – o que já evocava uma vocação inata para rei. Ele tornou-se então um participante *hous-concurs* do Programa Infantil. Zunga não concorria mais com os outros garotos, simplesmente ensaiava um número com o regional para cantar na abertura ou no final de cada programa. Agradou tanto que semanas depois passou a cantar dois números, abrindo e encerrando o programa. E assim constata-se que, antes de comandar as jovens tardes de domingo na TV Record, nos anos 60, Roberto Carlos viveu as infantis manhãs de domingo na Rádio Cachoeiro nos anos 1950. Foi ali que começou a desenvolver a sua grande intimidade com o palco, com o público e com o microfone. (ARAÚJO, 2006, p.26).

Araújo revive toda uma era do rádio, em que não havia música infantil, e os cantores-mirins interpretavam repertório adulto, com forte apelo romântico. Destaca os cantores eleitos para o repertório do menino Roberto Carlos, como Nelson Gonçalves. Ao ir ganhando intimidade com o microfone, foi convidado para outros programas da emissora até receber seu primeiro salário, ficar conhecido na pequena cidade e estrear o próprio programa no rádio aos 15 anos. O biógrafo contextualiza a importância do trabalho do adolescente para a época. “Pois logo em seguida ao programa de Francisco Alves na Rádio Nacional, começava o programa de Roberto Carlos na Rádio Cachoeiro. Era uma dobradinha não combinada entre o “rei da voz” e o futuro “rei” da música popular brasileira” (ARAÚJO, 2006, p.27). O paralelismo entre Roberto Carlos e Francisco Alves⁶³, neste caso, ocorre pela legião de fãs

⁶³ Francisco Alves nasceu no Rio de Janeiro em 19 de agosto de 1908, filho de portugueses proprietários de um bar. Teve uma infância pobre, trabalhou como operário de fábrica e chofer de praça. Após ter aulas de canto lírico, seguiu carreira no teatro musicado, onde também aprendeu a tocar viola. Francisco Alves foi um fenômeno da chamada “Época de Ouro” do rádio. Conhecido como Chico Alves, fez carreira como intérprete de modinhas, sambas e marchas carnavalescas. Sua potência vocal lhe rendeu o título de Rei da Voz. Descobriu e interpretou canções de compositores do “povo”, como Cartola e Noel Rosa. Também foi o primeiro a gravar a canção “Aquarela do Brasil” de Ari Barroso. Além da carreira como apresentador na rádio Nacional todos os domingos ao meio-dia, foi responsável por descobrir novos intérpretes e compositores, caso do gaúcho Lupicínio Rodrigues, por exemplo. O cantor morreu aos 54 anos em um acidente de carro em 27 de setembro de 1952 na Via Dutra. A autobiografia do músico, intitulada “Minha Vida”, de 1936, até hoje gera discussão sobre a verdadeira autoria. Outras duas obras biográficas sobre o cantor já foram lançadas. Um dos trabalhos mais recentes sobre Francisco Alves é a tese de Doutorado de Evaldo Piccino, defendida na Universidade de São

que os dois músicos acumularam em épocas diferentes. Ao incluir também dois parágrafos sobre a morte do ídolo do rádio em um acidente de carro em 1952, o narrador parece estar buscando uma forma de amarrar o texto com o que pretende narrar na sequência, o acidente sofrido por Roberto Carlos aos seis anos de idade, um dos trechos questionados judicialmente e mais tabus da história de vida do cantor. Reproduzimos a seguir o parágrafo que contém o momento em que o narrador apresenta o acidente de trem que atingiu o menino no dia 29 de junho de 1947, dia da festa do santo padroeiro da cidade, São Pedro:

Por volta de nove e meia da manhã, Zunga e Fifinha pararam numa beirada entre a rua e a linha férrea para ver o desfile de um grupo escolar. Enquanto isso, atrás deles, uma velha locomotiva a vapor, conduzida pelo maquinista Walter Sabino, começou a fazer uma manobra relativamente lenta para pegar o outro trilho e seguir viagem. Uma das professoras que acompanhava os alunos do desfile temeu pela segurança daquelas duas crianças próximas do trem em movimento e gritou para elas saírem dali. Mas, ao mesmo tempo em que gritou, a professora avançou e puxou pelo braço a menina, que caiu sobre a calçada. Roberto Carlos se assustou com aquele gesto brusco de alguém que ele não conhecia, recuou, tropeçou e caiu na linha férrea segundos antes de a locomotiva passar. A professora ainda gritou desesperadamente para o maquinista parar o trem, mas não houve tempo. A locomotiva avançou por cima do garoto que ficou preso embaixo do vagão, tendo sua perninha direita imprensada sob as pesadas rodas de metal. E assim, na tentativa de evitar a tragédia com duas crianças aquela professora acabou provocando o acidente com uma delas. (ARAÚJO, 2006, p.29).

Eunice Solino, a personagem da amiga Fifinha no episódio do trem, está listada entre as entrevistadas por Araújo, mas não é possível identificar se a professora foi ouvida, porque ela não é nomeada na obra, embora seja “acusada” de culpada pelo acidente, conforme a versão do autor. O escritor não teve informações diretas da fonte, pois não entrevistou Roberto Carlos. Teve de cercar o objeto por meio de pesquisa, entrevistas, interpretação de músicas e observações para a construção de uma narrativa, a la Gay Talese⁶⁴, comparação que só cabe aqui pelo fato do biógrafo não ter trocado uma palavra sequer diretamente com o cantor biografado.

Para dar veracidade ao episódio, o narrador se utiliza de uma citação de Roberto Carlos sobre o que sentiu no dia do acidente, depoimento dado em uma entrevista, mas que o biógrafo não cita mais detalhes, de quando foi e em qual veículo. Desta forma, a impressão que passa é de que tal fato foi largamente difundido. Porém, a própria ação judicial preocupa-

Paulo em 2017, disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29082017-134107/pt-br.php>. Acesso em abril de 2018.

⁶⁴ Gay Talese é um autor inaugural do movimento do *New Journalism*, considerado renovador da linguagem de produção escrita que aproxima a Literatura do Jornalismo. Em um dos perfis mais famosos escritos pelo jornalista, o de Frank Sinatra, Talese não trocou uma palavra com o cantor. Intitulado “Frank Sinatra está resfriado”, é uma peça de 55 páginas publicada na edição de abril de 1966 da revista *Esquire*.

se em omitir. Mais uma vez, o narrador sustenta se tratar de um episódio notório pela letra de uma canção de Roberto Carlos que corroboraria a informação. Segundo Araújo, um trecho autobiográfico da música “O Divã” se refere ao acidente: “Relembro bem a festa, o apito/ e a multidão um grito/ o sangue no linho branco...”. Destaca que o cantor chegou a citar outra canção, “Traumas”, que têm o acidente como referência em um trecho: “delírio da febre que ardia/ no meu pequeno corpo que sofria/ sem nada entender...”.

O autor demonstra ter ido até a cidade e conversado com moradores que testemunharam o ocorrido, caso de uma fonte de 15 anos que desfilava pelo Liceu no dia do acidente. O nome da testemunha, Elaine Manhães, está citado entre as 175 pessoas entrevistadas. Em uma passagem do capítulo, o narrador reproduz tão minuciosamente frases do médico e da criança vítima, que chega a transportar o leitor ao hospital onde o menino Roberto Carlos foi atendido. Assim, produz comoção na escolha das frases que teriam sido proferidas por Roberto Carlos ao médico Romildo Coelho:

Ele recorda que o menino parecia não ter a noção exata da gravidade do acidente. “Em certo momento, ele apontou para o sapato que estava na perna acidentada e me disse: ‘Doutor, cuidado para não sujar muito o meu sapato, porque ele é novo.’” (ARAÚJO, 2006, p.30).

Identificamos novamente uma intenção de narração onisciente, em que o narrador tem acesso aos pensamentos das personagens, segundo Culler (1999). Mas neste caso, a narração não chega a ser homodiegética, porque a testemunha foi o médico, uma outra personagem secundária que não a do próprio narrador. Vale acrescentar que o depoimento de Romildo Coelho, o doutor, não foi listado ao final do livro. Com isso, sabemos que o narrador obteve a informação por meio de outros documentos, mas provoca um efeito de real de quem teria presenciado o momento.

Outro caso curioso é que o biógrafo chega a citar o que disse a mulher do maquinista que atingiu o menino, porém ela não aparece como fonte primária na lista publicada no final do livro e fica difícil saber de que documentação o autor extraiu tantos detalhes a ponto das informações serem reproduzidas entre aspas. Aqui está a diferença entre as características das narrativas produzidas por jornalistas e historiadores. O jornalista se preocupa menos em refletir ou ponderar sobre as fontes e revelar ao leitor sobre a construção biográfica. Ele quer construir um retrato realista. Conforme Schmidt (1997), a historiografia é mais fiel ao responder sobre a origem de fontes e documentos.

O narrador cita também detalhes dos procedimentos cirúrgicos que permitiram ao cantor ter maior mobilidade ao evitar a amputação acima do joelho e cortar o mínimo possível

do membro. Escreve sobre as dificuldades econômicas da família que fazem com que Roberto Carlos tenha atravessado a infância de muletas até colocar a primeira prótese ao mudar-se para o Rio de Janeiro, aos 15 anos. Embora tenha frisado com contundência o impacto do acidente na vida do menino, o autor do texto ressalta que ele foi superado, e chama atenção que o biógrafo não volte mais ao tema em nenhum momento da biografia, como se nunca mais a prótese tenha influenciado na vida e na carreira do músico.

Novamente salientando o incentivo dos pais para que o filho mais novo seguisse a carreira musical, o jornalista-biógrafo, mas também historiador, contextualiza o que significava na época tocar violão e piano, já que o incentivo maior era para que meninos tocassem acordeon, demonstrando a ideia de vanguardismo dos pais. Foram nas aulas de piano do Conservatório de Música de Cachoeiro que Roberto Carlos declarou que viveu seu primeiro amor, com a colega Sirlene da Penha Oliveira. A informação foi obtida em entrevista recortada pelo biógrafo. Roberto, com 13. Ela, com 12. Supõe-se que o narrador cite a relação pessoal do protagonista pelo contrato implícito da biografia de destacar marcos da vida nos mais variados aspectos que a compõem.

Neste capítulo em análise, o rádio é uma personagem de destaque, seria responsável, até mesmo, pela escolha do time de futebol do cantor. O narrador faz questão de explicar que o músico se aproximou do Vasco por acompanhar as transmissões dos jogos do Rio de Janeiro na Rádio Cachoeiro. Depois de cinco anos trabalhando na rádio local, são relatadas as tentativas do biografado de alcançar voos maiores, nas rádios nacionais. Após visitar alguns veículos, decidiu morar com a tia em Niterói, onde dividia os estudos com a busca por um contrato no rádio. O autor contextualiza o período onde as emissoras eram proibidas de reproduzir discos, as canções eram executadas apenas ao vivo. “Era o rádio a porta de entrada do candidato a futuro ídolo da música brasileira”. (ARAÚJO, 2006, p.38-39).

A sequência final do capítulo mostra Roberto Carlos quase desistindo de um contrato em uma rádio nacional e pensando em voltar para casa, quando os pais decidem se mudar para o Rio de Janeiro em busca de oferecer melhores condições para a família. Em 1957, se instalaram no subúrbio, em Lins de Vasconcelos. Ressaltando o custo de vida elevado, o narrador explica o motivo de Roberto Carlos procurar um curso de datilógrafo para uma carreira de emprego fixo que pudesse ajudar a família com os gastos elevados de uma capital. Desta forma, o biógrafo conclui este capítulo indicando uma espécie de construção de personagem baseada na saga do herói de Campbell (1990), aquela em que o mito precisa

ultrapassar barreiras, passar por transformações e dificuldades, até alcançar o posto que o consagra.

5.1.4 Vou cavalgar por toda a noite: Roberto Carlos e o sexo

O décimo capítulo da biografia *Roberto Carlos em detalhes* concentra boa parte das passagens questionadas judicialmente pela defesa do biógrafo por tratar de momentos mais íntimos de Roberto Carlos, mas ao mesmo tempo notórios entre os fãs. O texto *Vou cavalgar por toda a noite: Roberto Carlos e o sexo* (ver Anexo D) é composto por 25 páginas narrando relacionamentos, desde os mais duradouros aos casos eventuais, além de festas e de músicas que remetem à temática do sexo.

No primeiro parágrafo, o narrador apresenta três eixos para abordagem, ao recorrer à tríade sexo, drogas e rock`n`roll como gancho. No entanto, descarta o uso de drogas por parte do cantor e também destaca que a fase rock, acentuada na Jovem Guarda, se deu em um período curto de tempo dentro da trajetória de mais de 40 anos de carreira. No entanto, o narrador apresenta a personagem de uma forma plana, quase caricatural, como alguém muito adepto do sexo.

Para “pintar” essa personagem, podemos identificar traços do recurso da hereditariedade, conforme proposto por Vilas-Boas (2014), ao buscar a origem do herdado, não só geneticamente, mas o adquirido socioculturalmente. No caso específico da origem do gosto por mulheres, o biógrafo cita a admiração de Roberto Carlos pela atriz Marilyn Monroe.

Após reproduzir uma citação do próprio Roberto Carlos afirmando considerar a atriz um mito sexual, o biógrafo faz um movimento oposto, mostrando que na adolescência, Roberto Carlos e Erasmo não tinham preferências, o que queriam era manter relações sexuais com mulheres. Dedicar parágrafos para os locais mais inusitados onde a prática do sexo costumava ocorrer, como em um vão de escada no caso de Erasmo, e no elevador da Rádio Globo com fãs no caso de Roberto.

Ao descrever até mesmo os locais de momentos íntimos do cantor, nos voltamos para o que Benito Schmidt (2014) pondera na diferença de abordagem entre as biografias escritas por jornalistas e historiadores, ao questionar se é necessário para a compreensão do contexto estes tipos de detalhes. Sendo Araújo um profissional que acumula as duas formações e tendo ele mesmo frisado que faria uma biografia histórica do cantor, chama atenção a opção de se ater a aspectos íntimos das personagens principal e secundárias sem demonstrar uma intenção

maior defendida por Schmidt (2014), que é responder a um propósito de pesquisa. No caso da biografia de Roberto Carlos, o objeto principal seria a carreira profissional do cantor.

O narrador traça um paralelo entre as paixões de Roberto Carlos, carros e mulheres, com algumas músicas que ecoam essas preferências, caso de “O calhambeque”, “Por isso corro demais” e “As curvas da estrada de Santos”. E compara com uma década depois, quando as canções deixam o espaço público das estradas e ingressam na intimidade do quarto. O narrador qualifica como canções que descrevem o “amor maduro”, como em “O côncavo e o convexo”.

O historiador contextualiza também o desafio de tratar da temática sexual em músicas, como “A Proposta”, de 1973, no período do governo militar de Médici (1969-1974). Neste trecho do livro encontramos mais uma vez a tendência de Araújo em aproveitar material de pesquisa, já utilizado em outros livros de sua autoria, caso de *Eu não sou, cachorro, não*. Ele menciona o cantor Odair José⁶⁵, mas justifica o parêntese na história de Roberto Carlos pela ligação com o contexto histórico. Segundo o biógrafo, as baladas sexuais de Roberto Carlos eram influenciadas pela abertura política do país e se tornavam mais ousadas. Cita para comprovar tal argumentação, a explicação de como foram compostas “Os seus botões”, de 1976, “Café da manhã”, de 1978, e “Cavalgada”, de 1977. Para esta última, o narrador destaca que “foi se firmando na preferência do público, sendo solicitada nos programas de flashback e ganhando destaque nos shows de Roberto Carlos” (ARAÚJO, 2006, p.299). Finaliza o bloco sobre as canções eróticas, com a que considera o principal marco deste perfil de música na carreira de Roberto, que é “Côncavo e Convexo”, de 1983, onde pela primeira vez utiliza explicitamente a palavra sexo na letra. Mais uma vez percebemos a narração em terceira pessoa com a **avaliação indireta do fã** que escreve.

Como um narrador onisciente, propõe uma fórmula simples para as inspirações de Roberto: “Para suas composições sobre o tema sexo, naturalmente, como no amor apaixonado, a inspiração vem das aventuras vividas, principalmente nos tempos da juventude” (ARAÚJO, 2006, p.300). Cronologicamente, a construção deste capítulo não faria

⁶⁵ Odair José surgiu no cenário musical brasileiro da repressão da década de 1970. Cantor e compositor da cultura popular, virou sinônimo de suas canções, que falam da liberdade sexual, adultério, prostituição e outros temas que para época provocavam alvoroço. Em 1972, gravou um dos principais marcos de sua carreira, “Eu vou tirar você desse lugar”, a canção mais tocada e o disco mais vendido daquele ano. O álbum do ano seguinte, com canções como “Pare de tomar a pílula”, também alcançou o mesmo sucesso do anterior. O biógrafo Paulo César de Araújo cita Odair José na biografia de Roberto Carlos porque ambos cantores eram representantes de um gênero que despontava na época, as baladas sexuais, mas que estavam na mira do governo militar, que entendia a referência explícita à sexualidade como um ato de subversão. Em 1973, a censura proibiu a canção “Em Qualquer Lugar”, de Odair José, por fazer referência a um amante que está disposto a fazer sexo nos mais variados espaços. Neste mesmo ano, Roberto Carlos lançava “Proposta”, que mesmo que tratasse do tema sexual, não tinha referências explícitas.

sentido, pois o autor enfatiza primeiro as canções de um período dos anos 1970 e 1980, e depois volta a falar dos relacionamentos da Jovem Guarda.

Notamos neste texto também um protagonismo maior da personagem secundária de Erasmo Carlos. Há várias citações do cantor e compositor, em que não sabemos se foram ditas diretamente ao biógrafo, já que ele aparece listado entre os entrevistados por Araújo, ou se foram extraídas de entrevistas em periódicos consultados. Erasmo Carlos ganha destaque principal em um dos trechos mais polêmicos de todo o livro, os relatos de festas e orgias na Casa da Baiana, casarão no centro de São Paulo, famosa entre os artistas e público de maior poder aquisitivo nos anos 1960, segundo o narrador. “A turma toda da Jovem Guarda se reunia lá de madrugada, cada um com uma mulher, e cada dia com uma diferente. Era muito bom”, afirma Erasmo Carlos (ARAÚJO, 2006, p.300). No Rio de Janeiro, o Chatô do Imperial, no posto cinco de Copacabana, foi apontado pelo narrador com a função equivalente à Casa da Baiana. Embora o autor cite várias peripécias que ocorriam na casa, não narra nenhum episódio específico com Roberto Carlos, além das cartas de fãs desesperadas para um encontro. No entanto, o autor cita diversos outros músicos com envolvimento com fãs, incluindo menores de idade.

Como que para atender uma das principais curiosidades de fãs da Jovem Guarda, sobre Roberto Carlos e a cantora Wanderléia, o narrador destaca uma frase dela em que admite um relacionamento com o cantor. Wanderléia só teria confirmado a história do passado tempos depois, nos anos 1990. Outro caso que o narrador cita é com a cantora Maysa, descrevendo em detalhes o encontro ocorrido após uma fase eliminatória de um festival da emissora Record, em 1966. Para o narrador, mais uma vez onisciente, a união de uma noite serviu para realizar uma fantasia de adolescência de Roberto Carlos que admirava a cantora desde os 16 anos. Já no encontro que teve com Sônia Braga, o narrador parece ter certeza que a realização da fantasia foi dela, porque a atriz, que na época era estrela da novela *Dancin`days*, não escondia que era fã do cantor, posava para fotos em casa com o pôster de Roberto ao fundo. O biógrafo acrescenta a informação que, antes da fama, ela havia feito teste para participar de um filme do então ídolo, mas não foi selecionada.

Em uma quebra bem demarcada no capítulo, o narrador deixa a história do protagonista de lado para falar dos amigos, coadjuvantes na biografia. As primeiras palavras do parágrafo de introdução já justificam a separação do texto anterior com o intervalo de algumas linhas: “No interior desse movimentado mundo do sexo, um grande escândalo abalou a corte do rei, embora não o tenha atingido diretamente” (ARAÚJO, 2006, p.306). A primeira

pergunta suscetível após tal constatação feita pelo próprio autor é, justamente, se há necessidade de contar o fato que não envolve diretamente o cantor Roberto Carlos. Isso, antes mesmo de saber qual a polêmica que o biógrafo pretende se referir. No caso, foi uma denúncia de orgias com garotas menores de idade envolvendo Erasmo Carlos, Carlos Imperial, Eduardo Araújo, além de outros profissionais da música do Rio de Janeiro. O fato teria ocorrido no apartamento que Carlos Imperial dividia com Eduardo Araújo. O narrador cita a denúncia do promotor Batista de Paula para descrever o ambiente e o que aconteceu, demonstrando o efeito de real ao utilizar uma fonte jurídica. O biógrafo também explora a função avaliativa da narrativa, segundo Reuter (2007), com o julgamento do narrador sobre a história, como podemos verificar a seguir:

Na verdade, não houve ali nada de muito diferente daquilo que costumeiramente acontecia na Casa da Baiana, em São Paulo, ou no próprio Chatô do Imperial, especialmente às sextas-feiras à noite, depois do programa Jovem Guarda Rio. Mas daquela vez houve a denúncia, o Juizado de Menores agiu com rigor e a imprensa sensacionalista achou um prato cheio para explorar manchetes como “Monstruosidades contra mocinhas”, “Corrupção no reino do iê-iê-iê” e “Em pânico artistas acusados de corromper fanzocas menores”. (ARAÚJO, 2006, P.307).

Um dos agravantes da denúncia é a de que um dos principais acusados do caso Aída Curi⁶⁶, Ronaldo Guilherme de Souza Castro, também estava envolvido no caso do apartamento de Carlos Imperial. Conforme registrado no livro, o juiz Alberto Augusto Cavalcante de Gusmão mandou investigar outros casos e o narrador diz que o magistrado declarou guerra aberta à turma do iê-iê-iê. A justificativa para o narrador incluir os escândalos na biografia de Roberto Carlos seria, portanto, o contexto em que o cantor estava inserido indiretamente e que foi afetado a partir da denúncia, principalmente com cancelamentos de shows de artistas da Jovem Guarda, incluindo Erasmo Carlos, a partir da imagem do movimento ter sido abalada. “Ao todo, neste processo de corrupção de menores, foram envolvidos cerca de 40 artistas – quase o elenco inteiro da Jovem Guarda – o que prova que ela estava longe de ser um movimento musical de artistas românticos e ingênuos” (ARAÚJO, 2006, p.310).

Quando o biógrafo destaca que Roberto Carlos saiu em defesa de Erasmo Carlos no caso e, ainda assim, acabou não sendo vinculado, chama atenção como o autor parece querer desconstruir a parcialidade de fã ao abrir espaço na biografia para tratar de um assunto tão

⁶⁶ Aída Curi é o nome de uma jovem que foi atirada de um prédio na avenida Atlântica, no Rio de Janeiro, em 14 de junho de 1958, com marcas de estupro coletivo. Em um segundo julgamento polêmico, Ronaldo Guilherme de Souza Castro acabou absolvido.

delicado. Mais tarde, os envolvidos foram absolvidos da acusação de corruptores de menores, mas as carreiras foram prejudicadas pela perda de shows e pelo impedimento de participar de programas de televisão. Essa supõe-se que possa ser a justificativa para incluir tal episódio secundário na biografia do cantor, dentro da ideia de Schmidt (2014) de apresentar o contexto mais íntimo quando ele for necessário para entender o objeto. Embora a narração do caso envolvendo menores na biografia tenha sido uma das passagens questionadas judicialmente por afetar a imagem de Roberto Carlos, a forma como o narrador conduz os fatos, deixando claro que o cantor não estava envolvido, mostra que ele nunca teve a ideia de desconstruir de fato a imagem imaculada do ídolo. Pelo contrário, **fortalece a personagem como sendo exceção** para o ambiente que a envolvia.

Em uma tentativa de mostrar que não fora o único a tentar convencer Roberto Carlos a falar sobre a sua vida pessoal sem obter sucesso, o autor também cita neste capítulo da biografia o processo judicial a que Ruy Castro foi submetido por apresentar na revista *Status* o relato de outras fontes próximas do cantor sobre a vida sexual do músico. Araújo sustenta o efeito de real ao afirmar que obteve informação segura de que a fonte do jornalista Ruy Castro fora Ronaldo Bôscoli, produtor de Roberto Carlos na época. Castro e o diretor-executivo da revista foram condenados. Araújo conta que tentou entrevistá-lo para o caso, mas o jornalista se limitou a dizer que foi um equívoco, que não se arrepende de ter feito, mas que preferia ficar de fora da história de Roberto Carlos por não ter nenhuma admiração pelo músico.

Ao optar para deixar para o final do capítulo a história do filho mais velho do cantor, Rafael Braga, fruto de uma relação com uma fã em 1964 e só admitida muitos anos depois, na década de 1990, percebemos também aqui uma função avaliativa do narrador. O biógrafo entende, portanto, este filho como consequência deste recorte específico de casos amorosos feito neste capítulo da biografia de Roberto Carlos.

Este texto é exemplar para pensarmos a vida íntima do biografado como espaço biográfico moderno, segundo Arfuch (2010). A narrativa nos leva a questionar a **tensão entre o público e o privado** e o quanto a inclusão de episódios tão íntimos das personagens é ou não um processo que se estabelece nas biografias atuais.

5.1.5 A construção da biografia

Para ampliar o debate sobre espaços biográficos, a análise do quinto capítulo do livro *O réu e o rei*, com 40 páginas, se mostra interessante pelos elementos que caracterizam a

publicação como metabiografia. O texto conta como o biógrafo reuniu todo o material de pesquisa sobre o ídolo. Intitulado *A construção da biografia* (Anexo E), resume a produção de *Roberto Carlos em detalhes* desde a pesquisa à publicação.

Nos primeiros parágrafos, o biógrafo começa explanando as intenções que o levaram a escrever o livro. O narrador faz questão de defender a intenção de construir uma biografia de caráter histórico, relacionando a carreira do cantor a movimentos da música brasileira. A justificativa de **retratar um mito** fica representada quando o escritor compara o ídolo com outras personalidades da cultura nacional e internacional em entrevista ao programa de Marília Gabriela⁶⁷:

Assim como temos Zumbi dos Palmares, Santos Dumont ou algum general, temos também Roberto Carlos. Enfim, estou fazendo um livro que ninguém ainda escreveu sobre o cantor. E não entendo por quê. Um artista com a popularidade de Roberto Carlos, há quarenta anos em atividade e até hoje chamado de rei. É um absurdo que ainda não haja uma obra de análise sobre a trajetória dele. Você imagina, Gabi, não haver um livro sobre Carlos Gardel na Argentina? Ou sobre Frank Sinatra nos Estados Unidos? Pois no Brasil ainda não temos um livro como este que estou escrevendo sobre Roberto Carlos. (ARAÚJO, 2006, p.189).

Com a recusa da editora Record, com contrato na época, em publicar o novo livro, Araújo aceitou o convite da Planeta, de origem espanhola, que buscava ingressar no Brasil negociando com autores nacionais com trabalhos identificados ao país. O que o narrador mostra desde o início do capítulo, que trata da construção da biografia, é a **influência do temor de processos** e o papel crucial da editora. Segundo o narrador, quando o contrato foi fechado, só se tinha o acordo para escrever um livro sobre Roberto Carlos, mas não havia definição de formato, nem que seria uma biografia. A construção narrativa estava em segundo plano naquele momento, mas a preocupação que já se sobressaía era com uma cláusula estabelecendo que o autor seria o responsável pelas reclamações que poderia surgir.

Em novo trecho, que destaca as tentativas de obter entrevista e aprovação do cantor para o livro, por meio do empresário Dody Sirena, novamente o autor resume a intenção da obra: “Ao tocar no assunto principal da reunião, expliquei a Dody Sirena que no meu próximo livro faria uma análise histórica da produção musical de Roberto Carlos, relacionando seus discos e canções aos momentos da história do Brasil em que foram gravados” (ARAÚJO, 2014, p.193). O autor mostra, em narrativa em primeira pessoa, como defendeu a necessidade do encontro com o biografado, utilizando argumentos, como a diferença entre a autobiografia

⁶⁷ O programa foi ao ar no SBT em 2002, pouco depois do lançamento de *Eu não sou cachorro, não*.

que o cantor planejava há décadas, mas que nunca saiu do papel, e a publicação que estava prestes a ser lançada.

Procurei explicar a diferença entre memória e história, argumentando que um cantor pode fazer um livro de memória, apenas relatando episódios, alguns alegres, outros tristes, que ele viveu ao longo da carreira. O meu livro seria de história, pois relacionaria a produção musical do artista ao contexto da cultura e da sociedade brasileira da sua época, seria feito com um distanciamento só possível a um biógrafo. (ARAÚJO, 2014, p. 193).

Embora defenda o distanciamento, trechos já analisados neste estudo apontam a **parcialidade do biógrafo**, mesmo com estratégias narrativas que apagam a presença de quem escreve. Outra contradição, quando afirma se tratar de um livro de história focado na carreira musical, é o amplo espaço dedicado a vida pessoal do cantor. Por meio deste *flashback*, do que a personagem do biógrafo planejava antes de publicar *Roberto Carlos em detalhes*, o escritor explica o motivo de mesclar trajetória profissional e vida pessoal dos cantores retratados em seu primeiro livro, *Eu não sou cachorro, não*. O autor justifica ter incluído trecho sobre as brigas de Odair José com sua então esposa Diana, casos extraconjugais de Waldick Soriano e os bastidores das canções de temática homossexual de Agnaldo Timóteo: “[...] Mas eu mesmo não via problema algum, porque no livro esses relatos de vida pessoal aparecem bem contextualizados e relacionados à obras daqueles artistas. São temas também abordados nas músicas deles ou entrevistas que eles próprios concederam” (ARAÚJO, 2014, p.194). É a mesma justificativa que o escritor utiliza para tratar dos detalhes mais íntimos de Roberto Carlos.

Neste ponto do livro *O réu e o rei*, o narrador ainda constrói a personagem do cantor com uma **aura de encanto**, como no momento em que Roberto Carlos chega para a tradicional coletiva de imprensa no final do ano, em 2003: “O frisson dos jornalistas, o pipocar de flashes dos fotógrafos e meu ídolo ali, a poucos metros de mim, tudo isso acompanhei naquele dia novamente com adrenalina, emoção” (ARAÚJO, 2014, p. 195).

Enquanto aguardavam a resposta de Roberto, editora e autor assinaram contrato permitindo a publicação do livro em Portugal, América Latina, Espanha e Estados Unidos. Em trecho extraído de e-mail enviado ao empresário Dody Sirena, cobrando uma definição sobre entrevista com Roberto Carlos, mais uma vez o biógrafo reforça a intenção com a obra, demonstrando uma **narrativa defensiva** dentro de um contexto maior de um livro em que se auto-intitula réu por ter sido processado:

Apesar de toda a pesquisa ao longo desses anos, algumas questões sobre a sua obra permanecem sem resposta. E só ele poderá esclarecê-las. Estou realizando um trabalho de análise e de informação histórica que corrige distorções, versões equivocadas e preconceituosas sobre a música de Roberto Carlos. Daí a minha insistência em obter a entrevista, fazendo deste livro o mais completo até agora publicado sobre a obra de um artista brasileiro [...] (ARAÚJO, 2014, p.199).

Ao mesmo tempo que o biógrafo se constrói como dependente do biografado para alcançar a melhor construção possível da história de vida do cantor, ele também pressupõe que a sua capacidade de pesquisa e de escrita seriam superiores ao trabalho dos demais profissionais, uma pretensão que demonstra mais uma vez como o autor se desconstrói para construir a si mesmo quase como **um herói, acima do ídolo**.

Embora não tenha conseguido uma entrevista com o cantor, o empresário prometeu um momento com Roberto Carlos no camarim após um show em Vitória, no Espírito Santo. Araújo aproveitou a viagem para visitar a cidade do cantor, Cachoeiro do Itapemirim, onde visitou a casa de infância, escola e conversou com amigos do cantor. Um dos entrevistados foi o músico José Nogueira, na época com 77 anos, que acompanhou o menino Zunga na sua estreia no rádio, em 1950. Também conversou com professoras de piano e uma religiosa, a irmã Fausta⁶⁸, que presenteou o ídolo com o medalhão do Sagrado Coração.

O encontro no camarim também foi útil para descrever o ambiente que Araújo nunca havia tido oportunidade de observar pessoalmente. O narrador descreve o momento em que os fãs encontravam o astro e tiravam fotos no camarim em uma estratégia narrativa de comparação mitológica:

Não só por aquele show ter sido realizado na Praça do Papa, esse ritual me fez lembrar do sumo pontífice recebendo autoridades ou personalidades enfileiradas em Roma: o papa em pé, cercado de cardeais, fazendo o sinal da bênção a cada convidado que se aproxima dele, e tendo também um fotógrafo oficial do Vaticano para registrar a cena. (ARAÚJO, 2014, p. 203).

Ao longo da obra, até como estratégia para evitar os questionamentos jurídicos, percebemos que a maior parte das informações que compõem a biografia não é apresentada como sendo inédita. Pelo contrário, o autor se utiliza da função metanarrativa para apontar quão públicas elas são. Justamente quando há algo além da compilação feita pelo biógrafo, percebe-se a nítida ênfase do narrador de valorizar o conteúdo obtido. Araújo garante ser exclusiva a confirmação de que João Gilberto assistiu Roberto Carlos interpretando sua

⁶⁸ A relação da irmã Fausta de Jesus Hostis com Roberto Carlos ficou mais conhecida em 1968, quando o cantor passou a exibir no peito um medalhão dourado com a imagem do Sagrado Coração de Jesus. Foi o presente da irmã que foi professora do astro no segundo ano do primário em Cachoeiro do Itapemirim.

canção “Brigas nunca Mais” no palco da boate Plaza. O biógrafo queria saber como o *crooner* reagiu à presença de João Gilberto e foi a única pergunta que fez a Roberto Carlos quando o encontrou no camarim. Segundo o relato do narrador, o cantor se mostrou surpreso em saber que era mesmo João Gilberto no show, pois disse que não conseguia enxergar direito do palco.

Araújo conta que aproveitou o breve encontro com o objeto de sua pesquisa para reforçar o pedido de colaboração do cantor na biografia e houve uma sinalização por parte de Roberto Carlos de que havia uma esperança de conversarem assim que o cantor terminasse de gravar um disco, o que nunca se concretizou. A **desconstrução da imagem de ídolo** começa a partir deste último encontro entre fã e astro, segundo o recurso da anacronia por antecipação, adiantada pelo narrador que já sabe o final da história:

Como dois amigos de fé, sorrindo abraçados no camarim, eu e o rei fomos clicados por uma máquina Canon. “Mais uma para garantir”, pediu ao fotógrafo um simpático Roberto Carlos. Em seguida, nos despedimos, sem saber que seria o nosso último momento de confraternização. Aquele seu verso endereçado a um milhão de amigos – “O meu irmão com um sorriso aberto/ Se ele chorar, quero estar por perto” – deixaria de valer para mim. (ARAÚJO, 2014, p. 204).

A **metamorfose do ídolo em vilão e do fã em vítima** fica clara quando o narrador salienta a satisfação pessoal de Araújo ao se sentir vingado em perceber como Roberto Carlos vem tentando ao longo de toda a sua carreira um encontro com João Gilberto, considerado pelo narrador o mais sofisticado artista da música brasileira. A negativa de João Gilberto é algo capaz de compensar todo o esforço em vão do biógrafo em ter tentado obter uma entrevista com o ídolo para a biografia: “De certa forma, essa expectativa frustrada de ter João ao seu lado num palco faz Roberto Carlos provar um pouco do seu próprio veneno”. (ARAÚJO, 2014, p. 207).

A resposta de que o cantor não autorizaria a biografia veio, por acaso, na negativa de Erasmo Carlos de conceder uma segunda entrevista para Araújo, baseada na decisão de Roberto Carlos. Ao cobrar novamente uma resposta do empresário, o biógrafo recebeu, depois de mais de dois anos de tratativas, o último e-mail de Dody Sirena dizendo que achava muito difícil que a entrevista exclusiva ocorresse. “Decidi concluir meu livro e publicá-lo mesmo sem nenhuma colaboração deles. Só desejei que pelo menos não me atrapalhassem” (ARAÚJO, 2014, p. 210). Novamente percebemos a temporalidade do narrador que escreve sobre o passado em um tempo presente, onde a ênfase do livro está justamente na proibição da biografia.

O livro teve o lançamento previsto para o início de 2006, mas foi atrasado por uma questão de formato. A editora queria receber os originais em fevereiro, mas o processo retardou-se por conta de uma mudança estrutural na montagem da obra. Embora o autor não fale diretamente quais exigências foram sugestões pessoais ou da editora, temos em mente o que Vila-Boas (2002) alerta sobre a inexistência de biografias sem influências externas, mesmo as não autorizadas.

O que seria basicamente um longo ensaio em capítulos temáticos, semelhante a *Eu não sou cachorro, não*, ganharia também a forma de livro biográfico – o que até então não estava definido. O título não havia sido escolhido ainda; isso só ocorreu quando decidi pelo formato biográfico, no início de 2006. (ARAÚJO, 2014, p. 210).

A mudança fez com que o autor caracterizasse o livro como de **formato híbrido** e pouco comum entre as biografias brasileiras: “Sua estrutura é ao mesmo tempo temática e cronológica – especialmente até a parte em que narro a consolidação do sucesso do cantor, no fim dos anos 1960” (ARAÚJO, 2014, p. 211). A crítica de autores como Dosse (2009), Bourdieu (1995) e Vilas-Boas (2014), sobre a pretensão da verdade em biografias, pode também ser observada na crença de totalidade do narrador: “Mesmo não sendo uma narrativa de começo, meio e fim, *Roberto Carlos em detalhes* relata todos os passos da trajetória do meu personagem” (ARAÚJO, 2014, p.11).

É interessante neste capítulo a estratégia do biógrafo de citar quem foram as últimas fontes entrevistadas, pois ajudam a preencher lacunas levantadas nas análises de capítulos anteriores, como o que trata da infância de Roberto Carlos no rádio. É possível entender de onde o autor extraiu informações para reviver o ambiente do início do cantor na rádio Cachoeiro, por meio de entrevista com a colega de casting, Marlene Pereira; e do acidente de trem, com o relato de Eunice Solino, a Fifinha, que acompanhava Roberto Carlos no momento em que foi atingido. Embora esses mesmos nomes estivessem citados na lista de fontes entrevistadas, incluídas nas páginas finais do livro *Roberto Carlos em detalhes*, não apareciam como personagens secundários que merecessem maior interesse, como em uma estratégia do narrador que tenta apagar essas marcas para atrair maior atenção do leitor em uma narrativa que flui com maior facilidade.

Por mais que o narrador demonstre várias vezes que a narrativa é fruto da construção de um fã, o responsável pela escrita acredita que não se constrói como um fã qualquer, pelo menos ao escolher resumir o que teria ouvido do seu editor Pascoal Soto: “Não por se tratar de um trabalho de fã, mas de historiador, com fontes e argumentos lógicos e racionais a respeito do mais popular artista da música brasileira” (ARAÚJO, 2014, p. 213).

O autor finaliza o capítulo citando o prefácio da versão brasileira da biografia não autorizada de Frank Sinatra⁶⁹, escrito por Roberto Carlos, e mostrando novamente a personagem do cantor, agora já com seus defeitos em primeiro plano, como a incoerência de defender uma biografia não autorizada, a de Sinatra, e depois proibir o livro que contava sua própria história da mesma forma independente.

5.1.6 No fórum criminal

O clímax do livro *O réu e o rei* está no texto *No fórum criminal* (Anexo E), com 25 páginas, o nono capítulo de 13 partes do livro. É o relato da audiência de cinco horas que resultou na proibição da biografia *Roberto Carlos em detalhes*. O narrador descreve o momento em que se encontra com Roberto Carlos no fórum criminal. Ao mesmo tempo em que faz uma retrospectiva da relação entre fã e ídolo, mostra a **transformação das mesmas personagens em réu/vítima e rei/vilão**. Esta operação da configuração entre dois estágios, a transformação dos protagonistas, configura a tessitura da intriga em uma estrutura organizada e inteligível que leva ao “tema” da história, segundo o conceito de Ricoeur (1994).

O capítulo inicia com a descrição do ambiente, como se fosse o cenário de um duelo prestes a começar, mas em uma sala de audiência. A narração em primeira pessoa descreve primeiro o adversário. O músico de 66 anos é apresentado pelo próprio rival como um experiente oponente por ter histórico de disputas judiciais. O escritor se descreve como um iniciante nesta esfera de tribunais. “Para mim seria mesmo um batismo de fogo”, afirma Araújo (2014, p.297). O autor retrata também o que poderia ser comparado à equipe de apoio do rival, os acompanhantes de Roberto Carlos na audiência: uma secretária e dois advogados.

⁶⁹ Em *O réu e o rei*, o biógrafo cita comportamentos do artista incapazes de prever que ele agiria de tal forma, como o fato do cantor ter escrito o prefácio da versão brasileira da biografia não autorizada de Frank Sinatra. O biógrafo teria sido ingênuo, então, se levarmos em consideração que ele também registrou no próprio livro a censura sofrida por Ruy Castro quando o jornalista escreveu artigo sobre a vida amorosa de Roberto, como vimos anteriormente na análise. Outro caso que poderia indicar a desaprovação é de um livro do ex-mordomo do cantor que foi parar na Justiça. *O rei e eu*, de 1979, escrito por Nichollas Mariano, teve a venda proibida e 134 mil exemplares recolhidos. Contudo, é compreensível que sejam movimentos difíceis de prever pelo histórico controverso de um cantor que não censurou outro livro em que aparece como protagonista, *Como dois e dois são cinco* sobre Roberto, Erasmo Carlos e a cantora Wanderléa, escrito por Pedro Alexandre Sanches. Mesmo após toda a polêmica com a retirada de circulação, tentou censurar, em 2013, mais uma obra – *Jovem Guarda: moda, música e juventude*, da historiadora Maíra Zimmermann. Tratava-se de uma dissertação de Mestrado, produzida com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), publicada pela Estação das Letras. A obra aborda o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da formação de uma classe média consumidora no contexto dos anos 1950 e 1960. Os advogados do músico chegaram a enviar uma notificação extrajudicial à autora da pesquisa pedindo o recolhimento, mas não levaram a ameaça adiante.

São citados ainda os representantes do judiciário, o juiz Tércio Pires, até aqui uma personagem que aparenta ser secundária, mesmo desempenhando papel decisivo.

Presente em boa parte das narrativas analisadas anteriormente, Araújo resgata novamente uma música do cantor para descrever o sentimento do momento em que encontra o até então ídolo na sala do fórum, mas sem trocar cumprimentos de mãos. “Exatamente neste instante me lembrei de uma versão de “Pensamentos”, uma de suas canções pacifistas, que diz: “Quem me dera que as pessoas que se encontram/ Se abraçassem como velhos conhecidos/ Descobrissem que se amam/ E se unissem na verdade dos amigos” (ARAÚJO, 2014, p.298). A estratégia narrativa deste trecho demonstra ainda a estruturação de uma personagem principal, no caso a do autor do livro, como um fã frustrado por não se aproximar do ídolo, mesmo estando tão perto.

A descrição de ambiente é “pano de fundo” deste capítulo assim como as músicas que são citadas como **trilha sonoras, criando uma atmosfera de tribunal com ares cinematográficos**. O narrador reproduz a troca de olhares entre Roberto Carlos, Paulo Cesar de Araújo e os demais presentes como se fosse no filme *Três homens em conflito*⁷⁰.

Queria que Roberto Carlos não tivesse mais dúvida sobre quem ali representava para ele o homem mau. Creio que foi exatamente nesse momento que ele me identificou. Seus olhos já não vagaram mais pela sala fitando um ou outro. Sentado ao lado de seus advogados, Roberto Carlos agora olhava para o juiz e de vez em quando para mim, que continuava de olhos fixos nele, em close, como uma câmera de Sérgio Leone. (ARAÚJO, 2014, p.298).

O narrador se coloca, desta forma, como o operador desta câmera em close. Segundo Brait (1985), em geral, o narrador que se apresenta como uma câmera é aquele em terceira pessoa, que não se envolve diretamente na história, mas não é o caso neste trecho, porque quem escreve aponta o ângulo da personagem a partir do seu próprio ponto de vista em primeira pessoa.

Ao se comparar com personagens do cineasta italiano, ou ainda com o próprio filme, é como se o autor enxergasse a si mesmo dentro de um contexto épico por estar encarando o rei de um território, no caso o musical. É como se Araújo comparasse a importância do desfecho

⁷⁰ O filme do cineasta italiano Sergio Leone é considerado renovador para o gênero popularmente conhecido como de filmes de faroeste. Esse tipo de cinema também é chamado de spaghetti western ou faroeste italiano por concentrar boa parte dos diretores desta nacionalidade. *Três homens em conflito* integra uma trilogia de filmes protagonizados por Clint Eastwood, também conhecida como trilogia dos dólares ou do homem sem nome, e inclui os filmes *Por um Punhado de Dólares* e *Por uns Dólares a Mais*.

no fórum criminal a um produto cultural icônico, com a intenção de promover a grandeza do fato e, portanto, da própria autorrepresentação.

O protagonista do filme de Sérgio Leone, a quem Araújo se compara indiretamente ao remeter a cena final, representa o anti-herói de Campbell (1990), uma variação do herói que contraria o padrão estabelecido, mas com quem o público se identifica. Em trecho autobiográfico, o narrador descreve uma espécie de “filme da vida”, que passa pela sua cabeça como se estivesse se sentindo diante da morte, no caso o fim da biografia, a consciência de que ela poderia ser proibida, ser condenada à fogueira. Em um parágrafo, o narrador resume os principais momentos da relação entre fã e ídolo, ao retratar a **vida do biógrafo personificada no músico**.

Todos prestavam atenção nele, menos eu, que ainda olhava para o cantor me lembrando de vários momentos do passado: da minha infância ao pé do rádio no interior da Bahia, das minhas primeiras audições de Roberto Carlos, dos seus filmes que vi na adolescência, do visual hippie nas capas de seus antigos discos, dos shows a que assisti (e o que perdi), das tentativas de entrevistá-lo, da longa pesquisa para escrever a sua biografia. Depois de tudo isso, eu estava em um fórum criminal como réu de um processo movido justamente por ele, Roberto Carlos, o meu ídolo, agora algoz. (ARAÚJO, 2014, p.299).

Mais do que o ponto de virada do texto em análise, marcado pela transformação das personagens, o capítulo também pode ser considerado o marco da transformação do livro que até então apresentava personagens e a intriga. É o capítulo de mediação, onde se dá a tessitura da intriga de Ricoeur (1994).

Os capítulos que precedem a passagem que analisamos introduziram também os trâmites jurídicos envolvendo o caso. Mas ao descrever a conversa reservada, solicitada pelo juiz com as partes litigantes sem a presença da defesa, o narrador aponta novamente as questões em jogo. Seguindo a ordem de apresentação das personagens que vinha adotando, Araújo primeiro destaca que o juiz ouviu Roberto Carlos. Em seguida, o narrador diz que o magistrado ameaçou a editora de ser fechada na tentativa de pressionar para que fosse selado um acordo, destacando que na conversa anterior com o cantor, o reclamante não demonstrou a mínima intenção de conceder autorização para a circulação da biografia. A temporalidade também é usada para fazer a fixação realista.

Era fim de abril, a biografia estava proibida há exatos 61 dias pela liminar do juiz da 20ª Vara Cível do Rio. A editora cessara a venda e a distribuição de novos exemplares, mas muitas livrarias continuavam vendendo o que tinham no estoque. Os advogados de Roberto aproveitaram então a reunião para novamente cobrar a multa determinada pelo juiz. Enfatizaram que 50 mil reais por 61 dias totalizariam uma multa acumulada, até aquele momento, de 3,050 milhões de reais. (ARAÚJO, 2014, p. 306).

Sendo assim, no trecho acima, o narrador-biógrafo usa uma indicação de tempo (“era fim de abril”) que mostra o quanto era pessoalmente afetado pela decisão, o que amplia o efeito de participante da história. Ele trabalha com uma linguagem realística, que usa números, dados precisos, descrição como forma de fixar e autenticar o real. Motta (2013), quando fala nos efeitos de autenticação que é possível empreender nas narrativas realísticas, destaca também o jogo entre esse efeito de real com os efeitos de sentido. Neste último caso, a busca pela identificação do leitor com o prejuízo que o biógrafo teve ao produzir a própria obra parece se sobressair nos textos selecionados.

Embora saibamos que em uma audiência os diálogos costumam ser monopolizados pelos advogados com procuração para isso, são as falas das personagens principais que ganham destaque no relato de *O réu e o rei*. Quando a defesa questiona trecho da orelha do livro, escrita pela editora, a personagem acusada retruca indicando que o texto de apresentação é incapaz de dimensionar todo o conteúdo da obra. O narrador destaca a resposta de Roberto Carlos para o comentário de Araújo: “Você disse coisas sobre mim neste livro que ninguém até hoje teve coragem de dizer” (ARAÚJO, 2014, p.301). A frase, que o narrador dá a entender como sendo de contrariedade, carrega uma dupla interpretação, que também poderia ser um autoelogio, dentro da construção do **biógrafo como corajoso, um herói, invertendo o papel de bandido** a qual se sente submetido ao ser acusado em um tribunal.

A frase acima poderia significar algum grau de admiração, mas o narrador complementa a oração formulada pelo cantor e acaba reforçando o primeiro sentido de crítica ao biógrafo: “Você escreveu que eu participei de orgias com garotas menores no apartamento de Carlos Imperial! Você me chamou até de covarde neste livro!” (ARAÚJO, 2014, p.301). A contraposição entre o corajoso e o covarde fica evidente nestas primeiras frases do diálogo entre escritor e cantor. De forma comentada, o narrador vai intercalando declarações da personagem que o representa e a que retrata o cantor e dá a ideia de um bate-boca entre as partes. Ao descrever movimentos físicos associados à fala, dá força a uma das declarações: “Antes que eu terminasse a frase, o cantor ficou de pé e, como se quisesse encerrar o assunto, falou com o dedo indicador apontando para mim: “Paulo Cesar, me conhecendo como você me conhece, você sabia que ia me magoar com este livro” (ARAÚJO, 2014, p.301). Há também uma ironia neste trecho, de que o biógrafo, supostamente, tinha consciência do risco de processo.

Nos relatos da discussão entre o acusado e quem o acusa, o escritor destaca trechos que sugerem o entendimento discordante que cada uma das partes tem sobre o conceito de biografia:

Roberto Carlos não se convenceu e, visivelmente irritado – em contraste com a imagem do homem calmo que costumamos ver na televisão –, desabafou: “Vocês pensaram que podiam mesmo publicar essa biografia sem a minha autorização?! Com eu aqui vivo?!”, disse, de pé, batendo a mão direita sobre o peito. “Não! Jamais eu iria aceitar uma coisa dessas. Depois que eu me for, os meus herdeiros que decidam o que fazer, mas com eu aqui vivo, não! A minha história é um patrimônio meu!” Mais uma vez tentei lhe acalmar. “Roberto, isso não é tão grave assim. Existem várias biografias não autorizadas sobre Bob Dylan, outras tantas sobre os Beatles e Madonna”. “O que não significa que eles não fiquem incomodados com isso”, retrucou. “Sim, qualquer um pode ficar incomodado, é humano, mas daí a processar o autor e pedir a proibição do livro vai uma grande distância”. (ARAÚJO, 2014, p.303).

O episódio da discussão é ilustrativo de como o narrador caracteriza as personagens. De um lado, o cantor defende a história como patrimônio privado. De outro, o biógrafo entende a história de um cantor da música popular brasileira como pertencente à história coletiva. A discussão do público e privado, segundo trabalhado por Arfuch (2010), permeia não só o entendimento do espaço biográfico, mas também das personagens neste caso.

O próprio relato do autor no livro diz que seria impossível explicar a Roberto Carlos em uma audiência tudo que envolve o gênero biográfico, uma concepção que Araújo levou anos de estudos para se familiarizar. Como se fosse uma trilha sonora que serve de ilustração para determinadas passagens do livro, o autor compara a situação a mais uma música do cantor: “Mas como convencer Roberto Carlos disso? Na letra de sua canção “O progresso”, ele afirma: “Eu queria poder transformar tanta coisa impossível/Eu queria dizer tanta coisa/Que pudesse fazer eu ficar bem comigo”. (ARAÚJO, 2014, p.304).

Em uma história paralela dentro do capítulo, o narrador recupera o trecho de uma carta de um comunicador, considerado por Roberto Carlos como um dos responsáveis por lhe dar a primeira oportunidade de se apresentar na televisão. Na correspondência, Antonio Aguillar defende que a biografia enaltece o trabalho do músico e que não deveria necessitar de autorização. O que chama atenção, mais do que elencar um episódio em uma espécie de testemunha em seu favor, é como o biógrafo descreve a ação desta personagem secundária, como que para reforçar a importância do que Araújo produziu e representa. O narrador compara o pedido do amigo do cantor para que Roberto Carlos não proibisse o livro ao pagamento de uma dívida que o músico teria com quem o projetou. Desta forma, o protagonista seria mais Araújo, o réu, do que o próprio rei.

Em janeiro de 2007, chegara a vez de Antonio Aguillar pedir um favor a Roberto Carlos, através de uma carta – cuja cópia ele me encaminhou. Como naquele grande samba de solidariedade de Ismael Silva – “Ôh, Antonio/Vou lhe pedir um favor/ Que só depende da sua boa vontade/ É necessário uma viração pro Nestor [...]/ Faça por ele como se fosse por mim” –, Antonio Aguillar apelava a Roberto Carlos, mas em amparo ao autor de uma biografia que ele decidiu processar. (ARAÚJO, 2014, p.305).

Um novo espaçamento de linhas indica que o autor vai dar sequência a narrativa da discussão no tribunal. O ponto de vista que norteia a descrição é baseado na percepção do que predominou na decisão. Segundo o narrador, questões de ordem econômica definiram o futuro da personagem ao selar um acordo para proibição do livro. Deixando de circular a publicação, os dois processos movidos contra o biógrafo seriam retirados e a editora deixaria de pagar uma multa de mais de R\$ 3 milhões de reais e possíveis indenizações por danos morais. A medida que o narrador se descreve diminuído, **como uma vítima, o efeito provocado é o oposto, de protagonismo.**

Essas questões me vieram à cabeça e eu não tinha alguém para me defender nem me orientar em minhas dúvidas. Teria que decidir sozinho, no calor da hora e na frente de todos. O fato de estar numa sala na presença de Roberto Carlos, de seus advogados, do juiz e dos promotores me deixou pouco à vontade para questionar os representantes da editora e tentar esclarecer melhor as coisas (ARAÚJO, 2014, p. 307).

Como em uma estratégia novelesca de provocar suspense para o desfecho, o escritor cria um efeito de real que transporta para o ambiente do acontecimento, quando descreve a saída da banca de defesa de Roberto Carlos da sala do tribunal para discutir termos para o acordo. Enquanto isso, mais uma vez Araújo utiliza o recurso da retrospectiva para contar a história da personagem da secretária do cantor, conhecida como Carminha, por ela ter permanecido no local da audiência com atenções voltadas ao que fosse discutido pela editora e o biógrafo. O narrador a descreve com todos os traços de personagem coadjuvante, presente em todos os fatos mais marcantes da vida recente do cantor. A história desta personagem, no entanto, aparenta ser apenas um recurso que aumenta a expectativa para o desfecho do capítulo.

Ao todo, o narrador lista cinco exigências da defesa de Roberto Carlos no acordo: proibir a circulação do livro, retirar os que já tinham ido para as livrarias, reembolsar o valor dos livros caso Roberto Carlos encontrasse ainda alguma edição no mercado e ele mesmo o comprasse, trocar a palavra renúncia por desistência do processo, além de proibir que o biógrafo falasse publicamente sobre a vida íntima do cantor. Mas ao acrescentar cada uma

destas condições por etapas, o biógrafo busca provocar o sentimento do leitor de que a personagem que representa sofre quase de um massacre ou uma injustiça tão grande que poderia ser comparada com um dos casos mais emblemáticos de censura da história: “Com um misto de horror e tristeza já imaginava a cena de *Fahrenheit 451*⁷¹, mais de 10 mil exemplares de *Roberto Carlos em detalhes* ardendo numa imensa fogueira” (ARAÚJO, 2014, p.311).

Ao relacionar a proibição da circulação da biografia com o cenário de *Fahrenheit 451*, o narrador transmite a ideia de totalitarismo por meio da censura intelectual. E um dos itens do acordo judicial a qual o narrador dedica maior espaço de reconstrução é o que trata sobre a limitação de comentários do biógrafo sobre Roberto Carlos.

Era evidente que eu não queria e não devia ter nenhum veto ao direito de livre expressão. Porém, ninguém protestou e, então, mais uma vez fui meu próprio advogado. “Excelência, por favor, isso também não pode constar do acordo. Eu sou um estudioso da obra de Roberto Carlos e, como explico no livro, a obra dele é marcadamente biográfica, pessoal. O cantor fala de sua mãe na canção ‘Lady Laura’, fala do pai em ‘Meu querido, meu velho, meu amigo’, fala dos filhos em ‘Quando as crianças saírem de férias’, fala da sua mulher em ‘Amada amante’. Portanto, falar da obra de Roberto Carlos é falar da vida pessoal dele. (ARAÚJO, 2014, p.313).

O hábito de citar trechos de composições musicais como pano de fundo da trama aparece neste capítulo, não só como estratégia narrativa, mas como argumento de personagem. Por meio de uma narração homodiegética, o narrador coloca Araújo falando de trechos de composições em citação direta. O réu declama no tribunal versos da canção “O grande amor da minha vida”, que revela confidências íntimas do primeiro beijo do cantor na esposa Maria Rita, quando ela ainda era uma adolescente e muitos anos antes de se tornar companheira do músico. Segundo o narrador, a música citada pela personagem do réu era uma tentativa de defesa da impossibilidade de dissociar o pessoal do público na vida do famoso.

Passada toda a descrição da audiência, Paulo Cesar de Araújo faz uma autoanálise dele próprio. Na medida em que vai apresentando o desfecho do encontro no fórum com o biografado, o biógrafo vai revelando mais elementos do passado.

⁷¹ “Fahrenheit 451” é um filme de François Truffaut baseado no livro de Ray Bradbury que faz referência à temperatura que os livros são queimados para falar da opressão anti-intelectual.

Por várias vezes naquela sala de audiência, me lembrei de quando tinha onze anos, em Vitória da Conquista. O Natal de 1973 estava próximo, e acompanhei minha mãe até a casa de uma vendedora de roupas, que tinha chegado de São Paulo com bastante mercadoria. Ela chamou minha mãe para ajudá-la na venda de porta em porta, ganhando comissão. Para minha alegria, assim que sentamos no sofá da sala vi na estante em frente o novíssimo LP de Roberto Carlos. Era o álbum “Proposta”, que trazia na capa o rosto do cantor com o olhar sério, concentrado. Ao ver o LP, minha vontade foi pegá-lo na mão, olhar a contracapa, o encarte, os títulos das novas músicas. Mas por timidez fiquei apenas sentado olhando, olhando. (ARAÚJO, 2014, p. 314).

O autor do texto busca dar mais força à personagem que o representa, humanizando ainda mais a figura de um fã que está sendo condenado pelo próprio ídolo. Percebemos novamente o recurso narrativo de se colocar assimetricamente abaixo do ídolo em um jogo temporal de reconstrução pela memória. Biógrafo e biografado estão na sala da audiência, mas o narrador transporta o leitor para seu passado. **Assim como o recurso da superposição sonora é comumente utilizado pelo narrador, percebemos o mesmo com as camadas temporais.** Com esse jogo de assimetria na construção do si, a imagem que prevalece é a do menino com seu ídolo, um recurso de superposição temporal mnêmico.

A descrição do ambiente e de movimentos de Roberto Carlos incomodado com o calor da sala suscitam uma estratégia de narração com propriedade de conhecimento, como se o autor fosse capaz de saber, assim como afirma, que talvez o local tenha sido o mais desconfortável que Roberto Carlos frequentou desde que se tornou um astro pop. Ao apontar que dedicou o livro à filha Amanda, então com cinco anos, lamentou perceber naquele momento que a biografia não mais existiria quando ela crescesse. Com essa argumentação, o próprio biógrafo, como ator que conduz a história, ganha uma descrição mais esférica, complexa e subjetiva nos momentos finais do capítulo.

Enquanto essa pessoa foi e voltou, permaneci sentado na cadeira chorando em prantos convulsivos sob os olhares atentos de Roberto Carlos, de sua secretária, de seus advogados, do juiz, do promotor e demais pessoas na sala. É possível que, se eu estivesse ali com algum amigo – como desejei levar – ou com um advogado próprio – o que fui aconselhado a contratar –, naquele momento eles tivessem me retirado da sala e a audiência tivesse tomado outro rumo. Entretanto, como eu estava absolutamente só, todos esperaram eu me acalmar para dar desfecho ao caso. (ARAÚJO, 2014, p. 216 e p. 217).

A última citação destacada no capítulo, que listaremos a seguir, é como se fosse o “gol de honra”, o desabafo do adversário que não tem mais chance de reverter o placar:

Proibir e queimar livros em pleno século XXI é barbárie. Isto nos remete à inquisição, ao nazismo, às ditaduras militares. Protagonizar um ato desses a essa altura de sua carreira será uma mácula na sua biografia. Não a que escrevi, mas a sua própria. (ARAÚJO, 2014, p.316).

Neste momento, **o fã se liga à história do cantor e reconstrói junto uma nova história**, ciente de que é uma versão da experimentação da realidade, assim como foi aquela apresentada no primeiro livro. Um novo intervalo no texto compara o sentimento de Roberto Carlos ao perder o bicampeonato no festival de San Remo de 1972. Mesmo interpretando “Un gatto nel blu”, uma das canções mais aplaudidas nas etapas eliminatórias, a decisão de eliminá-lo pode ter sido influenciada pela onda de protestos contra candidatos estrangeiros. Ou seja, para ilustrar a sensação de injustiça, usa novamente o **recurso metabiográfico**. Mesmo em um momento de afastamento, da relação entre biógrafo e biografado, segue a **aproximação e simetria** entre fã e ídolo.

Ao descrever o final da audiência e a transformação dos atores, como o juiz que assume o papel de músico e fã de Roberto Carlos, e a tietagem de outros funcionários do fórum, o narrador define a visão que pretende passar para o leitor sobre as transformações da personagem do biógrafo e da personagem biografada. Para Roberto Carlos, supõe-se uma visão de um lobo em pele de cordeiro pelo trecho a seguir: “...o Roberto Carlos que vi lá dentro era o homem, o que saiu acenando e sorrindo para o público já era o personagem”. De **ídolo, passa a ser descrito como vilão**.

Para a personagem biografada, o narrador reconstitui a saída do tribunal como a de um **réu perdedor** que sai sem falar com ninguém, atordoado, cabisbaixo sob a chuva fina e flagrado em lágrimas pelos flashes de fotógrafos. Ele mesmo se define como a vítima: “mais uma vez me lembrei do cinema: uma daquelas cenas de filme de guerra, quando algum prisioneiro tenta escalar um muro e é alcançado pelo farol que ilumina seus passos trôpegos e errantes. Sentia-me um personagem de *Fugindo do Inferno*, de John Sturges” (ARAÚJO, 2014, p.320-321).

5.2 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O CONJUNTO

5.2.1 O lugar do narrador

O conjunto de capítulos analisados neste trabalho permite supor algumas características que marcam o ato de narrar do biógrafo. As narrativas, ambas escritas por Paulo Cesar de Araújo, o autor como entidade materialmente responsável pela narrativa, em alguns momentos representando a si próprio em um ser de papel, em outros produzindo a

história de Roberto Carlos e personagens envolvidas na trajetória do cantor, não possuem uma fórmula que possa ser identificada.

O que é possível inferir, por se tratar de um livro sobre a história de vida de um cantor, é de que o texto se encaixa no estilo das narrativas biográficas, principalmente na tentativa de se aproximar ao máximo das personagens, seja pelo apagamento da existência daquele que narra excluindo da enunciação as marcas da relação com “eu” e “tu”, seja admitindo a primeira pessoa no caso autobiográfico. Como já discutido neste trabalho, o narrador estabelece com o leitor uma espécie de contrato, segundo Lejeune (2014), que vai sustentar a semelhança com a realidade e o **entrecruzamento de vozes narrativas** que pode ocorrer entre biografia e autobiografia.

Dos seis capítulos estudados, o que predomina é a narrativa em terceira pessoa no livro *Roberto Carlos em detalhes*, mas a primeira pessoa é a principal marca em *O réu e o rei*. Por isso cabe apontar as exceções, como o prefácio da biografia, em que o “eu” é mais utilizado para narrar a história do dia em que Araújo foi barrado do show de Roberto Carlos. Dos 30 parágrafos do texto *Uma história bonita...e triste*, oito são narrados em terceira pessoa. Os outros 22 carregam marcas como “eu”, “meu” e outros pronomes pessoais.

Já nos capítulos de *O réu e o rei*, a narrativa em primeira pessoa é utilizada na maior parte dos textos. Mesmo no capítulo que promove o encontro entre fã e ídolo no tribunal, onde poderia haver um maior revezamento entre o narrador mostrar-se e esconder-se, predomina a presença do narrador como personagem em 59 dos 80 parágrafos analisados no capítulo *Nó fórum criminal*.

A narrativa biográfica dos livros de Paulo Cesar de Araújo pode ser vista como um mosaico de várias vozes narrativas que trabalham no encadeamento das histórias, com a assinatura de um mesmo autor. Em determinados momentos, o narrador está presente, em outros está ausente. Isso porque, segundo Lejeune (2014), somos sempre vários quando escrevemos, mesmo sozinhos, mesmo nossa própria vida.

Na maioria dos textos, podemos perceber a presença do **narrador-biógrafo implicado**, a versão criada do “eu” que assina a obra, e que, mesmo quando não deixa marcas de sua presença, se coloca na história da personagem ao apresentar uma versão da vida da pessoa biografada a partir do conhecimento que tem sobre ela. O autor pode transpor a barreira da narração estritamente factual pela compreensão da narrativa biográfica como um gênero impossível de reconstruir a realidade tal como ela é, uma ilusão biográfica como conceituada por Bourdieu (1995).

Consideramos este objeto, portanto, um dos casos citados por Dosse (2009) de confusão entre autor e pessoa que o biógrafo invade a vida do biografado a ponto de a separação entre autobiografia e biografia deixar de existir. Com isso, o biógrafo firma a própria identidade por meio do outro. **Paulo Cesar de Araújo constrói-se a si mesmo a partir da construção de Roberto Carlos**, remetendo ao si (*ipseidade*) de Ricoeur (1991), quando o sujeito se transfere para o outro.

O biógrafo retratado nos capítulos analisados é plural a partir do olhar adotado pelo narrador dependendo do contexto de cada história. Ele é **fã** em *Roberto Carlos em detalhes* e **vítima** em *O réu e o rei*. O que permite identificar como ocorre essa construção é o caráter circular da narrativa, que, conforme Ricoeur (1994), primeiro precisa ser prefigurada com base em um conjunto de referências anteriores para posterior compreensão do leitor destas transformações. É na recepção que este processo de polifonia de um mesmo narrador se solidifica.

Os textos analisados mostram como o objeto vai ganhando novos significados ao longo do tempo pela forma como o narrador escolhe mostrar-se, primeiro a si mesmo, e depois por meio da personagem que o constrói. Em uma *História bonita... e triste* do livro *Roberto Carlos em detalhes*, o relato é em primeira pessoa, é autobiográfico e promove um desabafo de fã, assumindo o primeiro plano também como personagem.

Em *O fã e o ídolo* de *O réu e o rei*, percebemos novamente as mesmas características já identificadas no prefácio do primeiro livro de Araújo, do narrador que se coloca dentro da história e, mesmo quando fala em terceira pessoa de Roberto Carlos, está contando a vida do biografado a partir de um ponto de vista pessoal.

Voltando à biografia, percebemos no capítulo *Roberto Carlos e o rádio*, traços mais característicos de uma narração baseada na formação do biógrafo, historiador e jornalista. Este é um dos capítulos em que é mais perceptível o distanciamento do narrador, com uso do estilo indireto, do efeito de real na descrição dos fatos e a contextualização histórica. Com isso, a presença de quem conta o fato é bem mais sutil. Tal opção narrativa inclusive mostra a pesquisa por trás da construção biográfica. No entanto, alguns adjetivos empregados pelo narrador revelam uma parcialidade que, mesmo buscando um afastamento pelos métodos empregados, foge dos princípios que norteiam a profissão do autor do livro.

Esse mesmo questionamento do que o narrador decide contar e o que decide esconder suscita o principal questionamento do capítulo *Vou cavalgar por toda a noite*. A descrição minuciosa de aspectos envolvendo intimidades do biografado e personagens relacionadas é

tão exagerada, que o narrador assume um papel onisciente, capaz de saber os episódios mais íntimos do cantor e como inspiraram as composições que tratam sobre o sexo. Ao contar episódios polêmicos da Jovem Guarda envolvendo músicos e festas com jovens menores de idade, promove também uma narração carregada de julgamento, ao mesmo tempo que tenta desvincular-se da parcialidade defendendo que uma história de vida precisa ter atrelada todos os aspectos relacionados ao contexto, mesmo que o biografado não estivesse diretamente envolvido no caso.

É interessante também perceber como o capítulo *A construção da biografia*, em *O réu e o rei*, revela uma narração metabiográfica, que neste caso é também em primeira pessoa, com o autor da história se revelando ao apontar os métodos utilizados para a construção da pesquisa, definições do formato e construção do texto da biografia *Roberto Carlos em detalhes*. O narrador constrói a personagem do biógrafo como dependente do biografado, mas com aura de uma espécie de herói que precisa transpor obstáculos para alcançar o ídolo.

Entre os capítulos com os muitos narradores que coexistem em um só autor está *No fórum criminal*. O modo adotado por Paulo Cesar de Araújo para narrar a audiência demonstra como quem escreve se coloca **ora como fã, ora como vítima, ora como herói**. Com isso, traz à tona o lugar do narrador como sendo o de construção de identidades mutantes.

5.2.2 As personagens e seus conflitos

Para entendermos a construção das personagens nos livros em análise faremos também uma associação com os conflitos representados por elas para que possamos perceber posicionamentos do narrador, buscando amarrar assim a análise iniciada anteriormente a partir da narração.

Nas descrições das personagens principais que integram os seis textos estudados, percebemos quatro formas de reconstituição que se sobressaem: **o fã, a vítima, o ídolo e o vilão**. Enquanto em *Roberto Carlos em detalhes* o cantor é retratado na maior parte das páginas como ídolo, percebemos como o biografado, identificado pela designante de “rei”, vai se transformando em vilão a partir do conflito envolvendo a proibição da biografia não autorizada.

A transformação que marca o enredo, segundo Culler (1999), faz perceber que o maior conflito constatado na análise das narrativas é a desaprovação de Roberto Carlos da biografia,

por ele não ter autorizado a publicação. O conflito judicial é o mais marcante para a compreensão das obras, mas não é o único. Nos dois livros, o narrador constrói um texto carregado de sentimentalismo recapitulando boa parte do histórico de sua própria vida ligada a do cantor e contada nos capítulos iniciais, desde os conflitos de ordem econômica aos de ordem social, sobre a influência do cantor na cultura brasileira e até mesmo deixando subentendida que essa mesma influência teria impactado na decisão judicial que resultou na proibição de circulação da biografia.

Desta forma, as personagens são produtos do local onde vivem. Há uma prevalência da simetria entre biógrafo e biografado. A aproximação se dá pela descrição muito semelhante da infância pobre, tanto de Roberto Carlos, quanto de Paulo Cesar de Araújo. Da mesma forma, o afastamento é provocado por ordem econômica, representada pelo poder do músico em relação ao escritor.

O prefácio da biografia de *Roberto Carlos em detalhes* exemplifica a contraposição entre o pobre menino fã e o rico e poderoso ídolo, tornando **fã e ídolo personagens antagonistas**. A construção dos papéis é parte das estratégias do narrador para provocar no leitor sentimentos, como o de empatia (o fã pobre), pena (o escritor injustiçado), desapontamento (o ídolo poderoso) e as personagens são designadas por características que constroem tais efeitos.

Em *O réu o rei*, no capítulo *O fã e o ídolo*, o cantor reforça a personagem do biografado de origem humilde e admirador incondicional do cantor, mas tenta se descrever de forma menos plana, apresentando a si dentro de um repertório cultural maior, para além de Roberto Carlos. Da mesma forma, o narrador amplia o espectro da personagem biografada em *Roberto Carlos em detalhes*, como no capítulo *Força estranha no ar*, em que destaca a história do cantor com o rádio. A personagem do menino que começou muito jovem a cantar e trabalhar é carregada do efeito que busca aproximação com a própria infância do biografado. A construção da personagem neste capítulo é marcada também por “vícios” comuns de biógrafos ao justificar a escolha das personagens pela excepcionalidade e a predestinação. Cabe ressaltar que, além das personagens protagonistas, ora biógrafo ora biografado, algumas outras personagens surgem com destaque nas narrativas. Um exemplo neste capítulo são os pais e o próprio rádio, este último também emergindo com características de personagem, pelo papel fundamental na definição do futuro do músico.

De todos os textos analisados, um dos que possuem mais personagens secundários é o que trata de *Roberto Carlos e o sexo*. Os casos amorosos do cantor e as peripécias de artistas

da Jovem Guarda são elencadas pelo narrador como essenciais para contextualizar a construção da personagem biografada. Erasmo Carlos é um exemplo de figura que ganha protagonismo neste capítulo pelo envolvimento na denúncia de orgias com garotas menores de idade. Embora não tenha sido analisado, há um capítulo na biografia de Roberto Carlos dedicado a contar a história da parceria de Roberto e Erasmo. No entanto, raríssimas vezes outras personagens são descritas de forma mais complexa, já que a biografia pressupõe o foco em uma personagem.

Talvez o trabalho de Paulo Cesar de Araújo não seja precursor em colocar o autor como personagem, implicitamente na biografia do cantor Roberto Carlos, e explicitamente em *O réu e o rei*. Mas o que chama atenção na construção de personagens neste objeto de estudo é a relação entre biógrafo e biografado. A forma que Araújo constrói a si mesmo varia de acordo com a personagem biografada. Quando se descreve como pesquisador da vida e da obra de Roberto Carlos, no capítulo *A construção da biografia*, o biógrafo se coloca como uma personagem que admira um mito. No mesmo texto, as personagens são marcadas pelas transformações de uma em relação à outra. Há um processo de vitimização do biógrafo antes mesmo do narrador apresentar o conflito judicial. Tal situação ocorre pela dificuldade do autor em obter uma entrevista exclusiva com o artista. Ao mesmo tempo é percebida a metamorfose do ídolo a partir da visão única de uma das personagens, a que detém o poder de monopolizar as versões, já que não temos o lado de Roberto Carlos.

O capítulo que deixa mais evidente o conflito entre fã e ídolo e a representação das personagens a partir do antagonismo entre réu e rei é *No fórum criminal*. Mesmo que o narrador se utilize de quebras temporais para promover uma retrospectiva que relembre situações em que é possível traçar paralelos entre biógrafo e biografado, a ruptura é marcante entre as características definidoras de cada um a tal ponto de inverter completamente os papéis de uma forma que fica apenas subentendida. Se é claro, até pelo nome do livro *O réu e o rei*, que a personagem do biógrafo assume a posição de vítima e a do biografado a de vilão, o que talvez só uma análise mais aprofundada seja capaz de demonstrar é que a personagem construída pelo narrador para si é de alguém que sofre uma enorme decepção, mas que não vai desistir, remetendo a Jornada do Herói de Campbell (1990). Surge então uma terceira personagem assumida pelo biógrafo. **Depois de fã e vítima, se autorretrata como herói**, que perde uma batalha judicial, mas que está predestinado a vencer a guerra.

5.2.3 Os espaços biográficos

A narrativa biográfica está inserida em um espaço próprio, por pertencer a um campo híbrido, tanto pelas áreas de conhecimento que abrange, quanto pelas possibilidades narrativas que permitem conduzir uma história de vida, seja a própria, de outra pessoa ou da história da história. A multiplicidade de características que identificam esse gênero de fronteira tornam a própria delimitação do espaço biográfico – referente ao que pode ser considerado biografia, autobiografia ou metabiografia – difícil de ser promovida. Nos seis capítulos analisados, percebemos que a narração trabalha com uma superposição de camadas que torna a delimitação, que por essência já não é simples, um desafio ainda maior.

De tal forma é possível inferir que um dos efeitos provocados pelo objeto de estudo, onde a análise mostra uma **“flutuação” em diferentes espaços biográficos**, é justamente fazer com que o leitor se aproxime mais das personagens da história dependendo de como o texto está situado. A narrativa biográfica, como mediadora dos textos de histórias de vida, constrói, desta forma, o espaço biográfico de acordo com suas intencionalidades. Nos capítulos analisados, percebemos que por meio de recursos narrativos variados é possível identificar as características que marcam as peculiaridades de cada formato biográfico.

Compreendemos biógrafo e biografado assumindo diferentes significados para cada espaço autobiográfico, o que ajuda na tarefa de uma mínima demarcação das características de cada tipo biográfico. Porém, quanto mais analisamos estas distinções no objeto de estudo, mais percebemos a **intersecção entre autobiografia, biografia e metabiografia**. O prefácio de *Roberto Carlos em detalhes* é um caso de tal sobreposição, que Arfuch (2010) destaca como sendo comum ao gênero. O texto é autobiográfico, mas promove quebras metanarrativas para narrar uma história dentro de outra, inserida em uma construção onde predomina o caráter de biografia por focar na história de vida de uma terceira pessoa, no caso Roberto Carlos.

A construção narrativa de *O réu e o rei* amplia ainda mais as sobreposições de tais camadas, mas é possível perceber que o espaço autobiográfico da metanarrativa se sobressai em linhas gerais na obra, tendo por base que é a história do livro *Roberto Carlos em detalhes* dentro de uma nova narrativa. Trechos repetidos de um livro para outro reforçam esse espaço metabiográfico, porque é preciso resgatar elementos da história anterior, conhecê-la primeiro, para poder explicá-la. Artifícios utilizados tanto na biografia como na metabiografia demonstram tal simetria. Exemplo disso pode ser a relação traçada pelo narrador por meio das

canções do biografado que marcam a vida do próprio biógrafo. No capítulo *O fã e o ídolo*, percebemos o caráter autobiográfico acentuado na história do fã, mas que contada a partir da relação com o ídolo, ingressa também na seara biográfica, sob este guarda-chuva maior da metabiografia.

As estratégias de temporalidade adotadas pelo narrador ajudam no reconhecimento das superposições de camadas, tornando mais nítido, por exemplo, saber quando se trata de uma narrativa metabiográfica pelo caráter posterior. Mas isso não se aplica ao objeto de estudo, porque a recomposição não é feita pela ordem cronológica, e sim temática. Nos próprios capítulos selecionados para a análise é possível vislumbrar traços de uma organização temporal baseada em uma retrospectiva em saltos, o que dificulta o reconhecimento do espaço biográfico pela troca constante de vozes da narrativa, ora em primeira pessoa ora em terceira pessoa.

Essa mescla de espaços biográficos, portanto, reforça a análise de aspectos de narrador e personagem, feitas anteriormente, pois auxiliam no entendimento da estrutura biográfica que admite, como Bakhtin (1997) aponta, que o autor da biografia fique muito próximo de seu herói ao ponto em que se tornam intercambiáveis.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Passada mais de uma década da publicação de *Roberto Carlos em detalhes* e do acordo que proibiu a circulação da biografia, surgia a necessidade de um olhar mais aprofundado sobre a construção narrativa promovida pelo biógrafo Paulo Cesar de Araújo. A análise incluiu ainda o livro *O réu e o rei* e demonstrou-se mais rica do que se poderia supor inicialmente, se vista além do conteúdo, mas pela perspectiva de como foi construída. Com a reunião de uma farta pesquisa e uma linguagem que foge dos parâmetros mais comuns aos textos de biógrafos, escritos por jornalistas e/ou historiadores, percebemos a construção narrativa de *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei* com menos amarras estabelecidas por obras anteriores do gênero. Os textos se diferem da maioria das narrativas biográficas pelo envolvimento explícito do biógrafo na construção do biografado.

A análise de seis capítulos identificou os pontos predominantes que ancoram a estruturação dos textos. São elementos que reúnem aspectos essenciais para compreender de que forma o biógrafo reconstitui uma história real baseada em um ídolo da cultura nacional e, ao mesmo tempo, constrói a própria vida. O primeiro índice predominante é como o narrador-biógrafo se coloca dentro da história do biografado, com narração em primeira pessoa desde o primeiro livro *Roberto Carlos em detalhes* – quando justifica o motivo que o levou a escrever a biografia, o de ser um fã assumido. Mesmo que na biografia a análise flutuante tenha apontando o uso da narração em terceira pessoa na maior parte do capítulos, o que pressupõe a ausência do narrador na história, a forma como ela é conduzida deixa marcas de subjetividade.

Pelo trabalho de pesquisa, foi possível identificar o perfil que se sobressai entre fã, historiador e jornalista. A forma de abordagem e até mesmo de trabalhar com as fontes deixa o fã ganhar protagonismo. Ao apagar a presença do narrador-jornalista e listar as fontes consultadas somente no final dos livros, se distancia também do conceito de metabiografia defendida por Vila-Boas (2014), que considera o maior detalhamento de como a biografia foi construída. Justamente por este rigor com as fontes não aparecer de forma tão nítida, o historiador fica ainda menos evidente. Isso chega a provocar um efeito de desconfiança, diferente de outras biografias escritas por jornalistas e historiadores.

O distanciamento do autor se dá também por uma condição externa, de Paulo Cesar de Araújo não ter conseguido ficar próximo do cantor, como outros biógrafos foram de biografados. Esse fator impacta mais do que a própria opção narrativa. Paradoxalmente, o ator

rompe tal barreira buscando a aproximação com o ídolo por meio do texto. Em *O réu e o rei*, o narrador constrói a si mesmo de forma explícita, não mais apenas como um admirador, mas como personagem que divide o protagonismo com o biografado. Concluimos assim que outra marca das narrativas pesquisadas é buscar aproximar o leitor do biógrafo e não apenas do biografado. Isso ocorre por meio da construção das personagens e seus conflitos. Nos textos analisados, a tessitura da intriga dentro do conceito da tríplice mimese de Ricoeur (1994), associada às características mediadoras da narrativa como lugar de representações de experiências de vida, revela conflitos de ordem econômica, cultural, social e judicial, que ora provocam paralelismos ora ampliam o antagonismo entre as personagens. Associando os estudos da narrativa biográfica com a cultura de fã e com os conflitos de direitos fundamentais que regulam o público e privado, verificamos que a narrativa é carregada de aspectos emocionais. O contexto jurídico também deve ser levado em conta, porque a forma como o biógrafo retrata Roberto Carlos enquanto ídolo serve como estratégia para sensibilizar o leitor, mas afeta, sobretudo, o próprio biografado. As escolhas do que tornar público ou não representam risco judicial. É possível inferir alguma precaução nesta condução biográfica partindo do pressuposto de que o pesquisador, conhecendo a história do ídolo, pudesse prever reações proibitivas.

Nos textos analisados, o biógrafo trabalha com um conjunto de referências que situam o “pano de fundo” que envolve a história de Roberto Carlos e a torna possível de ser reconfigurada pelo leitor, principalmente se este também for um fã do cantor. Isso porque, ao construir o biografado construindo-se a si mesmo, o biógrafo provoca um efeito de identificação do leitor com a própria história e não apenas com a do biografado. É o que Lejeune (2014) chama de interpretações diferentes de um mesmo “contrato”, entre elas a que permite envolver-se no processo.

Pelo caráter de intersecção de espaços biográficos, com predominância do autobiográfico identificado nas narrativas de Araújo, é possível identificar nesta análise, do ponto de vista da leitura de trechos das narrativas – porque este não é um estudo de recepção – o que Lejeune entende com a intenção do narrador-protagonista de atrair também uma leitura participante. Ao associarmos referências teóricas com a metodologia utilizada, nos detivemos na busca de respostas para os objetivos estabelecidos a partir de três eixos principais: o lugar do narrador, as personagens e seus conflitos e os espaços biográficos.

A conclusão do conjunto destes eixos aponta que a construção do biógrafo e do biografado é tecida por uma narrativa polifônica, de múltiplas vozes narrativas, em um só

narrador. A alternância da forma como o narrador se coloca dentro ou fora da história representa o biógrafo como um agente que reproduz conflitos internos das relações que o ser humano estabelece entre si e o outro. Tal representação é fruto da presença do narrador que foge do roteiro tradicional biográfico que pressupõe o narrador ausente da história. Pelo contrário, o biógrafo não busca se distinguir da figura biografada, disputa o mesmo espaço com ela.

Embora o texto mire no ato de narrar, naquilo que está posto, o impacto das escolhas do biógrafo, do que abordar ou não, revolucionaram a discussão entre o público e o privado em biografias no Brasil. O impacto foi maior, até mesmo, do que o provocado por obras antecessoras, como o livro de Ruy Castro sobre o jogador Garrincha. Isso porque provocou mudanças no entendimento jurídico sobre o fazer biográfico no país. Pensar nessa intersecção entre público e privado, que afeta o ídolo e o seu público e faz autores repensarem limites, é uma sugestão para aprofundamento de estudos futuros.

É possível transportar essa discussão para a comunicação a fim de aprofundar o entendimento de como a relação entre biógrafo e biografado serve de base para entender também a construção de narrador e personagens em outras esferas em que a construção do mito afeta o biógrafo. Em *Roberto Carlos em detalhes* e *O réu e o rei* também o biógrafo é responsável por escrever um capítulo na história do ídolo. Ao analisarmos biógrafo e biografado por meio de um método científico, também percebemos a construção de personagens que rompem paradigmas, como o do biógrafo-fã e do biografado-vilão.

Por fim, ratificamos que o gênero biográfico é desafiador pela pluralidade de narrativas que produz e um meio que auxilia na compreensão de si e do outro, tanto de quem escreve sobre um terceiro e, ao mesmo tempo, escreve a si mesmo, quanto do leitor que busca na história do biografado a construção do próprio conhecimento de mundo.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo Cesar. **Roberto Carlos em detalhes**. São Paulo: Planeta Brasil, 2006.
- _____. **O réu e o rei: Minha história com Roberto Carlos, em detalhes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. A autobiografia e a biografia. In: BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.164-168.
- BARBOSA, Fernanda Nunes. **Biografias e liberdade de expressão _ critérios para a publicação de histórias de vida**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.
- BARTHES, Roland. Literatura e Metalinguagem. In: BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 27-30.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p.23-46.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão Biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 183-191.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- BRUCK, Mozahir Salomão. **Biografias e literatura: entre a ilusão biográfica e a crença na reposição do real**. Belo Horizonte: Veredas e Cenários, 2009
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto. **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- BUCCI, Eugênio. In: BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da historiografia**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANOTILHO, José Joaquim Gomes; MACHADO, Jónatas E.M; GAIO JUNIOR, Antônio P. **Biografias não autorizadas versus liberdade de expressão**. Curitiba: Juruá, 2014.
- CARVALHO, Carlos Alberto de. **Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur**. São Paulo: Matrizes, 2016, p.169-187.
- CERTEAU, Michel de. A produção dos consumidores. In: CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano. 1. Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes,1998, p.38-50.

_____. A estrutura do discurso. In: CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p.270-277, 1982.

CORNU, Daniel. **Ética da informação**. Bauru: EDUSC, 1998

CULLER, Jonathan. Narrativa. In: CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999, p.84-94.

DOSSE, François. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: EDUSP, 2009.

JANOTTI JR., Jeder Silveira. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. **E-Compós**, v. 1, Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/84/84>>. Acesso em: março 2018.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

_____. **Textual poachers: television fans & participatory culture**. New York: Routledge, 1992.

JENSON, Joli. Fandom as Pathology: The consequences of Characterization. In: LEWIS, Lisa. **The Adoring Audience**. Fan Culture and Popular Media. Londres: Routledge, 1992.

FIORIN, J. L. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006. p. 31-55

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2005.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HERSCHMANN, Micael; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder Pereira. (Orgs.). **Mídia, Memória & Celebidades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005. p. 7-21

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editor UFMG, 2014.

LLOSA, Mario Vargas. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013

LORIGA, Sabina. **O pequeno x: da biografia à história**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

LEWIS, Anthony. **Liberdade para as ideias que odiamos: uma biografia da primeira emenda à constituição americana**. São Paulo: Aracati, 2011.

MACHADO, Jónatas E. M. **Liberdade de expressão: dimensões constitucionais da esfera pública no sistema social**. Coimbra: Coimbra, 2002.

MONTEIRO, Tiago José. **Entre a Patologia e a Celebração: a Questão do Fã em uma Perspectiva Histórica**. Intercom. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/46584785951011176058128765588485771320.pdf>>. Acesso em março de 2018.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

_____. Narrativas jornalísticas e conhecimento de mundo: representação, apresentação ou experimentação da realidade? In: PEREIRA, F. MOURA, D. ADGHIRNI, Z. **Jornalismo e sociedade: teorias e metodologias**. Florianópolis: Insular, 2012.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OLIVEIRA, Mária da Glória. **Escrever vidas, narrar a história: a biografia como problema historiográfico no Brasil oitocentista**. Rio de Janeiro: FGV, 2011.

PENA, Felipe. **Teoria da biografia sem fim**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

PICCINO, Evaldo. **Do pé de um anjo à voz dos violões: disco e teatro de revista na consagração de Francisco Alves (1920-1932)**. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-29082017-134107/pt-br.php>>. Acesso em abril de 2018.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RICOEUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991.

_____. **Tempo e narrativa (tomo I)**. Campinas: Papirus, 1994.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SOUZA, Percival. **Autópsia do Medo _ Vida e Morte, biografia do delegado Sérgio Paranhos Fleury**. Rio de Janeiro: Globo, 2000.

SCHMIDT, Benito B. **Uma reflexão sobre o gênero biográfico: a trajetória do militante socialista Antônio Guedes Coutinho na perspectiva de sua vida cotidiana (1868-1945)**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 1996.

_____. Luz e papel, realidade e imaginação: as biografias na história, no jornalismo, na literatura e no cinema. In: SCHMIDT, Benito B (org). **O biográfico: perspectivas interdisciplinares**. Santa Cruz do Sul: EDUNIS, 2000.

_____. **Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética**. Artigo – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2014.

VILAS-BOAS, Sergio. **Biografias e Biógrafos: Jornalismo sobre personagens**. São Paulo, Summus, 2002

_____. **Biografismo: reflexões sobre as escritas da vida**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHILLING, Voltaire. Apresentação de Voltaire Schilling. In: PLUTARCO. **Vidas Paralelas: Alexandre e Cesar**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SCHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

VIEIRA, Karine Moura. **Do fazer um saber: a construção do biografar. O discurso de autoria sobre a prática jornalística na produção de biografias por jornalistas brasileiros.** Tese (doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo, 2015.

_____. **O desafio de narrar uma vida: a crítica genética no estudo da biografia como gênero jornalístico.** Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2011

ZIMMERMANN, Maíra de Andrade. **Jovem Guarda Além do iê iê iê: Estilo de Vida Jovem nos Anos 1960.** Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Maira%20Z.%20de%20Andrade.pdf>>. Acesso em março de 2018.

ANEXOS

ANEXO A – Uma história bonita... e triste

Uma história bonita... e triste

Era uma manhã de sol, início de agosto de 1973. Recordo que seria o primeiro dia de aula depois das férias de julho. Eu estava a caminho da Escola Municipal Anísio Teixeira, onde cursava o quarto ano primário, quando um cartaz me chamou a atenção. Em um dos muros da avenida Régis Pacheco, no centro de minha cidade, o mural estampava em letras garrafais: "Roberto Carlos vem aí... Dia 31 de agosto, às 21 horas, Estádio Lomanto Júnior. Ingressos à venda". Meu coração disparou. Finalmente eu poderia ver Roberto Carlos ao vivo. Finalmente Roberto viria a Vitória da Conquista, cidade da Bahia que deu ao Brasil nomes como o cineasta Glauber Rocha e os cantadores Elomar e Xangai, mas que adotou Roberto Carlos como se também fosse seu filho.

Desde pelo menos 1966, auge da jovem guarda, havia uma grande expectativa por um show de Roberto Carlos em minha cidade. Entretanto, o cantor se apresentava em Salvador e outras cidades baianas como Feira de Santana e Itabuna, e nada de vir a Vitória da Conquista. Assim como acontecia na época em relação à possível visita de Frank Sinatra ao Brasil, a presença de Roberto Carlos na cidade era várias vezes anunciada, mas, depois, nunca confirmada. Em setembro de 1969, por exemplo, um show chegou a ser programado, o local reservado, mas a agenda de Roberto não comportou Vitória da Conquista, que foi outra vez excluída do seu roteiro. Mas agora, em agosto de 1973, parecia que ele viria mesmo e imensos cartazes com a foto de Roberto Carlos estavam ali nos muros da cidade para quem quisesse ver. Seria um único show, em um único dia, única oportunidade de ver Roberto Carlos ao vivo em Vitória da Conquista.

Naquele início dos anos 70, Roberto Carlos ainda era chamado de o rei da juventude, mas ele já atingia todas as faixas etárias, principalmente as crianças, que desde a jovem guarda se divertiam ao ouvir temas como *O calhambeque*, *O brucutu*

e *História de um homem mau*. Espalhados por todo o Brasil havia milhares e milhares de pimpolhos que cantavam o seu repertório, imitavam seus gestos e repetiam suas frases e gírias, mora? E eu era uma dessas crianças com os olhos e ouvidos postos em Roberto Carlos, e atento a tudo o que ele fizesse.

Mas, no meu caso, não apenas nele, porque costumava assistir a quase todos os shows que aconteciam em minha cidade. Com nove, dez, onze anos, ia sempre para a porta do Cine Glória, local da maioria dos shows, tentando filar uma entrada. E foi assim que assisti, em abril de 1972, por exemplo, ao primeiro show que Gilberto Gil fez no Brasil após sua volta do exílio em Londres. Seus pais, doutor Gil e dona Florinda, moravam em Vitória da Conquista e, nessa visita à família, Gil fez uma apresentação de voz e violão no Cine Glória. E lá estava eu, aos dez anos de idade, ouvindo Gilberto Gil discursar e cantar *Expresso 2222*, *O sonho acabou*, *Back in Bahia* e outras canções do exílio. Recordo também de um concorrido show do cantor Paulo Sérgio, outro de Nelson Ned e até um do veterano Nelson Gonçalves. Mas agora estaria na cidade o ídolo maior, Roberto Carlos, e, diferentemente dos outros, o show dele não seria no cinema e sim no estádio de futebol Lomanto Junior, o Lomantão.

Na véspera do dia do show eu estava tão ansioso que nem dormi direito. Não tinha ingresso nem dinheiro para comprá-lo. O pior é que, ao contrário do Cine Glória, que fica no centro da cidade e dava para eu ir até lá a pé, o estádio Lomantão fica bem mais distante. Era preciso pegar ônibus e, caso conseguisse entrar no show, chegaria muito tarde em casa. O preço do ingresso, me lembro muito bem, era 10 cruzeiros. Era uma nota vermelha que trazia a efígie de Tiradentes. Como eu desejei ter uma nota daquelas para comprar logo meu ingresso! Minha mãe percebeu a minha vontade e então tomou uma decisão. Deu-me o dinheiro de ida e volta do ônibus e pediu que eu fosse para a porta do Lomantão. Quem sabe encontraria alguém conhecido que pudesse me colocar dentro do estádio. Mas recomendou: se não conseguisse entrar, que eu viesse para casa imediatamente. Ela não iria dormir enquanto eu não voltasse.

O ônibus que me conduziu ao estádio estava superlotado. Fiquei na parte de trás junto a um grupo de moças e rapazes que cantavam canções de Roberto Carlos. Era um clima festivo e de muita alegria. O grupo de trás puxava uma canção e a galera do ônibus seguia acompanhando. E assim fomos até o estádio cantando sucessos como *Quero que vá tudo pro inferno*, *Se você pensa*, *Jesus Cristo* e outras.



Ao chegar ao estádio, notei que a fila estava imensa, mas andava com rapidez. A maioria das pessoas já estava com ingresso na mão. Acho que nem tinha mais ingressos para vender, talvez só nas mãos de cambistas. Eu procurava desesperadamente algum conhecido que pudesse me dar uma entrada. Corria de uma ponta a outra da fila. A pessoa mais conhecida que encontrei foi o gerente de um supermercado que havia perto da rua em que eu morava. Ele estava lá na fila com toda a família: a mulher, os filhos, a cunhada e acho que até a empregada dele ganhou um ingresso para o show. Depois de alguns minutos de hesitação, tomei coragem e me aproximei dele. Perguntei se ele podia pagar a minha entrada. Ele me reconheceu, estranhou que eu estivesse ali sozinho, mas disse que nada podia fazer porque os ingressos estavam contados. Fui para a porta de entrada principal do estádio e apelei ao porteiro para que me deixasse entrar. "Só com ingresso, e, por favor, saia da frente para não atrapalhar o público."

Na época, Roberto Carlos utilizava para shows em estádios de futebol um equipamento de voz de 800 volts e dois canhões de luz de 2 000 volts de potência. Havia também um gerador próprio para suprir as dificuldades de energia nas cidades do interior. Tudo era transportado num caminhão Ford F-350, que eu vi parado em frente ao estádio. O caminhão trazia a inscrição RC-7 bem grande na sua carroceria de alumínio.

Roberto Carlos era o cantor de todas as classes sociais, mas só o público de classe média para cima tinha o privilégio de ver o seu ídolo ao vivo. Na época, pouco antes de um show em Florianópolis, o próprio Roberto admitia ao repórter que o entrevistava: "Quer apostar como tem mais gente lá fora do que aqui dentro? Meu público é pobre, não pode pagar ingresso muito caro". De fato, a grande maioria do povo brasileiro ficava do lado de fora dos shows de Roberto Carlos. E eu estava ali para provar isso.

Não era somente no Brasil que acontecia essa exclusão. No México acabou explodindo em forma de violência coletiva. O público do cantor provocou uma quase rebelião na cidade de Coatzacoalcos, no estado de Vera Cruz, no norte do país. Foi numa sexta-feira de abril de 1974, quando Roberto Carlos se apresentaria no ginásio de esportes Miguel Alena Gonzalez. Era um show há muito tempo aguardado na cidade e que atraiu uma multidão para a porta do ginásio. Entretanto, grande parte do público foi surpreendida com o preço dos ingressos, considerado muito alto. Os mais endinheirados compraram seus ingressos rapidamente,

UMA HISTÓRIA BONITA... E TRISTE

enquanto a parte mais pobre do público resolveu protestar, de paus e pedras na mão, acusando Roberto Carlos de cantar apenas para ricos.

341
“Levamos um susto danado porque eles começaram a quebrar vidraças e jogar pedras quando já estávamos lá dentro”, lembra o baixista Bruno Pascoal, que tinha chegado mais cedo com os companheiros do RC-7 para testar o som do ginásio. Foi como uma reação em cadeia. Pessoas que passavam pelo local, e que estavam descontentes com o preço do pão ou da tequila, se juntaram aos fãs de Roberto Carlos no quebra-quebra. Segundo relato da imprensa, grande parte das dependências do ginásio foi destruída pela multidão enfurecida. Só faltaram mesmo pegar em armas e iniciar uma nova revolução no México, evocando Zapata e Pancho Villa.

Em Vitória da Conquista isto não aconteceu, até porque o estádio era longe do centro e os excluídos ficaram em casa. Lembro que o tempo estava passando e já não tinha quase ninguém fora do estádio. Corri para o portão lateral onde estava estacionado o imenso caminhão com o nome RC-7. Era por ali que entravam os músicos. Era por ali que entraria Roberto Carlos. De repente um corre-corre, alvoroço no portão lateral, seguranças se aproximando. Um Galaxie LTD metálico chegou lentamente e no banco de trás, com os vidros todos fechados, dava para ver que lá estava ele, com os imensos cabelos encaracolados que usava naquele início dos anos 70. Era ele mesmo, Roberto Carlos! Eu e um grupo de meninos começamos a gritar “Roberto, Roberto...”. Ele nos acenou com aquele seu sorriso cândido e triste, e o carro desapareceu no imenso portão lateral que se fechou rapidamente. Parecia o fim da esperança de entrar. Eu, que assistira a tantos shows em Vitória da Conquista, perderia justamente aquele?

121
Muitos dos que estavam ali no portão foram embora. Ficamos eu e alguns meninos de rua, sem camisa e todos negros – que costumavam estar sempre na porta do estádio, fosse em jogos de futebol, shows de música ou eventos religiosos. Mas, antes de dar a última tranca no portão, um senhor de terno azul, provavelmente da equipe de Roberto Carlos, nos chamou: “Ei, vocês, entrem aqui, rápido”. Corremos todos para o portão. Que sorte, pensei, no último instante a chance de ver o show de Roberto Carlos. Mas, no momento em que me abaixei para atravessar o portão, aquele mesmo senhor de terno azul fechou a minha passagem com o braço, dizendo: “Você não, você pode pagar” – e fechou o portão rapidamente.

É verdade, eu parecia mesmo que tinha dinheiro. Branquinho, de banho tomado e de roupinha arrumada. Naquela quinta-feira, minha mãe me colocou a calça e a camisa que eu só usava aos domingos para ir à igreja ou a alguma festa de aniversário. Eu estava todo limpinho e arrumadinho para ver Roberto Carlos. Por isso fui barrado, enquanto aqueles meninos negros, descamisados e de pés descalços, que historicamente sempre ficavam do lado de fora, naquele dia entraram.

Fiquei ali alguns minutos paralisado na porta do estádio e só então me dei conta de que a noite estava muito fria. Do lado de fora, ouço os primeiros sons de bateria e guitarras. De repente, sinto o estádio estremecer numa explosão de gritos e aplausos. Era Roberto Carlos entrando em cena. E deu para ouvir a voz dele que chegava de longe, meio distorcida pelo vento que soprava forte. "Eu sou terrível/ e é bom parar/ porque agora vou decolar..." O show estava começando. Mas me lembrei da recomendação de minha mãe: voltar imediatamente se não conseguisse entrar. E, francamente, não dava mais para eu ficar ali.

Voltei para o ônibus que agora retornava vazio para o centro da cidade. Ninguém cantava canções do Roberto. Toda aquela galera de jovens felizes na viagem de ida estava agora lá dentro do estádio. Ali, naquele ônibus, apenas o motorista, o cobrador e eu. Os únicos que não puderam ver o show. Perdi o show que mais desejei assistir na vida. Para mim, até hoje, Roberto Carlos nunca foi a Vitória da Conquista.

* * *

Rio de Janeiro, abril de 1996. A entrevista com Roberto Carlos estava marcada para as três da tarde em sua casa, na avenida Portugal, na Urca. Era uma entrevista muito aguardada. Entrevistar Roberto Carlos tem sido tarefa muito difícil – como, aliás, é difícil entrevistar qualquer grande mito da cultura. E obter uma entrevista exclusiva em sua casa, mais difícil ainda. Foram poucos os jornalistas, principalmente a partir dos anos 80, que conseguiram entrevistar Roberto em sua casa. Mas lá ia eu, acompanhando o meu amigo jornalista Lula Branco Martins, que na época escrevia uma matéria para o *Jornal do Brasil*. Lula sabia da pesquisa que eu realizava há alguns anos sobre a obra de Roberto Carlos. E sabia da minha história com Roberto Carlos. Do show em Vitória da Conquista... Quando recebi o convite, meu

UMA HISTÓRIA BONITA... E TRISTE

coração disparou como daquela vez que vi o cartaz anunciando o show de Roberto Carlos em minha cidade. Eu e Lula montamos juntos a pauta da entrevista. Eu preparei questões mais históricas e ele questões mais atuais sobre o novo show de Roberto Carlos no Rio.

No meio do caminho um imprevisto. Uma passeata de estudantes e funcionários da UFRJ, um punhado de bandeiras vermelhas do PT e, principalmente, do PC do B, com seu tradicional símbolo comunista quase roçando o vidro do automóvel. Trânsito parado, o tempo passando. “Não é possível que vamos perder a entrevista do Roberto por causa de uma foice e um martelo”, ironizou Lula ao volante do carro.

A minha preocupação era outra e tinha um nome: Ivone Kassu, assessora de imprensa de Roberto Carlos. Em 1990, iniciei a pesquisa que resultou neste livro. Naquele ano, tentei pela primeira vez uma entrevista com Roberto Carlos. Liguei para o escritório de Ivone, a Kassu Produções, e consegui participar da coletiva daquele ano, no Copacabana Palace. Uma entrevista exclusiva, ela disse que não poderia ser. No ano seguinte, a coletiva foi no mesmo local, mas não consegui convite. Entrei no meio de jornalistas e fiquei ali escondido pelos cantos, evitando me encontrar com a assessora de imprensa. Em 1992, tentei novamente, e já me contentava em participar apenas da coletiva. Afinal, numa coletiva, em meio a uma série de perguntas absolutamente invariáveis através dos tempos, sempre podia surgir alguma informação nova, que eu poderia juntar às outras que estava acumulando. Não consegui falar com Ivone, nem convite. Fui assim mesmo para a coletiva do Imperator, no Méier, onde Roberto faria uma temporada. Dessa vez, não fiquei escondido pelos cantos, arrisquei falar com Ivone Kassu. Mas, assim que ela me viu, chamou um garçom e ordenou: “Por favor, não sirva nada a este rapaz. Ele não foi convidado para a coletiva”. E me virou as costas. Fiquei ali alguns minutos paralisado. Mais uma vez estava barrado de um evento com Roberto Carlos. Por tudo isso, o possível encontro com Ivone Kassu na portaria do prédio de Roberto me deixava ansioso. Como ela iria reagir?

Mas, justamente por causa da passeata, chegamos 25 minutos atrasados, e o porteiro informou que a assessora havia acabado de subir. Ele ligou para o apartamento e veio a ordem para o Lula subir. Eu subi junto. No elevador, já fui pensando: “Benditas foice e martelo...”. Não tinha dúvida de que, se encontrasse Ivone Kassu na portaria, iria ser barrado mais uma vez.



Mas agora o elevador subia e eu já estava a um passo da porta da sala de Roberto Carlos. A um passo de um encontro e de uma conversa frente a frente com o rei.

Roberto mora na cobertura de um prédio de cinco andares, todos com apenas um apartamento, situado de frente para a baía de Guanabara com o Cristo Redentor ao fundo. Quando saímos do elevador, a porta já estava aberta. Em pé, lá estava ele, Roberto Carlos vestido de Roberto Carlos, com seu tradicional traje de calça *jeans* azul, camisa branca e tênis brancos. Ivone estava sentada em um sofá de frente para a porta. Lula foi o primeiro a entrar, sendo apresentado a Roberto por ela. Foi logo pedindo desculpas pelo atraso e em seguida me apresentou. "Roberto, este é meu amigo Paulo César..." Roberto estendeu-me a mão efusivamente, fitando meus olhos, e disse: "Já nos conhecemos não é, bicho?". Sem pestanejar, e também olhando no fundo dos seus olhos, respondi: "Com certeza, Roberto. Eu sou o Brasil".

A conversa iniciou de forma descontraída na ampla sala de visitas de seu apartamento decorado em tons azuis e brancos. Bom anfitrião, ele perguntou se queríamos beber alguma coisa, sugerindo água, café ou suco. Pedimos apenas água, que nos foi servida por uma empregada devidamente uniformizada de azul e branco.

Durante todo o tempo que ali permaneci não pude evitar a lembrança daquele dia do show de Roberto em Vitória da Conquista. Agora, ali estava eu, na sala de sua casa, conversando com ele. É verdade que tinha entrado sem ter sido convidado. Mas só poderia mesmo ter sido daquela maneira: sem convite, sem ingresso, quase pela porta lateral. Como seria naquele show em Vitória da Conquista.

Depois de uma outra amenidade, Lula Branco Martins deu início à entrevista, antes colocando o pequeno gravador na ponta da mesa de centro, para não intimidar muito Roberto, que não se sente à vontade na presença do gravador. Roberto permaneceu a maior parte do tempo encostado no braço direito do sofá. Diante da primeira pergunta, ele sorri e hesita. Mas depois percebi que sempre sorri e hesita quando alguém lhe faz uma pergunta. E responde lentamente, em seguida, procurando as palavras como se estivesse pensando no assunto pela primeira vez. Já diante de perguntas mais embaraçosas, Roberto pára, abaixa a cabeça, esfrega as mãos, olha para o alto, fica algum tempo em silêncio, e só então responde. Outras vezes, ele pára e olha fixamente algum ponto no espaço perdido antes de responder – sempre tomando um cuidado extremo para evitar mal-entendidos.

UMA HISTÓRIA BONITA... E TRISTE

Uma das últimas perguntas foi sobre a relação de Roberto com o palco, Lula então aproveitou o tema e disse: "Aliás, Roberto, o Paulo tem uma história antiga com você em um show em Vitória da Conquista". Eu relatei tudo, passo a passo até o desfecho final. Roberto riu em algumas passagens, mas depois contraiu seu semblante e com aqueles seus olhos fundos cravados em mim, comentou: "Pôxa, bicho, que história bonita... bonita e triste".

Ao final, ele e Ivone Kassu nos acompanharam até a porta do elevador. Então a assessora abriu a sua agenda, nos entregou dois convites e falou pra mim sorrindo: "Agora você não vai mais ficar do lado de fora de um show de Roberto Carlos".

Este livro é resultado de uma *história de vida* com Roberto Carlos, mais quinze anos de pesquisa em jornais, revistas, arquivos, além de quase duas centenas de entrevistas exclusivas.

Para melhor entender a obra musical de Roberto Carlos é necessário conhecer a trajetória de Roberto Carlos. Ele canta o que vive e o que sente. Nas suas canções, fala de sua infância, de sua mãe, de seu pai, de sua tia, de seus amores. Mesmo numa canção como *Caminhoneiro*, que trata de um personagem distante de sua realidade de astro pop, o fermento que o inspirou a compô-la está nos caminhões que via passar na frente de sua casa em Cachoeiro e no desejo que o menino Roberto acalentou de um dia dirigir um veículo daqueles. Enfim, se outros cantores-compositores têm uma produção musical desvinculada de sua trajetória de vida, este não é o caso de Roberto Carlos. Sua obra é marcadamente pessoal e autobiográfica.

"O maior mérito de meu pai é cantar a sua verdade. A verdade é o que importa. Se alguém quer conhecê-lo ou saber o que pensa ou já pensou, é só ouvir suas músicas", diz seu filho Dudu Braga. Mas o caminho inverso também se faz necessário. Se alguém quer conhecer melhor suas canções e o que elas dizem, é necessário conhecer a trajetória de Roberto Carlos, sua história, seus embates, seus dramas, porque todos estão de certa forma retratados em sua obra. Este livro persegue este desafio, contar a trajetória artística de Roberto Carlos desde o início, canção por canção, detalhe por detalhe.

ANEXO B – O fã e o ídolo

tonio Palocci; do jurista Saulo Ramos ao então ministro da Cultura, Gilberto Gil; passando por Hebe Camargo, Caetano Veloso, Marisa Monte, Ruy Castro, Nelson Motta, Carlos Heitor Cony, Maria Bethânia, Elio Gaspari, Zeca Pagodinho, Zuenir Ventura e vários outros que manifestaram publicamente a sua opinião, contra a proibição do livro ou a favor dela. A polémica ocupou também diversos espaços públicos: do plenário do Congresso Nacional aos salões da Academia Brasileira de Letras; dos auditórios de renomadas universidades às mesas dos mais humildes botequins. Nunca o debate em torno da proibição de uma obra alcançou tamanha repercussão no Brasil.

O caso, portanto, já é de conhecimento do grande público. O que não se sabe até agora são os detalhes, os bastidores, as muitas informações em torno da pesquisa, da publicação e da proibição de *Roberto Carlos em detalhes*. Como foi travada essa disputa judicial? Quais as artimanhas nos autos do processo? O que aconteceu de fato naquela audiência? E mais: como surgiu a ideia do livro? Qual o processo de construção de uma biografia? Quais os caminhos que percorri durante a pesquisa? Como foram as tentativas de entrevistar Roberto Carlos? E afinal, por que o cantor teria ficado tão furioso com o livro? Quais os recursos usados por seus advogados para obter a proibição da obra? O que dizem as personalidades que se manifestaram contra Roberto Carlos ou a favor dele? E quais os meus argumentos de defesa?

Das acusações dirigidas a mim no processo judicial, algumas foram explicadas em entrevistas pelo próprio Roberto Carlos, como esta: "A minha história é um patrimônio meu, quem escreveu este livro se apropriou deste meu patrimônio e usou este patrimônio em seu próprio benefício". Ou seja, alega que eu seria um usurpador da história alheia, como se a história de uma figura pública não pertencesse também à coletividade nem fosse de interesse geral. Neste novo livro, conto a *minha* história, falo da longa e intensa relação com o meu objeto de estudo que resultou naquela biografia, que acabou me tornando réu de dois processos. É a história de um brasileiro, vindo do interior, filho de trabalhadores, fã de Roberto Carlos, que contra todas as adversidades estudou, chegou à faculdade, pesquisou e escreveu sobre o maior ídolo da nossa música popular. Esta é a minha versão sobre um polémico acontecimento que já não pertence apenas a mim ou a Roberto Carlos, mas sim à história da luta por maiores liberdades públicas no Brasil. //

30

W. O. Biografia

1. O fã e o ídolo

em
O fã e o ídolo

Meu Deus, como será o dia que eu crescer e um homem for abrir os botões da minha blusa? Como serão os meus seios quando eu crescer? E será que meu corpo será cheio de curvas como a estrada de Santos?

Carolina Ferraz

Eu era apenas uma criança, de quase quatro anos, quando começou a minha história com Roberto Carlos. Era final de 1965, época do Natal, e todas as rádios tocavam "Quero que vá tudo pro inferno" — canção recém-lançada que marcaria definitivamente a relação de Roberto com o Brasil. Lembro a primeira vez que ouvi a música: caminhava de mãos dadas com minha mãe pelas ruas do centro da minha cidade, Vitória da Conquista, interior da Bahia. As lojas estavam cheias de gente, e as vitrines, repletas de imagens de Papai Noel. Meus olhos eram atraídos pelo símbolo do Natal, e meus ouvidos, pela canção de Roberto Carlos. Por conta disso, durante boa parte da minha infância associei Papai Noel ao inferno — o que me fazia ver esse lugar como bem pouco assustador.

31

Não me recordo de ter ouvido outra música de Roberto Carlos antes desse Natal de 1965. O que se explica não apenas pela minha pouca idade, mas também porque seus sucessos anteriores, como "Spish Splash" ou "Parei na contramão", atingiram somente o público adolescente ligado ao universo do *it-it-ê-ê*. Quem não estava interessado nisso não tomava conhecimento do cantor. Mas "Quero que vá tudo pro inferno" foi um estouro tão grande que levou a voz do artista mesmo a quem não a procurasse, mesmo a quem não a conhecesse — e nisso se incluíam crianças como eu e também jovens universitários, na época mais identificados com a Bossa Nova ou as artes de vanguarda.

Não por acaso, eu, Chico Buarque e o escritor Paulo Coelho escolhemos "Quero que vá tudo pro inferno" em uma reportagem em que personalidades revelaram a canção de Roberto de que mais gostam. "Talvez eu até prefira outras, e gosto de muitas, mas foi ouvindo essa canção que conheci Roberto Carlos. Eu gostava dela, mesmo sem querer", disse Chico Buarque. "Quero que vá tudo pro inferno" foi a música que me abriu as portas para o maravilhoso mundo de Roberto Carlos. Desde então, compro todos os seus discos", revelou Paulo Coelho. Pois na mesma época meu ouvido de criança também foi atraído pela força arrebatadora daqueles versos, daquela melodia e daquela voz. E a partir daí nunca mais perdi Roberto Carlos de vista. "Quero que vá tudo pro inferno" — faixa de abertura do álbum *Jovem Guarda* foi, portanto, a canção fundadora da minha relação com o ídolo e com a própria música de maneira geral.

Em minha casa não tínhamos toca-discos, mas havia sempre um rádio, porque minha mãe é de religião protestante e gostava de ouvir programas evangélicos. Para minha sorte, a ocupação evangélica no dial ainda era pequena, o que deixava o rádio livre a maior parte do tempo para ouvir aquilo que realmente me atraía: a música profana de Roberto Carlos e de outros ídolos da juventude.

Havia na cidade duas emissoras: a ZVNZ5, Rádio Clube de Conquista, e a ZVD-9, Rádio Regional de Conquista — ambas AM e com uma programação diversificada que cobria quase todas as vertentes da música popular. Do repertório internacional, ali eu ouvia, por exemplo, Beatles, Simon & Garfunkel, José Feliciano, Elvis Presley, além de canções italianas e francesas, que faziam muito sucesso no Brasil. De gravações nacionais tocava-se bastante Roberto Carlos e a turma da Jovem Guarda, além de sambas, boleros, baladas românticas, sertanejo e a nascente MPB festivaesca de sucessos como "A banda", "Dis-

12

parada", "Ponteio", "Alegria, alegria" — que também trago na minha memória afetiva. As rádios não eram segmentadas como hoje, e podiam-se ouvir numa mesma emissora uma gravação de Waldick Soriano e, na sequência, outra de Chico Buarque. A programação radiofônica, especialmente em cidades do interior, era uma saudável geleia geral.

Como se não bastasse, contávamos também com um serviço de alto-falantes, "A voz de Conquista", que insistia em continuar operando mesmo depois da inauguração das emissoras de rádio. Seus alto-falantes ficavam em pontos estratégicos de algumas ruas do centro e funcionavam apenas no horário noturno, a partir das sete horas, quando as rádios começavam a transmitir o obrigatório *Hora do Brasil*. Mas parecia que o dono desse serviço tinha deixado de adquirir discos depois de 1950, porque a programação musical era exclusivamente de gravações muito antigas e, pelos chiados, em discos de 78 rotações mais do que rodados. Ali conheci as grandes vozes do passado, como Francisco Alves, Orlando Silva e Dalva de Oliveira, em repetidas audições de "Aquarela do Brasil", de Ary Barroso, "Rosa", de Pixinguinha, e "Ave Maria no morro", de Herivelto Martins. daqueles alto-falantes me lembro de ouvir também sons de orquestra que eram provavelmente gravações de Glenn Miller, Xavier Cugat e Ray Conniff.

Eu ouvia tudo isso na época e gostava de muita coisa, eram informações que recebia, mas a única voz que conseguia identificar era a de Roberto Carlos — o ídolo maior da juventude brasileira e de milhares de crianças, que também amavam o rei da Jovem Guarda, imitavam seus gestos e repetiam suas frases e girias. Eu devia fazer isso com muita graça, porque frequentemente me pediam: "Paulinho, canta aí aquela música do Roberto Carlos". Aos quatro ou cinco anos, achando que inferno era o lugar de Papai Noel, eu soltava a voz: "Quero que você me aqueça nesse inverno/ E que tudo o mais vá pro inferno... Mora?".

Depois dessa música, fiquei atento a tudo o que Roberto cantava e descobri que ele tinha vários outros temas, alguns tão divertidos que pareciam gravados especialmente para as crianças. Foi o caso da canção "O feio", lançada no mesmo disco que traz "Quero que vá tudo pro inferno". Eu ria ao ouvir no rádio aquela história de um cara feioso e esquisito que "quando sorrindo está/ Parece que um temporal vai desabar/ Seu vasto narigão me lembra/ Me lembra um grande pimentão". Esta talvez seja a canção mais esquecível do histórico álbum *Jovem Guarda*, mas "O feio" soava muito bem aos ouvidos do público

13

infantojuvenil que estava descobrindo e se encantando com a música de Roberto Carlos.

Antes mesmo de assistir ao primeiro filme de faroeste eu já gostava do gênero por conta da música "História de um homem mau", gravação de Roberto Carlos que narra o clássico duelo do bem contra o mal no Velho Oeste: "Eu vou contar pra todos a história de um rapaz/ Que tinha há muito tempo a fama de ser mau". Outra gravação dele que divertia as crianças era "Brucutu", versão de "Alley Oop", nome original do personagem pré-histórico criado pelo desenhista Vincent T. Hamlin: "Olha o Brucutu, Brucutu/ Mora só numa caverna, dorme mesmo é no chão/ Olha o Brucutu, Brucutu/ O seu carro é um dinossauro e veste pele de leão". Eu ainda não era alfabetizado e, portanto, não lia revistas em quadrinhos ou tiras de jornais. Quando comecei a fazê-lo, esse personagem era o que eu mais conhecia exatamente por causa da gravação de Roberto Carlos.

Segundo dados do IBGE, a população infantil até quatro anos no Brasil naquela época era de 16% de um total de 80 milhões de habitantes. Outros 37% eram de pessoas entre cinco e vinte anos. Roberto Carlos podia contar com mais de metade da população brasileira. Enquanto integrava a Jovem Guarda, o repertório dele procurava atender exatamente a esses dois públicos. Seu alvo principal eram os jovens próximos dos vinte anos, consumidores de discos, que se identificavam com a doce rebeldia de canções como "É proibido fumar", "Quero que vá tudo pro inferno", "Eu sou terrível" e "É papo-firme" — a maioria composta por Roberto e Erasmo Carlos. Porém Roberto reservava uma ou duas faixas dos discos para atender ao segmento infantojuvenil. Eram crianças e adolescentes que também gostavam das canções acima, mas se identificavam mais com "Brucutu", "O feio" e "História de um homem mau". Assumidamente ingênuas, com narrativas simples e divertidas, essas e outras canções são quase desenhos animados em forma de música. São histórias cantadas com recursos de onomatopéias e que incluíam também colagens de sons. Voz do personagem (em "Brucutu"), rugido de leão ("Um leão está solto nas ruas"), zumbido de nave espacial ("Na lua não há"), estalo de beijo ("Splish splash"), apito de guarda ("Parei na contramão"), sirene de viatura policial ("Os sete cabeludos"), vozes de assombração ("Noite de terror") — tudo isso se ouvia nessas gravações. Eram diferentes efeitos sonoros que realçavam a narrativa e mexiam com a imaginação do público, em especial das crianças.

14

O mercado fonográfico ainda não se preocupava em produzir música infantil ou lançar artistas dedicados exclusivamente às crianças. Para esse segmento, as gravadoras ofereciam apenas o palhaço Carequinha com suas cantigas de roda ou então aqueles disquinhos coloridos com narração de histórias infantis. Nada comparável à força da execução massiva que ocorreria muitos anos depois com o lançamento de grupos como Turma do Balão Mágico e apresentadoras como Xuxa e Angélica. Na falta deles, as crianças dos anos 1960 tinham que se virar mesmo era com Roberto Carlos, Beatles, Wilson Simonal, Rolling Stones, Caetano Veloso e outros ídolos da juventude. Desde cedo isso educou meu ouvido para outras sonoridades, como a de João Gilberto — que só fui conhecer bem mais tarde, pelo disco. Mas ao ouvir e me apaixonar pela música de João eu já tinha milhares de audições de Roberto Carlos. O uso funcional e moderno da voz, o canto enxuto, sem vibrato, enfim, as lições de João que, sem saber, eu já aprendia desde a infância com Roberto, por certo me facilitaram a compreensão da grandeza da arte do próprio João Gilberto.

Em dezembro de 1966, a revista *Manchete* promoveu e registrou uma conversa entre três jovens ídolos da música popular brasileira: Roberto Carlos, Chico Buarque e Geraldo Vandré. Ao ser indagado por Roberto sobre o que achava da música iê-iê-iê que ele fazia, Chico Buarque respondeu: "Você consegue um negócio importantíssimo. Consegue se comunicar com um público que a gente não pode ignorar: as crianças. Mesmo quem está em outras correntes musicais, como Vandré, como eu mesmo, tem que pensar muito nisso. Você encontrou um caminho para chegar ao público infantil. Por isso eu considero sua obra importante".

De fato, nem Chico nem Geraldo Vandré ou qualquer outro nome da nascente MPB conseguia atrair a atenção das crianças como Roberto Carlos. Só a partir de meados dos anos 1970 Chico Buarque produziria alguns trabalhos direcionados ao público infantil, como os discos *Os saltimbancos* e *Os saltimbancos Trapalhões*. Eu mesmo, aos cinco, seis anos, me lembro de ouvir "A banda" no rádio na voz de uma mulher, mas não fazia a mínima ideia de que ela se chamava Nara Leão e muito menos de que o autor daquela música era um tal de Chico Buarque de Hollanda. Na minha infância, o único artista da música brasileira que eu identificava pelo nome, pela imagem e pela voz era Roberto Carlos. E quando irrompia uma canção dele no rádio, eu pulava de alegria e corria para perto do aparelho.

15

Minha família percebia isso e, sempre que possível, me indicava algo relacionado ao cantor. Certa vez, estava na casa de tio Jesuino, o Ziziu, quando ele me chamou para mostrar um papelão quadrado, espécie de minipôster colorido, com a imagem de um rapaz trajando camisa social azul: era Roberto Carlos com olhar meio triste e leve sorriso em uma foto de busto, quase de perfil. Mas o que mais me surpreendeu — e tornou esse momento inesquecível — foi que meu tio pegou aquele minipôster de papelão (que tinha um buraco no meio) e colocou na vitrola para rodar. E dali saiu um som de buzina muito engraçado — fon, fon —, seguido da voz do cantor que dizia: "Essa é uma das muitas histórias que acontecem comigo...". Era a gravação de "O calhambeque", que até então eu não conhecia, num disco promocional das canetas Sheaffer. O público que comprava a caneta ganhava de brinde esse disco em papelão com a gravação e a foto colorida de Roberto Carlos. Eu ria só de ver aquele papelão quadrado rodando no toca-discos; ria mais ainda ao ouvir o som de buzina tocada na introdução e que voltava a tocar no final da história do calhambeque, quando Roberto ia embora fazendo o arráááááááámmmm! Eu ria tanto de tudo aquilo que me lembro de ver as pessoas se divertindo com a minha alegria. Sempre que ia à casa do meu tio, eu pedia para ele tocar a "música de papel do Roberto Carlos".

Atentas ao rei da Jovem Guarda, muitas crianças se preocupavam com o que pudesse acontecer com ele. Numa das inúmeras correspondências enviadas semanalmente ao então prefeito de São Paulo, Faria Lima, uma criança pede para que seu ídolo Roberto Carlos seja preso. As razões para o inusitado pedido ela esclarece na carta:

Prezado Prefeito, Sr. Faria: Eu sou uma menina de onze anos e já sei muito bem o que a vida nos oferece de bom e de mau, por isso eu queria lhe pedir um grande favor, um favor que diz respeito ao nosso tão querido Roberto Carlos. Eu quero que o senhor mande prender o Robertinho, sabe? Eu temo muito pela vida dele e rezo todas as noites para que nunca lhe aconteça nada. [...] Papai diz que a vida do Roberto Carlos é muito parecida com a de um ator de cinema, um tal de James Dean, que era louco por corridas de carro, e em um dos desastres que teve perdeu a vida. Papai disse que isso também pode acontecer com o Robertinho, pois ele é louco por carros e quando está dirigindo não vê nada na frente. Isso pode um dia lhe custar a vida e só de pensar nisso eu fico toda arrepiada. Por

16

isso é que eu quero que o senhor prenda o Roberto, assim ele não viajara mais de avião, nem de carro, e nós o teremos vivo e feliz.

Não havia maiores expectativas em torno do álbum *Jovem Guarda* quando foi lançado no fim de 1965, trazendo "Quero que vá tudo pro inferno". Até então, Roberto Carlos era um artista sem grande projeção e que nunca lançara álbuns na época do Natal. Portanto, aquele LP chegou sem muitos anúncios, mas sua grande repercussão mudaria o rumo dos acontecimentos. Roberto Carlos foi coroado rei da juventude, tornou-se o nome mais badalado do show business nacional, além de incorporar, definitivamente, a linguagem do pop rock à música brasileira. Seu próximo LP foi então programado para o fim de 1966 — e este sim seria o seu primeiro lançamento ansiosamente aguardado pelo público. Havia agora uma grande audiência para os discos de Roberto Carlos e uma natural curiosidade sobre seu desempenho depois do polêmico e estrondoso sucesso de "Quero que vá tudo pro inferno". Comentava-se sobre outros ídolos que no passado tinham perdido a popularidade e o rumo na carreira depois de um breve sucesso inicial. Seria Roberto Carlos mais uma daquelas nuvens passageiras?

Suas próximas gravações iriam definir a parada. Uma prévia do conteúdo do álbum seguinte foi mostrada no volume XVIII do LP *As 14 mais*, coletânea com novas gravações do elenco de música jovem da CBS. Lançado em julho de 1966, o álbum trouxe duas faixas com Roberto Carlos: "Esqueça" e "É papo-firme", que entraram logo nos primeiros lugares das paradas. Era um sinal de que o cantor continuaria com força no cenário musical do país. O teste definitivo veio mesmo em dezembro, com o lançamento do seu novíssimo LP, que pela primeira vez trouxe no título apenas o nome do cantor — e mais não precisava — em uma capa em preto e branco, com metade de seu rosto na sombra, inspirada no álbum *With the Beatles*. Eram doze faixas, metade em cada lado do LP, alternando canções mais românticas com outras mais roqueiras, a maioria delas inéditas.

Quem tinha apostado na queda de Roberto Carlos perdeu feio. O álbum foi um estouro de execução e de vendagem. Não era para menos, pois o cantor produziu um dos melhores lados A da história do vinil no Brasil. Faixa 1: "Eu te darei o céu"; faixa 2: "Nossa canção"; faixa 3: "Querem acabar comigo"; faixa 4: "Esqueça"; faixa 5: "Negro gato"; e faixa 6: "Eu estou apaixonado por você".

17

É uma face de vinil tão perfeita que nas primeiras audições muitos fãs nem viravam o disco na vitrola. Tocavam várias vezes esse lado A para só depois ir conhecer o que havia no lado B. Este era menos sublime, não perdia o pique, pois abria com "Namoradina de um amigo meu" — uma das melhores canções de Roberto Carlos — e prosseguia com "O gênio", "Não precisas chorar", "É papo-firme".

Mesmo quem não tinha uma cópia desse disco conheceu as suas doze faixas, pois todas tocaram exaustivamente no rádio. Canssei de ouvi-las na Rádio Clube e na Rádio Regional de Conquista, por exemplo. Minhas faixas preferidas eram a infantojuvenil "O gênio", que conta uma nova versão da história do gênio da garrafa, e a eletrizante "Negro gato". Eu achava bárbara aquela história de um gato sempre em apuros, em especial pelos gritos de miauuuu que Roberto Carlos dá em meio aos solos de guitarra.

A ótima recepção desse álbum consolidou definitivamente o ídolo da Jovem Guarda como o grande vendedor de discos no país. Foi quando começou pra valer a Era Roberto Carlos na música brasileira. A partir de 1966, a cada fim de ano o mercado fonográfico e milhões de brasileiros viviam uma mesma expectativa: o novo LP do cantor. Às vezes o disco chegava semanas antes do Natal, outras vezes, muito em cima da data, mas sempre chegava. E quando isso acontecia, era uma alegria para os fãs descobrir as novas canções de Roberto Carlos. Cada novo LP tornava-se rapidamente o mais executado e vendido da música brasileira.

Para os fãs, era um investimento garantido — apesar de todas as restrições da crítica, que insistia em desprezar o trabalho dele. Sylvio Túlio Cardoso, por exemplo, um dos grandes críticos da época, dizia em sua coluna em *O Globo* que Roberto Carlos fazia "submúsica". O cantor, porém, ignorava a opinião dos analistas, fazendo seu disco ao agrado dos fãs. "Que me desculpem os críticos, mas a crítica não representa o gosto do povo. E eu faço disco para o povo", disse certa vez. Firmou-se então, a partir de 1966, uma espécie de acordo tácito entre Roberto Carlos e o povo brasileiro. O cantor se comprometia a lançar um novo álbum em cada Natal, mas não um álbum qualquer, e sim um com grandes canções; ainda, não com grandes canções já-gravadas, e sim um álbum com canções em sua maioria inéditas — e os fãs se comprometiam a ir anualmente comprá-lo. Um acordo nunca verbalizado, mas implicitamente feito pelo artista e seu público.

18

divertida história de um rapaz que tinha a mesma cara de Roberto Carlos — numa referência aos vários imitadores seus que surgiam no período da Jovem Guarda.

O fato é que, com esse novo disco, Roberto Carlos mais uma vez fez a sua parte, e o público também, pois o álbum vendeu mais que o anterior: 550 mil cópias. Alcançar a venda de meio milhão de LPs nos anos 1960 era algo espetacular. Não apenas porque a população era bem menor do que hoje, como era ainda relativamente pequeno o número de toca-discos nas residências brasileiras. Com baixo poder aquisitivo, a maioria absoluta da população ouvia música apenas pelo rádio.

Em minha casa, por exemplo, não tínhamos vitrola nem televisão. Por isso, nunca assisti ao programa *Jovem Guarda*, que era transmitido na Bahia pela TV Aratu, canal 5, através de videoteipe. Aliás, não havia televisão nem mesmo nas casas próximas de onde eu morava. Nos anos 1960, um aparelho de TV era um bem de consumo restrito basicamente à classe média.

Meu pai, Raimundo, era um camponês sem terra e, invariavelmente, sem emprego, quando conheceu minha mãe, Alzerina, em Vitória da Conquista. Ambos nasceram em áreas rurais da Bahia, tinham baixa escolaridade e moravam havia pouco tempo na cidade. Minha mãe trabalhava em serviços gerais e se interessou por aquele rapaz alto, moreno, que só lhe dizia palavras bonitas. Mas o namoro começou mesmo quando Raimundo apareceu de Bíblia na mão e lhe garantiu que era evangélico. Participante ativa da Igreja Batista, cantora do seu coral feminino, Alzerina não aceitava ter um companheiro de outra religião e, por isso, alguns pretendentes antes dele foram rejeitados. O fato de Raimundo não ter propriedades, estudo, nem mesmo um emprego que garantisse uma renda no fim do mês não foi empecilho para o casamento, realizado poucos meses depois do início do namoro. Minha mãe estava acostumada a trabalhar e acreditava que juntos poderiam construir e sustentar uma família. Para ela, o importante era que os dois se amavam e professavam a mesma fé evangélica.

Bastaram algumas semanas de vida a dois para minha mãe ter a primeira grande decepção com o marido: ele não era evangélico coisíssima nenhuma. Como todo mulherengo, meu pai tinha o dom de dizer às mulheres exatamente o que elas gostariam de ouvir. Sabendo que quanto a religião ela não transigia, na fase do namoro ele se comportou conforme o figurino: indo à igreja,

20

Ao contrário de outros cantores, que lançavam LPs com uma ou duas boas canções, enquanto as demais eram apenas para preencher a cota, Roberto teria que produzir álbuns em que quase todas as faixas viriam com potencial de sucesso. E, além disso, a maior parte do repertório do disco seria inédita, canções novas, tolerando-se apenas uma ou outra regravação. Nada de seguir o caminho de cantores como Johnny Mathis, Andy Williams ou, mais tarde no Brasil, Emilio Santiago, que se notabilizaram por regravar clássicos antigos ou canções do hit parade. Roberto Carlos teria que ser um criador de sucessos e de futuros standards da música popular. Portanto, ele que se esforçasse, se virasse, compondo com Erasmo parte do repertório do disco e pedindo a demais compositores a outra parte. Para o público, o importante era que a cada ano, impreterivelmente, o artista cumprisse a sua parte no acordo, porque ele, o público, também estaria disposto a cumprir a sua.

Para a gravadora CBS e para a indústria fonográfica nacional, tal pacto foi um excelente negócio, porque movimentou o mercado de discos no Brasil por mais de três décadas, período em que durou a Era Roberto Carlos na música brasileira.

Ao decidir lançar seus LPs na época do Natal, o cantor se beneficiava da recente promulgação da Lei do Décimo Terceiro Salário, regulamentada em 1965, que possibilitava ao trabalhador brasileiro consumir mais no fim do ano. Em décadas passadas, o período de maior produção e faturamento das gravadoras era no Carnaval, quando a maioria dos cantores, inclusive os românticos, gravavam sambas e marchinhas. O grande sucesso de Roberto Carlos acabaria inventando outra tradição no Brasil, a dos discos de fim de ano, data que seria também escolhida para lançamentos de álbuns de Chico Buarque, Simone, Milton Nascimento, Benito di Paula e vários outros artistas.

A cumplicidade entre Roberto e seu público seria reforçada no fim de 1967, quando chegou ao mercado o novo LP do cantor: *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, mesmo título do filme previsto para o início do ano seguinte. Ao todo, doze faixas, em sua maioria belas, grandiosas canções, e quase todas inéditas: "Eu sou terrível", "Quando", "Como é grande o meu amor por você", "Por isso corro demais", "Você não serve pra mim", "E por isso estou aqui", "Só vou gostar de quem gosta de mim", "O sócia" talvez seja a mais fraca do álbum, mas na época era essa de que as crianças mais gostavam, embora nem soubessem o significado do título. A faixa conta em estilo revista em quadrinhos a

19

orando ao Senhor e cantando aleluia. Mas a Bíblia que usava era emprestada de um amigo e foi devolvida logo depois do casamento. E o cigarro que ele ocultava da namorada passou a tragar na frente da esposa. Ter um fumante em casa para ela era demais, porém não seria exatamente por isso que iria terminar seu casamento, até porque logo depois minha mãe descobriu que estava grávida do primeiro filho.

Sem muitas oportunidades em Vitória da Conquista, ela insistiu com o marido para que fossem para São Paulo; quem sabe lá encontrariam um bom emprego. Meus avós maternos, Josias e Isaura, tinham se mudado pouco tempo antes e poderiam acomodá-los no início. Raimundo concordou e, depois de uma viagem de vários dias pelo famoso "trem baiano", o jovem casal desembarcou na Estação Roosevelt, no bairro do Brás. Era setembro de 1961; a renúncia de Jânio Quadros e a crise política pela posse do vice João Goulart ainda dominavam as conversas.

Ao chegar a São Paulo, meu pai representava o tipo ideal do homem do povo cultivado pela esquerda brasileira naquele momento. Como parte de um fenômeno conhecido como "romantismo revolucionário", setores intelectuais, estudantes e artísticos viam no "camponês nordestino, de preferência o retirante", o agente de transformação social. "Supunha-se que a aliança retirante-favelado seria a grande força motriz da história." Faltou combinar com meu pai, pois ele jamais gostou de política nem se interessava em participar de qualquer movimento organizado.

Na estação do Brás eles pegaram outro trem para Ermelino Matarazzo, na zona leste, onde moravam meus avós. Creio que se sentiram em casa, pois aquele distrito formava uma espécie de Bahia dentro de São Paulo. Era uma das regiões mais pobres da metrópole e tinha entre os baianos, isoladamente, a maior população de migrantes. Um chefe de seção de uma fábrica na região costumava dizer para seus operários: "Baiano, ensina para esse baiano o serviço dos baianos". Foi o que meu pai teve de aprender ao se empregar em uma fábrica naquele distrito, mas ele não se adaptou e acabou demitido pouco depois.

Na tarde de 14 de março de 1962, ele e a esposa caminhavam por uma rua de Ermelino Matarazzo quando foram abordados por policiais. Do carro desceu um PM alto, moreno, de aproximadamente trinta anos, que lhes perguntou se precisavam de ajuda. Sim, respondeu Raimundo, sua mulher se arastava porque sentia as primeiras dores do parto e ele procurava um ônibus

21

para levá-la a uma maternidade. "Entre aqui com a gente", disse-lhe o policial, que conduziu a viatura em direção à maternidade pública mais próxima. Ao chegar lá, porém, não havia leito disponível. O militar reclamou na recepção, falou do absurdo de um hospital não poder receber uma mulher que estava prestes a ganhar um bebê. "Mas não se preocupe, minha senhora, vou levá-la a uma maternidade onde certamente haverá vaga", disse para minha mãe. E aquela viatura rumou para o centro de São Paulo, parando em frente ao Hospital Leonor Mendes de Barros, no Belenzinho. Como ele previra, minha mãe foi logo atendida. Percebendo a dificuldade de meu pai em preencher os formulários na recepção, aquele PM nos fez mais um favor. Pegou os documentos de Raimundo e de Alzerina e ele próprio preencheu toda a papelada. Antes de retornar para o carro, ainda deixou um aviso na recepção: que após o nascimento da criança eles ligassem para seu Batalhão que ele viria buscar o casal com o filho.

O hospital agiu conforme solicitado, e com três dias de vida, lá fui eu com meu pai e minha mãe rumo à "Bahia de São Paulo" dentro de uma viatura da polícia. Extrapolando mais uma vez a sua função de servidor público, no meio do caminho o militar parou o carro em uma farmácia e desceu para comprar a minha primeira chupeta. No período pré-ditadura militar talvez houvesse mesmo no Brasil o que Chico Buarque chamou de um tempo da delicadeza, que podia se expressar nessa relação mais cordial da polícia com humildes cidadãos da periferia.

Quatro meses depois, em julho, sem emprego e sem perspectiva — e com o Brasil em permanente crise política —, Raimundo decidiu retornar com a família para Vitória da Conquista, onde fui finalmente registrado no cartório de Aristóteles Vieira de Melo. Antes da viagem de volta, porém, minha mãe foi a um "retratista" em Itaquera e tirou a primeira foto do seu bebê — na qual apareço agasalhado do inverno paulistano e exibindo a chupeta que ganhei daquele policial militar.

PD LIA Jordani 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976, 1977, 1978, 1979, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025

Quano em que nasci, 1962, é por coincidência também o marco zero do sucesso de Roberto Carlos. Foi quando pela primeira vez uma música dele alcançou boa posição no hit parade: o rock-balada "Malena", de Rossini Pinto e Fernando Costa, gravado pelo cantor em março daquele ano. Foi um sucesso

22

ainda modesto, restrito basicamente às rádios do Rio de Janeiro, mas deu uma notoriedade maior ao jovem cantor. Em junho daquele ano, por exemplo, pela primeira vez ele foi destaque na *Revista do Rádio*, em reportagem que trazia um perfil seu sob o título: "Paixões de Roberto Carlos: brotos, músicas e carros". O fracasso de seu primeiro disco de bossa nova na gravadora Polydor, o fracasso de seu primeiro single na CBS e o também fracasso de seu primeiro álbum na mesma gravadora — tudo isso ocorreu antes de 1962. A partir desse ano a sorte começou a sorrir para Roberto, e depois de "Malena" vieram hits cada vez maiores, como "Spish splash", "Parei na contramão" e "O calhambeque". Portanto, eu crescia junto com o sucesso de Roberto Carlos, e acabaria-mos nos encontrando logo mais à frente, no Natal de 1965, com o grande estouro de "Quero que vá tudo pro inferno".

Por essa época, minha mãe já havia sofrido a segunda e definitiva decepção com o marido: descobriu que ele tinha uma amante, e que essa era a principal razão de seus frequentes sumiços de casa. De tempos em tempos, porém, meu pai reaparecia jurando fidelidade e amor à minha mãe — que, cheia de esperança, tentava começar tudo de novo. Mas logo depois de nascer meu irmão, Sérgio, ela descobriu que o marido continuava se encontrando com outras mulheres. Ele então sumiu de casa outra vez para reaparecer mais de um ano depois, dizendo-se arrependido e disposto a refazer seu casamento. A lembrança mais viva que tenho do meu pai nessa época é exatamente ele voltando para casa. Eu nunca o via indo embora, talvez porque ele saísse cedo demais ou muito tarde, quando eu já estava dormindo. Mas recordo da minha alegria ao avistá-lo de volta, tirando o chapéu e sacudindo a poeira em frente à porta de casa.

Às vezes ele sumia porque gostava muito de caçar. Meu pai se metia no mato com dois ou três cachorros e uma foice, para só reaparecer dias depois, trazendo vários tatus. Certa vez, passamos mais de uma semana comendo carne de tatu. Mas a caça podia ser também apenas um pretexto para sair ao encontro de alguma mulher. Até que um dia minha mãe decidiu se separar dele definitivamente. A música de Roberto Carlos que melhor descreve a história de amor dos meus pais não foi gravada naquela época. O cantor precisou de tempo e maturidade para sintetizar um caso desses numa canção, parceria

23

com Erasmo Carlos: a balada "Do fundo do meu coração", lançada em 1986: "Eu, toda vez que vi você voltar, / Eu pensei que fosse pra ficar / E mais uma vez falei que sim / Mas, já depois de tanta solidão / Do fundo do meu coração / Não volte nunca mais pra mim".

Minha mãe seguiu sozinha, sendo pai e mãe de suas duas crianças. Pensão alimentícia nem se cogitava, porque Raimundo não tinha renda fixa nem direitos trabalhistas. Meu pai atuava no campo numa época em que o trabalhador rural não era contemplado pelas leis da CRT. A solução foi minha mãe desenvolver algumas atividades, como fazer flores artificiais, que vendia pelas redondezas, levando eu e meu irmão a tiracolo. Ou então vender leite, que um fornecedor de uma fazenda próxima lhe entregava. E que os filhos crescessem um pouco mais para também logo começarem a trabalhar.

Em abril de 1968, Roberto Carlos se casou com Cleonice Rossi, a Nice, e muitos apostaram que isso levaria ao fim do seu reinado na música brasileira. O argumento era que o público feminino não aceitaria um ídolo jovem casado, ainda mais com uma mulher desquitada e mãe de uma filha. Acreditava-se que era necessário manter a ilusão de que, um dia, uma das fãs seria a escolhida dele. Se ao menos a eleita do rei fosse solteira, mais jovem e virgem, as fãs poderiam olhá-la com inveja, mas se sentiriam representadas por ela. No caso de Nice, definitivamente, não. Típica mulher da classe média paulistana, ela era em quase tudo oposta ao perfil das fãs do cantor.

A emergência, naquele momento, do jovem cantor Paulo Sérgio, com voz e estilo semelhantes aos do rei da Jovem Guarda, seria a comprovação de quem apostava na decadência de Roberto Carlos. Solteiro e romântico, em meados de 1968 Paulo Sérgio ocupou, de fato, todas as paradas de sucesso com os hits "Última canção", "No dia em que parti" e outras faixas de seu primeiro álbum. Foi tia Dirce quem me informou que aquelas músicas não eram de Roberto Carlos, e sim de um novo cantor chamado Paulo Sérgio. Duvidei da informação porque desconhecia esse artista e, quanto mais ouvia "Última canção", mais acreditava que era uma gravação de Roberto Carlos. Será que não era ele? Aliás, o próprio Roberto chegou a pensar assim. "Paulo Sérgio é a mais perfeita imitação minha. Eu até me confundi com ele ao ouvi-lo cantando no rádio", disse em uma entrevista.

24

Só me convenci do contrário quando estava na casa de meus avós e tia Lúcia chegou acompanhada de duas colegas que traziam o primeiro LP de Paulo Sérgio. As meninas colocaram uma das faixas para tocar e me mostraram o nome e a foto do cantor na capa do disco. Realmente, não se tratava do meu ídolo, mas de alguém que cantava muito parecido e tinha o mesmo sorriso tímido, os mesmos olhos tristes e os mesmos modelos de pulseiras e cordões de Roberto Carlos. Porém a minha admiração pelo rei da Jovem Guarda não me impediu de gostar do outro. Desde que constatei que "Última canção" era um sucesso de Paulo Sérgio, continuei a apreciar essa e outras músicas que ele gravou.

O fato de o estouro do sócia ocorrer logo em seguida ao casamento de Roberto Carlos deu margem a previsões apocalípticas. O mais popular apresentador da televisão brasileira, Abelardo Barbosa, o Chacrinha, foi categórico: "Roberto Carlos acabou. Não existe mais Roberto Carlos", garantindo que o novo rei da juventude seria agora Paulo Sérgio. Mas Roberto sabia que a manutenção de sua carreira não dependia de seu estado civil e respondeu, "Não será o meu casamento que decretará a minha queda, como muitos chegam a achar inevitável. Nunca acreditei em nenhuma das profecias negras que fizeram a meu respeito. Atravessi mais um inverno e poderei atravessar outros. Tudo vai depender de meu repertório." Ou seja, ele tinha consciência de que o importante era cumprir aquele seu compromisso de entregar no fim do ano um disco com grandes canções e em sua maioria inéditas. E foi o que fez em dezembro de 1968, ao lançar *O inimitável* — título com clara referência a Paulo Sérgio. Com pulsantes arranjos em estilo soul, o LP reunia músicas que se tornariam clássicos como "Se você pensa", "As canções que você fez pra mim", "Ciúme de você" e "Eu te amo, te amo, te amo".

O sucesso foi absoluto, e mais uma vez o cantor ultrapassou a barreira de meio milhão de discos vendidos no lançamento. Foi quando o fenômeno Roberto Carlos passou a chamar a atenção da matriz da CBS nos Estados Unidos. Ela recebia mensalmente a lista de best-sellers de todas as suas filiais no mundo. Quando a matriz começou a ver os números alcançados por Roberto Carlos no Brasil, ficou estupefata. Nenhuma das outras filiais tinha um artista local que conseguisse vender tantas cópias a cada lançamento.

Os executivos norte-americanos da CBS fizeram então análises comparativas da vendagem de Roberto com a de outros artistas no mercado dos Estados Unidos. Através de cálculos proporcionais, afirmaram que, considerando

25

o poder aquisitivo da população brasileira — bastante inferior ao da norte-americana, bem como o número de toca-discos nas residências —, os 500 mil discos vendidos a cada lançamento por Roberto Carlos corresponderiam a 10 milhões de cópias nos Estados Unidos. E, assim, o cantor brasileiro seria um fenômeno só comparável mesmo a outros fenômenos, como Elvis Presley e os Beatles.

Além dos 500 mil consumidores de cada LP de Roberto Carlos, havia uma outra multidão que gostaria, mas não podia comprar um álbum dele. Eu conhecia pessoas da minha família e da vizinhança que, por falta de dinheiro, contentavam-se em ouvi-lo apenas pelo rádio. Ou compravam, no máximo, um compacto seu.

Para atender a essa parcela do público de menor poder aquisitivo, a CBS adotava a seguinte estratégia de mercado: retalhava o álbum de Roberto Carlos em três compactos duplos (quatro faixas cada), que eram lançados a intervalos de mais ou menos três meses e geralmente com a mesma capa do LP. Por exemplo, o álbum *Jovem Guarda*, lançado em novembro de 1965. No mês seguinte, quando o LP já tinha vendido uma grande quantidade de cópias, a gravadora lançou um primeiro compacto duplo, *Jovem Guarda vol. 1*, com quatro faixas dele. No início de 1966, lançou *Jovem Guarda vol. 2*, com mais quatro faixas, e, em junho daquele ano, *Jovem Guarda vol. 3*, com as quatro faixas que restavam. E assim, uma parcela do público acabava comprando o LP fatiado, a prestações, e ao final reunia as doze canções do álbum que não pôde comprar na época do lançamento. Com o tempo, a gravadora foi reduzindo a fatia de cada álbum, que ficou restrita a apenas dois compactos duplos (oito faixas no total), depois a apenas um compacto (quatro faixas), até que, a partir de 1986, a CBS deixou de vender singles de Roberto Carlos. Mas, enquanto durou, essa foi a forma de atender aos fãs mais pobres do artista.

A partir do álbum *O inimitável*, de 1968, Roberto Carlos deixou de gravar músicas de temática infantojuvenil e passou a se dedicar exclusivamente a um repertório romântico e adulto. Isso ficou evidente para o compositor Getúlio Côrtes, seu principal fornecedor de temas estilo revista em quadrinhos. Na fase de preparação desse LP, Roberto Carlos disse-lhe textualmente que não gravaria mais aquele tipo de música, pedindo-lhe canções românticas. Compositor obediente e versátil, Getúlio Côrtes passou então a compor ao gosto do cliente. Assim as crianças deixaram de ter uma faixa especificamente para elas nos

discos de Roberto Carlos. Mas aquela altura já estávamos todos cativados pelo artista e seguimos ouvindo suas novas canções românticas e em roupagem black music.

Em 1968, morávamos na rua Guimarães, situada em frente à rodovia BR-116, no trecho da famosa, Rio-Bahia. Era uma rua estreita e sem calçamento quase na saída da cidade, na parte de baixo da rodovia. Minha casa era modesta, apenas um quarto, sala e cozinha, ainda sem luz elétrica ou água encanada. Saneamento básico ali também não existia, e o "vaso sanitário" era uma poça coberta por madeira no fundo do quintal, ao lado de um pé de bananeira. No fim da rua tinha uma borracharia que atendia ao grande movimento de automóveis da Rio-Bahia, especialmente caminhões. Pedacos de pneu se espalhavam pela rua e serviam de combustível para fogueiras improvisadas nas noites frias de Vitória da Conquista. Muitos moradores se reuniam em torno dessas fogueiras para conversar ou ouvir rádio. Eu também costumava ficar por ali à noite brincando com os meninos da vizinhança. Por isso, a canção "Eu te amo, te amo, te amo" tem para mim um eterno cheiro de borracha queimada. Ao redor das fogueiras, muitas vezes ouvi esse e outros sucessos daquele ano, como "Sá Marina", com Wilson Simonal, "Bilhetinho apaixonado", com Katia Cilene, e "A pobreza", gravação de Leno. Até hoje, quando passo por uma rua da periferia e sinto cheiro de borracha queimada, viajo para o tempo e o lugar dessas canções.

Morci em quase todas as ruas dos subúrbios de minha cidade e estudei em quase todas as suas escolas públicas. Mudávamos muito de casa, na maioria das vezes por causa do aumento do aluguel. Não podíamos pagar, procurávamos outro local, outra moradia. Minha infância foi assim: mudando de casa, de rua, de bairro, de escola, de amigos. Acho que nunca fiquei mais de um ano em um mesmo endereço em Vitória da Conquista. Hoje consigo identificar a época de cada residência pela lembrança das canções de Roberto Carlos. Como um daqueles "lugares de memória" de que fala o historiador francês Pierre Nora, a canção popular é também um meio de transporte que nos leva a espaços e tempos de nossa vida. Basta ouvir aquela antiga canção e lá estamos nós sorrindo ou sofrendo com as recordações, felizes ou não, mas lembrando com tanta clareza que revivemos tudo outra vez.

Em um final de tarde em 1969, tia Livia, irmã caçula de minha mãe, chegou agitada do colégio. Ela tinha longos cabelos castanhos, batendo quase na cintura, que se alvoroçavam na sua agitação. Depois de jogar livros e cadernos sobre a mesa, ela me abraçou e fez uma pergunta: "Linho" — era assim que me chamava —, "sabe quem vem fazer um show aqui em Vitória da Conquista?". Tia Livia parecia mesmo eufórica em me contar a novidade, e antes que eu tentasse adivinhar, ela exclamou sorrindo: "Roberto Caaaarlos!". Contou que suas colegas tinham ouvido a informação no rádio e que, naquele dia, não se falou de outra coisa nos intervalos das aulas.

Eu tinha sete anos e embora nem soubesse exatamente o que significava um show, fiquei feliz só de saber que Roberto Carlos visitaria nossa cidade. Na minha cabeça — e coração de criança —, imaginava que o artista iria caminhar pelas ruas e que eu poderia estar ao lado dele, conversar com ele, abraçá-lo. Dias depois, eu próprio ouvi na Rádio Clube a entrevista com um dos promotores do show, garantindo que dessa vez Roberto Carlos iria mesmo se apresentar em Vitória da Conquista. Desde a explosão da Jovem Guarda, no fim de 1965, a presença do cantor era aguardada por seus fãs na cidade. O promotor explicou que Roberto Carlos se apresentaria primeiro em Salvador, depois faria shows em Feira de Santana, Vitória da Conquista e em mais uma ou duas outras cidades do interior da Bahia. Seria uma miniturnê do rei da Jovem Guarda pelo sertão baiano.

A partir daí fiquei na expectativa e frequentemente perguntava à minha tia quando Roberto Carlos iria chegar à nossa cidade. O local e a data do show foram anunciados no rádio, e muitas pessoas se mobilizaram para garantir logo seus ingressos. Entretanto, poucos dias depois veio a informação de que o show não iria mais acontecer, nem em Vitória da Conquista nem nas outras cidades do interior da Bahia. A miniturnê estava cancelada. Os promotores justificaram que as filmagens do novo longa-metragem de Roberto Carlos haviam lhe tomado um tempo maior do que o previsto e que, por isso, seu empresário tivera que cancelar algumas apresentações, confirmando na Bahia apenas o show de Salvador.

De fato, no segundo semestre de 1969 já tinham se iniciado as filmagens de *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, segundo longa dele dirigido por Roberto Farias. O filme anterior, *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, havia sido um sucesso absoluto, com 4 milhões de espectadores, além de vários hits

com a trilha sonora. Por tudo isso, Roberto Farias decidiu fazer logo um segundo filme com o cantor. Ele concordou, embora soubesse que não seria fácil cumprir os compromissos acumulados.

No fim dos anos 1960, Roberto Carlos vivia sob a pressão de três homens: o produtor Evandro Ribeiro, o empresário Marcos Lázaro e o diretor de cinema Roberto Farias. Cada qual na sua função, eles disputavam espaço na agenda apertada do artista, cobrando trabalho. Evandro Ribeiro pedia novas canções e a presença de Roberto Carlos no estúdio da CBS para gravar os discos sem estourar o prazo de entrega para as lojas. O empresário Marcos Lázaro, por sua vez, queria a disponibilidade de Roberto Carlos para atender as muitas propostas de shows que não paravam de chegar ao seu escritório. E Roberto Farias precisava do cantor nos sets de filmagens.

Como um equilibrista, Roberto Carlos ia atendendo os três na medida do possível, dividindo seu tempo entre os shows, a gravação dos discos e as cenas de pancadaria dos filmes. Numa escala hierárquica, Evandro Ribeiro era quem tinha mais influência sobre o cantor. Afinal, foi sob a produção e orientação do chefe da CBS — a quem sempre chamava de "seu Evandro" — que Roberto Carlos deixou de gravar bossa nova para conquistar as paradas de sucessos com o iê-iê-iê. Portanto, era mais difícil dizer não ao produtor de seus discos. Com Marcos Lázaro ele tinha uma relação estritamente profissional. Por fim, o diretor Roberto Farias, que tratava com ele apenas assuntos relacionados aos filmes que produziram entre 1967 e 1971. Como na prioridade de Roberto Carlos o cinema estava logo abaixo dos shows e dos discos, Roberto Farias era quem mais penava para ter o ídolo na mão.

Isso ocorreu, por exemplo, logo depois de decidirem fazer o segundo longa-metragem. Farias não conseguia agendar uma reunião com o cantor. Ocupado com vários outros compromissos, Roberto Carlos ia sempre adiando o encontro. Após várias tentativas frustradas, Farias soube que o artista estava no Rio de Janeiro (na época, ele morava em São Paulo) e imediatamente ligou para ele, se oferecendo para ir ao seu encontro no horário e local que quisesse. "Farias, não posso me encontrar com você porque vou embarcar hoje à noite para cantar em Veneza", justificou mais uma vez Roberto Carlos.

Convencido de que a reunião poderia mesmo ser adiada indefinidamente, Farias tomou então uma decisão radical: informou-se sobre o voo de Roberto Carlos e de imediato comprou uma passagem. Quando Roberto Carlos entrou

no avião, lá estava Roberto Farias aguardando-o na poltrona ao lado. "Embarquei para a Itália sem ter nada o que fazer lá", disse-me, resignado, Roberto Farias. O importante é que a viagem lhe propiciou mais de dez horas ao lado de Roberto Carlos, realizando no ar a reunião que não foi possível na terra. Quando o avião pousou, eles já tinham acertado tudo relativo a *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*.

Diferentemente do filme anterior, nesse Roberto Carlos atuaria ao lado dos amigos Erasmo e Wanderléa, com o trio à procura de um diamante perdido. É uma aventura musical com figurino psicodélico e cenas rodadas no Brasil, no Japão e em Israel. As dificuldades para encontrar espaço na agenda de Roberto Carlos continuaram na fase de produção. Em meados de outubro de 1969, eles estavam filmando em Tóquio quando o cantor lhe fez um pedido inusitado. "Farias, será que dava para você me liberar para uma viagem?" "Você quer viajar para onde?", perguntou o diretor. "Preciso ir à Bahia fazer um show neste domingo." Era o cantor sob a pressão do seu empresário, Marcos Lázaro. Surpreso, Roberto Farias exclamou: "Que é isso, cara?! A gente está do outro lado do mundo! E daqui vamos direto para Israel continuar as filmagens". Roberto Carlos explicou que havia cancelado alguns shows para rodar o filme, mas que não podia deixar de cumprir aquele compromisso em Salvador, e garantiu que seria uma viagem rápida. O diretor achou aquilo absurdo, porém não podia impedir o artista de viajar. A solução foi mudar o cronograma das filmagens: ele antecipou as cenas que Roberto Carlos gravaria em Tóquio e o liberou para a viagem à Bahia com o compromisso de que de lá ele seguisse direto para Tel-Aviv. Enquanto isso, Farias continuaria com a equipe em Tóquio, filmando as cenas de Erasmo e Wanderléa. A previsão era de que até meados da outra semana todos estariam reunidos na capital de Israel para a gravação das últimas cenas no exterior. E, de fato, na semana seguinte a trupe do filme que estava no Japão desembarcou em Tel-Aviv, mas não encontrou Roberto Carlos, que continuava ocupado no Brasil, agora sob a pressão do produtor, Evandro Ribeiro.

Logo após terminar o show em Salvador, o cantor recebeu um telefonema do diretor da CBS intimando-o a retornar ao Rio de Janeiro para prosseguir a gravação do novo álbum. Evandro Ribeiro reclamou que já estavam no mês de outubro e não podia mais adiar a gravação sob risco de não entregar o LP nas lojas em dezembro. Das doze faixas do disco, apenas quatro estavam gravadas,

entre elas os souls "Não vou ficar" e "As curvas da estrada de Santos". Porém mais da metade do disco ainda não estava pronto. O produtor pediu que Roberto Carlos deixasse o filme para lá e viesse logo ao seu encontro no estúdio da CBS, no Rio. O artista concordou, porque não gostava de contrariar Evandro Ribeiro e não podia mesmo falhar no compromisso de entregar um novo álbum no fim do ano. Ele então ligou para Roberto Farias e prometeu que no máximo em uma semana estaria em Israel. "Farias, você me desculpe, mas é que meu produtor não me deixa viajar antes de terminar o LP".

Sem a presença do astro, que estava escalado para todas as cenas, o diretor e sua equipe permaneceram a maior parte do tempo sem ter o que fazer em Tel-Aviv. Wanderléa aproveitou a folga para engatar um romance com o norte-americano Richard Donner, futuro diretor de *Superman: o filme*, que também estava em Israel supervisionando as filmagens de *Crepúsculo de um ídolo*, com Richard Harris e Romy Schneider. Depois de uma semana, Roberto Carlos telefonou, prometendo que viajaria no dia seguinte. Não embarcou, mas disse que iria no outro dia sem falta. Também não foi possível, porque continuava gravando e regravando as faixas do disco novo. E assim se passaram quinze dias, com as despesas da estadia da equipe em Israel só aumentando. Na tarde de 29 de outubro, o cantor estava no estúdio da CBS quando recebeu uma ligação de Tel-Aviv. Era Roberto Farias, chateado com a demora do astro. "Como é, Roberto, você pensa que eu fabrico dinheiro ou acha que eu posso ficar à sua disposição em Israel?". O cantor se desculpou mais uma vez e garantiu que pegaria um voo no dia seguinte. E assim fez. Ele deu por encerrada a gravação de "Sua estupidez", faixa que faltava para completar o disco, e à noite embarcou para Israel.

Foi em meio a esse imbróglio envolvendo filmagens, gravação de disco, viagens e shows que a apresentação de Roberto Carlos em Vitória da Conquista acabou cancelada. Quando me deram a notícia fiquei chateado, porque para mim aquilo não significava apenas um show: era a possibilidade de estar com meu ídolo, conversar com ele. Eu era uma criança, não entendia nada. E pelos três anos seguintes não se falou mais de nenhum show de Roberto Carlos em Vitória da Conquista. Tive, portanto, de continuar acompanhando meu ídolo à distância.

Em dezembro de 1969, ele lançou um novo álbum, trazendo apenas seu nome no título, com algumas canções do filme que entraria em cartaz. De

imediatamente destacaram-se as faixas "As flores do jardim da nossa casa", "As curvas da estrada de Santos", "Sua estupidez" e "Não vou ficar" — esta última, um vigoroso soul de autoria do ainda desconhecido Tim Maia. O disco atendeu plenamente às expectativas do público e obteve a espetacular vendagem de quase 600 mil cópias — numa época em que os principais artistas da MPB vendiam 30, 40 ou 60 mil a cada LP. Roberto Carlos batia assim o seu próprio recorde e renovava aquele acordo com os fãs. A crítica, porém, não gostou do que ouviu. Ao comentar o álbum na revista *Veja*, Tárk de Souza disse que Roberto Carlos insistia em gravar um "repertório conservador e estagnado, feito por compositores medíocres", e que "letras primárias e repetidas diluem as mensagens românticas do cantor. Extraindo-se seu magnetismo pessoal e boa interpretação, Roberto acrescenta pouco à música brasileira".

Outro crítico e pesquisador, Ary Vasconcelos — um dos mais influentes do Brasil na época —, fez troça do novo álbum de Roberto Carlos. Em sua coluna em *O Globo*, ele arrasou dez das doze faixas do disco. Disse, por exemplo, que é "patético" o refrão de "As flores do jardim da nossa casa" e que nela "Roberto Carlos emite gemidos cuja identificação nos é particularmente difícil: poderão significar dor moral ou cólica súbita". Afirma também que, no soul "Não vou ficar", o cantor "emite novos gemidos, mas desta vez podemos quase garantir: foi certamente uma topada que ele deu em um dos microfones do estúdio da CBS".

Como tantas outras crianças do Brasil, comecei a trabalhar cedo para ajudar nas despesas de casa. Eu tinha oito anos, era 1970, auge da ditadura Médica, do crescimento econômico e do ufanismo expresso em slogans como "Ninguém segura este país". Porém, como reconhecia o próprio ditador-presidente, se a economia ia bem, o povo ia mal. Meu primeiro emprego foi como engraxate. Um dos meus primos, José, que trabalhava nesse ofício, me cedeu uma velha caixa de sapatos que já não usava. Minha mãe relutou, mas insistiu e ela comprou o material básico necessário: graxa, escova e flanela. Depois de um breve estágio com meu primo, saí sozinho pelas ruas da cidade procurando quem quisesse ter o sapato lustreado. No primeiro dia não fui bem-sucedido. Percorri bares, feiras e pontos de ônibus, mas não encontrei ninguém interessado. Chateado, no final da tarde me sentei em um banco da praça e engraxei

o meu próprio sapato. Não queria voltar para casa sem botar a mão na graxa. Mas devo ter exagerado, porque minha mãe estranhou ao me ver chegar todo sujo de graxa e sem nenhum centavo no bolso. Porém, aquele gesto pode ter acabado me dando sorte, porque a partir do dia seguinte consegui muitos frequentes e fui me tornando um engraxate cada vez melhor. Meu ponto preferido era a praça Barão do Rio Branco, a principal da cidade, local de manifestações públicas e onde ficavam o Cine Riviera, a Rádio Clube e vários alto-falantes de "A voz de Conquista".

Eu frequentava a escola pela manhã e, à tarde, depois do almoço, botava minha caixinha nas costas e saía para trabalhar. Certa tarde, próximo do Natal de 1970, eu passava em frente da Aquarius Music, uma loja de discos, quando ouvi pela primeira vez uma canção que diz: "Jesus Cristo, Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui". Reconheci a voz do cantor e parei na porta da loja que, para minha agradável surpresa, tinha acabado de receber o novo disco de Roberto Carlos. A vitrine exibia um enorme cartaz com a capa do álbum que mostra o artista no palco, silhueta recortada contra a luz de um refletor, numa foto em preto e branco, quase em alto contraste. Botei a caixa de sapatos no chão e fiquei ali ouvindo, maravilhado, outras faixas daquele álbum que tocava sem parar: "Ana", "Meu pequeno Cachoeiro", "Uma palavra amiga", "O astronauta", "120... 150... 200 km por hora" — a única que eu já conhecia, pois fora lançada antecipadamente na coletânea *As 14 mais*.

Era mais um grande disco de Roberto Carlos com sonoridade soul e a maioria das faixas inéditas. Vi várias pessoas entrando na loja e comprando o LP, que vendeu mais de meio milhão de cópias em todo o país. O meu desejo era cumprir a minha parte no acordo. Mas o que eu ganhava como engraxate talvez desse para comprar no máximo um compacto simples e, além disso, ainda não havia toca-discos na minha casa. Só pude continuar ouvindo aquelas novas canções pelo rádio, e quase todas foram bastante executadas.

Com as vendagens cada vez maiores e espetaculares de seus discos, Roberto Carlos passou a sonhar com um número mítico: alcançar 1 milhão de álbuns vendidos no lançamento. Naquele ano, seu parceiro e amigo Erasmo Carlos expressou esse desejo em uma entrevista a *O Pasquim*: "Cada vez Roberto vende mais e chegará a época em que vai vender 1 milhão de discos e, se

Deus quiser, ainda vou viver para ver esse dia". A rigor, talvez ele nem precisasse viver tanto tempo para ver realizado esse desejo, que era também o da gravadora cbs. A marca podia ser alcançada ainda naquela década.

Com isso em mente, Roberto Carlos preparou o repertório do seu próximo álbum, que seria lançado no Natal de 1971. "Qual o comprometimento que você tem com seu público?", perguntou-lhe na época um jornalista. "Estou comprometido com meu público até o ponto que ele estiver comprometido comigo", respondeu o cantor. Firme no propósito de oferecer o melhor aos fãs, ele gravou aquele novo disco nos Estados Unidos, no mesmo estúdio da cbs, na rua 52, em Nova York, onde eram produzidos os álbuns de Bob Dylan, Simon & Garfunkel, Barbra Streisand e outras estrelas da gravadora.

Eu estava na casa de meus avós quando tia Lúcia comentou sobre uma nova canção de Roberto Carlos. O disco dele ainda não havia chegado às lojas, mas uma das faixas já começava a tocar no rádio. "É uma música linda chamada 'Detalhes'", disse minha tia enquanto rodava o dial para sintonizar o hit parade da Rádio Clube de Conquista. A emissora tocava outros sucessos naquele momento, mas tia Lúcia continuou falando entusiasmada da nova canção. Ela tinha ouvido aquilo apenas uma ou duas vezes na rua, porém o bastante para perceber que se tratava de uma canção superlativa. A reação dela despertou a minha curiosidade, e fiquei ali na copa, perto do rádio, onde também estavam tio Antônio e mais uma ou outra pessoa da família. Era um final de tarde e devia ser sábado, dia de faxina, pois a casa estava tomada por um cheiro de cera que lustrava seu piso de cimento vermelho. Cerca de meia hora depois, eis que "Detalhes" surgiu imponente no ar, com aquela marcante introdução ao som de flautas e violões: "Não adianta nem tentar me esquecer...". Sempre que ouço essa canção me lembro daquela tarde na casa de meus avós e do cheiro de cera empestando o ar. Lembro também que tio Antônio fez um comentário irônico — "Roberto está certo, pra fazer a uma gema não precisa saber muito português" —, numa referência ao trecho da letra que diz: "Duvido que ele tenha tanto amor/ e até os erros do meu português ruim...".

"Detalhes" surgiu com força no ambiente em que eu vivia, atraindo atenção, entusiasmo e comentários das pessoas. Já entre as elites intelectuais parece que isso não ocorreu. Nenhum crítico dos principais jornais e revistas do país fez menção especial à canção, preferindo louvar outros lançamentos daquele

final de ano. Mais uma vez, a crítica só iria perceber mais tarde o que para nós, fãs de Roberto Carlos, já soava evidente: "Detalhes" é uma grande canção e, artística e tecnicamente, aquele álbum é impecável. Ele traz em outras faixas "Todos estão surdos" (soul), "Como dois e dois" (blues), "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos" (folk), "Amada amante" (balada) e uma em que Roberto faz uma espécie de paródia dos cantores dos anos 1930, "I Love You" (fox trote). Pela primeira vez o artista permitiu que a capa viesse com uma gravura do seu rosto em vez da tradicional fotografia. Desenhada pelo artista plástico Carlos Lacerda, a gravura, sobre fundo branco, mostra Roberto Carlos com traços que lembram imagens de Jesus Cristo. E foi com entusiasmo quase religioso que os fãs se dirigiram às lojas para comprar esse LP, que teve 630 mil unidades vendidas — um recorde até então no Brasil. Diante disso, a expectativa da cbs era que talvez com o próximo álbum Roberto Carlos alcançasse a sonhada marca de 1 milhão de discos vendidos no lançamento.

Eu não via Roberto Carlos na tv e também demorei um pouco para vê-lo na telona do cinema. Seus dois primeiros filmes, *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, foram lançados numa época em que eu ainda não frequentava matinês, e nem fiquei sabendo quando estiveram em cartaz na minha cidade. Passei a frequentar cinemas em novembro de 1971, aos nove anos. Portanto, só conheci aquelas produções bem depois do lançamento, quando as películas, já bastante desgastadas, voltaram a circular pelo interior. O primeiro longa-metragem dele a que assisti, pouco tempo depois do lançamento, foi o último da trilogia dirigida por Roberto Farias: *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*. Vi esse filme em uma tarde de domingo, 16 de julho de 1972 — posso precisar a data porque cultivava o hábito de anotar em um caderno o dia da exibição, o local e o título dos filmes a que assistia no cinema.

Havia então em minha cidade dois cinemas principais, ambos no centro: o Cine Madrigal, com sala de projeção maior e mais luxuosa, e o Cine Riviera, um pouco menor, mais rústico e mais antigo — foi o cinema em que o conquistense Glauber Rocha viu as suas primeiras fitas. O Madrigal era geralmente frequentado pelas pessoas mais ricas e cultas da cidade, e ali passavam filmes de arte europeus e produções hollywoodianas e nacionais mais recentes. Já o

Riviera atraía um público mais popular, a maioria, uma garotada que gostava de ver banguê-banguê à italiana, aventuras de Tarzan e outros filmes de ação. Para um menino com dinheiro apenas para uma sessão semanal de matinê, a grande vantagem do Riviera era que aos domingos ele oferecia dois filmes pelo preço de um ingresso. Então, toda semana, eu e um grupo de colegas estávamos lá para apreciar o que fosse programado naquela sessão dupla, que começava às 13h30. Foi ali que vi filmes como *Por um punhado de dólares*, *Por uns dólares a mais* e *Três homens em conflito*, que fizeram me encantar com o cinema de Sergio Leone, com o astro Clint Eastwood e com a música de Ennio Morricone — numa época em que nenhum dos três tinha grande prestígio entre os críticos de cinema no Brasil.

Ocorre que o filme de Roberto Carlos foi programado para um domingo no luxuoso Cine Madrigal, em sessões não contínuas a partir das duas horas da tarde. Naquele mesmo dia, quase no mesmo horário, o Riviera ofereceu a sua tradicional sessão dupla com o banguê-banguê *Viva Django!*, com Terence Hill, e um outro filme cujo título esqueci, porque o atrativo principal era mesmo esse spaghetti western. Eu morava na rua Tiradentes, próxima ao centro, e dali parti com três colegas para curtir a nossa matinê dominical. Nenhum deles tinha dúvida: iria ao Riviera assistir *Viva Django!* na sessão dupla. Eu também não hesitei: veria o filme de Roberto Carlos. No final da rua teríamos que nos separar, pois descendo à direita era o caminho do Cine Madrigal e, subindo à esquerda, o do Riviera. Entretanto, ficamos parados na ladeira uns quinze minutos, tempo em que meus colegas tentaram me convencer a fazer-lhes companhia. "Lá vai passar o filme de Django", argumentavam. "Sim, mas no Madrigal vai passar o filme de Roberto Carlos", eu tentava explicar. Eles não conseguiam entender por que eu deixaria de assistir a dois filmes para ver apenas um pelo mesmo preço do ingresso. Meus colegas sabiam que eu também queria muito ver aquele faroeste italiano, pois meses antes assistira com eles ao hoje clássico *Django*, com Franco Nero, fita que tornou famoso o personagem. Mas entre Django e Roberto Carlos, eu preferia ver na tela o meu ídolo da música brasileira. E desci sozinho para a matinê do Cine Madrigal.

Consta-tei o acerto da minha escolha antes mesmo de o filme começar. Nunca tinha visto uma sessão de cinema com tantas garotas bonitas, perfumadas e bem vestidas. O Cine Madrigal parecia um shopping center da moda — se isso existisse na época no Brasil. Que contraste com as sessões de banguê-

-banguê no Riviera, repleto daquela gurizada suarenta que muitas vezes saía da pelada de bola de meia e ia direto para o cinema. Naquela tarde de domingo, parecia que todos os garotos da cidade tinham ido ao Riviera ver *Django*, pois fiquei praticamente sozinho entre as mulheres no Madrigal. Sentei em uma fileira ao centro onde havia um grupo de meninas tão animadas que os cabelos delas chegavam a roçar o meu rosto. Quando o filme começou, ao som de "Todos estão surdos", algumas gritavam como se Roberto Carlos estivesse ali, ao vivo, no palco do Cine Madrigal.

Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora explora mais uma vez a paixão do cantor pelos automóveis. Mas, ao contrário dos filmes anteriores, nos quais o artista interpreta a si mesmo, um ídolo da música jovem, nesse ele decidiu fazer um personagem diferente: o humilde e tímido mecânico Lalo, que sonha em ser piloto, conquistar um grande prêmio e o coração de uma garota rica (Libânia Almeida), namorada de seu patrão (Raul Cortez). Para isso, conta com as artimanhas de um colega também mecânico (Erasmão Carlos), seu escudeiro nas pistas. O próprio Roberto Farias escreveu o roteiro a partir de um argumento de Bráulio Pedrosa.

Em meio a roncões de motor e muita fumaça saindo dos pneus, ouvem-se apenas duas canções de Roberto Carlos no filme: "Todos estão surdos", na abertura, durante os créditos, e "De tanto amor", tocada no final e também em versão instrumental nos momentos em que o personagem de Roberto Carlos sonha com o seu amor platônico. No mais, o que se ouve ao fundo são algumas canções bregas ou sertanejas cantadas por nomes como Waldick Soriano e Léo Canhoto e Robertinho.

A expectativa do público era que Roberto Carlos cantasse durante o filme — como nos cliques das produções anteriores. Mesmo vendo-o na pele de um simples mecânico, pensava-se que em algum momento ele iria soltar a voz, nem que fosse para os colegas, na hora do almoço, no bandeirão da firma. Mas isso não ocorre, o que frustrou alguns fãs. Uma das meninas ao meu lado no cinema perguntava, impaciente: "Pô, que hora que ele vai cantar nesse filme?". O próprio Roberto Farias me contaria depois que a princípio ficou temeroso dessa decisão de Roberto Carlos. "Como fazer um filme com um cantor que não canta? Porque mesmo atuando como ator, ele é, sobretudo, um cantor. Mas eu topei o projeto porque era um risco calculado. No cinema brasileiro não tinha nenhum ator com a força de Roberto Carlos. Ator algum levava

gente ao cinema no Brasil. O que levava era o filme. Mas há entidades como Roberto Carlos que levam.”

Eu mesmo jamais teria assistido a um filme nacional sobre velocidade se o astro não fosse Roberto Carlos. Até porque ainda não tínhamos um ídolo de Fórmula 1. Emerson Fittipaldi só ganharia seu primeiro título mundial no fim daquele ano. De certa forma, o filme de Roberto Carlos antecipou a paixão dos brasileiros pelo automobilismo. E a cena final, especialmente, seria no futuro bastante familiar para nós: quando o piloto Lalo (Roberto Carlos), após vencer o grande prêmio, dá uma volta na pista com a bandeira do Brasil na mão. O filme foi realizado no auge ufanista do governo Médici e traz a marca do seu tempo. Há referências a frases como “Brasil: ame-o ou deixe-o” e “Vai correr pela glória do Brasil”, pois o personagem disputa uma prova internacional.

As filmagens se iniciaram em abril de 1971, época em que Interlagos ainda parecia um descampado. O cantor pilota no filme dois modelos de automóvel. Nas primeiras cenas, ele aparece treinando a bordo de uma Dodge Charger R/T, cor laranja. O segundo carro é o de corrida: uma Avallone vermelha com motor Chrysler, modelo cedido pelo piloto e construtor Antônio Carlos Avallone. Mas Roberto Farias não ficou satisfeito com o desempenho da máquina. “Era um carro de corrida que não andava. Teve cena em que tive de empurrá-lo, porque ele partia e logo começava a falhar. Em algumas cenas, filmei com o carro literalmente empurrado”, confessa.

O diretor diz que Roberto Carlos não usou dublês. Talvez nem fosse mesmo necessário, porque não há cenas de grande perigo — comparando a outros filmes do gênero, como *As 24 horas de Le Mans*, com Steve McQueen. Alguns closes de Roberto Carlos ao volante foram feitos com o carro parado. A equipe técnica sacolejava o automóvel para parecer que estava em movimento, depois essas cenas eram inseridas na sequência do carro filmado de longe em grande velocidade, e voltava para outra cena em close. O cantor acelerou na pista até o limite de 180 quilômetros por hora na reta — o trezentos ficou por conta apenas do título.

Para além da velocidade, o que mais me cativou no filme foi o romance platônico do personagem dele com uma bela morena de cabelos longos. “No duro, bicho, eu tô gamado, mesmo. Às vezes, eu penso até que ela é de mentira, que não passa de mais um sonho meu. Ela é bacana demais para ser verdade” — diz ele em uma das cenas. Aos dez anos, eu curti a minha primeira paixão

platônica por uma menina que morava na minha rua. Ela tinha treze anos e, por coincidência, era também uma bela morena de cabelos longos. Ao ver Roberto Carlos na tela desejando uma garota igual, fiquei ainda mais apaixonado pela minha — o que ela nunca foi, e sempre me lembro disso ao ouvir “De tanto amor”, a canção romântica do filme.

Nas duas produções anteriores da trilogia, Roberto Carlos não se envolve em nenhum romance. O papel das garotas é apenas rodear o cantor, insinuar-se para ele, jamais namorá-lo. Durante a preparação daqueles roteiros, o artista fez três exigências ao diretor: ele não podia sofrer, não podia amar, não podia beijar. Não, nem um mísero beijo Roberto Carlos trocou com as garotas dos seus filmes. Em *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, um quase beijo foi interrompido por um tiro de rifle com mira telescópica disparado pelo vilão, o ator José Lewgoy. “Eu tinha a missão de fazer um roteiro em que Roberto Carlos não era humano, porque as fãs mitificavam-no demais, ele era visto como uma pessoa inumana. E Roberto quis preservar essa imagem”, afirma Farias. *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora* tem uma ambientação mais realista, e seu personagem, um perfil mais humano. Ele aparece sem camisa, boceja, come de marmita, ouve música brega e, finalmente, sofre por amor. Mas o máximo que Roberto Carlos se permite é sonhar que a garota o abraça na garupa de uma moto. Beijar em cena, nem em sonho.

O que seu terceiro filme exhibe sem nenhum pudor, e em excesso, é merchandising — talvez um recorde no cinema nacional. Os personagens tomam guaraná Antarctica, usam sabonete Phebo, desodorante Sândalus, televisores Semp, relógio Seiko, andam de Dodge e motocicletas Honda, voam de Cruzeiro, hospedam-se no Othon Palace, leem o *Jornal do Brasil*. Mas, segundo Roberto Farias, merchandising não rendia muito dinheiro na época, citando como exemplo a divulgação que o filme fez do novíssimo modelo Dodge Charger R/T, da Chrysler: “Eles apenas emprestaram os carros à produção e depois deram uma Charger R/T para mim e outra para Roberto Carlos”.

O filme teria que se pagar, portanto, com a receita da bilheteria. Mas a fiscalização era motivo de grande dor de cabeça para os produtores. O Instituto Nacional de Cinema (INC) determinava que a renda de cada sessão seria dividida entre o exibidor e o produtor — que, no caso dos filmes de Roberto Carlos, era o próprio diretor, por meio de sua empresa Produções Cinematográficas R. F. Farias Ltda. O controle, porém, era bastante precário, e muitos

donos de cinemas, especialmente no interior, sonjavam a bilheteria total, abocanhando a maior parte para si. Ao lançar seu primeiro filme com Roberto Carlos, o produtor decidiu adotar uma vigilância mais custosa e radical: contratou diversos fiscais e entregou a cada um deles uma cópia. Cada fiscal ficaria responsável por aquela cópia, viajando com ela e conferindo a bilheteria em cada sessão de cinema onde fosse exibida. Era o que se pode chamar de fiscalização homem a homem. Mesmo assim o controle não era absoluto, porque um ou outro fiscal era subornado por donos de cinema e fazia vista grossa para a real bilheteria.

O pior foi o caso de um dos fiscais escalado para o interior de São Paulo que simplesmente fugiu com uma das cópias de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* e saiu alugando o filme por vários cinemas do interior paulista, embolsando a parte da bilheteria que cabia ao produtor.

Roberto Farias não teve dúvida: acionou a polícia do estado de São Paulo, que foi atrás do fiscal fujão. A investigação apontou duas cidades onde ele exhibia o filme. Pelo mapa, os policiais calcularam a provável cidade que receberia em seguida a visita dele. Quando chegaram lá, o fiscal já tinha lotado as sessões e se mandado com o dinheiro. A perseguição seguiu para a próxima cidade apontada no mapa, porém na véspera essa também já tinha assistido ao filme. Aquele foi literalmente um fiscal em ritmo de aventura. Era Roberto Carlos perseguido por vilões na tela, e o fiscal, pela polícia na terra. Mas ele não conseguiria escapar por muito tempo justamente porque, enquanto parava para exhibir a fita, a polícia continuava correndo atrás dele. Acabou preso num domingo à noite, dentro de um cinema superlotado na fronteira de São Paulo com o Mato Grosso.

Roberto Farias pensou em contratar fiscais para vigiar os fiscais dos seus filmes. Mas isso era inviável, e ele manteve o esquema antigo para o lançamento de *Roberto Carlos a 300 quilômetros por hora*, em dezembro de 1971. Alguns viajaram com o filme pelo interior de São Paulo, outros pelo Sul do país e outros mais pelo Nordeste, chegando até a minha cidade, Vitória da Conquista — em uma das poucas vezes, nos anos 1970, que um filme era projetado lá pouco tempo depois do lançamento nacional.

Na sala de entrada do Cine Madrigal havia uma poltrona de frente para a portaria. Ali se sentou o fiscal de Roberto Farias com um caderno e uma caneta controlando toda a movimentação em torno do filme: quantas pessoas

entravam no cinema, quantas sessões eram programadas. Naquela matiné de domingo, por exemplo, no momento em que dei o meu ingresso ao porteiro, esse fiscal certamente anotou mais um espectador para o filme, que teve uma plateia de 3 milhões de pessoas em todo o Brasil. Foi o mais lucrativo da trilogia, embora tivesse atraído menos público do que os dois anteriores. *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, por exemplo, fez 4 milhões de espectadores. Ocorre que foi uma produção muito cara, com locações até no cabo Canaveral, na Flórida, assim como o longa seguinte, *Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa*, com filmagens no Japão e em Israel. Já o terceiro e último filme de Roberto Carlos foi quase todo rodado na pista de Interlagos, em São Paulo. Proporcionalmente, portanto, rendeu mais dinheiro ao cantor e aos produtores — que contaram com a minha modesta contribuição de 75 centavos de cruzeiro, preço da meia-entrada cobrada na época no Cine Madrigal.

Depois de uma sequência de quatro álbuns com canções de estilo soul — de *O imitável*, em 1968, ao primeiro disco gravado nos Estados Unidos, em 1971 —, Roberto Carlos pisou no breque com o álbum do ano seguinte. Os metais e órgão Hammond cederam lugar aos violinos, muitos, em praticamente todas as faixas do LP de 1972, que foi mais uma vez gravado no estúdio da matriz da CBS, em Nova York, e com músicos e arranjadores também de lá. É um álbum noturno de canções belas e tristes, como “A distância”, “Como vai você”, “O divã”, “Por amor” e “Você já me esqueceu”. E também a ode religiosa “A montanha”, o grande (e polêmico) sucesso daquele verão. Exercendo o ofício de crítico no *Jornal do Brasil*, o maestro Júlio Hungria escreveu que nesse disco Roberto Carlos “caminha da primeira à última faixa por uma estrada sem curvas, onde o monótono panorama só mostra lugares-comuns”.

A despeito de opiniões como essa, o LP saiu no início de dezembro com uma enorme tiragem vendida antecipadamente e, por isso, já era chamado de o “disco milhão”. Flávio Caraviello, chefe de divulgação da CBS, previa que “possivelmente, este será o primeiro LP brasileiro a atingir 1 milhão de cópias”. A expectativa dele não se confirmou porque a vendagem final ficou em 732 mil unidades — um novo recorde no mercado fonográfico brasileiro, mas que se tornara insuficiente para Roberto Carlos e a CBS. A meta do “disco milhão” foi adiada mais uma vez.

Eu não podia dar a minha contribuição ao artista porque do que eu ganhava no trabalho ainda não sobrava para comprar um t.r. Havia outras necessidades, como livros, cadernos, lápis e demais materiais escolares que eu ia comprando aos poucos ao longo do ano. Depois daquele ofício de engraxate, decidi me tornar vendedor de picolés. Uma grande sorveteria foi inaugurada na cidade, recrutando meninos como vendedores ambulantes. Estimulado por alguns colegas, aceitei o emprego. Diariamente, no início da tarde, depois da escola, eu pegava uma caixa cheia de picolés, prendia-a ao pescoço e sala pelas ruas oferecendo às pessoas. Era um trabalho mais limpo e mais movimentado que o de engraxate, embora menos lucrativo, porque antes tudo o que eu ganhava na rua era meu. Agora era do dono da sorveteria, que me dava apenas uns frocados no fim do dia. Não gostei e voltei a engraxar sapatos. Até que, em meados de 1972, tio Antônio, que era relojoeiro, abriu uma pequena loja no centro da cidade e me chamou para trabalhar com ele. Eu ganharia um salário semanal para limpar a loja, atender aos clientes e ficar de olho na vitrine quando meu tio se ausentasse. Aos dez anos eu conseguia, enfim, um emprego mais seguro e que me permitia dedicar mais tempo às tarefas da escola. Foi quando também finalmente me encantei com a literatura ao ler *O meu pé de laranja-lima*, de José Mauro de Vasconcelos, que meu tio me emprestou. Depois de conhecer esse livro não parei mais de ler, inclusive outros romances do mesmo autor, como *Rasinha, minha canoa*, *Coração de vidro* e *Barro Branco*. José Mauro de Vasconcelos foi o meu Monteiro Lobato.

Naquele mesmo ano de 1972, vi pela primeira vez um artista no palco: o cantor e compositor Gilberto Gil. Era um domingo do mês de janeiro e ele se apresentou acompanhado apenas de seu violão no antigo Cine Glória, no centro de Vitória da Conquista. Foi o primeiro show de Gilberto Gil no Brasil após sua volta do exílio em Londres. Seus pais, dr. José Moreira Gil e a professora Claudina, dona Coló, moravam em minha cidade desde os anos 1950, e nessa visita à família Gil aceitei fazer uma apresentação solo para o público conquistense. Era uma forma de o artista também cantar para seus pais depois de terem vivido dois anos de tensão e expectativa com o exílio do filho. Aliás, foi pensando neles que Gil posteriormente comporia uma de suas mais belas canções, "Pai e mãe", do álbum *Refazenda*: "Eu passei muito tempo/ Aprendendo a beijar/ Outros homens/ Como beijo o meu pai/ Eu passei muito tempo/ Pra saber que a mulher/ Que eu ameí/ Que amo/ Que amarei/ Será sempre a mulher/ Como é minha mãe".

42

Anos antes, eu e meu irmão tivemos um sério problema na pele. Isso deixou minha mãe bastante preocupada, sem saber exatamente o que fazer ou a quem recorrer. Orações, plantas medicinais e outros recursos alternativos costumavam curar nossas doenças, porém, nesse caso, a cura estava demorando. Ela foi então orientada por seu irmão, tio Euclides, a ir ao único posto de saúde que havia na cidade e lá procurar por um médico dermatologista negro, conhecido como dr. Gil — que, além de pai de artista, era também uma confirmação do que disse Dorival Caymmi no samba "São Salvador": "São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do branco mulato/ A terra do preto doutor...".

Dr. Gil tinha seu consultório particular no centro da cidade, mas atendia a população carente nesse posto de saúde, mais afastado, ao qual chegamos bem cedinho. Gosto de pensar que, de certa forma, ali se deu o meu primeiro contato mais próximo com alguém ligado ao universo da música brasileira. Sim, porque o pai de Gilberto Gil examinou a minha pele nas costas, na nuca, no pescoço, e receitou um sabonete líquido cremoso, de embalagem verde, que, para alívio de minha mãe, em poucos dias sarou a doença. A partir daí, quando alguém da vizinhança apresentava algum problema de pele, ela não tinha dúvida: recomendava logo o milagroso "sabonete do dr. Gil".

Aquele show de seu filho no Cine Glória foi proposto pelos estudantes da cidade, patrocinado pela Secretaria Municipal de Cultura e com entrada franca para crianças. Soube disso pelo rádio e imediatamente corri para a porta do cinema, que na época servia mais para shows de música popular. A apresentação de Gil foi ao meio-dia, pois ele retornaria para Salvador no fim da tarde. As cadeiras do cinema não foram completamente ocupadas, mas a plateia estava bastante animada. Guardo na memória a alegria de cantar com o público "Domingo no parque" e "Aquele abraço", até então os dois maiores sucessos do artista. Ele também nos mostrou canções ainda inéditas, como "Expresso 2222", "O sonho acabou" e "Back in Bahia", compostas no exílio e seriam lançadas em seu próximo álbum. Lembro também que entre uma música e outra Gilberto Gil falava coisas que para mim soavam incompreensíveis.

Depois de assistir ao show de Gil, passei a ficar atento às atrações musicais que de vez em quando apareciam na cidade. A essa altura, já não me bastava ouvir os cantores pelo rádio ou pelo serviço de alto-falantes "A voz de Conquista". Meu interesse precoce pela música brasileira me levaria para a porta de entrada do show de qualquer artista, independentemente do gênero, estilo ou

43

geração. Muitas vezes, enquanto colegas meus preferiam ir jogar bola de meia, bola de gude ou soltar pipa, lá estava eu, sozinho, a caminho do Cine Glória ou de qualquer outro local de minha cidade onde costumavam se apresentar os ídolos da nossa música popular.

Isso aconteceu, por exemplo, em 1972, quando vi Luiz Gonzaga em um show na praça central da cidade. Então com sessenta anos, ele retornava às paradas com a gravação da maliciosa "Ovo de codorna". Era um final de tarde de sábado, e a presença do rei do baião em Vitória da Conquista atraiu caravanas de sertanejos. Luiz Gonzaga subiu ao palco com sua famosa sanfona branca e o figurino que o identificava como um ídolo pop de seu tempo: chapéu, calça egípcia de couros à moda de Lampião. Minha vontade era ficar próximo do palco, mas a praça estava tão cheia que não consegui passagem no meio do povo. Fiquei então lá atrás, na ponta dos pés, com um mar de chapéus na minha frente. É inesquecível a lembrança de ouvir Gonzaga, ao pôr do sol, cantando com a gente clássicos como "Asa branca", "Assum preto" e "O xote das meninas".

Shows gratuitos como esses eram, obviamente, exceções. Nos demais, eu precisava me virar para não ficar do lado de fora. Como não tinha dinheiro para o ingresso, arriscava conversando com o porteiro, o bilheteiro ou alguém que se sensibilizasse com o desejo de ver um show de música popular. Às vezes eu dava sorte. Como quando, por exemplo, houve uma apresentação de Nelson Gonçalves, no Cine Glória. Tio Antônio ganhou de brinde um convite, mas não tinha interesse em ver um cantor com mais de cinquenta anos e já identificado com o passado musical brasileiro. Meu tio gostava mesmo era da chamada música jovem, principalmente a internacional. Ele então me passou o ingresso e pontualmente às nove horas eu estava dentro do cinema, feliz da vida aguardando a entrada de Nelson Gonçalves no palco. Eu era a única criança naquela plateia de senhores e senhoras, muitos deles com a idade de meus avós e ansiosos por ouvir "A volta do boêmio", "Fica comigo esta noite", "Pensando em ti" e outros antigos sucessos. Ele cantou tudo isso acompanhado apenas de seu violonista Mazinho. Levar uma banda de apoio em viagens pelo interior era um luxo a que pouquíssimos cantores se permitiam. Lembro que, entre um bloco de música e outro, Nelson Gonçalves tomava xicaras de cafézinhos que lhe eram servidas por uma moça no palco.

44

Outro show a que assisti no Cine Glória foi o do cantor Paulo Sérgio, numa sexta-feira à noite, em meados de 1973. Eu ainda não tinha consciência disso, mas a música popular brasileira já estava irremediavelmente cindida: de um lado, a chamada MPB de Chico Buarque, Gil e Caetano, artistas de classe média e nível universitário, ouvidos basicamente por esse mesmo segmento social; na outra trincheira, a vertente rotulada de "cafona" ou "música de empregada", de cantores e público oriundos das camadas mais pobres da sociedade e que tinha em Paulo Sérgio um de seus principais ícones. Depois de superada a polêmica com Roberto Carlos, Paulo Sérgio conquistou espaço próprio e, naquele ano, ocupava as paradas de sucesso com a gravação da guarânia "Índia". Dessa vez eu não havia ganhado ingresso, mas mesmo assim fui para a porta do cinema, na expectativa de que alguém pagasse a minha entrada.

Cerca de uma hora depois, vi um corre-corre na rua: era Paulo Sérgio chegando no banco de carona de um novíssimo Ford Corcel azul. Não havia estacionamento no cinema, e ele teve que descer ali mesmo, trajando calça boca de sino vermelha, blusa branca, medalhão no peito e muitas pulseiras. Sem falar ou acenar para ninguém, olhando fixo para o chão, o cantor caminhou rapidamente até uma porta lateral que dava para o camarim do cinema. Ele me impressionou e fiquei ainda mais ansioso, pois aquilo significava que o show estava para começar. Voltei para perto da bilheteria e logo cheguei um casal de namorados que se comoveu com meu olhar de menino pidão. Entrei no cinema com eles no exato momento em que Paulo Sérgio era chamado ao palco. "Como tem moça bonita aqui em Vitória da Conquista", comentou o cantor para delírio da plateia feminina. Acompanhado por um guitarrista — que viajava com ele —, mais um contrabaixista e baterista recrutados entre os músicos da cidade, Paulo Sérgio iniciou sua apresentação com a pulsante "Para o diabo os conselhos de vocês". Esta eu não sabia de cor, mas reforcei o coro da plateia quando ele cantou outros sucessos como "No dia em que parti", "Não creio em mais nada", "Sorri, meu bem" e, especialmente, "Última canção", com a qual encerrou o show.

No dia seguinte, sábado, trabalhei na relojoaria até uma hora da tarde e depois fui com tio Antônio entregar o relógio de um cliente que morava do outro lado da cidade. Meu tio tinha um fusca vermelho já com uns dez anos de rodagem, mas que era útil para esse serviço de entrega em domicílio. Na volta, paramos em um sinal de trânsito ao lado de um posto de gasolina próximo

45

Eu não podia dar a minha contribuição ao artista porque do que eu ganhava no trabalho ainda não sobrava para comprar um t.n. Havia outras necessidades, como livros, cadernos, lápis e demais materiais escolares que eu ia comprando aos poucos ao longo do ano. Depois daquele ofício de engraxate, decidi me tornar vendedor de picolés. Uma grande sorveteria foi inaugurada na cidade, recrutando meninos como vendedores ambulantes. Estimulado por alguns colegas, aceitei o emprego. Diariamente, no início da tarde, depois da escola, eu pegava uma caixa cheia de picolés, prendia-a ao pescoço e sala pelas ruas oferecendo às pessoas. Era um trabalho mais limpo e mais movimentado que o de engraxate, embora menos lucrativo, porque antes tudo o que eu ganhava na rua era meu. Agora era do dono da sorveteria, que me dava apenas uns flocados no fim do dia. Não gostei e voltei a engraxar sapatos. Até que, em meados de 1972, tio Antônio, que era relojoeiro, abriu uma pequena loja no centro da cidade e me chamou para trabalhar com ele. Eu ganharia um salário semanal para limpar a loja, atender aos clientes e ficar de olho na vitrine quando meu tio se ausentasse. Aos dez anos eu conseguia, enfim, um emprego mais seguro e que me permitia dedicar mais tempo às tarefas da escola. Foi quando também finalmente me encantei com a literatura ao ler *O meu pé de laranja-lima*, de José Mauro de Vasconcelos, que meu tio me emprestou. Depois de conhecer esse livro não parei mais de ler, inclusive outros romances do mesmo autor, como *Rosinha, minha canoa*, *Coração de vidro* e *Barro Branco*. José Mauro de Vasconcelos foi o meu Monteiro Lobato.

Naquele mesmo ano de 1972, vi pela primeira vez um artista no palco: o cantor e compositor Gilberto Gil. Era um domingo do mês de janeiro e ele se apresentou acompanhado apenas de seu violão no antigo Cine Glória, no centro de Vitória da Conquista. Foi o primeiro show de Gilberto Gil no Brasil após sua volta do exílio em Londres. Seus pais, dr. José Moreira Gil e a professora Claudina, dona Colô, moravam em minha cidade desde os anos 1950, e nessa visita à família Gil aceitou fazer uma apresentação solo para o público conquistense. Era uma forma de o artista também cantar para seus pais depois de terem vivido dois anos de tensão e expectativa com o exílio do filho. Aliás, foi pensando neles que Gil posteriormente comporia uma de suas mais belas canções, "Pai e mãe", do álbum *Refazenda*: "Eu passei muito tempo/ Aprendendo a beijar/ Outros homens/ Como beijo o meu pai/ Eu passei muito tempo/ Pra saber que a mulher/ Que eu ameí/ Que amo/ Que amarei/ Será sempre a mulher/ Como é minha mãe".

42

Anos antes, eu e meu irmão tivemos um sério problema na pele. Isso deixou minha mãe bastante preocupada, sem saber exatamente o que fazer ou a quem recorrer. Orações, plantas medicinais e outros recursos alternativos costumavam curar nossas doenças, porém, nesse caso, a cura estava demorando. Ela foi então orientada por seu irmão, tio Euclides, a ir ao único posto de saúde que havia na cidade e lá procurar por um médico dermatologista negro, conhecido como dr. Gil — que, além de pai de artista, era também uma confirmação do que disse Dorival Caymmi no samba "São Salvador": "São Salvador/ Bahia de São Salvador/ A terra do branco mulato/ A terra do preto doutor...".

Dr. Gil tinha seu consultório particular no centro da cidade, mas atendia a população carente nesse posto de saúde, mais afastado, ao qual chegamos bem cedo. Gosto de pensar que, de certa forma, ali se deu o meu primeiro contato mais próximo com alguém ligado ao universo da música brasileira. Sim, porque o pai de Gilberto Gil examinou a minha pele nas costas, na nuca, no pescoço, e receitou um sabonete líquido cremoso, de embalagem verde, que, para alívio de minha mãe, em poucos dias sarou a doença. A partir daí, quando alguém da vizinhança apresentava algum problema de pele, ela não tinha dúvida: recomendava logo o milagroso "sabonete do dr. Gil".

Aquele show de seu filho no Cine Glória foi proposto pelos estudantes da cidade, patrocinado pela Secretaria Municipal de Cultura e com entrada franca para crianças. Soube disso pelo rádio e imediatamente corri para a porta do cinema, que na época servia mais para shows de música popular. A apresentação de Gil foi ao meio-dia, pois ele retornaria para Salvador no fim da tarde. As cadeiras do cinema não foram completamente ocupadas, mas a plateia estava bastante animada. Guardo na memória a alegria de cantar com o público "Domingo no parque" e "Aquele abraço", até então os dois maiores sucessos do artista. Ele também nos mostrou canções ainda inéditas, como "Expresso 2222", "O sonho acabou" e "Back in Bahia", compostas no exílio e seriam lançadas em seu próximo álbum. Lembro também que entre uma música e outra Gilberto Gil falava coisas que para mim soavam incompreensíveis.

Depois de assistir ao show de Gil, passei a ficar atento às atrações musicais que de vez em quando apareciam na cidade. A essa altura, já não me bastava ouvir os cantores pelo rádio ou pelo serviço de alto-falantes "A voz de Conquista". Meu interesse precoce pela música brasileira me levaria para a porta de entrada do show de qualquer artista, independentemente do gênero, estilo ou

43

geração. Muitas vezes, enquanto colegas meus preferiam ir jogar bola de meia, bola de gude ou soltar pipa, lá estava eu, sozinho, a caminho do Cine Glória ou de qualquer outro local de minha cidade onde costumavam se apresentar os ídolos da nossa música popular.

Isso aconteceu, por exemplo, em 1972, quando vi Luiz Gonzaga em um show na praça central da cidade. Então com sessenta anos, ele retornava às paradas com a gravação da maliciosa "Ovo de codorna". Era um final de tarde de sábado, e a presença do rei do baião em Vitória da Conquista atraiu caravanas de sertanejos. Luiz Gonzaga subiu ao palco com sua famosa sanfona branca e o figurino que o identificava como um ídolo pop de seu tempo: chapéu, calça egípcia de couros à moda de Lamplão. Minha vontade era ficar próximo do palco, mas a praça estava tão cheia que não consegui passagem no meio do povo. Fiquei então lá atrás, na ponta dos pés, com um mar de chapéus na minha frente. É inesquecível a lembrança de ouvir Gonzaga, ao pôr do sol, cantando com a gente clássicos como "Asa branca", "Assum preto" e "O xote das meninas".

Shows gratuitos como esses eram, obviamente, exceções. Nos demais, eu precisava me virar para não ficar do lado de fora. Como não tinha dinheiro para o ingresso, arriscava conversando com o porteiro, o bilheteiro ou alguém que se sensibilizasse com o desejo de um menino de ver um show de música popular. Às vezes eu dava sorte. Como quando, por exemplo, houve uma apresentação de Nelson Gonçalves, no Cine Glória. Tio Antônio ganhou de brinde um convite, mas não tinha interesse em ver um cantor com mais de cinquenta anos e já identificado com o passado musical brasileiro. Meu tio gostava mesmo era da chamada música jovem, principalmente a internacional. Ele então me passou o ingresso e pontualmente às nove horas eu estava dentro do cinema, feliz da vida aguardando a entrada de Nelson Gonçalves no palco. Eu era a única criança naquela plateia de senhores e senhoras, muitos deles com a idade de meus avós e ansiosos por ouvir "A volta do boêmio", "Fica comigo esta noite", "Pensando em ti" e outros antigos sucessos. Ele cantou tudo isso acompanhado apenas de seu violonista Mazinho. Levar uma banda de apoio em viagens pelo interior era um luxo a que pouquíssimos cantores se permitiam. Lembro que, entre um bloco de música e outro, Nelson Gonçalves tomava xicaras de cafézinho que lhe eram servidas por uma moça no palco.

44

Outro show a que assisti no Cine Glória foi o do cantor Paulo Sérgio, numa sexta-feira à noite, em meados de 1973. Eu ainda não tinha consciência disso, mas a música popular brasileira já estava irremediavelmente cindida: de um lado, a chamada MPB de Chico Buarque, Gil e Caetano, artistas de classe média e nível universitário, ouvidos basicamente por esse mesmo segmento social; na outra trincheira, a vertente rotulada de "cafona" ou "música de empregada", de cantores e público oriundos das camadas mais pobres da sociedade e que tinha em Paulo Sérgio um de seus principais ícones. Depois de superada a polêmica com Roberto Carlos, Paulo Sérgio conquistou espaço próprio e, naquele ano, ocupava as paradas de sucesso com a regravação da guarânia "Índia". Dessa vez eu não havia ganhado ingresso, mas mesmo assim fui para a porta do cinema, na expectativa de que alguém pagasse a minha entrada.

Cerca de uma hora depois, vi um corre-corre na rua: era Paulo Sérgio chegando no banco de carona de um novíssimo Ford Corcel azul. Não havia estacionamento no cinema, e ele teve que descer ali mesmo, trajando calça boca de sino vermelha, blusa branca, medalhão no peito e muitas pulseiras. Sem falar ou acenar para ninguém, olhando fixo para o chão, o cantor caminhou rapidamente até uma porta lateral que dava para o camarim do cinema. Ele me impressionou e fiquei ainda mais ansioso, pois aquilo significava que o show estava para começar. Voltei para perto da bilheteria e logo chegou um casal de namorados que se comoveu com meu olhar de menino pidão. Entrei no cinema com eles no exato momento em que Paulo Sérgio era chamado ao palco. "Como tem moça bonita aqui em Vitória da Conquista", comentou o cantor para delírio da plateia feminina. Acompanhado por um guitarrista — que viajava com ele —, mais um contrabaixista e baterista recrutados entre os músicos da cidade, Paulo Sérgio iniciou sua apresentação com a pulsante "Para o diabo os conselhos de vocês". Esta eu não sabia de cor, mas reforcei o coro da plateia quando ele cantou outros sucessos como "No dia em que parti", "Não creio em mais nada", "Sorri, meu bem" e, especialmente, "Última canção", com a qual encerrou o show.

No dia seguinte, sábado, trabalhei na relojoaria até uma hora da tarde e depois fui com tio Antônio entregar o relógio de um cliente que morava do outro lado da cidade. Meu tio tinha um fusca vermelho já com uns dez anos de rodagem, mas que era útil para esse serviço de entrega em domicílio. Na volta, paramos em um sinal de trânsito ao lado de um posto de gasolina próximo

45

da BR-116, a Rio-Bahia. De repente, vi saindo do posto um novíssimo Ford Corcel azul, e no banco do carona estava ele, o cantor Paulo Sérgio, que passou do meu lado conversando com o motorista. "Tio, olha o Paulo Sérgio aqui no Corcel", exclamei. Acho que meu tio nem chegou a ver o cantor, pois o Corcel saiu rápido, dobrando a esquina em direção à Rio-Bahia. Mas, para minha surpresa, em vez de seguir em frente, rumo ao centro da cidade onde morava, tio Antônio fez o contorno por dentro do posto e também pegou a Rio-Bahia a tempo de avistarmos lá na frente o Corcel azul do cantor.

Naquele início de tarde o artista deixava Vitória da Conquista, pois à noite faria outro show em uma cidade de Minas Gerais. Meu tio então acelerou seu fusquinha, ultrapassando ônibus e caminhões que seguiam para o sul do país. Eu não sabia exatamente o que ele pretendia fazer, se apenas emparelhar os carros e acenar para o cantor ou segui-lo até a próxima parada para tentar uma conversa. O fato é que adorei aquela inusitada perseguição ao carro de Paulo Sérgio. Eu nunca tinha andado de automóvel a tanta velocidade e lembro que me senti um personagem de canções como "Por isso corro demais" e "120... 150... 200 km por hora". E assim meu tio conseguiu se aproximar da traseira do carro de Paulo Sérgio. Mas o artista deve ter percebido que aquele fusquinha vermelho estava no seu encaixe e então pediu ao motorista que acelerasse ainda mais o Corcel, um modelo novo e muito mais possante. Sem força para acompanhar, tio Antônio foi então desacelerando o velho Fusca, fez meia-volta e retornamos para a cidade.

Anos depois, quando comecei meu trabalho de pesquisa em música popular, procurei entrevistar todos os nossos principais artistas. Com alguns deles, como Gilberto Gil e Nelson Gonçalves, comentei sobre o show que fizeram em Vitória da Conquista. Infelizmente, isso não foi possível com Paulo Sérgio, pois ele morreu aos 36 anos, de aneurisma cerebral, muito antes de eu iniciar minha pesquisa. Mas por conta desse episódio no carro do meu tio, em 1973, costume dizer que o primeiro artista da nossa música de quem eu literalmente corri atrás foi o cantor Paulo Sérgio.

Até aquele momento, eu acompanhava Roberto Carlos de muito longe e basicamente por intermédio do rádio. Foi então que um cartaz no centro da cidade fez meu coração pular de alegria. Estava a caminho da escola e vi estam-

pada uma foto de Roberto Carlos no palco, com uma mão no microfone e a outra apontada para o alto, como se cantasse uma canção religiosa. Depois de vários anos de expectativas, finalmente o ídolo maior da música brasileira iria se apresentar em Vitória da Conquista. E, diferentemente dos outros, o show dele não seria no cinema, e sim no Estádio Municipal Lomanto Júnior, o Lomantão. O cartaz, em letras garrafais, não deixava dúvidas: ROBERTO CARLOS VEM AÍ... DIA 31 DE AGOSTO, ÀS 21 HORAS, ESTÁDIO LOMANTO JÚNIOR. INGRESSOS À VENDA.

Seria uma única apresentação, a única oportunidade de ver Roberto Carlos ao vivo na minha cidade. Aos onze anos, eu já sabia o que era um show e não cultivava mais a ilusão infantil de que seria recebido por Roberto Carlos ou conversaria com ele. Meu desejo era tão somente assistir ao show, ver o meu ídolo no palco. O problema é que o ingresso custava dez cruzeiros — o preço mais alto até então cobrado pela apresentação de um artista na cidade. Era o mesmo valor que eu ganhava por uma semana de trabalho na relojoaria do meu tio, mas eu nem pegava naquela nota que trazia a efígie de Santos Dumont, porque todo sábado, antes de ir à feira, minha mãe passava na relojoaria para receber meu pagamento. Aqueles dez cruzeiros eram o reforço necessário para ela fazer a xepa da semana. O que sobrava de troco dava apenas para pagar uma sessão de cinema no domingo — e sem direito a pipoca. Eu não tinha mesmo como comprar o ingresso do show. Lá em casa, entre o pão e o circo, a prioridade era o pão. Mas, como sempre, eu me esforçaria para obter os dois.

Estímulo não faltava. Na véspera do show, a Rádio Clube de Conquista fez uma programação noturna especial com canções de Roberto Carlos e comentários sobre o artista. Ele ocupava as paradas de sucesso com duas músicas recém-gravadas no volume XVII da coletânea *As Já mais*: "O show já terminou" e "Sonho lindo". Além disso, canções do seu último álbum, lançado no fim do ano anterior, ainda eram ouvidas no rádio, especialmente "À distância" e "Como vai você". Embora naquele momento tivessem surgido novos ídolos da música pop nacional, Roberto Carlos continuava onipresente na programação radiofônica.

Quem conseguiu finalmente incluir Vitória da Conquista na agenda do cantor foi o empresário pernambucano José Carlos Mendonça, o Pinga, que desde 1966 contratava Roberto Carlos para cantar em palcos do Norte-Nor-

deste. Aquela apresentação era parte de uma turnê que Pinga organizou com ele pelo interior da Bahia e de Pernambuco. Porém além do preço do ingresso, outra preocupação minha era o fato de o show não ser no cinema, no centro, onde eu costumava ir a pé, mas no estádio de futebol. Com capacidade para 15 mil pessoas, o Lomantão fica no Alto da Boa Vista, bem longe de onde eu morava e lugar não recomendável para uma criança frequentar sozinho à noite. Temi que dessa vez minha mãe não me deixasse ir tentar descolar uma entrada quando os portões fossem abertos ao público. Mas, no fundo, eu alimentava a certeza de que de alguma forma acabaria assistindo à apresentação de Roberto Carlos. Estava tão ansioso que na véspera nem dormi direito.

O cantor e sua equipe chegaram no dia do show e se hospedaram na Pousada da Conquista, hotel de chalés localizado na entrada da cidade. "Mas que lugar frio neste meio do sertão", comentou Roberto Carlos, surpreso com o clima de lá. De fato, devido à altitude de mais de mil metros, a cidade pode registrar temperaturas inferiores a 6°C e por isso é chamada de a "Suiça Baiana".

Dependendo do contratante e das condições do palco, Roberto Carlos apresentava dois tipos de shows. Um era mais caro, mais longo, mais bem produzido, com jogos de luz, cenários, backing vocals e a banda RC-7 reforçada com músicos de orquestras comandados pelo seu então maestro Chiquinho de Moraes. Esse era o espetáculo que o cantor exibiu no Canecão, no Rio de Janeiro, e nos palcos de outras grandes cidades do Brasil e do exterior. O outro tipo era mais barato, mais curto, sem cenário, sem backing vocals, sem orquestra e sem maestro, com iluminação básica e apenas o acompanhamento de sua banda RC-7 — como na época da Jovem Guarda. Era essa segunda opção de show que ele iria apresentar em Vitória da Conquista e demais cidades do interior do país.

Ressalte-se, porém, que num tempo em que o cantor ainda não tinha gravado canções como "Emoções" ou "Nossa Senhora", a banda RC-7 (com um naipe de metais sobre uma base de baixo, guitarras, bateria e teclado) era mesmo a mais indicada para tocar um repertório de hits pulsantes como "Se você pensa", "Eu sou terrível", "As curvas da estrada de Santos" e "Quero que vá tudo pro inferno". Além disso, mesmo em sua versão econômica o show de Roberto Carlos era o mais bem aparelhado tecnicamente do cenário nacional.

Em suas turnês pelo Brasil, Roberto Carlos costuma permanecer no quarto do hotel, saindo apenas para ir ao local do show. Mas essa passagem por

Vitória da Conquista foi diferente. No fim da tarde do dia de sua apresentação, o cantor deixou o hotel para ir até a casa de um dos moradores da cidade, o professor Edivaldo de Oliveira Silva, que era médium e dizia incorporar o espírito de Adolf Fritz, médico que teria nascido na Alemanha e morrido durante a Primeira Guerra Mundial.

Nesse início dos anos 1970, Roberto Carlos ainda não era católico praticante e compartilhava daquele sincretismo religioso tipicamente brasileiro. Sua formação religiosa foi marcada pela influência católica por parte de mãe e pela espírita, vinda do pai. Assim, ao mesmo tempo em que exibia no peito um medalhão com o Sagrado Coração de Jesus — que ganhou de uma freira —, aparecia ao lado de líderes espíritas como Chico Xavier e o polêmico José Pedro de Freitas, popularmente conhecido como Zé Arigó. Mineiro de Congonhas do Campo, Arigó foi a primeira pessoa no Brasil a realizar operações mediúnicas evocando o espírito do dr. Fritz. Seria essa entidade que permitiria a um homem de formação primária realizar delicadas cirurgias valendo-se apenas de uma faca ou canivete e sem aplicar anestesia no paciente. Depois de percorrer diversas clínicas especializadas, Roberto Carlos bateu à porta de Zé Arigó em 1970 para que ele examinasse seu filho que sofria de glaucoma congênito. Os primeiros procedimentos e recomendações do médium deixaram o cantor otimista com a cura da criança. Entretanto, Arigó morreu em janeiro do ano seguinte em um acidente de carro. "Perdi um grande amigo e protetor. O mundo perdeu um grande homem, o mais humilde e um dos maiores que conheci", disse Roberto Carlos no velório do médium. O tratamento de seu filho prosseguiu apenas com médicos especializados, até Roberto Carlos saber que o espírito do dr. Fritz que operava em Zé Arigó se manifestava novamente em outro médium — um baiano de Vitória da Conquista chamado Edivaldo de Oliveira Silva.

Diferentemente de Zé Arigó, o professor Edivaldo — como era conhecido na cidade — era um homem culto, de classe média, que lecionava ciências numa escola de formação de professores. De baixa estatura e vaidoso, andava sempre impecavelmente vestido de terno e gravata. Ostentava um Ford Galaxie 500 que para mim tinha uma atração extra: um miniaparelho de televisão no seu luxuoso painel, absoluta novidade em uma cidade do interior. Quando avistava o professor estacionando seu Galaxie na rua, eu me aproximava apenas para ver a minitelevisão, que me parecia um brinquedo futurista. A casa

do professor Edivaldo, próxima ao centro, também tinha algo de lúdico. Era uma das mais vistosas e exóticas da cidade. Na entrada, havia um jardim com águas gotejantes e, entre as plantas, estátuas de anões, que pareciam estar ali para vigiar a residência. Na parte interna, no alto, via-se um imenso viveiro de pássaros e aves, onde se destacavam tucanos e pavões. Vista da rua, a casa parecia a entrada de um jardim florestal.

O professor Edivaldo — que pouco tempo depois também morreria em um acidente de carro —, da mesma forma que Arigó, empregava como instrumento cirúrgico apenas objetos como canivete ou uma faca de cozinha. Pessoas de várias partes do país iam à sua procura em Vitória da Conquista, mas ele atendia também em um centro espírita em Salvador e em outro no Rio de Janeiro, para onde se deslocava com frequência a bordo de seu Galaxie. Roberto Carlos o conheceu ao visitar um centro espírita no bairro carioca da Lapa. A partir daí, ele manteve contato próximo com o médium, que até frequentou sua casa no Morumbi, em São Paulo, ficando também amigo da esposa do cantor, Nice, e de sua mãe, dona Laura. Por isso o artista fez questão de visitar o professor Edivaldo e conhecer sua família, em Vitória da Conquista.

A esposa de Edivaldo preparou um jantar para Roberto Carlos, que seria servido às dezenove horas para não atrasar sua saída para o show. Não se noticiou na cidade que haveria essa recepção ao astro. Apenas a família e alguns poucos amigos do professor Edivaldo souberam e puderam participar do encontro. Roberto Carlos chegou à casa do médium acompanhado de Bruno Pascoal, um dos músicos de sua banda, e de Rubens Avancini, secretário de seu então empresário, Marcos Lázaro, que não viajou com ele. Simpático, o artista abraçou cada pessoa que encontrou na casa, especialmente aquelas que não conseguiram conter o choro ao ver o ídolo de perto. Além do viveiro de pássaros, o professor Edivaldo mostrou-lhe sua curiosa coleção de armas de fogo — todas sem gatilho. Explicou ao cantor que preferia assim, porque se alguém usasse alguma daquelas armas para cometer um assassinato, o carma do criminoso ficaria sob sua responsabilidade. Depois de comandar um ritual de orações, o anfitrião mandou servir o jantar, que transcorreu em animada conversa entre ele e os convidados.

Quando Roberto Carlos ainda jantava na casa do professor Edivaldo, ali perto, no centro, eu pegava o ônibus que me levaria até a porta do estádio Lomanto Júnior, local do show. Minha mãe felizmente havia compreendido

a importância daquilo para mim e não me impediu de ir sozinho ao estádio. Ao contrário: ao chegar do trabalho, ela me arrumou, preparou meu lanche e ainda me deu o dinheiro para pagar a passagem de ida e volta do ônibus. E desejou que, como das outras vezes, eu encontrasse mesmo alguém que pudesse pagar meu ingresso. Quem sabe algum conhecido não estaria lá no portão de entrada? Mas ela fez também uma importante recomendação: se eu ficasse de fora, deveria voltar para casa imediatamente. Ela não iria dormir enquanto eu não chegasse.

O ônibus seguiu lotado para o estádio, como se fosse dia de jogo importante no campeonato. Mas ali ia uma torcida só para aplaudir Roberto Carlos. Fiquei na parte de trás junto a um grupo de moças e rapazes que cantavam trechos de vários sucessos dele. Bastava alguém puxar uma canção para a galera do ônibus acompanhar a cantoria. Nesse clima festivo e de muita alegria fomos até o estádio, cantando hits que sabíamos de cor, como "Jesus Cristo", "Se você pensa" e "Namoradinha de um amigo meu".

Chegando ao estádio, encontrei uma fila enorme, porém rápida. A maior parte das pessoas já tinha comprado seu ingresso com antecedência. Talvez não houvesse mais nenhum na bilheteria, só nas mãos de cambistas. Ansioso, eu procurava algum conhecido que pudesse me ajudar a entrar. Andava ao longo da fila. A pessoa mais próxima que encontrei foi o gerente de um supermercado que havia perto de casa. A família inteira estava com ele: a mulher, os filhos, a cunhada e acho que até a empregada ganhou um ingresso para o show. Hesitei por um momento, mas tomei coragem e me dirigi até ele. Perguntei se me arrumaria uma entrada também. Ele me reconheceu, achou esquisito que eu não estivesse acompanhado, mas disse que não podia fazer nada, os ingressos estavam contados.

Voltei para o início da fila, que acabara de receber mais um grupo de pessoas. Entre elas vi duas professoras da Escola Municipal Anísio Teixeira, onde eu estudava no curso primário. Porém nenhuma das duas lecionava para minha turma e provavelmente não se lembrariam de mim brincando no pátio da escola. Mesmo assim, pensei em me apresentar, mas hesitei; olhei mais uma vez para elas e, como nenhuma sorriu para mim, acabei desistindo de abordá-las. Então me enchi de coragem e fui até a porta principal do estádio, apelando ao porteiro para que me deixasse entrar. Em vão: "Por favor, saia da frente, está atrapalhando o público. Só entra quem tiver ingresso".

Roberto Carlos era adorado por todas as classes sociais, mas só quem conseguia assistir a seus shows eram as pessoas de classe média para cima. Numa entrevista daqueles anos, o próprio cantor admitira, pouco antes de um show num ginásio em Florianópolis: "Quer apostar como tem mais gente lá fora do que aqui dentro? Meu público é pobre, não pode pagar ingresso muito caro". E era verdade, a maioria dos fãs de Roberto Carlos ficava de fora de seus espetáculos. Eu era exemplo disso.

Essa exclusão não se dava só no Brasil. Na cidade de Coatzacoalcos, no estado de Veracruz, México, ela acabou estourando em forma de violência coletiva. Numa sexta-feira de julho de 1976, quando Roberto Carlos faria um show no ginásio de esportes Miguel Alemán González, o principal da região, o público se revoltou. Havia muito tempo que a cidade esperava por aquele espetáculo, e uma multidão se dirigiu ao ginásio. Os mais abastados conseguiram garantir suas entradas, mas grande parte dos fãs considerou muito alto o valor dos ingressos e resolveu protestar, de paus e pedras na mão, acusando Roberto Carlos de cantar apenas para ricos.

"Levamos um susto danado, porque eles começaram a quebrar vidraças e jogar pedras quando já estávamos lá dentro", conta o trompetista Magno de Alcântara, o Maquinho, que junto com outros membros do RC-7 chegara antes para passar o som. E como num efeito dominó, cidadãos descontentes com o preço do pão ou da tequila, e que por acaso passavam por ali, acabaram por se juntar aos fãs de Roberto Carlos no quebra-quebra. O cantor, que na hora do tumulto ainda se encontrava no hotel, foi orientado a voltar à Cidade do México o mais rápido possível. De acordo com o que foi publicado na imprensa, parte das dependências do ginásio foi vandalizada pela multidão em fúria.

Não foi assim em Vitória da Conquista; o estádio era longe do centro, e os fãs mais pobres tiveram de se conformar em ficar em casa. O tempo passava, e a porta já estava quase vazia. Fui correndo para o portão lateral onde vi parado o caminhão com o nome RC-7. Os músicos e Roberto Carlos entrariam por ali. De repente uma agitação tomou conta do portão lateral, uma correria, seguranças se aproximaram. Devagar, foi chegando um Galaxie ~~tr~~ metálico. No banco de trás, com todos os vidros fechados, dava para ver que ele estava lá, os longos cabelos encaracolados. Era ele mesmo, Roberto Carlos! Eu e alguns garotos começamos a gritar: "Roberto, Roberto". Com seu sorriso puro e melancólico, ele nos dirigiu um aceno; então o carro atravessou aquele portão

imenso, que se fechou sem demora, e desapareceu. Acabaram minhas esperanças. Eu assistira a tantos shows na minha cidade, mas ia perder logo aquele?

Quase todos que não conseguiram entrar foram embora. Fiquei ali com alguns meninos de rua, sem camisa e todos negros, que sempre estavam na porta do estádio, em partidas de futebol, shows ou eventos religiosos. Mas, antes de fechar o portão de vez, um senhor de terno azul, talvez alguém da equipe de Roberto Carlos, nos chamou: "Ei, meninos, entrem aqui, rápido". Corremos todos para lá. Pensei na sorte que eu tivera de no último minuto poder ver o show de Roberto Carlos. Mas, assim que me abaixei para passar pelo portão, aquele mesmo senhor postou o braço na minha frente e disse: "Você não, você pode pagar" — e fechou o portão num baque.

Naquele dia, eu vestia a roupa que usava só aos domingos para ir à igreja ou a algum aniversário. Eu parecia mesmo ter dinheiro: branco, cheiroso e de roupa nova, todo arrumado para ver Roberto Carlos. E por esse motivo fui barrado, mas aqueles meninos negros e pobres, que sempre ficavam do lado de fora, naquele dia eles entraram.

Fiquei um tempo ali na porta do estádio, imóvel, e só então percebi que fazia muito frio. Ouvi, do lado de fora, os primeiros sons da banda. Então o estádio explodiu em gritos e aplausos. Era Roberto Carlos subindo ao palco. A voz dele, meio distorcida pelo vento forte, chegava de longe. "Eu sou terrível, e é bom parar/ porque agora vou decolar." Um dos principais hits da Jovem Guarda abria o show em grande estilo. Lembrei que minha mãe pedira que eu voltasse logo se não conseguisse entrar. Não dava mais para ficar ali.

Voltei no mesmo ônibus, agora vazio. Não havia ninguém cantando Roberto Carlos. Aqueles jovens animados da viagem de ida estavam agora assistindo ao show. No ônibus, só o motorista, o cobrador e eu — os únicos que ficaram de fora. Perdi o espetáculo a que mais desejei assistir na vida. Para mim, Roberto Carlos nunca foi a Vitória da Conquista.

Foi grande a expectativa em torno do novo álbum de Roberto Carlos, previsto para o fim de 1973. E mais uma vez falou-se que o lançamento poderia alcançar a venda de 1 milhão de discos. A CBS tomou todos os cuidados para que o LP chegasse ao mesmo tempo às principais emissoras de rádio do Brasil. Nem a capa ou o título das canções podiam ser fornecidos à imprensa. O

objetivo era manter o mistério até o dia do lançamento oficial, 7 de dezembro. E só nessa data o disco começou realmente a tocar em todas as emissoras do país. No Rio de Janeiro, os dois principais comunicadores da cidade, Haroldo de Andrade, da Rádio Globo, e Paulo Barboza, da Rádio Tupi, abriram seus programas matinais com as novas canções de Roberto Carlos. O mistério, enfim, estava revelado.

Os críticos, como sempre, não gostaram. Tárík de Souza, por exemplo, resumiu sua opinião sobre o disco no título do texto para a *Veja*: "Pifio misterioso". Mas eu e os demais fãs de Roberto Carlos aprovamos o LP, que abre com um belo (e inusitado) solo de violino na canção "A cigana". Outras faixas foram também sucesso: "Proposta", "Rotina", "O moço velho", "Palavras" e "O homem", mais uma em homenagem a Jesus Cristo: "Tudo que aqui Ele deixou/ Não passou e vai sempre existir/ Flores nos lugares que pisou/ E o caminho certo pra seguir". Os metais também reapareciam no soul funkado "Não adianta nada". A vendagem do disco alcançou 750 mil cópias, pouco maior do que a do LP anterior, mas ainda aquém da marca desejada. Para o cantor e sua gravadora, a expectativa de alcançá-la ficou mais uma vez para o ano seguinte.

Parecia mesmo uma questão de tempo. Afinal, até ali o acordo do artista com seu público continuava inquebrantável. Mas muitos fãs se contentavam em ouvir as canções pelo rádio. Talvez pensando justamente nessa parcela do público que lhe parecia indecisa ou recalitrante, Roberto Carlos compôs para o álbum do ano seguinte um pedido em primeira pessoa expresso no enfático refrão "Eu quero ter um milhão de amigos/ E bem mais forte poder cantar". Com o título de "Eu quero apenas", a canção talvez revele mais do que simplesmente a utopia de ter essa grande multidão de amigos — algo impossível de acontecer, principalmente para alguém que vive recluso como Roberto Carlos. Naquele contexto, a referência ao número "1 milhão" possivelmente visasse algo bem mais concreto. No fim de 1974, chegou ao mercado o novo LP, que trouxe outros sucessos como "O portão", "Despedida", "É preciso saber viver", "Você", "Jogo de damas" e "Quero ver você de perto". O álbum bateu todos os recordes de venda no Brasil: 800 mil cópias. Agora faltava pouco para o milhão.

Nos anos 1970, os dois principais críticos musicais da imprensa brasileira eram o paulista José Ramos Tinhorão e o carioca Tárík de Souza. O primeiro tinha uma polêmica coluna no *Jornal do Brasil*; o segundo escrevia na revista

Veja, onde começou sua carreira, em 1968, ficando lá até o fim da década seguinte. Quando ainda trabalhava na revista, Tárík passou também a assinar uma coluna no *Jornal do Brasil*, além de eventualmente colaborar com outras publicações especializadas em música.

Mais velho, mais temido e radical, Tinhorão direcionava sua crítica para uma batalha sem trégua contra a influência estrangeira na MPB. E nisso era um combatente quase obsessivo, como na sua conhecida opinião de que bossa nova é música americanizada — com o que Tárík não concordava, mais identificado com o ideário antropofágico-tropicalista.

Mas, divergências à parte, José Ramos Tinhorão e Tárík de Souza atravessaram aquele período unidos na oposição ao regime militar e na rejeição à música de Roberto Carlos. Ideologicamente, os dois críticos foram formados pelo pensamento nacional-popular da esquerda do PCB. Daí a cobrança, mais por parte de Tinhorão, de uma arte genuinamente brasileira, autêntica, pura e, da parte de Tárík, comprometida com a transformação social, com a mensagem de protesto, de oposição ao regime militar. Como a música de Roberto Carlos não atendia a nenhuma das duas exigências, soava ruim ao ouvido deles.

Tinhorão tinha tanto desprezo pelo cantor mais popular do país que nem se dava ao trabalho de comentar os discos lançados por ele a cada fim de ano. "Sou um crítico de música brasileira, e Roberto Carlos não é brasileiro", justificou com sua peculiar ironia. Já Tárík de Souza enfrentava o fenômeno, mas não deixava barato, como demonstrou logo na primeira crítica assinada sobre um álbum dele, o de 1969, anteriormente citada. Outros conhecidos críticos da época, como Ary Vasconcelos, Sérgio Cabral e Sílvio Lancellotti, vez ou outra também analisavam negativamente seus discos. Tárík, porém, fazia isso praticamente todo ano e em órgãos de imprensa muito influentes, tornando-se assim o principal opositor de Roberto Carlos na mídia. Era Tárík de Souza contra a opinião do povo de um país.

Em dezembro de 1974, por exemplo, lá estava ele mais uma vez exercendo o seu ofício na *Veja*. Sucessos como "O portão", "É preciso saber viver", "Você", "Eu quero apenas", nada disso sensibilizou o crítico, opinando que aquele era um disco de canções "parecidas e amorfas". O texto, intitulado "Por fora", sugeria também a alienação de Roberto Carlos, pois vinha ao lado da crítica ao novo disco de Chico Buarque, *Sinal fechado*, assinada pelo mesmo Tárík sob o título "Por dentro".

Se, por um lado, em 1974 Roberto Carlos não encontrava respaldo na revista *Veja*, por outro ocorria o seu casamento com a TV Globo, depois de um período de namoro. Os dois, cantor e emissora, tinham surgido praticamente ao mesmo tempo no cenário cultural do país. A Globo foi inaugurada em 1965, ano do lançamento de *Jovem Guarda* e de "Quero que vá tudo pro inferno", que transformaram Roberto Carlos em um fenômeno da música brasileira. Mas demoraria quase uma década para o cantor selar com a emissora um contrato de exclusividade — o primeiro após deixar a outrora poderosa TV Record, da família Machado de Carvalho.

Registre-se que Roberto Carlos saiu da Record por causa da derrocada da emissora paulista. Em 1969, sua crise financeira já estava à vista de todos, principalmente depois que a direção anunciou uma medida drástica: o desconto de 20% dos vencimentos de todos os seus funcionários para cobrir prejuízos que vinha sofrendo nos meses anteriores. Para piorar as coisas, em julho daquele ano o teatro da Record pegou fogo pela terceira vez. O incêndio foi de grandes proporções e destruiu a casa de espetáculos em poucos minutos. Essa foi a pá de cal para a TV Record. Mesmo com a diminuição do salário, ela não conseguia pagar vários de seus contratados. A solução foi liberá-los para outras emissoras. A partir daí instalou-se um salve-se quem puder. Foi quando Marcos Lázaro, então empresário de Roberto Carlos, procurou a direção da Record para resolver o caso dele. Lázaro conseguiu a liberação do artista com a promessa de que Roberto Carlos não teria programa fixo em nenhuma outra emissora. Menos mal para a TV Record, que não enfrentaria de imediato a concorrência de seu ex-astro. Mas ela não tinha mais o que oferecer aos fiéis telespectadores do canal 7. Com a saída de Roberto Carlos e de outros grandes nomes da MPB, toda sua linha de shows foi desmontada. Para a família Machado de Carvalho, o sonho de uma televisão forte e dedicada aos musicais chegava ao fim.

Começava aí a ascensão da TV Globo, da família Marinho, que passou a cortejar Roberto Carlos com a proposta de um programa semanal. Mas o artista descartava qualquer possibilidade de voltar a se expor e se ocupar tanto com televisão. De 1970 a 1973, ele preferiu ficar livre e fazer participações eventuais no Programa *Filívio Cavalcanti*, na TV Tupi, ou no *Som Livre Exportação*, na própria Globo. Mas a emissora carioca insistia em tê-lo como artista exclusivo e ofereceu um alto salário para a realização de um musical mensal.

Mais uma vez Roberto Carlos recusou. Só aceitaria contrato de exclusividade para comandar um programa anual, além de uma ou outra participação em programas como *Globo de Ouro* e *Pantástico*. A direção hesitou, mas acabou se rendendo ao artista. "Estávamos hospedados num hotel em Brasília. Lá pelas nove da noite o telefone tocou: era Roberto me chamando até a sua suite para brindar um champanhe com ele e Nice. Ele queria celebrar um contrato que tinha fechado com a TV Globo", lembra Chiquinho de Moraes, na época maestro do cantor.

Roberto Carlos tinha mesmo o que comemorar, porque o contrato era duplamente vantajoso. Se, no tempo da Record, ele ganhava relativamente pouco para cantar muito na televisão, a partir de seu contrato com a Globo ele iria ganhar muito para aparecer pouco, evitando o desgaste da superexposição depois de uma década de absoluto sucesso. O contrato de exclusividade o impedia de se apresentar em programas de outras emissoras. Era tudo o que o artista queria: ter uma boa razão para dizer não a tantos pedidos de apresentação em vídeo. Agora a sua única preocupação na TV era com a gravação de seu especial, que foi ao ar pela primeira vez no Natal de 1974, sob a direção de Augusto César Vannucci. Até hoje me lembro da chamada para o primeiríssimo especial de fim de ano. Nela, aparecia uma cena do artista em frente ao espelho do camarim arrumando os cabelos e fumando cachimbo. A chamada foi repetida várias vezes e com bastante antecedência na programação da emissora.

Nós lá em casa continuávamos sem televisão, então eu apelava para a chamada "televisinha", ou seja, ir até a casa de um morador próximo que me permitisse assistir com sua família a algum programa de TV. Na Bahia havia apenas dois canais: a TV Aratu, canal 4, que transmitia a programação da Rede Globo, e a TV Itapoan, canal 5, que transmitia a da Rede Tupi — ambas tendo como foco da sua programação as telenovelas. Foi assim que acompanhei algumas delas, como *Selva de Pedra* e *Cavalo de Aço*, da Globo, e *Hospital* e *Mulheres de Areia*, da Tupi.

O problema é que mudávamos muito de endereço e eu estava sempre à procura de uma nova "televisinha". Era mais difícil nos primeiros dias depois da mudança, quando eu ainda não conhecia os moradores das redondezas. Fazia inicialmente um reconhecimento de campo: saía à noite pelo bairro à procura de uma casa com televisão. Muitas ainda não tinham o aparelho, mas

era fácil identificar quando havia um. Nas periferias e cidades do interior, as residências costumavam deixar portas e janelas abertas, e de longe já se avistava aquele foco de luz na calçada. Eu não tinha dúvida: era a televisão, ainda em preto e branco, porque colorida havia apenas nos bairros mais ricos.

Então me aproximava da janela e ficava do lado de fora assistindo ao programa que passava naquele momento. Às vezes um ou outro morador não gostava de ver um intruso espiando sua sala e ficava na frente, tapando a visão da tv. Então eu saía à procura de outra janela. Se fosse bem recebido, continuava ali e voltava na noite seguinte. Geralmente, depois de três ou quatro noites alguns vizinhos mais simpáticos e generosos até me convidavam para entrar e assistir ao programa sentado no sofá da sala. Porém, quando eu já me sentia à vontade naquela casa, mudávamos novamente e eu tinha que recomeçar tudo. Esse era um momento para o qual eu já devia estar acostumado. Afinal, várias vezes ele se repetira na minha infância. Mas a cada noite de estreia em uma nova janela era sempre o mesmo nervosismo, a mesma ansiedade. Qual seria a reação daquele morador? Felizmente, na noite de Natal de 1974 eu estava instalado em uma boa janela para ver o primeiro especial de Roberto Carlos na tv Globo.

O programa foi ao ar logo depois da exibição de um dos capítulos da novela *Fogo sobre terra*, de Janete Clair. O curioso é que o primeiro convidado a participar do especial não foi nenhum cantor ou cantora da MPB, e sim dois personagens do seriado *Vila Sésamo*, programa infantil que a Globo apresentava na época. Antes de Roberto Carlos cantar a primeira música, seu filho Dudu Braga, o Segundinho, então com seis anos, conversa animadamente com os bonecos Garibaldi e Gugu. Logo depois, Segundinho aparece dirigindo um carro de brinquedo, enquanto Roberto Carlos, ao seu lado, canta "O calhambeque". Nessa estreia como contratado da Globo, o cantor procurou agradecer, antes de todos, às crianças. E eu ali, em pé na calçada, à janela, vibrei com todos os números e convidados apresentados ao longo do programa. "Nos dias de hoje é muito importante encontrar 1 milhão de amigos, e conservá-los, sobretudo, é também muito importante", disse Roberto Carlos antes de cantar o seu grande hit daquele momento, "Eu quero apenas", com o qual encerrou o especial.

Como o esperado "disco milhão" mais uma vez não veio, em 1974, dizia-se na imprensa que Roberto Carlos já havia atingido seu teto de vendagem e que

a tendência agora seria vender menos a cada novo lançamento. Especulava-se até que aquela altura o cantor já teria sido superado por novos ídolos da música pop nacional, como Raul Seixas e Secos & Molhados. Tudo especulação, porque ambos estavam longe de alcançar os números de Roberto Carlos. Mas o cantor ficava incomodado com esse tipo de notícia, como ele próprio confessou em uma entrevista a *O Globo*, em maio de 1975: "Esse orgulho eu carrego comigo: ainda sou o maior vendedor de discos do Brasil. Por isso, quando começaram a surgir ondas de que outros cantores me superaram em vendagens de disco, fiquei surpreso e chateado."

A melhor resposta ele teria que dar com o lançamento de seu próximo álbum, previsto para dezembro daquele ano. O disco chegou com produção mais sofisticada, clima intimista e grandes canções ("Além do horizonte", "Olha", "Seu corpo"), mas que aos ouvidos dos fãs mais radicais tinha um defeito: regravações demais. "Inolvidável" e "El Humahuaqueño", clássicos do repertório latino, além de "Mucuripe", gravada anteriormente por Fagner e Elis Regina, e uma nova versão do hit "Quero que vá tudo pro inferno" — exatos dez anos depois do lançamento, numa deferência especial à canção-ícone da sua carreira. Mas quatro regravações em doze faixas significavam um terço do LP. Não era o que os fãs esperavam de Roberto Carlos. Talvez por isso, esse álbum tenha vendido menos do que os anteriores e tenha tido também menos execução nas rádios. Isso deu mais munção para quem apostava na queda de popularidade do cantor.

O sinal vermelho piscou na CBS e aumentou a pressão em torno do LP de 1976. Esse novo trabalho poderia confirmar uma tendência de queda de venda do artista ou manter seu limite de teto em torno de 800 mil discos vendidos, ou, quem sabe, até dar o salto direto para o "disco milhão". Considerando-se a grande quantidade de fãs que queria, mas ainda não tinha comprado nenhum LP dele, talvez a segunda e terceira opções fossem as mais prováveis. Em 1976 completavam-se exatos dez anos do início da Era Roberto Carlos na música brasileira. Ao longo desse período, ele lançou onze grandes álbuns com quase uma centena de canções de sucesso, a maioria inédita. Mas o artista ainda teria fôlego para sustentar esse acordo com os fãs?

Na véspera do Carnaval de 1976, finalmente um toca-discos entrou na minha casa. Agora eu não dependeria apenas da programação do rádio para ouvir músicas. Era uma vitrola usada, portátil, mono, modelo lançado nos

anos 1960, mas que ainda funcionava muito bem. O aparelho tinha uma base com laterais de madeira marrom e uma tampa acolchoada de cor cinza, na qual se localizava seu único alto-falante. Fechado, parecia uma mala pequena. Minha mãe comprou a vitrola de um senhor da sua igreja, que cedeu também alguns discos evangélicos de cantores como Luiz de Carvalho e Ozeias de Paula. Eu teria, portanto, que formar a minha própria discoteca se não quisesse ouvir apenas louvores ao Senhor.

Como ainda não tinha 22 cruzeiros para adquirir um LP, preço médio na época, comprei o que era possível: um compacto duplo recém-lançado de Roberto Carlos. A gravadora CBS não estava mais retalhando todo o LP, uma forma de forçar os fãs a comprar o álbum e alcançar logo aquela marca de 1 milhão. Mas lançou esse compacto com duas das músicas de maior sucesso do seu então mais recente LP: "Além do horizonte" e "O quintal do vizinho". Com elas inaugurei minha velha vitrola. E, animado, passei aquele Carnaval ouvindo basicamente essas duas canções, em casa, e "A filha da Chiquita Bacana", de Caetano Veloso, na rua.

Por ser mais barato, o compacto era indicativo de um consumo de público de baixa renda — ao contrário do LP, produto adquirido, em geral, pela classe média, sendo também um símbolo de status. Para impressionar uma garota, por exemplo, o rapaz não podia se exibir ou presentear-lá com um miserável compacto, precisava de um long-play. Aprendi isso na prática. Não esqueço uma festa na casa de um colega da escola, logo depois do Carnaval. Ele pediu que cada um de nós levasse alguns discos de sucesso porque havia poucos na casa dele. Eu levei o que tinha: meu compacto de Roberto Carlos com o hit "Além do horizonte".

Fui um dos primeiros a chegar, quando ele ainda montava as caixas do aparelho de som. Para minha alegria, logo depois chegou uma garota que estudava na mesma escola, mas numa série à frente da minha. Nunca tínhamos conversado, embora sempre a tivesse desejado de longe. Ao me ver com o disco de Roberto Carlos na mão, ela veio sorrindo falar comigo, dizendo que era fã do cantor e que adorava aquela nova música, "Além do horizonte". O som ainda não estava ligado, e ela ficou ali conversando comigo, revirando o compacto, lendo o rótulo, cantarolando a canção. Eu já me imaginava junto dela naquele cenário idílico descrito pelo cantor, um lugar "onde a gente pode se deitar no campo/ Se amar na relva escutando o canto dos pássaros"... Porém, alguns

minutos depois, eis que chega na festa um outro garoto do colégio, trazendo na mão o long-play de "Além do horizonte" que, para meu maior azar, foi o primeiro que Roberto Carlos lançou em edição luxuosa, de capa dupla, com uma espécie de pôster dele na parte interna. Imediatamente aquela garota me devolveu o compacto e foi pedir ao outro para lhe mostrar o álbum do cantor. Por lá ela ficou toda a festa, e meu compacto nem chegou a ser tocado...

Nesse dia aprendi que não era boa ideia andar se exibindo com um disquinho daqueles na mão. E mais do que nunca desejei comprar logo um LP do meu ídolo. Outros garotos da minha idade talvez sonhassem em possuir a sua primeira moto ou automóvel. Aos treze anos, eu queria apenas ter álbuns, long-plays, discos, muitos discos. E consegui vários deles de uma só vez quando um taxista, que morava próximo de minha casa, se converteu à igreja pentecostal Assembleia de Deus. A mulher dele comentou com minha mãe que o marido iria se desfazer de tudo aquilo que o ligava ao antigo "mundo do pecado". Eu sabia que ele tinha vários discos de MPB e que isso era contrário à doutrina daquela igreja, pois minha avó Isaura era de lá e os rejeitava. Pois não deu outra: fui lá, conversei com o taxista e levei de graça uns doze LPs, entre os quais alguns de Nelson Gonçalves, Moreira da Silva, Luiz Gonzaga, Martinho da Vila e Paulinho da Viola. Comecei assim a formar o meu acervo de discos de música brasileira. E passei a ficar atento a cada novo convertido da Assembleia de Deus. O seguinte foi o meu tio Jesuino, que depois de entrar para essa igreja também se desfez de seus discos mundanos. Dele ganhei LPs de Ray Conniff, Agnaldo Timóteo, Elvis Presley, a trilha do filme *Por um punhado de dólares* e aquele raro compacto de papelão oferecido pelas canetas Sheaffer com Roberto Carlos cantando "O calhambeque".

Meu acervo de discos, então, já contava com vários LPs e dois singles de Roberto Carlos. Faltava, porém, um álbum dele. Durante uns cinco meses, economizei o que foi possível para juntar 22 cruzeiros e comprar um. Tendo agora vitrola em casa, o esforço valia a pena. No centro da cidade, além da Aquarius Music, havia uma nova loja de discos, a Sômusica, bem maior e com um vasto catálogo do repertório brasileiro e internacional. Decidi ir até lá comprar um dos antigos LPs de Roberto Carlos, o que me parecesse o melhor. Dois anos antes, a CBS lançara com novas mixagens todos os álbuns do cantor — com exceção de *Louco por você*, de 1961, e *Splash splash*, de 1963. Portanto, a discografia dele estava quase toda disponível, e a loja, bem abastecida. Eu ainda não

conhecia o repertório de cada um dos seus discos e estava em dúvida sobre qual deles escolher. Mas na loja havia um toca-discos com fone de ouvido à disposição dos clientes, e ali fiquei um bom tempo ouvindo o início das faixas de cada LP. Lembro, por exemplo, de ter ouvido *O inimitável, É proibido fumar* e os álbuns de "Jesus Cristo" e "Proposta". Tinha catorze anos e, sem saber, naquele momento fazia a minha primeira análise da obra musical de Roberto Carlos.

O disco que me pareceu o melhor — opinião que mantenho até hoje — é aquele que tem "Detalhes", "Todos estão surdos", "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos", "Amada amante", "Como dois e dois", "De tanto amor"... O álbum de 1971, o primeiro gravado nos Estados Unidos e que, no período do lançamento, vendeu 630 mil cópias. Comprei com um atraso de cinco anos, mas sai da loja feliz da vida com o meu primeiro LP de Roberto Carlos — vinil com aquele antigo rótulo cor de laranja da CBS que guardo até hoje. Talvez intuindo que a informação podia me ser útil no futuro, naquele dia em casa, enquanto o disco rodava na vitrola, escrevi na lateral interna da capa o meu nome e a data da compra: "Paulo Cesar de Araújo, 28 de agosto de 1976". Era um sábado.

O LP seguinte eu só poderia comprar lá pelo fim do ano, e dessa vez seria o novo lançamento de Roberto Carlos, o álbum que ele estava gravando em estúdios de Los Angeles e Nova York. No início de novembro, vi estampada na porta da Sômusica uma faixa com a mensagem: RESERVE AQUI SEU NOVO LP DE ROBERTO CARLOS. O balconista me explicou que a reserva era importante porque em anos anteriores muitos clientes que deixaram para a véspera do Natal se depararam com o estoque da loja já esgotado. Então perguntei se podia fazer a reserva pagando apenas uma parte do valor. Ele disse que sim e escreveu meu nome em um caderno que listava os clientes aos quais garantia aquele lançamento, previsto para chegar à loja no dia 22 de novembro.

Na data marcada, uma segunda-feira, lá estava eu com o restante do dinheiro e a expectativa de comprar, pela primeira vez, um LP de Roberto Carlos recém-saído da fábrica. Entrei na loja pouco depois do meio-dia, logo após deixar o colégio. Entretanto, os discos ainda não tinham chegado, mas o balconista garantiu que até o fim da tarde a loja receberia o lote. Ele ligou para a distribuidora da CBS em Salvador, que confirmou que um carro lotado de discos de Roberto Carlos estava a caminho de Vitória da Conquista. Fui para casa almoçar, segui para o trabalho e retornei à loja por volta das dezoito horas.

62

Mas até aquele momento suas vitrines continuavam sem o novo LP do artista. O balconista justificou que os discos vinham da capital em uma Kombi que fazia a distribuição para lojas de outras cidades do interior da Bahia. Teria havido algum imprevisto na estrada, porém nada que impedisse a chegada dos LPs ainda naquele dia. A Sômusica fechava as portas às dezenove horas, mas os funcionários continuariam lá para receber a mercadoria.

Eu estava tão decidido a não sair dali sem meu disco que pedi para ficar com eles além do horário. No interior da loja, acompanhei o trabalho de limpeza e decoração das vitrines, enquanto um funcionário pintava novo cartaz com a mensagem: CHEGOU O NOVO LP DE ROBERTO CARLOS, que seria colocado na porta no dia seguinte. Eram pouco mais de oito horas da noite quando, finalmente, parou à beira da calçada uma Kombi com a placa de Salvador. Dentro dela vi caixas e mais caixas de discos com o selo CBS. Rapidamente o motorista entregou os lotes destinados àquela loja. E rapidamente também o balconista abriu uma das caixas, pegou um LP de Roberto Carlos e entregou na minha mão. Fui talvez o primeiro morador da cidade a receber aquele álbum, que traz na capa o artista deitado numa rede branca, vestido de terno branco, com uma rosa vermelha na lapela, de chapéu também branco, fazendo uma pose de *Latin lover*.

Voltei correndo para casa e coloquei o disco para rodar: "Vivo condenado a fazer o que não quero/ De tão bem-comportado às vezes eu me desespero", dizia a pulsante faixa de abertura, o rock "Ilegal, imoral ou engorda". Na faixa seguinte, a erótica "Os seus botões", em seguida o protesto ecológico "O progresso", logo depois "Preciso chamar sua atenção", a única regravação do disco, e assim mesmo modificada e disfarçada com novo título, que na gravação original de Erasmo Carlos era "Vou ficar nu pra chamar sua atenção". O lado B do LP abria com a belíssima "Você em minha vida" e outra faixa trazia o futuro clássico "Um jeito estúpido de te amar". Enfim, era Roberto Carlos em plena forma e mais uma vez cumprindo a sua parte no acordo com os fãs. Estes, por sua vez, também não o decepcionaram. Ao contrário, o deixaram radiante de alegria.

Roberto Carlos estava com Ronaldo Bôscoli no camarim do Teatro Fênix, da TV Globo, pouco antes de gravar uma participação no programa *Globo de Ouro*. "Bicho, estou um pouco atrasado, mas quero ganhar parabéns", disse-lhe o cantor, que abriu o zíper de sua bolsa italiana e dela retirou um papel, que

63

passou às mãos de Bôscoli. "Leia", pediu Roberto. A folha de papel, timbrada com o logotipo da CBS, informava que, no período de 22 de novembro a 25 de dezembro, portanto, em 33 dias, haviam sido vendidos 545 mil cópias do novo álbum de Roberto Carlos (436 mil em formato LP e 109 mil em fitas cassetes). Algo estava para acontecer, porque ele costumava alcançar esses números só depois de alguns meses de vendagem. Linhas abaixo daquele papel, uma nota informava: "Recorde de vendas em tempo". Roberto Carlos colocou seu dedo sobre essa frase e disse, visivelmente emocionado, a Bôscoli: "Isso quer dizer que jamais alguém vendeu tanto disco com tanta velocidade". Para um jornalista que perguntara dias antes quem seria seu sucessor no reinado da música brasileira, o artista respondera também mostrando aqueles números fornecidos pela CBS: "Ora, bicho, como você vê, eu ainda estou sucedendo".

Esse regozijo do artista tinha razão de ser, porque àquela altura nem ele nem a sua gravadora alimentavam mais dúvida: finalmente chegara a hora do tão sonhado "disco milhão". E, de fato, após mais alguns meses de exposição nas lojas, o álbum de 1976 tornou-se o primeiro de Roberto Carlos — e da história da música brasileira — a obter a marca de 1 milhão de cópias vendidas. Isso apenas no Brasil, sem contar as vendas da versão em espanhol distribuída na América Latina. Roberto Carlos ficou mesmo muito orgulhoso do seu feito mercadológico — assim como o outro rei, Pelé, ficara orgulhoso do feito esportivo dos mil gols. Cada qual em sua atividade alcançava assim a almejada marca histórica. Mas, para que não houvesse nenhuma desconfiança — alguém poderia dizer que aquele número era apenas uma jogada de marketing —, a CBS teve o cuidado de contratar uma das mais prestigiosas empresas de auditoria do mundo, a Coopers & Lybrand, que teve acesso a documentos da gravadora e depois emitiu um certificado comprovando que aquele lançamento de Roberto Carlos se tornara efetivamente o seu "disco milhão".

Com o caixa em sobra, a CBS ofereceu uma festa em um clube, no Rio de Janeiro, na qual homenageou diversos funcionários, especialmente divulgadores, que contribuíram para aquela conquista de Roberto Carlos. Além disso, para propagar o feito do seu principal astro, a gravadora publicou na imprensa uma peça publicitária que mostrava a capa do álbum dele com a mensagem: "Sensacional! Só no Brasil: 1.000.000 de cópias vendidas em um ano do último LP de Roberto Carlos. Número certificado pelos auditores Coopers & Lybrand".

64

Fiquei feliz ao ver esse anúncio em uma revista que comprei na época e guardo até hoje comigo. Lembro de tê-la mostrado à minha mãe, enfatizando que eu era um daqueles "1 milhão" que comprou o novo LP de Roberto Carlos e o ajudou a conquistar a marca histórica. Eu tinha, enfim, cumprido a minha parte no acordo. A partir daí me senti mais do que nunca integrante daquele 1 milhão de amigos que Roberto Carlos desejou ter.

Não cheguei a me tornar um relojoeiro, mas já estava bastante familiarizado com as engrenagens e peças de um relógio suíço quando tio Antônio decidiu passar o ponto de sua loja e ir morar em Salvador. Porém isso não me deixou sem emprego, porque o irmão dele, tio Euclides, logo me chamou para trabalhar em sua ótica, também no centro de Vitória da Conquista. Ali eu iria finalmente aprender a minha primeira profissão: montador ótico. Seguindo as medidas especificadas na receita do médico oftalmologista, eu marcava a lente com um diamante, triturava as sobras com alicate e depois a lapidava numa máquina de esmeril ou lixadeira. O objetivo era deixar a lente no tamanho exato e com as curvas do modelo de cada armação. Era um trabalho que exigia certa destreza manual, que fui desenvolvendo aos poucos, na prática diária da montagem de vários óculos. Embora trabalhasse ali também apenas no turno da tarde, eu já ganhava um salário melhor, o que me permitiu adquirir com mais facilidade os meus objetos preferidos de consumo: discos, livros e revistas.

Havia na feira central da minha cidade um movimentado ponto de venda e troca que funcionava aos domingos pela manhã. Quem quisesse se desfazer de um galo de briga, filhote de cachorro, um violão ou uma espingarda, levava-o a esse lugar para oferecer a quem estivesse lá. Felizmente, havia também quem levasse discos usados, velhos livros e revistas, tornando aquilo uma espécie de sebo ambulante. Por conta disso, quase todos os domingos eu passava nessa feira para acompanhar o movimento e as novidades. E às vezes arrematava, a preços muito baratos, antigos vinhos ou exemplares, hoje raros, de publicações como *Revista do Rádio* e *Intervalo* — especialmente aquelas que traziam Roberto Carlos na capa. Foi também ali que, aos poucos, fui adquirindo vários álbuns e compactos dele, alguns arranhados, com capas rabiscadas, mas em edições originais que me permitiram ter em casa praticamente todo seu repertório musical até então gravado. Eu precisava apenas acompanhar os

65

novos lançamentos para manter atualizado meu acervo de Roberto Carlos. E foi o que ocorreu em dezembro de 1977, quando o cantor lançou o 17º álbum de sua carreira.

Naquela manhã, eu tinha prova de recuperação de matemática e, preocupado, escovava os dentes no tanque do quintal de casa. Do outro lado do muro, no quintal do vizinho, o rádio estava ligado bem alto no programa de Hélio Boquinha, da Rádio Regional de Conquista. De repente, ouço o locutor dizer que tinha um presente de Natal para os ouvintes: mostraria as canções do novo LP de Roberto Carlos, que a CBS acabara de distribuir às rádios. Depois de opinar que aquele era um dos melhores discos lançados pelo cantor nos últimos anos, Boquinha mandou o sonoplasta tocar a primeira faixa: "Você meu amigo de fé, meu irmão camarada". A abertura instrumental marcante da música "Amigo" iluminou ainda mais aquela manhã de sol. Fui correndo para dentro de casa e também sintonizei o rádio no programa de Hélio Boquinha, que prosseguiu tocando e comentando o novo disco, faixa por faixa: "Cavalgada", "Falando sério", "Jovens tardes de domingo", "Muito romântico", "Não se esqueça de mim" e uma outra que diz: "Você foi o maior dos meus casos/ De todos os abraços/ O que eu nunca esqueci".

Dito assim, parece uma coletânea, mas é apenas mais um LP de fim de ano de Roberto Carlos, firme naquele acordo — e na incompatibilidade com a crítica musical. Ao comentar esse álbum, Tárík de Souza afirmou que "qualquer exame mais apurado do conteúdo deste miraculoso produto pode equiparar-lo às diluídas poções medicinais das boticas populares. Não cura nem piora a doença: apenas conforta o enfermo", definindo Roberto Carlos como um "biotônico" que oferecia mais "um sedativo sonoro" ao público brasileiro.

Sedado ou não pela primeira audição desse disco no rádio, acabei esquecendo a hora e cheguei atrasado ao colégio, quase perdendo a prova de recuperação. O dinheiro já estava reservado, e assim que o LP chegou às lojas fui um dos primeiros a comprá-lo. Aquele álbum foi outro espanto de vendas, batendo todos os records no Brasil: 1,7 milhão de cópias. Roberto Carlos mal comemorava a conquista do primeiro "disco milhão" e já se aproximava da vendagem de 2 milhões com o novo lançamento. O fenômeno parecia mais forte do que nunca. O que teria acontecido? De onde surgiu essa multidão de consumidores que fez o artista alcançar e logo depois ultrapassar a marca de 1 milhão de discos vendidos?

66

Uma explicação possível é que naquele momento não apenas eu, mas vários outros garotos e garotas, especialmente das classes populares, que nunca tinham comprado um disco de Roberto Carlos, começavam a fazê-lo. Eram aquelas crianças que tinham cinco, seis ou sete anos de idade quando foram conquistadas pelo artista, em meados dos anos 1960. Uma década depois, elas estavam com quinze, dezesseis ou dezessete anos, entrando no mercado de trabalho e/ou de consumo e, finalmente, comprando seus primeiros discos. Esses novos consumidores se juntaram aos fãs tradicionais do cantor — que o acompanhavam desde a Jovem Guarda —, mais aqueles conquistados na fase romântica, permitindo assim que, a partir da segunda metade dos anos 1970, ele tivesse uma crescente vendagem a cada novo lançamento.

O repertório favorecia a adesão. O artista que me conquistou na infância com temas estilo revista em quadrinhos se aproximava da década de 1980 com uma erotização crescente e ousada. Ele falava agora não mais de travessuras juvenis ou de romances sob a luz do luar, mas da intimidade dos amantes no cenário de um quarto com fronhas, lençóis e roupas espalhadas pelo chão. Era o amor sacana de canções como "Proposta", "Seu corpo", "Cavalgada", "Café da manhã" e, principalmente, "Os seus botões", que já começa com a menina tirando a roupa: "Os botões da blusa/ que você usava/ E meio confusa/ Desabotoava/ Um pouco a pouco me deixando ver/ No meio de tudo/ Um pouco de você/ Nos lençóis macios/ Amantes se dão...".

Entrando na adolescência e com a testosterona à flor da pele, eu despertava para o sexo instruído por Roberto Carlos. Momentos que eu experimentaria pouco depois foram antecipados nessas canções, o que tornava o repertório dele ainda mais atraente para mim e vários outros adolescentes. Vivíamos em pleno regime militar, período em que não havia grande exposição da sexualidade na mídia porque a repressão moral caminhava passo a passo com a repressão política. Filmes de forte erotização, como *Emmanuelle* e *Último tango em Paris*, por exemplo, eram proibidos no Brasil. Para maiores de dezoito anos, liberavam-se apenas as chamadas pornochanchadas, comédias eróticas mais enquadradas na moral vigente. Chegou-se ao absurdo de se proibir de circular no país um álbum com gravuras eróticas de Picasso. A censura não permitia nem mostrar a capa de algumas revistas masculinas, que tinham de ser vendidas embrulhadas em papel celofane. Nas páginas internas, o nu era sugerido, nunca explícito. As fotos costumavam mostrar apenas um seio feminino de

67

cada vez. Por alguma razão, os militares achavam perigoso os dois seios da mulher em uma revista.

Eles implicavam também com referências à sexualidade na música popular, e por isso várias canções foram proibidas ou mutiladas pela censura. Roberto Carlos, por exemplo, enfrentou problemas para gravar "Amada, amante". A canção teve um verso considerado impróprio, e o cantor se viu obrigado a mudá-lo. "Esse é um troço que deixa a gente triste, sem entender. A gente imagina uma coisa, trabalha em cima, sua para concluir a música, aí vêm os caras e metem a tesoura, censuram, proíbem, desrespeitam o seu trabalho. Não deveria existir censura nenhuma", protestou na época o parceiro Erasmo Carlos.

Nesse contexto de repressão moral, as canções eróticas de Roberto Carlos adquiriam evidente caráter transgressor. E ganhavam corações e mentes de muitos meninos e meninas que, como eu, despertavam para a sexualidade. A atriz Carolina Ferraz, por exemplo, revelou a sensação de ouvir o ousado repertório do cantor: "Eu tinha entre dez e doze anos e então começava a sonhar: 'Meu Deus, como será o dia que eu crescer e um homem for abrir os botões da minha blusa? Como serão os meus seios quando eu crescer? E será que meu corpo será cheio de curvas como a estrada de Santos?' [...] Me imaginava um dia já crescida, crescida o suficiente pra que mãos abrissem os botões, não só daquela blusa, mas de todo o universo prometido por aquelas músicas."

O jornalista Silvio Essinger também recordou suas audições juvenis de Roberto Carlos em um texto dirigido ao próprio artista.

Acredite: suas músicas estavam lá no primeiro beijo, na conquista da primeira namorada [...]. Aliás, muitas das sensações boas da vida foram antecipadas em canções suas. Imagina só o frenesi daquele garoto ainda nem chegado aos dez anos de idade, ouvindo "Os seus botões", tentando entender o que era "amanticião", sem conseguir escapar daquele clima de pura sedução. Alguns anos depois, quando enfim chegou a sua primeira vez, o adolescente experimentaria um estranho déjà-vu — é porque tudo sempre esteve ali, nos estreitos limites daquela canção!

A excitação que o repertório erótico de Roberto Carlos provocava em adolescentes e pré-adolescentes atingia também alguns adultos. Nesse sentido, é revelador um depoimento veiculado na novela *Páginas da vida*, de Manoel Carlos, em julho de 2006. Como em algumas novelas suas na tv Globo, ao

68

final de cada capítulo era exibida uma pequena fala com histórias de vida de pessoas anônimas. Nessa novela, foi ao ar o depoimento de uma mulher que disse ter chegado ao orgasmo pela primeira vez sozinha ao ouvir uma canção erótica de Roberto Carlos. "Eu ganhei um LP dele. Botei na vitrola a música 'O côncavo e o convexo' e fui dormir. Quando acordei, estava com a perna suspensa, a calcinha na mão e toda babada. Comentei com as amigas e elas disseram: 'Você gozou!'. Ai é que vim saber o que era gozo" — disse a mulher, para espanto dos telespectadores.

Seu relato apenas ilustra a força e a eficiência das canções eróticas de Roberto Carlos no imaginário popular. Não por acaso, esse repertório provocava também arrepios e reações de pudor nos setores mais conservadores da sociedade. Na época, enviavam-se cartas aos órgãos de censura reclamando da liberação de determinadas músicas que faziam referências à sexualidade. Também se praticava sua própria censura na privacidade do lar. Lembro-me, por exemplo, de minha avó Isaura, protestante, austera, que deu à luz quinze filhos, um deles minha mãe. Vovó Isaura não tolerava Roberto Carlos desde a época da Jovem Guarda por ele ter mandado tudo para o inferno. "Um dia esse moço vai se arrepender dos seus pecados e se converter ao Senhor Jesus", profetizava.

A gota d'água foi no Natal de 1975, quando uma de minhas tias, ainda solteira, ganhou de um pretendente aquele novo LP de Roberto Carlos, que trazia na faixa de abertura a regravação de "Quero que vá tudo pro inferno". O pior é que o rapaz cometeu a ousadia de escrever na capa uma mensagem dedicando a minha tia a canção "Seu corpo", que narra a intimidade de um casal na cama. Desconfiada do título, vovó Isaura colocou aquela faixa para rodar na vitrola: "No seu corpo é que eu encontro/ Depois do amor, o descanso e essa paz infinita/ No seu corpo, minhas mãos/ Se deslizam e se firmam numa curva mais bonita". Para minha avó, bastou ouvir até esse trecho. "Que pouca vergonha!", exclamou, tirando o disco da vitrola e rasgando sua capa. Ela deu sumiço no vinil e proibiu minha tia de aparecer com aquele rapaz na porta de casa.

Não apenas vovó Isaura, mas também a ditadura militar da Argentina rejeitou a canção "Seu corpo" ("Tu cuerpo", na versão em espanhol gravada por Roberto Carlos). Essa e outras canções eróticas, como "Os seus botões" ("Los botones") e "Café da manhã" ("Desayuno"), foram proibidas de tocar nas rádios de lá durante o regime dos generais, nos anos 1970. A justificativa

69

moral foi a de que eram "canções cujas letras se consideram não aptas para ser difundidas pelos serviços de radiodifusão".

Minha avó defendia exatamente isso e até mesmo para músicas mais inocentes do repertório de Roberto Carlos. É o caso, por exemplo, da brincadeira machista "É meu, é meu, é meu", antigo sucesso no qual o cantor diz: "Tudo que é seu, meu bem, também pertence a mim/ Vou dizer agora tudo/ Do princípio ao fim/ Da sua cabeça até/ A ponta do dedão do pé/ Tudo que é seu, meu bem/ É meu, é meu, é meu". Na letra, ele vai citando as partes do corpo da mulher que seriam posse exclusiva dele: a cabeça, o cabelo, a boca, os olhos, o ouvido, o ombro, os braços, as mãos, os pés, os joelhos... Temendo que Roberto fosse também citar as partes íntimas do corpo feminino, vovó Isaura sempre desligava o rádio quando começava a tocar essa canção. Ela não queria ouvir o que o cantor deixava apenas maliciosamente subentendido no verso final: "Tudo que eu falei meu bem/ E o que eu não falei também/ Tudo que você pensar/ É meu, é meu, é meu".

O Carnaval de 1978 foi o último que passei na Bahia, antes de me mudar com minha mãe e meu irmão para o sul do país. A decisão não foi minha. Eu tinha quinze anos, cursava a sétima série, trabalhava na ótica e curtia a primeira namorada, Maria Amélia. Especialmente por causa dela, não pensava em deixar minha cidade tão cedo. Mas minha mãe tinha pressa no desejo de que os filhos fossem algo mais do que ela e meu pai puderam ser. Hoje Vitória da Conquista é um grande centro universitário do estado e atrai estudantes de diversas cidades. Nos anos 1970, porém, quem pretendia fazer medicina, advocacia ou qualquer outro curso superior tinha que estudar em Salvador. Era o que faziam os filhos das famílias mais ricas e tradicionais da cidade. Já os mais pobres continuavam ali depois de concluir o segundo grau e, geralmente, trabalhavam no comércio. Ou então tentavam a sorte em São Paulo. Foi o que acabei fazendo.

Minha mãe viajou primeiro, em companhia do meu irmão, com o objetivo de arranjar casa e emprego para nós. Fiquei mais algumas semanas morando com tia Nice, enquanto resolvia a transferência do colégio e outras pendências, inclusive a amorosa. Na véspera da viagem, quis me despedir de meu pai, mas me informaram que ele tinha saído com os cachorros para caçar no

mato. Então, no fim da manhã do dia 23 de fevereiro, uma quinta-feira, eu estava na rodoviária de Vitória de Conquista, pronto para embarcar no ônibus com destino a São Paulo. Seria uma viagem de mais de 24 horas pela rodovia BR-116. Toda a minha bagagem se resumia a duas malas: uma menor e mais leve com algumas peças de roupas, um par de sapatos e mais alguns objetos pessoais. Na outra, maior e bem mais pesada, transportava meus livros, meus discos, revistas e vários recortes de jornais com notícias sobre Roberto Carlos e a música brasileira. Sem saber, naquela manhã, na rodoviária, embarquei para uma longa viagem levando no bagageiro do ônibus o embrião da pesquisa de um livro que eu só começaria a escrever mais de vinte anos depois.

ANEXO C – Força estranha no ar: Roberto Carlos e o rádio

“Eu estava muito nervoso, mas muito contente de cantar no rádio. Ganhei um punhado de balas, que era como o programa premiava as crianças que lá se apresentavam. Foi um dia lindo.”

Roberto Carlos

Força estranha no ar

Roberto Carlos e o rádio





Bob Nelson - o primeiro fado de Roberto Carlos, Alzambra, 1964

Dois acontecimentos, um relacionado ao futebol, outro à música popular, marcaram a história do Brasil no ano de 1950. O primeiro teve como palco o estádio do Maracanã, no Rio de Janeiro, e foi percebido e sentido no momento exato em que aconteceu: a derrota da seleção brasileira para o Uruguai na final da IV Copa do Mundo. Naquele domingo ensolarado de 16 de julho, o grito "Brasil campeão" foi silenciado aos 33 minutos e meio do segundo tempo do jogo, quando Alcides Edgardo Ghiggia avançou pela ponta direita e marcou o segundo gol uruguaio. Um sentimento de frustração, vergonha e humilhação tomou conta dos brasileiros assim que o juiz George Reader apitou o fim da partida. Em uma crônica, Nelson Rodrigues escreveu que o Uruguai "extraiu de nós o título como se fosse um dente".

O outro histórico acontecimento daquele ano se deu no auditório de uma pequena rádio do interior do país. Mas, ao contrário do primeiro, não teve, na época, nenhuma repercussão. Nenhum cronista comentou o fato. Não mereceu sequer uma mísera nota de jornal. Só ganharia relevância anos mais tarde, porque nele houve a estréia do cantor que se tornaria o mais popular da história do Brasil. Como que para compensar tanta dor e sofrimento, no ano em que os brasileiros choraram a perda da Copa do Mundo, o país ganhou uma voz, um artista, um rei...

A voz do cantor Roberto Carlos foi mostrada ao público pela primeira vez numa manhã de domingo, pouco depois das nove horas, no mês de outubro do longínquo e trágico ano de 1950. Roberto Carlos tinha apenas nove anos quando estreou num microfone de rádio, em sua cidade natal, Cachoeiro de Itapemirim, interior do Espírito Santo. Era ainda uma criança – e apenas mais uma daquelas que semanal-

mente se apresentavam no *Programa Infantil* da ZYL-9, Rádio Cachoeiro, a única emissora da região. Como o próprio título do programa indica, aquela era uma atração destinada exclusivamente para artistas de calças curtas. E quando o menino Roberto Carlos se aproximou do microfone para cantar, ninguém ali poderia imaginar que naquele momento subiria ao céu a voz que seria a mais ouvida até hoje na história do rádio brasileiro. Desde que houve a primeira transmissão de rádio no Brasil, em setembro de 1922, nenhuma outra voz foi tão veiculada nele quanto a do cantor Roberto Carlos.

Vozes de locutores que marcaram época como Heron Domingues ou Luís Jatobá foram exaustivamente ouvidas no rádio enquanto eles estiveram na ativa. Vozes de presidentes da República como Getúlio Vargas ou Fernando Henrique Cardoso foram irradiadas diariamente enquanto eles estiveram no poder. Cantores como Francisco Alves e Orlando Silva tiveram suas vozes bastante ouvidas no passado; as de novos ídolos da música popular são muito ouvidas no presente. A permanência da voz de Roberto Carlos extrapola tudo isso porque, desde que ele se tornou um fenômeno de popularidade, a partir de 1965, suas canções são tocadas diariamente em diversas emissoras de norte a sul do país. Tanto as novas canções de seu disco anual como, e principalmente, os antigos sucessos do cantor aparecem no ar todos os dias em quadros de *flashback* ou em programas dedicados exclusivamente ao seu repertório. Há muitos anos, em várias emissoras do Brasil existem programas especiais diários só com músicas de Roberto Carlos. É certo que, no momento em que você lê esta página, alguém esteja ouvindo alguma daquelas canções do Roberto. Portanto, já são mais de quatro décadas de

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

execução maciça e cotidiana. E tudo indica que as suas gravações – a maioria realizada num padrão de alta tecnologia –, continuarão a ser tocadas por anos a fio. A voz de Roberto Carlos tornou-se, assim, a mais ouvida até hoje pelo povo brasileiro – e uma das mais ouvidas do mundo porque alcança multidões da América Latina, África e países da Europa como Portugal, Espanha e Itália.

É óbvio que ninguém poderia prever isto quando aquele menino chegou para cantar na pequena emissora de Cachoeiro de Itapemirim, em 1950. Se soubesse o que o futuro tinha reservado para aquela criança talvez o apresentador do programa não tivesse faltado ao trabalho justamente naquele dia. Sim, o titular do *Programa Infantil*, o locutor Jair Teixeira, não foi trabalhar naquele domingo – perdendo a chance histórica de anunciar ao público a estréia do menino-cantor Roberto Carlos. Quem ganhou esse privilégio foi o locutor reserva Marques da Silva, improvisado na apresentação do programa.

Mas não foi apenas o locutor titular que faltou ao trabalho naquele dia. Porque não tinham bola de cristal, os músicos do Regional L-9 (referência ao prefixo da emissora) também não estavam lá para acompanhar o menino Roberto Carlos. Embora fossem contratados justamente para tocar com as atrações da Rádio Cachoeiro, a maioria dos integrantes do regional tirou sua folga semanal naquele dia. No palco, para acompanhar a estréia do garoto, estava apenas um dos músicos do regional, José Nogueira, um violonista de 22 anos, recém-contratado pela emissora. Os demais integrantes – Mozart Cerqueira (violão), Valdir de Oliveira (acordeom), Ângelo dos Santos (cavaquinho), Moacir Borges (contrabaixo), e os ritmistas Hamilton Silva, Carlos Cesar e Zuzu – ficaram em casa de papo pro ar.

Os desfalques não impediram que o *Programa Infantil* transcorresse normalmente. Quem garante é outra testemunha da estréia de Roberto Carlos no rádio: o sonotécnico (operador de áudio), Bernardino Pim, na época um garoto de dezesseis anos, filho do diretor da rádio, Gastão Pim. Bernardino começara a trabalhar no início daquele ano porque seu pai desejava que ele aprendesse a profissão. Depois de um breve período como técnico auxiliar, ele ganhou o comando da mesa de som, começando exatamente pelo *Programa Infantil*. “Eu já conhecia o Roberto de vista e me lembro desse dia, quando ele apareceu para cantar na rádio”, afirma Bernardino Pim.

Registre-se que a idéia e o incentivo para que Roberto Carlos fosse se apresentar lá foram de sua mãe, dona Laura. “Meu filho, por que você não vai cantar na rádio? Lá tem um programa para crianças domingo de manhã”, propôs no início daquela semana. Pois uma hora antes de o programa entrar no ar, lá já estava o menino Roberto Carlos, trajando uma roupinha nova, daquelas de domingo, que sua mãe costurou especialmente para a ocasião. Quando o locutor Marques da Silva anunciou a vez de Roberto Carlos cantar, o violonista Zé Nogueira deu o tom no violão e o garoto se aproximou do microfone, soltando educadamente a voz: “Tú no sabes cuanto te quiero/ tú no sabes lo que yo tengo para ti/ tú no sabes que yo te espero para darte/ amor, amor, amor y mas amor...”.

Muito romântico desde criança, Roberto Carlos escolheu para sua estréia no rádio o bolero *Amor y mas amor*, composição do espanhol Bobby Capó, lançada naquele ano. E o garoto cantou em espanhol mesmo, como ele ouvia no rádio na voz do cantor uruguaio Fernando Borel – que na época atuava no Brasil.



Ao final da apresentação, como era de praxe, o apresentador do programa e o violonista foram cumprimentar o calouro. “Eu estava muito nervoso, mas muito contente de cantar no rádio. Ganhei um punhado de balas, que era como o programa premiava as crianças que lá se apresentavam. Foi um dia lindo”, recorda Roberto Carlos.

E foi assim, por um punhado de balas, que a voz mais ouvida até hoje na história do Brasil cantou no rádio pela primeira vez. O *Programa Infantil* era patrocinado pela fábrica de doces Esperança e todos os domingos eles mandavam um saco de balas para distribuir entre os participantes e a garotada da platéia. Era uma festa no auditório. “Garoto, volta no próximo domingo, que o Regional estará completo”, disse Zé Nogueira para Roberto Carlos ao final do programa. “E eu posso voltar?” “Pode, quantas vezes quiser”, incentivou-o o músico, abrindo-lhe assim as portas da Rádio Cachoeiro.

De propriedade do empresário Alceu Nunes da Fonseca, a ZYL-9 Rádio Cachoeiro de Itapemirim foi inaugurada em junho de 1946. Seguindo o modelo das grandes emissoras da capital, a rádio também tinha seu auditório, com capacidade para duzentas pessoas. Para ocupar esse espaço e tocar a programação, a direção montou um *broadcasting* a partir de atrações locais como o cantor Genaro Ribeiro, a “voz romântica de Cachoeiro”, a cantora Marlene Pereira, “a internacional”, com seu repertório de tangos e boleros em espanhol, a cantora Therezinha Vasconcelos, intérprete de sambas e marchinhas carnavalescas, e até a poetisa Marly de Oliveira. E, como não poderia faltar, a rádio produzia também programas de humor, de esporte e, principalmente, radionovelas, com seus radioatores e novelistas como Hercília Surrage, espécie de Janete Clair de

Cachoeiro. No elenco da emissora estava também o futuro ator Jece Valadão, mineiro que morava desde criança em Cachoeiro e começara a trabalhar ali como locutor de rádio. Enfim, não seria por falta de atrações que a população de Cachoeiro de Itapemirim deixaria de sintonizar a emissora de sua cidade.

A audiência da rádio visava os 81 082 habitantes de Cachoeiro (segundo o censo daquele ano), sendo 43 846 na sede e o restante em Burarama, Canduru, Jaciguá, Marapé, Palotuba e Vargem Alta – onde a emissora também chegava. Portanto, era nesses municípios que se localizavam as possíveis testemunhas dessa primeira e histórica apresentação do menino cantor Roberto Carlos. Comprovadamente ele teve a manifestação da vizinhança, pois, assim que voltou da rádio, atraiu a atenção das pessoas da sua rua, e muitos foram falar com ele, comentar sua apresentação no programa. O menino que saiu de manhã praticamente anônimo voltou artista ao meio-dia. E quando entrou em casa ganhou beijos e abraços bem carinhosos da mãe, que exclamou: “Meu filho, você cantou tão bonito!”. De pronto, Roberto Carlos respondeu: “Pois é, mãe. Mas eu não quero mais ser médico, não. Agora eu quero ser cantor”.

É desejo da maioria dos pais no Brasil ter na família um filho doutor. Uns para manter a tradição familiar, outros para garantir um meio de ascensão social. No caso dos pais de Roberto Carlos não foi diferente. Eles também tinham esse desejo e estavam convencidos de que poderiam realizá-lo através do filho caçula. Por isso, devidamente orientado em casa, quando alguém perguntava o que ele ia ser quando crescer, Roberto Carlos respondia: médico. Entretanto, isto era só da boca pra fora, porque, quando bem menininho, nele havia o desejo de ser aviador, depois desejou ser caminhoneiro e por

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

volta dos oito anos veio a vontade de ser desenhista. Mas essas especulações praticamente acabaram nesse dia da sua estréia na Rádio Cachoeiro. A partir daí, Roberto Carlos se firmou na idéia de ser um cantor de música popular, um artista do rádio. “É mesmo, meu filho? Então está bem. Vamos ver se você vai continuar com essa vocação”, respondeu dona Laura.

Embora acalentasse o desejo de ver o filho doutor, dona Laura nunca deixou de estimular a sua vocação artística. Foi ela quem, além de incentivá-lo a ir cantar no rádio, lhe ensinou as primeiras noções de violão. Nascida em Mimoso, Minas Gerais, Laura Moreira Braga aprendeu a tocar violão ainda adolescente, prática não muito comum entre as mocinhas de seu tempo. Era de bom-tom que as meninas tocassem piano, e que o violão, instrumento mais rude, ficasse com os homens. Mas na casa de Laura não tinha piano, que sempre foi um instrumento das famílias mais abastadas, e, como ela gostava de cantar, teve que se entender mesmo com o famigerado violão dos meninos.

Esse gosto pela música ela procurou transmitir aos quatro filhos – Lauro Roberto, Carlos Alberto, Norma e o caçula Roberto Carlos –, os quais costumava reunir para tocar canções tirolesas e rancheiras num velho violão que trouxe de sua cidade natal. “Mostrei para os meus filhos as primeiras posições e ensinei-lhes notas como o lá maior, fá menor e assim por diante. A partir daí, o talento natural de Roberto se impôs e ele buscou se aprimorar.” De fato, cada vez mais interessado pelo instrumento, o garoto foi aprender novos acordes, se valendo do tradicional método do violonista Américo Jacomino, o Canhoto, muito usado na época. E também não perdia a oportunidade de ouvir o toque de violão de Hermes Silva, um ajudante de caminhão que trabalhava num depósito perto de sua casa.

“Eu gostava demais de ouvi-lo tocar aqueles sambas de breque estilo Moreira da Silva.”

Roberto Carlos é um típico fruto da miscigenação que marcou a colonização portuguesa nos trópicos. Flor amorosa de três raças tristes. Seu avô materno, Joaquim Moreira, era português, e sua avó, Anna Moreira, era filha de índio e negro. Os pais de Roberto Carlos, seu Robertino e dona Laura, saíram, já casados, do interior de Minas Gerais para morar em Cachoeiro de Itapemirim. Robertino era relojoeiro e instalou uma pequena loja, de uma porta, no centro da cidade. Laura era costureira e atendia uma vasta clientela, porque na época quase não se vendia roupa pronta. Na infância, Roberto Carlos e seus irmãos se acostumaram a dormir acalentados pela máquina de costura de sua mãe, que trabalhava até alta madrugada.

O caçula Roberto Carlos Braga nasceu num Dia do Índio, 19 de abril de 1941, às 5 horas da manhã, pesando 2,250 kg e medindo 42 cm. A família morava na rua Índios Crenaques – coincidência que o garoto gostava de comentar com seus colegas na escola. Essa rua – que mais tarde teve seu nome mudado para João de Deus Madureira – era mais conhecida mesmo por rua da Biquinha, porque ali há uma bica de água natural muito utilizada pelos moradores. Embora estreita, sem saída e sem calçamento, é uma rua próxima do centro da cidade, começando ao pé da linha do trem da Leopoldina e terminando ao pé do morro do Faria. E ali Roberto Carlos viveu sua infância, numa casa modesta, com varanda e muitas flores na janela, como ele descreve na canção *O divã*. “Era uma casa realmente simples, com três quartos, uma sala e um quintal onde havia uma árvore alta que dava uma fruta pegajosa, cujo leite, quando seco, a gente mastigava e chamava de chiclete”, recorda o cantor.

Roberto Carlos cresceu gordinho e bochechudo e logo ganhou o apelido de Zunga, na época um apelido relativamente comum no Espírito Santo. Havia vários outros Zunguinhas por lá. Mas todos os seus irmãos também tinham apelidos: Lauro Roberto era chamado de Naim; Carlos Alberto era Gadia; e Norma era carinhosamente chamada de Mada ou de Futeza. "Vivíamos quase sempre sem dinheiro", afirma Roberto Carlos. "Mas o que nos faltava em dinheiro minha mãe compensava em carinho e compreensão. Lembro-me até hoje que, enquanto meu pai saía para trabalhar, ela ficava comigo horas inteiras, procurando entender meus problemas." Dona Laura, de fato, sempre reservou muito tempo e carinho para seu filho caçula. "Todas as mães sabem que o filho caçula é o que custa mais a crescer", diz ela. E no caso de Roberto Carlos isto ficou ainda mais evidente porque ele só largou a chupeta aos oito anos de idade. "Foi uma luta para fazê-lo desistir da chupeta", afirmou seu pai Robertino Braga.

Antes de isso acontecer, Zunga já tinha revelado sua vocação de cantor. "Eu era muito pequeno quando descobri que cantava. Minha mãe disse que nasci cantando. E antes de falar assobiava. Uma nota só, mas assobiava." Depois dessa fase do assobio de uma nota só, o garoto começou a cantar todas as notas e todos os ritmos – e não parou mais. Aos quatro anos de idade, já divertia a família cantando músicas do cantor Bob Nelson – o primeiro ídolo do menino Roberto Carlos. "Eu usava os cabelos do jeito que Bob Nelson usava e procurava também imitar suas roupas de caubói", recorda. Para dona Laura era realmente um custo convencer o filho a não levar seus revólveres de espoletas no momento de sair com ele para a missa de domingo, na Catedral de São Pedro.

Roberto Carlos insistia em ir para a igreja vestido de Bob Nelson.

Pseudônimo de Nelson Perez (nome que seria mais indicado para um cantor de bolero), o paulista Bob Nelson iniciou a carreira no final dos anos 30, em Campinas. Influenciado pelos filmes de caubói do mocinho Gene Autry, ele desenvolveu um estilo brejeiro que tem como marca o uso de trinados como ti-ro-le-iii, ti-ro-le-iii... O sucesso nacional surgiu a partir de 1944, com a versão de *Oh! Suzana* e de outros countrys e foxtrotos que evocavam os vaqueiros do velho Oeste americano. De chapéu, botas e lenço no pescoço, Bob Nelson entrava no auditório da Rádio Nacional como se estivesse atravessando o Monument Valley cercado de índios. Depois de assistir a mais filmes de Gene Autry, ele gravou outros temas como *Alô xerife*, *Vaqueiro alegre*, *Caubói do amor* e *O boi Barnabé*, uma das preferidas do menino Roberto Carlos. Nas reuniões em família era comum Zunga estufar o peito e cantar: "Na minha fazenda tem um boi/ esse boi se chama Barnabé/ sabe, moço, ele anda se babando/ pela minha linda vaca Salomé...". E não devia fazer feio porque, sempre que chegava uma visita em casa, dona Laura apresentava o filho caçula e pedia para ele cantar *O boi Barnabé*. "Envergonhado, eu cantava escondido atrás da porta", recorda Roberto Carlos.

Chamada de "a princesa do sul", a cidade onde Roberto Carlos nasceu fica no centro da região sul do Espírito Santo, a 50 km do litoral capixaba. Cachoeiro de Itapemirim foi uma cidade difícil de existir porque não tem uma topografia razoável. Ela é cercada de montanhas e cortada por um rio largo e imenso, cheio de pedras que formam pequenos cachoeiros. E a cidade se formou de um lado e de outro desse rio chamado Itapemirim. A população mais

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

pobre se estabeleceu na margem direita do rio; a população mais rica na sua margem esquerda. Uma ponte imensa liga essa cidade partida – e tantas vezes exaltada por outros de seus filhos ilustres, como o cronista Rubem Braga, a educadora Zilma Coelho Pinto e o compositor Raul Sampaio. Este último é o autor de *Meu pequeno Cachoeiro*, tema também gravado por Roberto Carlos, e que evoca recordações da cidade “entre as serras/ doce terra em que nasci”. É de suas montanhas, formadas há 4,5 bilhões de anos, que se extrai uma produção de mármore e granito que torna o município emparelhado com as maiores reservas de rochas ornamentais do mundo.

No período da infância e adolescência de Roberto Carlos, Cachoeiro de Itapemirim se destacava por dois aspectos: a beleza de suas mulheres e a postura política de seus habitantes. O primeiro quesito se comprova na relação de beldades que a cidade revelou; por exemplo, Darlene Glória, Margarida Lofego, Nina Pivovarovff e Joselina Cypriano, miss Espírito Santo em 1955. Uma antiga marchinha de carnaval dizia: “Moça bonita lá de Cachoeiro/ nem no Rio de Janeiro tem mulher igual...”. Havia ali realmente uma grande concentração de mulheres bonitas em relação à área geográfica e à densidade populacional.

Mulheres bonitas e liberadas, dizem alguns. “No auge do tabu da virgindade muitas garotinhas de Cachoeiro transavam tranqüilamente. Era uma loucura. Amigos meus iam para Cachoeiro por causa de sua liberação sexual”, garantia o cachoeirense Carlos Imperial. Talvez o clima quente e a proximidade com o Rio de Janeiro tenham influenciado essa postura liberal da mulher de Cachoeiro, cujo protótipo foi a dançarina Dora Vivacqua, mais conhecida pelo codinome Luz Del Fuego. Famosa por dançar

com serpentes enroladas no corpo, ela saiu de Cachoeiro para criar o primeiro clube de nudismo no Brasil, em 1956. “O ser humano precisa ver o sexo de seu próximo”, justificava.

O outro aspecto no qual Cachoeiro se destacava era a intensa movimentação trabalhista e a contínua agitação política da cidade. Ali tudo era motivo para greves, passeatas, comícios ou quebra-quebras: o aumento das passagens dos trens, o reajuste das tarifas de energia ou até mesmo o simples aumento dos ingressos do cinema. Numa época em que médicos e professores não costumavam fazer greves, categorias como as dos marítimos, portuários e ferroviários eram vistas com grande alarme e desconfiança pelos setores conservadores. Pois as duas estradas de ferro da cidade utilizavam muita mão-de-obra e faziam do Sindicato dos Ferroviários de Cachoeiro um centro de agitação política. A grande concentração de operários conferia à cidade uma cor política incomum para a época e para os padrões de um modesto município do interior.

Está viva na memória da velha guarda cachoeirense os embates entre comunistas, getulistas, udenistas e integralistas que mobilizavam grande parte da população. Nos anos 30, por exemplo, havia na cidade um pequeno núcleo da Ação Integralista Brasileira, organização de inspiração nazifascista liderada pelo escritor paulista Plínio Salgado. Os integralistas eram facilmente identificados pelo uso de uniformes verdes e um distintivo com a letra grega *sigma*, Σ , além de uma típica saudação – “anauê” –, vinda da língua indígena tupi. Mas em Cachoeiro – como em grande parte do Brasil – eles eram chamados pejorativamente de “os galinhas verdes”, e muitos moradores da cidade recitavam pelas ruas: “Galinha verde aqui não bota ovo/ se botar não choca/ se cho-

car não tira/ se tirar não cria/ se criar a gente mata!”. Por aí se vê o clima de animosidade que reinava contra os integralistas na cidade de Roberto Carlos.

E isto foi comprovado na manhã do dia 2 de novembro de 1935, um sábado, quando correu a notícia de que Plínio Salgado chegaria do Rio com grande comitiva para promover uma passeata na cidade. O operariado de Cachoeiro declarou-se em guerra contra essa visita e foi de paus e pedras nas mãos cercar a estação ferroviária à espera de Plínio Salgado. Vislumbrou-se um massacre e, antes mesmo de o trem se aproximar, houve pancadarias, correias, tiros e duas mortes no largo da estação da Leopoldina. Providencialmente, entretanto, o líder integralista não veio ou foi aconselhado a ficar pelo caminho.

Esse clima de agitação e contestação deu a Cachoeiro o título de “cidade vermelha”. Sim, porque na época a cidade de Roberto Carlos abrigava também um aguerrido núcleo do PCB, o chamado Partidão, revelando militantes como Gilson Carone, Oswaldo Pacheco e Dante Palacani, que insuflavam todo tipo de agitação. Um dos líderes históricos do PCB, Hércules Corrêa, também nasceu em Cachoeiro. Assim como era de lá o líder sindical comunista Demisthoclides Baptista, o Batistinha, que, antes de comandar históricas greves com os ferroviários da Central do Brasil, militava no Sindicato dos Ferroviários de Cachoeiro. Como se vê, a cidade de Cachoeiro de Itapemirim poderia muito bem ter sido o berço de cantores de protesto como Chico Buarque ou Geraldo Vandré – mas quis o destino que ali nascesse o artista que atravessaria os anos dizendo não gostar nem entender de política.

A programação da Rádio Cachoeiro – como das demais emissoras do Brasil naquela

época – era marcada pela diversidade musical. E o menino Roberto Carlos cresceu ouvindo de tudo: baiões de Luiz Gonzaga, xaxados de Pedro Raimundo, modas de viola de Tonico e Tinoco, sambas-canções de Lupicínio Rodrigues e marchinhas carnavalescas de Marlene, Emilinha e companhia. Isto para citar apenas o repertório nacional, porque a parte internacional também era grande. Tocava-se muita música estrangeira no Brasil, tanto no original como em versões. E dá-lhe valsa, fado, fox, foxtrote e principalmente tangos e boleros cantados por nomes como Fernando Borel, Fernando Albuérne, Gregório Barrios, Albertinho Fortuna e Rui Rei, cantor paulista que se acompanhava de uma orquestra e cantava rumbas e sambas.

A música latina, páreo duro com a norte-americana, tinha uma presença forte em todo o Brasil nos anos 40/50. O sambista carioca Nei Lopes, que tem a idade de Roberto Carlos, diz que, da mesma forma que os jovens de hoje formam grupos de rap, nos seus tempos de garoto no Irajá, a onda eram os grupos de rumba. “Era uma febre. Os cantores usavam roupas cheias de babados. Além de Rui Rei, que fez muito sucesso com sua orquestra e gravou *La bamba* dez anos antes da versão clássica de Ritchie Valens, tinha um cantor de Vila Isabel que se aproximava mais dessa mistura latina. Era El Cubanito, que cantava *Cao cao mani picao*.”

Foi também marcado por essa forte presença da música internacional (especialmente a latina) que o menino Roberto Carlos escolheu seu repertório nas primeiras apresentações que fez em público. Depois de *Amor y mas amor*, que cantou em sua estréia no rádio, outros boleros e tangos, como *Adiós*, de Enric Madriguera, *Solamente una vez*, de Agustín Lara, e *Aventureira* (*El chocio*), de Villoldo e Catan, desfilaram em

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

sua voz – que voltou a aparecer nas semanas seguintes na Rádio Cachoeiro.

No *Programa Infantil* havia um concurso para escolher o melhor cantor da semana e o vencedor era decidido pelo público. Mas o candidato tinha que apresentar o número inteiro, sem tropeçar. Quem esquecia a letra ou errava a melodia de uma canção era automaticamente desclassificado. Cumprida essa exigência, o candidato ia para o trono esperando o próximo concorrente. Os dois eram submetidos aos aplausos do público e quem tivesse um apoio maior continuava no trono aguardando o candidato seguinte. E assim transcorriam as duas horas do programa, coroando ao final o candidato vencedor do concurso. Participava uma média de vinte garotos por programa, pois nem todos conseguiam fazer seu número até o final. As inscrições eram no sábado e os violinistas Zé Nogueira ou Mozart Cerqueira orientavam os calouros na escolha da música e no tom ideal para a apresentação no palco.

Nos três primeiros domingos que participou, Roberto Carlos foi o mais aplaudido pelo público. Não houve concorrente que conseguisse tirá-lo do trono – o que já revelava uma vocação inata para rei. Ele tornou-se então um participante *hors-concours* do *Programa Infantil*. Zunga não concorria mais com os outros garotos, simplesmente ensaiava um número com o regional para cantar na abertura ou no final de cada programa. Agradou tanto que semanas depois passou a cantar dois números, abrindo e encerrando o programa. E assim constata-se que, antes de comandar as jovens tardes de domingo na TV Record, nos anos 60, Roberto Carlos viveu as infantis manhãs de domingo na Rádio Cachoeiro, nos anos 50. Foi ali que ele começou a desenvolver a sua grande intimidade com o palco, com o público e com o microfone.

Acompanhado pelos músicos do Regional L-9, ou às vezes apenas pelo violão de Zé Nogueira, o garoto interpretava sucessos como *Minha casa*, de Joubert de Carvalho, *Folha morta*, de Ari Barroso, *La estrada del Bosco*, de Nisa e Rusconi, e *Abrazame así*, composição do argentino Mario Clavell, que Roberto Carlos gravaria décadas depois, como faixa de abertura do seu CD *Canciones que amo*. Foi uma distinção especial a um bolero que ele costumava cantar nas manhãs de domingo na Rádio Cachoeiro: “Abrazame así/ que esta noche yo quiero sentir/ de tu pecho el inquieto latir/ cuando estás a mi lado...”.

Naquela época não havia música infantil, aliás, não tinha nem a tal da música jovem, e os cantores-mirins tinham mesmo que interpretar o repertório adulto, em sua maioria com muitos dramas passionais, vinganças – o que Roberto Carlos, já com uma forte veia romântica, tirava de letra. Quando não cantava um bolero mexicano ou um tango argentino mandava ver nos sambas-canções de Nelson Gonçalves – outra das referências musicais da infância de Roberto Carlos. Poderia ter sido Orlando Silva, mas, a partir de meados dos anos 40 – quando Zunga começou a se ligar nos cantores do rádio –, o intérprete de *Carinhoso* já estava em franca decadência, tendo seu posto ocupado exatamente por Nelson Gonçalves. E, depois de ouvi-lo, era com a maior seriedade que o garoto ia para o microfone cantar temas como *Renúncia*, *Caminemos* e *Carlos Gardel*, tango composto por David Nasser e Herivelto Martins. “Enquanto existir um tango triste/ um otário, um cabaré, uma guitarra/ tu viverás também Carlos Gardel...”

O público devia gostar porque, além do *Programa Infantil*, Roberto Carlos ganhou a chance de cantar também em outros programas

lo Regional da emissora, como o *Vendaval de Alegria*, comandado pelo cantor Genaro Ribeiro nas noites de domingo, *Às suas ordens*, programa de dedicatórias apresentado diariamente pelo locutor Jair Teixeira. Era tanto trabalho que Zunga teve até direito a receber o seu primeiro cachê na emissora. “Eu ganhava seiscentos cruzeiros velhos, que naquele tempo eram novos e representavam muito na minha vida”, afirma Roberto Carlos, que se tornou, assim, uma atração da Rádio Cachoeiro e o mais famoso cantor-mirim da cidade. Todos na escola e no bairro o reconheciam como artista e davam dicas de músicas para ele interpretar no rádio. O garoto, que antes se escondia atrás da porta ao cantar para as visitas em casa, depois de estreiar no rádio foi aos poucos perdendo a timidez, ganhando experiência com maturidade e uma definitiva e inseparável intimidade com o microfone.

Desde essa época Roberto Carlos já se comportava como um profissional da música, um competente cantor do rádio. “Ele costumava chegar antes da gente para se preparar melhor”, afirma Zé Nogueira, que também orientava o garoto no aprendizado do violão. Como os dedos de Roberto Carlos ainda eram pequenos, ele tinha dificuldade de fazer as pestanas. Zé Nogueira então lhe ensinava a fazer o fá maior com a quarta corda para baixo. “É a mesma coisa?”, perguntava Zunga, que numa caderneta desenhava os acordes, anotava os tons maiores, menores e escrevia a letra das músicas. E, sempre cauteloso, observava se o violão estava afinado e conferia seus tons de voz.

Diante disso, o passo seguinte e natural foi Roberto Carlos ganhar o seu próprio programa na Rádio Cachoeiro. Em 1952, aos onze anos de idade, ele estreou um programa semanal de quinze minutos que começava pontualmente ao meio-dia e meia. Acompanhado dos

violonistas Mozart Cerqueira (violão de seis cordas) e de Zé Nogueira (violão de sete cordas), o cantor-mirim desfilava um repertório de tangos, boleros e sambas-canções. O detalhe curioso é que o programa de Roberto Carlos começava imediatamente após o programa que Francisco Alves apresentava na Rádio Nacional.

Líder absoluto de audiência no horário de meio-dia, o *Programa Chico Alves* tinha como uma de suas marcas registradas aquela pomposa introdução feita pela locutora Lúcia Helena: “Ao soar o carrilhão das doze badaladas, ao se encontrarem os ponteiros na metade do dia, os ouvintes da Rádio Nacional também se encontram com Francisco Alves, o Rei da Voz...”. E o cantor entrava cantando a valsa *Boa noite, amor*, composição de Francisco Matoso e José Maria de Abreu, que foi uma espécie de *Emoções* de Francisco Alves. Todos os seus shows e programas de rádio, mesmo que apresentados ao meio-dia, começavam e terminavam ao som da belíssima valsa *Boa noite, amor*. Pois logo em seguida ao programa de Francisco Alves na Rádio Nacional, começava o programa de Roberto Carlos na Rádio Cachoeiro. Era uma dobradinha não combinada entre o “rei da voz” e o futuro “rei” da música popular brasileira.

E assim foi durante várias semanas, até o domingo de 23 de setembro de 1952. Naquele dia, enquanto Roberto Carlos já se ajeitava em frente ao microfone da Rádio Cachoeiro, Francisco Alves mais uma vez terminava seu programa na Rádio Nacional dizendo: “Meus amigos e ouvintes, aqui me despeço, desejando um bom domingo para todos. E até o próximo, se Deus quiser”. Infelizmente, não houve mais domingo com Francisco Alves. No final da tarde de sábado, dia 29 de setembro, ele ia de São Paulo para o Rio a bordo de seu Buick quando se chocou em alta velocidade com um

caminhão na via Dutra. Francisco Alves tinha 54 anos e quase três décadas de carreira e sucesso. E, tão logo a sua morte foi confirmada, todas as emissoras de rádio do país passaram a recordar seus sucessos, principalmente *Adeus (Cinco letras que choram)*, composição de Silvino Neto, lançada pelo cantor em 1947: "Adeus, adeus, adeus, cinco letras que choram/ num soluço de dor...".

Na casa de Roberto Carlos a tristeza também foi geral. Na noite de sábado, ele, seus pais e irmãos ficaram juntos ao pé do rádio, quase numa reverência, rezando, comentando o trágico acontecimento. Aquela foi até então a maior comoção coletiva testemunhada pelo menino Roberto Carlos. Nunca antes ele tinha visto uma morte provocar tanta dor. No domingo, pela primeira vez seu programa foi apresentado sem a dobradinha com Francisco Alves, mas com a presença deste no repertório. Aliás, naquele dia todos os programas da Rádio Cachoeiro foram dedicados ao ídolo tragicamente falecido. Até mesmo um dos moradores da cidade, o fiscal da Receita Federal Julio Barbosa, fã incondicional do "rei da voz", prestou sua homenagem. Enquanto o funeral do cantor transcorria no Rio de Janeiro, ele acoplou um alto-falante ao motor de seu Chevrolet conversível e saiu pelas ruas tocando músicas de Francisco Alves. "Me lembro como se fosse hoje. Aquele homem sozinho, desolado, rodando com aquele carro de som pelas ruas de Cachoeiro", recorda o compositor cachoeirense Arnoldo Silva.

A sensibilidade, o espírito solidário, o carinho pelas plantas e os animais, a intensa religiosidade – características que marcarão a personalidade do futuro ídolo Roberto Carlos –, já estavam presentes no menino Zunga, especialmente após um grave acidente que o vitimou

aos seis anos de idade. "Nos dias que permaneci no hospital criei minha estrutura, inventei orações que repito até hoje", afirma Roberto Carlos.

O fato aconteceu numa manhã de domingo, 29 de junho de 1947, dia de São Pedro. A brisa deslizava do alto das serras. Naquele dia, Cachoeiro amanheceu sorrindo e em festa para saudar o seu santo padroeiro que, segundo a Igreja Católica, foi morto e crucificado nessa data em Roma, durante o reinado do imperador Nero, no ano 65 d.C. Era feriado na cidade, dia de desfiles, músicas, bandeiras, discursos, ruas cheias de gente e muita alegria. As duas bandas da cidade, a Lira de Ouro e a Banda 26 de Julho, faziam retreta na praça, tocando dobrados. E muitos meninos já brincavam em volta do coreto ouvindo os músicos tocar.

Como tantas outras crianças da cidade, naquele dia Roberto Carlos saiu cedo e animado de casa para assistir aos festejos. Era tanta badalção que muitos pais preparavam roupa nova para os filhos estrear em justamente nesse dia. Por isso Zunga estava ainda mais contente, porque iria desfilar com os sapatinhos novos que ganhara na véspera. E qual criança não fica feliz ao ganhar uma roupinha ou um novo par de sapatos? Logo que saiu à porta de casa, Roberto Carlos se encontrou com sua amiga Eunice Solino, uma menina da sua idade, que ele carinhosamente chamava de Fifinha. Frequentemente os dois estavam juntos, porque moravam na mesma rua e, mais tarde, foram estudar no mesmo colégio. Por várias vezes, a caminho da escola, era ela quem carregava o material de Roberto Carlos. "Fifinha foi a minha grande companheira da infância", diz o cantor.

Pois naquela manhã os dois desceram mais uma vez juntos em direção ao local dos desfiles. Ao chegarem num largo, logo abaixo da rua em

que moravam, já encontraram todos em plena euforia. Desfiles escolares, balizas e muitos balões coloriam o céu do pequeno Cachoeiro, ao mesmo tempo em que locomotivas se movimentavam para lá e para cá. Construída na época dos barões do café, no século XIX, quando a cidade era um paradoro de trem de carga, a Estrada de Ferro Leopoldina Railways atravessava Cachoeiro de ponta a ponta.

Por volta de nove e meia da manhã, Zunga e Fifinha pararam numa beirada entre a rua e a linha férrea para ver o desfile de um grupo escolar. Enquanto isso, atrás deles, uma velha locomotiva a vapor, conduzida pelo maquinista Walter Sabino, começou a fazer uma manobra relativamente lenta para pegar o outro trilho e seguir viagem. Uma das professoras que acompanhava os alunos no desfile temeu pela segurança daquelas duas crianças próximas do trem em movimento e gritou para elas saírem dali. Mas, ao mesmo tempo em que gritou, a professora avançou e puxou pelo braço a menina, que caiu sobre a calçada. Roberto Carlos se assustou com aquele gesto brusco de alguém que ele não conhecia, recuou, tropeçou e caiu na linha férrea segundos antes de a locomotiva passar. A professora ainda gritou desesperadamente para o maquinista parar o trem, mas não houve tempo. A locomotiva avançou por cima do garoto que ficou preso embaixo do vagão, tendo sua perninha direita imprensada sob as pesadas rodas de metal. E assim, na tentativa de evitar a tragédia com duas crianças, aquela professora acabou provocando o acidente com uma delas.

Diante da gritaria e do corre-corre, o maquinista Walter Sabino freou o trem, evitando conseqüências ainda mais graves para o menino, que, apesar da pouca idade, teve sangue-frio bastante para segurar uma alça do

limpa-trilhos que lhe salvou a vida. Uma pequena multidão logo se aglomerou em volta do local e, enquanto uns foram buscar um macaco para levantar a locomotiva, outros entravam debaixo do vagão para suspender o tirante do freio que se apoiava sobre o peito da criança. Com muita dificuldade, ela foi retirada de debaixo da pesada máquina carregada de minério de ferro. "Eu estava ali deitado, me esvaindo em sangue", recordaria Roberto Carlos anos depois numa entrevista. Mas naquele momento alguém atravessou apressado a multidão barulhenta e tomou as providências necessárias. "Será uma loucura esperarmos a ambulância", gritou Renato Spíndola e Castro, um rapaz moreno e forte, que trabalhava no Banco de Crédito Real.

Providencialmente, Renato tirou seu paletó de linho branco e com ele deu um garrote na perna ferida do garoto, estancando a hemorragia. "Até hoje me lembro do sangue empapando aquele paletó. E só então percebi a extensão do meu desastre", afirma Roberto, que desmaiou instantes após ser socorrido. Esse momento trágico de sua vida ele iria registrar anos depois no verso de sua canção *O divã*, quando diz: "Relembro bem a festa, o apito/ e na multidão um grito/ o sangue no linho branco...", numa referência à cor do paletó que Renato Spíndola usava no momento em que o socorreu.

Naquela época em Cachoeiro poucas pessoas possuíam automóvel e Renato Spíndola era uma delas. Ele pegou Roberto Carlos nos braços, colocou-o no banco de seu velho Ford e partiu a toda velocidade rumo ao hospital da Santa Casa de Misericórdia de Cachoeiro, o único hospital daquela região. "Foi uma longa viagem. *Traumas*, uma de minhas composições conta bem isso", diz Roberto, citando outra

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

canção confessional, lançada por ele em 1971, que em um dos versos fala do “delírio da febre que ardia/ no meu pequeno corpo que sofria/ sem nada entender...”.

No meio daquele corre-corre, com várias crianças espalhadas pelas ruas, pais e mães se desesperavam. Chamavam por seus filhos. Perguntavam quem era a criança atingida. Qual o nome dela. A confirmação não demorou. É o Zunga, um menino que mora na rua da Biquinha. O acidente mudou o roteiro daquele dia em Cachoeiro. Para muita gente a festa perdeu a graça. O feriado acabou. Muitas crianças voltaram para suas casas. “Lembro que eu estava desfilando toda prosa de luvas e de uniforme quando houve aquele alvoroço e o desfile dispersou. Todo mundo correu pra ver. É uma coisa de que jamais me esqueci. Houve uma dispersão geral”, afirma a pianista Elaine Manhães, que na época tinha quinze anos e desfilava pelo Liceu Muniz Freire.

Ao longo daquele dia, nas ruas, nos bares, nas residências, todos na pequena cidade só comentavam o acidente que vitimara o filho da costureira Laura e do relojoeiro Robertino. Como aconteceu isto?, era a pergunta que mais se fazia na cidade. Foi quando começaram a surgir as mais variadas e fantasiosas versões para o acidente, num disse-me-disse que chegou até os dias de hoje. Acidentes com trem não eram raridade em Cachoeiro de Itapemirim, já que a linha férrea cortava todo o perímetro urbano da cidade. Inúmeros registros estavam na imprensa desde os primórdios, principalmente envolvendo pedestres bêbados na periferia. Esse novo caso ganhou uma repercussão maior na época porque envolveu uma criança, foi no centro da cidade e aconteceu no dia dos festejos do padroeiro, quando havia uma grande movimentação de pessoas nas ruas.

Ao chegar ao hospital, Zunga foi imediatamente atendido pelo médico Romildo Coelho, de 36 anos, que estava de plantão naquele domingo. Segundo ele, ao ver o menino constatou que a parte de baixo da perna acidentada estava pendurada apenas pela pele, mas o garoto não chorava muito, porque não estaria sentindo dor. “Quando o trem esmagou a perna, arrancou todos os nervos e tirou a sensibilidade”, explicou o médico. Ele recorda que o menino parecia ainda não ter a noção exata da gravidade do acidente. “Em certo momento, ele apontou para o sapato que estava na perna acidentada e me disse: ‘Doutor, cuidado para não sujar muito o meu sapato porque ele é novo’.” Foi uma reação típica de uma criança, e de uma criança que não estava acostumada a ganhar sapatos novos com muita frequência.

Os pais e irmãos de Roberto Carlos só ficaram sabendo do fato quando ele já tinha sido socorrido pelo bancário Renato Spíndola. Em seguida foram todos imediatamente para o hospital, sem ainda saber a real gravidade do acidente. A primeira reação foi de revolta contra o maquinista Walter Sabino. O pai de Roberto Carlos estava convencido de que aquilo fora resultado de imprudência e desatenção do condutor do trem. Este, por sua vez, se explicava dizendo que não viu ninguém na linha férrea no momento em que fez a manobra para pegar um outro trilho e seguir viagem. Quando ele percebeu alguma coisa, numa fração de segundo a máquina já tinha atingido o garoto. Robertino Braga não se conformava e queria fazer justiça com as próprias mãos. “Ele ficou tão fora de si que disse que ia matar meu marido. Walter teve que se esconder dentro da estação até que Robertino se acalmasse”, afirma Anita Sabino, esposa do maquinista.

Naquela mesma manhã, no hospital da Santa Casa, o médico aplicou uma anestesia local de novocaína no acidentado e deu início à cirurgia. Para distrair um pouco a criança, o dr. Romildo pegava uma folha de papel em branco e ficava recortando bichinhos como peixes, lagartixas, cavalos... Na época, em casos semelhantes, era comum fazer a amputação da perna acima do joelho, prática mais rápida e segura. Mas Romildo tinha acabado de ler um estudo americano sobre ciência médica que explicava que os membros acidentados devem ser cortados o mínimo possível. Assim, a amputação da perna do garoto foi feita entre o terço médio e o superior da canela – apenas um pouco acima de onde a roda de metal passou. Essa providência fez com que Roberto Carlos não perdesse os movimentos do joelho direito e pudesse andar com mais desenvoltura. Mas por causa dela a cirurgia demorou mais, deu mais trabalho e exigiu um acompanhamento mais cuidadoso ao paciente. Durante seis meses, o dr. Romildo e um outro cirurgião da Santa Casa, Dalton Penedo, tiveram que fazer curativos diários na perna do garoto – tudo acompanhado com grande expectativa pela família, pelos amigos e pelo próprio Zunga.

As coisas não andavam fáceis para o relojoeiro Robertino Braga e depois do acidente com seu filho ficaram ainda mais complicadas. O orçamento da família estava no limite e sem um fundo de reserva para uma emergência como aquela. Cioso de seus compromissos, Robertino andava muito preocupado com uma dívida que tinha com um fornecedor de peças de relógio da cidade mineira de Ubá. Sem condições de pagar a duplicata, decidiu escrever ao credor explicando os motivos que o impediam de honrar o compromisso na data marcada. A resposta do comerciante – datada de 19 de

julho de 1947, ou seja, vinte dias depois do acidente – emocionou a família de Roberto Carlos e deixou marcas profundas na memória solidária do futuro ídolo da música popular: “Prezado amigo Robertino: Tenho em mãos sua última carta a qual respondo. Com grande pesar soube do acontecido com teu idolatrado filho, que pedimos a Deus pelo pronto restabelecimento. São essas atribuições que o Poderoso Deus nos dá, e temos que nos conformar e sermos de ânimo forte, conforme é o bom amigo [...] Peço a Deus que o pequeno logo se restabeleça e neste mês se Deus quiser irei visitá-lo. Para a sua senhora o choque deve ter sido tremendo, conforme nós pais que tudo fazemos para os nossos filhos. Robertino, o seu pequeno débito fica cancelado. Compre doces e brinquedos para o pequeno”.

Foi o que fez seu Robertino Braga, procurando trazer um pouco de alegria para seu filho naquele momento de dor. Devido aos poucos recursos da família, Roberto Carlos atravessou o restante de sua infância andando de muleta. Só depois que se mudou para o Rio de Janeiro, aos quinze anos, conseguiu colocar sua primeira prótese, ainda precária, mas com a qual já dava para circular sem chamar tanto a atenção. Engana-se, entretanto, quem imagina que a tragédia o tornou uma pessoa infeliz, solitária, recolhida e triste na infância e na adolescência. A idéia de Roberto Carlos como um pobre menino, estigmatizado, a suportar em silêncio a galhofa dos outros, não corresponde à verdade. A auto-estima dele foi muito bem trabalhada pela família e o garoto não se deixava abater. “Roberto era muito alegre, sempre sorridente e meio gozador. Estava sempre fazendo brincadeiras com um e outro”, afirma Marlene Pereira, sua colega na Rádio Cachoeiro. Sua amiga de infância, Fifinha, enfatiza a mesma

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

coisa. “Naquela época eu me acostumei a ver Roberto sempre rindo, brincando com a gente, com a avó dele, com as professoras. Ele era bem descontraído.”

A Rádio Cachoeiro costumava levar seu elenco de cantores e músicos para se apresentar em feiras ou eventos em cidades vizinhas. Era a chamada *Caravana musical*, que percorria cidades como Alegre, Marataises, Guaçu e Mimoso do Sul. Às vezes, Roberto Carlos viajava com a caravana e para isso Zé Nogueira ia até a casa dele pedir autorização a dona Laura, se responsabilizando pelo garoto. Uma das primeiras “excursões” do menino-cantor foi para Mimoso do Sul, cidade que fica a trinta minutos de Cachoeiro de Itapemirim. Roberto Carlos estava com doze anos de idade quando se apresentou lá, no dia 15 de julho de 1953. Era o dia da festa de São José, padroeiro de Mimoso do Sul, cidade que não era propriamente estranha para Roberto Carlos. Seus tios Lúcio e Antonica moravam lá e nas férias escolares ele costumava ficar na casa deles. Mas agora era diferente: ele estava ali como artista, para cantar para o público da cidade. E dessa vez ele viajou acompanhado do próprio dono da Rádio Cachoeiro, Alceu Fonseca, que morava no Rio e naquela semana foi fazer uma visita à sua emissora. “Ele me levou no carro dele. Me lembro que era um carro bonito, uma Mercury, uma beleza”, recorda Roberto Carlos. Chegando lá, o menino subiu ao palanque da praça central da cidade e soltou a voz, cantando o tango *Mano a mano*, composição de Carlos Gardel que Roberto Carlos aprendeu na versão em português cantada por Albertinho Fortuna: “Naufragado na tristeza/ hoje vejo o desatino/ que tu foste em meu destino/ uma mulher, nada mais...”. A voz de Roberto Carlos começava a se expandir para além de Cachoeiro de Itapemirim.

Percebendo o interesse cada vez maior do filho pela prática musical, em 1954 dona Laura o matriculou no Conservatório de Música de Cachoeiro. Ali, duas vezes por semana, às quartas e sextas-feiras, Roberto Carlos estudava piano com as professoras Helena Gonçalves e Elaine Manhães. Mas logo nos primeiros dias de aula ele disse para a professora Helena: “Olha, eu sei que não vou ser pianista. Eu estou aqui por causa da música”. As professoras insistiam para que o novo aluno aprendesse a ler partitura, mas ele teimava em tocar sempre de ouvido – àquela altura já bastante apurado para um garoto de treze anos.

Numa época em que o estudo da música era uma atividade basicamente reservada às meninas, Roberto Carlos foi um dos poucos garotos matriculados no conservatório da sua cidade. Até o final dos anos 50, o desenvolvimento musical de um garoto de classe média era retardado por conta de um duplo preconceito: ele não era estimulado a tocar violão porque este era um instrumento identificado a vagabundo, malandro; e também não podia aprender piano porque isso era coisa de menina ou de afeminado. O próprio Tom Jobim, no início de seu aprendizado musical, compartilhava desse preconceito contra o instrumento. “Eu queria deixar o piano lá de casa para minha irmã estudar, porque achava que aquilo era coisa de moça. Eu preferia ir à praia ou jogar futebol”, dizia. A pianista Elaine Manhães confirma essa dificuldade em atrair alunos do sexo masculino para as salas do conservatório em Cachoeiro de Itapemirim. “Havia garotos, filhos de médicos e advogados, que não estudavam piano porque os próprios pais não deixavam, com receio de que eles se tornassem bichas. E violão também não, porque era visto como coisa de pingüço, da ralé.”

Por conta disso, para dar vazão ao seu talento musical, muitos garotos se viam obrigados a estudar acordeom, este sim, um instrumento de macho e não identificado à malandragem como o violão. Esta é a única explicação plausível para a onda de acordeons que dominou o Brasil naquela época. Garotos bem-nascidos como Marcos Valle, Edu Lobo, Gilberto Gil, Roberto Menescal, Eumir Deodato e Francis Hime iniciaram seu aprendizado musical tocando acordeom. E quase todos foram alunos de Mario Mascarenhas, um gaúcho radicado no Rio, e que nos anos 50 montou uma rede de academias de acordeom na maioria das capitais do país. A procura era tanta que, ao final de cada ano, Mascarenhas reunia estudantes e professores de suas academias num concerto de “mil acordeons” no Teatro Municipal do Rio. Para alguém como o humorista americano Ambrose Bierce, que dizia que o acordeom é “um instrumento com sentimento de um assassino”, este concerto soava como uma verdadeira carnificina.

Pior era para os alunos, que em pleno verão passavam horas com aquele instrumento pesado sobre o corpo, ensaiando. “Acordeom é um instrumento complicado porque poucos sabem tocá-lo muito bem, como um Sivuca ou um Dominginhos. O violão, por exemplo, é mole de enganar. Você toca um pouquinho e todo mundo acha que você toca muito. Já o acordeom, não; quando o cara não toca muito bem, é um instrumento muito perigoso. E se o cara tocar mal, é um instrumento insuportável”, afirma Edu Lobo, que na adolescência estudou acordeom durante sete anos.

Foi só após a eclosão da bossa nova, em 1958, que o violão (por conta de João Gilberto) e o piano (por conta de Tom Jobim) ganharam a liberdade de ser tocados por todas as classes e

sexos sem preconceitos. Mas, sem esperar por isso, Roberto Carlos já praticava os dois instrumentos, além de arriscar algumas aulas até mesmo de violino. Nesse sentido, os pais de Roberto Carlos eram avançados para a época. Não se opunham a que o filho tocasse o violão dos malandros nem o piano das meninas – o que acabou tirando de Roberto Carlos o peso do acordeom que tanto marcou os ombros de seus colegas de geração.

Confirmando a regra da época, na turma dele no Conservatório de Música de Cachoeiro havia 45 alunos, e destes, além de Zunga, apenas mais dois do sexo masculino. Para Roberto Carlos, isto não era problema, pois sempre se sentiu muito bem entre as mulheres, e estas com ele. Cuidadoso e vaidoso, Zunga procurava então se manter impecavelmente arrumado. Quando descia a escada da sua casa para ir à rua, costumava olhar sua sombra na parede. Se notasse um cabelinho levantado, ele voltava e se arrumava na frente do espelho. E a preocupação continuava ao longo do dia. “Roberto andava com um pente no bolso e de quinze em quinze minutos ele passava aquele pente nos cabelos”, lembra o violonista Zé Nogueira. “Quando menino eu tinha um redemoinho nos cabelos e me sentia mal com isso. Comprei gumex. E ficava bem chateado quando não havia gumex para acabar com aquele redemoinho”, confessa Roberto Carlos.

Por conta de todos esses cuidados, ele andava mesmo nos trinques, como se dizia. Suas roupas eram muito bem cortadas e passadas porque feitas com o capricho de sua mãe costureira. Nas apresentações no auditório da rádio, por exemplo, Roberto Carlos costumava se exhibir vestido de terno. Já nas aulas de piano no conservatório, geralmente comparecia de calça e camisa brancas, suspensórios e sapatos

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

pretos. Em ambos uniformes ficava muito bem. “Roberto atraía muito as meninas. Minhas colegas da escola ficavam ainda mais minhas amigas só para chegar perto dele. Ele cativava e era bem cotado com as meninas”, afirma sua amiga Fifinha. A sua professora de piano Maria Helena Gonçalves também enfatiza esse don-juanismo precoce de Roberto Carlos. “As meninas do conservatório eram gamadas por Roberto porque ele era muito bonitinho, de bochechinha rosada, arrumadinho, sempre limpinho. E, além disso, já era um artista do rádio.”

E seria justamente nesse grande elenco feminino do Conservatório de Música de Cachoeiro que Zunga encontraria a sua primeira namorada: Sirlene da Penha Oliveira, uma típica menina da boa família cachoeirense – e que por isso mesmo estava ali estudando piano. “Sirlene foi meu primeiro amorzinho”, confirmou o cantor numa entrevista nos anos 70. Na época do namoro, Roberto Carlos tinha treze e Sirlene doze anos, mas ela estava um ano à sua frente no estudo do piano. Enquanto Roberto Carlos tomava as primeiras noções de aula prática, Sirlene já estudava teoria. Como geralmente a aula de Roberto terminava antes, ele ficava na porta esperando Sirlene sair. “Os dois chegavam juntinhos e sempre saíam juntinhos”, lembra a professora Maria Helena Gonçalves.

Como todo brasileiro, desde cedo Roberto Carlos desenvolveu o gosto pelo futebol, escolhendo um clube para torcer. Mas, ao contrário da maioria dos torcedores, que se firmam desde o início num único clube de coração, ele torceu por dois outros antes de se tornar um notório vascaíno. “Quando eu era menininho torcia para o Flamengo, aos quatro anos de idade eu virei Botafogo e aos oito eu passei pro

Vasco e não saí mais”, revela o cantor. Mas o que teria feito Roberto Carlos aos oito anos virar um torcedor do clube da Cruz de Malta?

Em Cachoeiro de Itapemirim, como na maior parte do Brasil, os moradores acompanhavam pelo rádio os jogos dos clubes do Rio de Janeiro. As transmissões esportivas, nas vozes de locutores como Antônio Cordeiro, da Rádio Nacional, ou Oduvaldo Cozzi, da Rádio Mayrink Veiga, monopolizavam a audiência no horário. Com seus estilos épicos, grandiloqüentes, esses locutores transformavam qualquer partida, por mais morna que fosse, numa grande epopéia. E por força dessas transmissões, que alcançavam todo o país, os times da então Capital Federal, especialmente Flamengo, Vasco, Botafogo e Fluminense, se tornaram times nacionais. Em Cachoeiro, por exemplo, havia dois clubes de futebol: o Estrela do Norte Futebol Clube, time mais popular, e o Cachoeiro Futebol Clube, mais identificado com a elite. Mas os moradores de lá torciam e morriam mesmo era pelos grandes clubes do Rio de Janeiro. E com Roberto Carlos não foi diferente.

Ao lado do pai e dos irmãos ele acompanhava ao pé do rádio as transmissões do campeonato carioca. E quando Roberto Carlos tinha exatamente oito anos, em 1949, estava no auge o chamado Expresso da Vitória, time do Vasco que seria a base da seleção brasileira na Copa de 1950. Com jogadores como Barbosa, Danilo, Eli, Ipojuca, Ademir, Maneco e Chico, o Vasco fez uma campanha arrasadora no campeonato carioca de 1949 e entusiasmou o menino Roberto Carlos. Naquele ano o Vasco aplicou goleadas históricas, por exemplo, 11 x 0 no São Cristóvão, 8 x 2 no América, 5 x 3 no Fluminense e, principalmente, 5 x 2 no Flamengo. Foi demais para Zunga. E no último jogo, o

Vasco se tornou campeão carioca invicto vencendo o Botafogo por 2 x 1. Depois de tudo isso, o coração botafoguense de Roberto Carlos não resistiu e ele se bandeou definitivamente para o Vasco da Gama.

Nem todo mundo tinha um aparelho de rádio naquela época, por isso era comum as pessoas se aglomerarem na calçada de algum vizinho ou na sala de algum amigo para ouvir a transmissão dos jogos ou os demais programas, como novelas e seriados. Roberto Carlos não precisava fazer isso, pois na sua casa havia um rádio grande, trabalhado em madeira, com bonito visor, repleto de válvulas. Tão logo ele chegava da escola, a primeira coisa que fazia era ligar esse rádio que reinava na sala. A audiência do público infanto-juvenil cresceu muito a partir do fim dos anos 40, quando as emissoras passaram a investir em uma programação de heróis, a maioria importada dos Estados Unidos. São dessa época, por exemplo, seriados radiofônicos como *Buck Rogers*, *Homem Pássaro*, *Fantasma Voador*, *Tapete Mágico* e *O Vingador*. Numa época em que ainda não havia televisão, computador, brinquedos eletrônicos e *shopping centers*, sobrava tempo e imaginação para a garotada ouvir rádio, o grande veículo de comunicação daquele tempo.

Um dos programas preferidos de Roberto Carlos – e de muitos guris pelo Brasil afora – era *Jerônimo, o Herói do Sertão*, apresentado na Rádio Nacional sob o patrocínio de Melhoral e do Leite de Magnésia de Philips. Criação de Moisés Weltman, esse seriado tinha um marcante tema de abertura, e que na época Zunga até sabia de cor: “Quem passar pelo sertão vai ouvir alguém falar / o herói já está cantando / e eu vim aqui cantar...”. Era também a maior emoção acompanhar o seriado *O Sombra*, transmitido pela Rádio Nacional às terças-feiras,

nove da noite. Muitos garotos tremiam de medo ao ouvir a voz cavernosa do locutor Saint-Clair Lopes na vinheta do programa: “Quem sabe o mal que se esconde nos corações humanos? O Sombra sabe, hahahahaha...”. Esse seriado narrava as aventuras de um policial que tinha uma grande qualidade: ficava invisível e, assim, penetrava em todos os esconderijos dos bandidos. A sonoplastia mexia com a imaginação das crianças – que também se assustavam ao ouvir o *Incrível*, *Fantástico*, *Extraordinário*, no qual o famoso Almirante contava histórias fantasmagóricas, místicas, eletrizantes.

Em 1955, aos catorze anos, Roberto Carlos ouviu sua voz registrada em disco pela primeira vez. O responsável por isso foi seu colega na Rádio Cachoeiro, o cantor Genaro Ribeiro, que foi até a capital, Vitória, e comprou quatro acetatos (discos de alumínio usados para gravações sonoras experimentais). O objetivo de Genaro Ribeiro era registrar sua própria voz em disco, mas, generoso, deu um acetato para o menino Roberto Carlos também gravar a dele. A gravação foi feita na oficina de um técnico em eletrônica, o único que na época sabia realizar aquela operação com acetato em Cachoeiro de Itapemirim. Genaro Ribeiro, Roberto Carlos e os músicos do Regional L-9 foram até lá e realizaram a gravação numa sala da oficina improvisada em estúdio. Roberto Carlos gravou uma canção inédita, o bolero *Deusa*, composição de Joel Pinto, um jornalista de Cachoeiro que se aventurava pelos caminhos da música. Como o próprio título indica, *Deusa* é um bolero de exaltação à mulher amada, naquele estilo consagrado por *Rosa*, de Pixinguinha. “Não gostei quando ouvi minha voz gravada”, afirma Roberto Carlos. Mesmo assim, essa sua gravação de *Deusa* foi tocada algumas vezes para anunciar o seu programa na Rádio Cachoeiro.

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

Paralelo ao seu trabalho com o Regional L-9, o violonista Zé Nogueira formou um conjunto de baile que se apresentava todo domingo na Casa do Estudante de Cachoeiro de Itapemirim. E junto com ele lá estava Roberto Carlos dando canja com seu repertório de tangos, boleros e sambas-canções. Mesmo quando não cantava, o garoto ficava no palco batendo o bongô ou as maracas. A Casa do Estudante mantinha grande atividade, promovendo concursos de oratória, concursos literários, jogos estudantis e escolha da Rainha dos Estudantes. Mas no domingo, das 16 às 20, era o momento de os brotos dançarem ao som do Conjunto de Ritmos de Zé Nogueira. Para isso, ele tinha dois *crooners*, Maria Angélica e Nilo Correia, que se revezavam no palco, mas sempre deixando uma brecha para o menino Roberto Carlos cantar. Um de seus números mais aplaudidos era o da canção portuguesa *Coimbra*, de Raul Ferrão e José Galhardo – que anos depois Roberto Carlos gravaria como uma lembrança desse seu tempo de *crooner*-mirim nas domingueiras da Casa do Estudante.

Com o crescente envolvimento de Roberto Carlos no universo do rádio, sua mãe começou a ficar preocupada. Temia pela saúde do filho e pelo seu desempenho na escola, porque ele estava cada vez menos interessado nos estudos e começava a passar noites sem dormir. A visão que prevalecia na época era a de que o ambiente radiofônico era mesmo dominado por pessoas sem estudo, de vidas desregradas e muitas vezes doentes de tuberculose. Definitivamente, não era isso o que dona Laura queria para seu filho. Mas a preocupação dela não se traduzia em proibição, e sim em alerta para que o filho tivesse cuidado com tudo à sua volta. E o sinal vermelho piscou quando se descobriu que um

dos cartazes da Rádio Cachoeiro, o cantor Genaro Ribeiro, estava com tuberculose. Sim, a “maldita”, que já havia vitimado Noel Rosa, Sinhô, Nilton Bastos e tantos outros artistas do rádio, estava ali, bem próxima do menino cantor Roberto Carlos.

Na época um dos mais queridos artistas de Cachoeiro de Itapemirim – e uma promessa de carreira vitoriosa no futuro –, o jovem cantor Genaro Ribeiro padecia tuberculoso num leito de hospital. A Rádio Cachoeiro decidiu então promover um grande show de auditório em seu benefício. Marcado para o dia 12 de agosto de 1955, dessa vez o público teve que pagar ingresso, pois a renda seria revertida para o tratamento do artista. Todo o elenco da emissora foi mobilizado para esse show beneficente, que contou, entre outros, com o cantor Ricardo Assunção, a cantora Marlene Pereira, a pianista Elaine Manhães e também com o *crooner*-mirim Roberto Carlos. Acompanhado do Regional L-9, nesse dia ele interpretou o samba-canção *Olinda, cidade eterna*, de Capiba: “Olinda, cidade heróica/ monumento secular da velha geração/ Olinda, serás eterna/ e eternamente viverás no meu coração...”.

Infelizmente, pouco pôde ser feito em benefício de Genaro Ribeiro porque ele acabou morrendo treze dias depois daquele show. Assim, a Rádio Cachoeiro perdia prematuramente uma de suas principais atrações. Mas as perdas não pararam aí porque meses depois foi a vez de Roberto Carlos também deixar definitivamente os microfones da ZYL-9. Aquela sua participação no show coletivo do dia 12 de agosto foi praticamente a sua despedida do microfone da rádio que o lançou para a carreira artística. Depois de cinco anos atuando ali, o objetivo maior de Roberto Carlos era agora cantar nas emissoras de rádio do Rio de

Janeiro. Ele sabia que os programas radiofônicos da então Capital Federal eram os que ditavam os sucessos no Brasil.

Uma das grandes atrações era *A Hora do Pato*, programa de calouros apresentado por Cesar de Alencar, na Rádio Nacional. Participar desse programa era o desejo de todos os cantores iniciantes. Roberto Carlos também sonhava com isto ou pelo menos conhecer o famoso apresentador, entrar na Rádio Nacional. Em casa ele não falava em outra coisa. Tanto insistiu que certa vez, quando seu Robertino foi ao Rio comprar peças de relógio, levou o filho para conhecer a emissora. E eis que o menino-cantor chegou à praça Mauá, número 7, sede da PRE-8 Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Roberto Carlos atravessou deslumbrado aqueles corredores e se espantou com o tamanho do auditório (mais de seiscentos lugares) e o tamanho do estúdio, ambos bem maiores do que os da sua Rádio Cachoeiro. Naquele tempo, os estúdios das principais emissoras eram enormes porque a produção das radionovelas exigia um espaço amplo para conter o grande número de radioatores participantes.

Em outra viagem ao Rio, seu Robertino levou Zunga para se apresentar no programa *Papel Carbono*, de Renato Murce, também na Rádio Nacional. Mas nessa época Roberto Carlos estava na idade de mudar a voz e de repente não se sentiu cantando tão bem quanto antes. Chegou até a pensar que encerraria a carreira de cantor porque se surpreendia com alguns falsetes inesperados que desafinavam tudo. Entretanto, depois ele mesmo constatou que aquilo foi apenas uma breve fase de transição. Logo sua voz ficou definida e novamente afinada. E, com a confiança reconquistada, entre uma viagem e outra ao Rio, ia tentando escalar a programação das rádios cariocas.

No início do ano de 1956, Roberto Carlos foi passar as férias escolares em Niterói, na casa de sua tia Jovina Moreira, a Dindinha, irmã de dona Laura. Depois de percorrer mais uma vez alguns programas de rádio, ele se convenceu de que precisava mesmo morar no Rio para tentar com mais afinco a carreira artística. Próximo do final das férias, ele voltou para Cachoeiro e decidiu então conversar com os pais e pedir para ficar morando na casa da tia em Niterói. Roberto Carlos argumentou que, para obter realmente uma chance, teria que ir todos os dias às emissoras de rádio cariocas, conhecer os bastidores da produção, travar contato com outros artistas. E não dava para fazer isto morando em Cachoeiro de Itape-mirim. Os pais concordaram com a mudança, desde que o filho continuasse os estudos regularmente. Isto não seria problema, garantiu Roberto Carlos, porque havia bons colégios em Niterói e bastava pedir sua transferência do Liceu Muniz Freire para lá.

Tudo acertado, ele foi então se despedir de seus colegas da Rádio Cachoeiro. Lá procurou se certificar com o violonista Mozart Cerqueira, chefe do regional da emissora, se aquela era realmente uma boa decisão. "Mozart, você acha que eu tenho condições de tentar a carreira de cantor profissional no Rio? O que você acha disto?" Mozart deu a resposta que Roberto Carlos gostaria e precisava ouvir. "Acho que você tem condições, sim, Roberto. Você tem uma vozinha bonitinha, canta no ritmo. Vai firme e se Deus quiser vai dar tudo certo."

E foi então que, no início de março de 1956, um mês antes de completar quinze anos de idade, Roberto Carlos se preparou para partir de vez da cidade em que nasceu. Ainda não era dia quando ele acordou para embarcar no chamado trem expresso, que sairia da estação

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

ferroviária às 4 e meia da manhã com destino ao Rio de Janeiro. Depois de arrumar sua bagagem e tomar café, ele se despediu de dona Laura e foi acompanhado por seu Robertino até a estação. "Andando pela rua/ meu pai junto a mim/ olhava com ternura/ a lágrima manchar meu paletó de brim...", descreveria anos depois numa canção que recorda esse momento da sua vida. Naquela manhã de março de 1956, Roberto Carlos partiu definitivamente de Cachoeiro de Itapemirim levando uma mala, uma muleta e um violão. E muitos sonhos também.

Chegando em Niterói, Roberto Carlos matriculou-se imediatamente no Colégio Brasil, tradicional grupo escolar no bairro de Fonseca, onde sua tia morava. Ele optou por estudar no horário noturno, deixando o dia livre para se dedicar à carreira artística. E quase todos os dias ele pegava a barca e ia tentar a sorte nas principais emissoras cariocas, como a Rádio Nacional, a Rádio Tupi, a Rádio Mayrink Veiga e a Rádio Tamoio. Nessa época estava no auge um jovem cantor chamado Cauby Peixoto. Ah! como Roberto Carlos queria um pouco daquele sucesso também para ele. Em companhia do primo Alédio Moreira, nos finais de semana ele pegava seu violão e promovia serenatas ali pelo Fonseca. E por várias vezes Roberto Carlos cantou aquele famoso samba-canção que diz: "Conceição, eu me lembro muito bem/ vivia no morro a sonhar/ com coisas que o morro não tem...".

Em Niterói, Roberto Carlos conheceu um jovem violonista, Luiz Fernandes, que começou a lhe ensinar os primeiros acordes mais dissonantes do violão. Acostumado ao violão mais tradicional dos músicos do regional da Rádio Cachoeiro, Roberto Carlos descobria entusiasmado novas possibilidades para o instrumento.

Foi quando passou a se interessar pelo repertório de cantores mais modernos como Lúcio Alves, Dick Farney e Luiz Cláudio. Foi também nessa fase niteroiense que Roberto Carlos descobriu a música de dois artistas que se tornariam grandes influências em sua carreira: Dolores Duran e Tito Madi. As suas primeiras tentativas no meio artístico carioca cantando sambas-canções de Tito Madi foram *Chove lá fora*, *Eu e você* e *Não diga não...* Com sua voz cálida e sentimental, vinda do fundo da noite, Dolores Duran também eternecia os ouvidos e o coração do jovem Roberto Carlos. Ele não se cansava de ouvir e cantar temas que ela ia lançando, como *Por causa de você*, *Não me culpe*, *Solidão* e *Fim de caso*. E assim, aos poucos, foi se definindo o cantor romântico Roberto Carlos.

O principal objetivo dele – e de todos os cantores da época – era conseguir um contrato no rádio. De preferência numa grande emissora como a Rádio Nacional, a Rádio Mayrink Veiga ou a Rádio Tupi, pois todas tinham seu auditório, sua orquestra e seus artistas contratados. Aquele aviso que aparecia nas capas de disco – "proibida a radiodifusão" – era uma realidade da época. O vinil era para ser executado em casa. As emissoras de rádio tocavam basicamente música ao vivo através de seus cantores contratados ou convidados. E a competição se estabelecia: Emilinha Borba, por exemplo, era exclusiva da Rádio Nacional, Silvio Caldas da Rádio Mayrink Veiga e Dorival Caymmi da Rádio Tupi. Todos os grandes cartazes da nossa música popular eram contratados de alguma emissora de rádio. E quem não era, queria ser.

A estréia de um novo cantor era sempre no rádio. E eles se tornavam conhecidos através de programas de auditório como os de Cesar de Alencar, Paulo Gracindo e Manoel Barcelos. Era o rádio a porta de entrada do candidato a

futuro ídolo da música popular. Antes de gravar um disco, de ser contratado por alguma gravadora, o cantor tinha que brilhar no rádio, mostrar ali sua voz e seu ritmo diante dos músicos e da platéia do auditório. Até porque o rádio era a principal referência para as fábricas de disco. Era nos auditórios que os cantores testavam as músicas que recebiam para gravar. E só depois de passar por um microfone de rádio o cantor conseguia um bom contrato para lançar um disco – que iria confirmar ou não o seu sucesso.

Nomes como Silvio Caldas, Orlando Silva, Luiz Gonzaga e Ângela Maria foram cantores do rádio antes de serem cantores do disco. Até mesmo João Gilberto, antes de criar a bossa nova, era *crooner* do Garotos da Lua, conjunto vocal contratado da Rádio Tupi. E eles tinham sua carteira assinada, precisavam marcar ponto e cumprir horário na emissora. Mesmo se o cantor tivesse um bom contrato com gravadora, continuava importante manter seu emprego no rádio. Aquele era o dinheiro certo no final de mês e sinal de prestígio e popularidade para o artista. Uma das perguntas mais frequentes que se fazia a um músico ou cantor era: em que rádio você atual? Quando ele não tinha o que responder, disfarçava constrangido: sou *freelancer*. Estar sem contrato no rádio era sinal de decadência para um cantor veterano e de falta de talento para um artista jovem.

Por tudo isso, quando Roberto Carlos saiu de Cachoeiro para tentar a carreira artística no Rio de Janeiro, seu objetivo primeiro e principal era conseguir um emprego de cantor do rádio, fazer parte do *cast* fixo de alguma emissora. Para conseguir isso ele tinha que ir lá se apresentar, mostrar sua voz, encarar o auditório. Quem sabe, algum diretor artístico da emissora não se interessaria em contratá-lo? Com isso em mente, Roberto Carlos foi à luta.

“Eu não perdia um programa de rádio que me desse a chance de cantar”, afirma.

O problema é que essa chance era mais difícil justamente nos programas de maior audiência e popularidade. Uma das boas vitrinas para um jovem cantor se projetar era o *Programa Paulo Gracindo*, grande sucesso nas manhãs de domingo da Rádio Nacional: “Está na hora louca/ de cantar assim sorrindo/ faz nascer na boca o nome do Programa Paulo Gracindo/ louras e morenas fazendo grande união/ cantando em coro exclamam todas as pequenas/ programa do meu coração...”. Antes das nove horas da manhã, Roberto Carlos já estava lá com seu violão e um repertório de sambas-canções muito bem treinado. Mas havia uma competição muito grande para ser escalado no programa. As suas três horas de duração não davam para comportar todos os cantores da casa, muito menos os que pretendiam ganhar uma chance de se apresentar. Roberto Carlos tentava falar com a produção, os secretários e os assistentes do apresentador e nada conseguia.

Quem sabe o próprio Paulo Gracindo não seria mais atencioso? E Roberto Carlos ficava ali pelo corredor esperando uma chance de falar com ele. “Me lembro do Roberto, bem rapaziinho, encostado com um violão, sempre triste”, diz Paulo Gracindo. Nem sempre era possível falar diretamente com o apresentador. Uma das poucas chances era nos intervalos comerciais, quando Paulo Gracindo deixava o estúdio para tragar um cigarro no corredor. “Seu Paulo, será que eu podia cantar hoje no programa?”, perguntava timidamente Roberto Carlos. “Desculpe, meu filho, mas hoje não dá”, respondia Paulo Gracindo, já apagando o cigarro. No domingo seguinte, Roberto Carlos novamente estava lá tentando uma chance. “Às vezes não

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

dava tempo mesmo porque os contratados da Rádio Nacional tinham prioridade. E eu tinha que escalá-los no programa”, justificou Paulo Gracindo anos depois.

Nesse mesmo ano de 1956, um outro futuro grande nome da MPB estava freqüentando o auditório da Rádio Nacional: o baiano Caetano Veloso, na época um adolescente de treze anos, que veio passar as férias escolares no Rio e decidiu estendê-las por todo aquele ano. Caetano também estava hospedado na casa de uma tia, em Guadalupe, na zona norte, e, sem mais o que fazer, quase diariamente ia para a Rádio Nacional. Mas, ao contrário de Roberto Carlos, que se infiltrava nos bastidores tentando uma chance de cantar, Caetano Veloso ficava no meio das *macacas de auditório*, pois queria apenas ver os ídolos no palco. Mas será que nesse entra-e-sai quase diário no edifício da praça Mauá não teria havido um encontro entre os adolescentes Roberto Carlos e Caetano Veloso? “É bem possível que tenhamos nos esbarrado. Naquele ano eu fui com uma freqüência muito grande ao auditório da Rádio Nacional”, diz Caetano.

E bem que Roberto Carlos estava mesmo precisando fazer novas amizades. Esse período em Niterói foi bastante difícil porque ele andava muito sozinho. Estava distante de seus pais, de seus irmãos e de seus amigos de Cachoeiro de Itapemirim, que o acompanhavam em tudo desde pequenininho. Nessa época, Roberto Carlos curtiu uma saudade e uma solidão que ainda não conhecia. Em Niterói, seu único companheiro mais permanente foi o primo Alédio Moreira. Era pouco para quem desde criança andava sempre em grupo. Roberto Carlos ainda não havia encontrado sua turma no Rio, nem alguém que conhecesse os meandros do mundo artístico e pudesse apresentá-lo

nas emissoras de rádio. Nenhuma daquelas pessoas que seriam importantes na sua trajetória artística, como Carlos Imperial, Erasmo Carlos e Tim Maia, tinham ainda cruzado seu caminho. Nessa fase inicial no Rio de Janeiro, Roberto Carlos tinha que batalhar uma oportunidade praticamente sozinho, na base da *carde-pau* – que ele, decididamente, não tinha.

Nada conseguindo na Rádio Nacional, Roberto Carlos seguia em direção à Rádio Tupi. Quem sabe ali não poderia obter uma atenção melhor dos produtores dos programas? “Mas que esperança! Meu nome jamais constava entre os artistas escalados. E mais uma vez eu saía triste daquele prédio da avenida Venezuela”, confessa o cantor. Para ele não estava sendo fácil a busca de um lugar ao sol na grande constelação de astros que brilhavam nas rádios do Rio de Janeiro. Que diferença com sua cidade Cachoeiro de Itapemirim. Ali tudo parecia mais fácil; ele mal batia e as portas já iam se abrindo. Agora tudo era diferente e ele tinha que começar praticamente do zero. Mas até quando Roberto Carlos poderia continuar sozinho nessa batalha?

Dona Laura andava muito preocupada com o filho e escrevia-lhe cartas freqüentemente. Como estava sua saúde? Como estava nos estudos? Como estava na carreira? No final daquele ano, Roberto Carlos não tinha notícias animadoras para dar: ele não conseguira emprego em nenhuma rádio e também não conseguira bom desempenho na escola. Não lhe foi possível conciliar a peregrinação pelas emissoras no Rio com o horário das aulas no colégio em Niterói e acabou sendo reprovado no terceiro ano ginásial. Por tudo isso, o cantor atravessou a virada do ano-novo de 1957 bastante preocupado e pensativo. Ele precisava tomar uma decisão muito séria: continuar tentando a



carreira no Rio ou voltar para Cachoeiro de Itapemirim? Sim, como as coisas estavam muito mais difíceis do que imaginava, Roberto Carlos pensou em voltar para casa, para a Rádio Cachoeiro, para sua escola, para os seus amigos. E comentou sobre isso numa carta que escreveu para sua amiga Eunice Solino, a Fifi. Datada de 20 de janeiro de 1957, a carta trata de assuntos comuns aos dois, mas no final Roberto Carlos fez um pedido à amiga: "Fifi, se não lhe causar incômodo, peço-lhe para saber no Liceu quando é e o que é preciso para uma nova matrícula e exame de seleção. Peço-lhe também para não contar nada a ninguém sobre isso pois não é certo ainda a minha volta. Sem mais, aqui vou terminar enviando-lhe abraço e votos de felicidades, do seu amiguinho Zunga".

E talvez Zunga tivesse mesmo voltado para casa se seus pais não resolvessem tomar uma decisão oposta: deixar Cachoeiro de Itapemirim e ir morar no Rio de Janeiro. "Acho que eles decidiram fazer isto também por minha causa", afirma Roberto Carlos. De fato, dona Laura e seu Robertino não estavam nada felizes com aquela situação e também entendiam que Cachoeiro oferecia poucas opções de emprego para seus filhos. Na época, as duas maiores chances de trabalho na cidade eram a ferrovia, para os homens, e a fábrica de tecidos, para as mulheres. E dada a proximidade da fábrica com a estação de trem era até muito comum o casamento de ferroviários com as moças da tecelagem. Mas dona Laura queria maiores opções para sua filha Norma e para seus outros filhos, Lauro Roberto e Carlos Alberto, que àquela altura já tinham também deixado a cidade, depois de ingressarem na Aeronáutica. Diante disso, os pais entenderam que a única chance de ter a família reunida

novamente era morar na então Capital Federal, Rio de Janeiro.

Dona Laura foi primeiro e desembarcou sozinha na estação ferroviária da Barão de Mauá. Seu Robertino ficou algum tempo ainda em Cachoeiro com a filha Norma, pois precisava passar o ponto da loja e vender a casa. Inicialmente, dona Laura se hospedou na casa de sua irmã Jovina em Niterói, onde Roberto Carlos já estava. Depois foi morar na casa de sua outra irmã, Antônia Moreira da Luz, a Antonica, no subúrbio do Rio. Enquanto procurava uma casa para alugar, dona Laura trabalhou numa fábrica de roupas no Andaraí. A sua vontade de reunir novamente a família começava a ficar cada vez mais próxima de se realizar.

Para Roberto Carlos, o ideal era que os pais alugassem uma casa na zona sul ou no centro do Rio, pois assim estaria bem perto das principais emissoras de rádio. Mas o valor do aluguel nesses locais era mais alto do que nos subúrbios da cidade. Pois seria exatamente no subúrbio carioca de Lins de Vasconcelos, mais precisamente num sobrado da rua Pelotas, que a família Braga iria passar a morar, a partir de meados de 1957. Não se pense, entretanto, que Roberto Carlos reclamou disso. "Aí ficou mais fácil, assim não precisava tomar a balsa todo dia", afirma o cantor, que deixou Niterói definitivamente para trás. Mas não o seu hábito de pescaria cultivado desde a infância em Cachoeiro. Sempre que possível, Roberto Carlos preparava um anzol, arrancava minhoca do chão, pegava um ônibus e ia pescar na Urca. Os seus dois irmãos logo também se transferiram para o Rio e por fim a sua irmã e seu pai. E assim a família Braga foi novamente reunida e todos se virando para ganhar a vida.

Seu Robertino e dona Laura continuaram no mesmo ofício que exerciam em Cachoeiro,

ROBERTO CARLOS E O RÁDIO

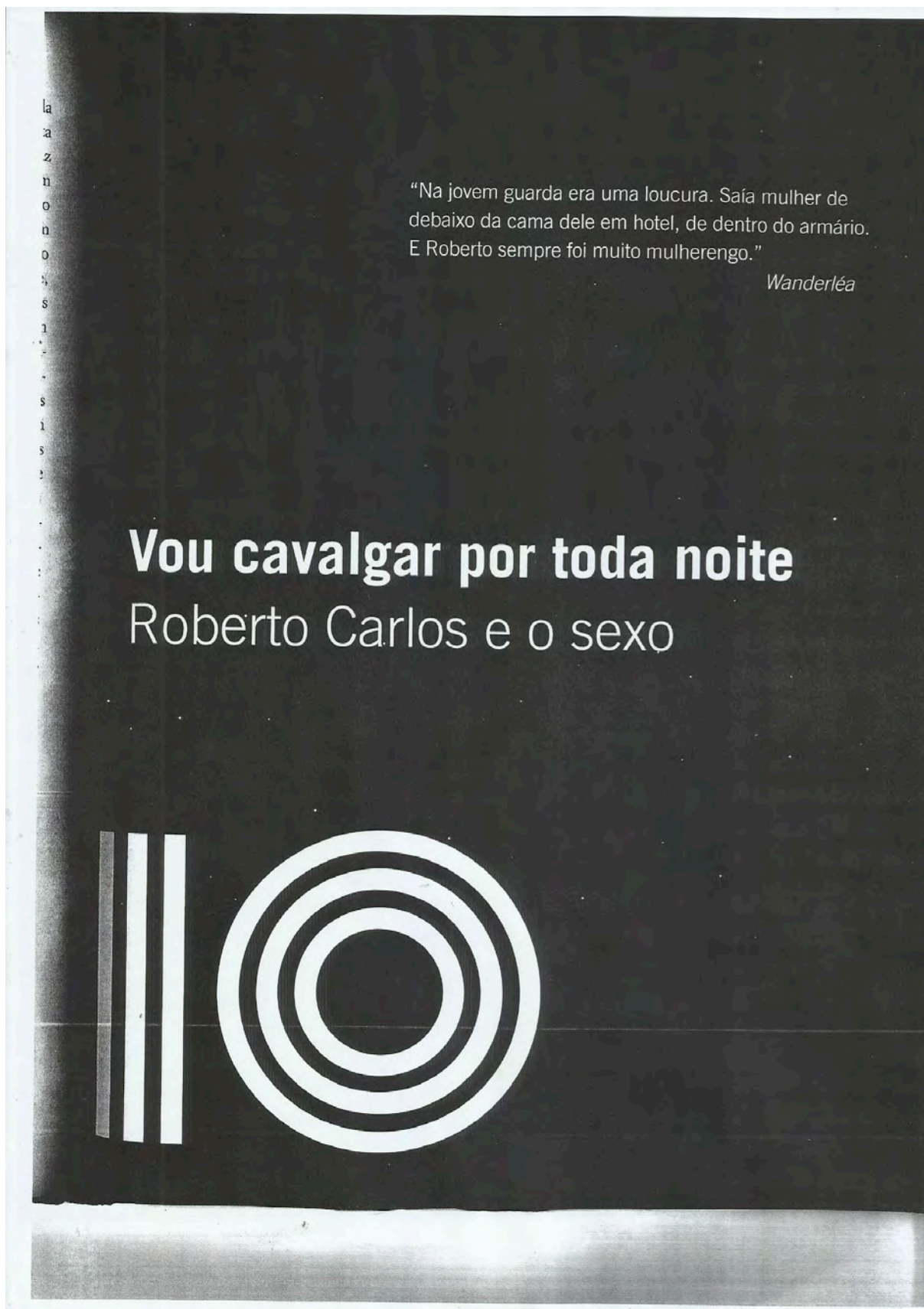
mas agora trabalhando dobrado, porque o custo de vida na capital era mais alto. "Meu pai saía cedo, voltava à noite. Minha mãe passava o dia na máquina de costura. A situação era ruim, e, assim como meus irmãos, eu precisava fazer alguma coisa", afirma Roberto Carlos, o único que não tinha uma remuneração certa no final do mês. Apesar da sua persistência, indo quase diariamente às emissoras de rádio, o cantor ainda não tinha conseguido emprego em nenhuma delas. Nenhum daqueles badalados diretores artísticos da Rádio Nacional ou da Rádio Tupi ou da Rádio Mayrink Veiga se entusiasmou em contratar Roberto Carlos para o seu *cast*. Se o tivesse feito, seria hoje uma referência histórica: o diretor fulano de tal, que deu o primeiro contrato para Roberto Carlos numa rádio do Rio de Janeiro. Mas como nenhum deles tomou essa decisão, nenhum pode dizer nada.

O fato é que as coisas estavam difíceis para a família e os irmãos de Roberto Carlos começaram a cobrar dele uma atividade que lhe rendesse uma carteira assinada e um salário fixo todo fim de mês. Seu irmão mais velho, Carlos Roberto, dizia mesmo que esse negócio de cantar era muito bonito, mas totalmente incerto, principalmente para quem não tinha um vozirão como o de Nelson Gonçalves – o padrão de voz dominante até aquele momento.

Se Roberto Carlos tivesse uma voz *à la* Nelson Gonçalves – acreditava o irmão –, quem sabe poderia conseguir alguma coisa, mas sem isto ficava difícil. Que ele fosse então procurar alguma outra atividade, mesmo que continuasse cantando diletantemente por aí. Mas fazer exatamente o quê?

Num dia de domingo apareceu nos jornais o anúncio de um curso de datilografia no Colégio Ultra, na praça da Bandeira. Era uma promoção especial com as primeiras aulas e a matrícula inteiramente grátis. Pronto, disseram os irmãos, eis aí um bom ofício para Zunga aprender: datilógrafo. Dona Laura também incentivou o filho para que fosse fazer o curso. Já que ele parecia mesmo não ter vocação para medicina, e a carreira de artista era tão incerta, que garantisse seu futuro com um curso de datilografia. E naquela época este se tornava cada vez mais um pré-requisito básico para alguém conseguir um emprego melhor. Foi o que também disse seu Robertino, garantindo que estava em contato com alguém que poderia até conseguir um emprego público para o filho, desde que ele soubesse datilografia. Roberto Carlos foi então fazer o tal curso no Colégio Ultra. A partir daí, uma nova frente iria mesmo se abrir para ele, mas esta, decididamente, não teria nada a ver com as teclas das antigas máquinas Remington...

ANEXO D – Vou cavalgar por toda a noite: Roberto Carlos e o sexo





O mito sexual Marilyn Monroe. foto: (1945) Robert Gottlieb per Getty Images

54 (4-13)

A tríade sexo, drogas e rock'n'roll que marcou a cultura pop a partir dos anos 60 mereceu de Roberto Carlos adesão específica e diferenciada. Maconha, cocaína e drogas similares ele descarta, chegando mesmo a se autoproclamar um careta; ao rock ele aderiu de forma acentuada apenas durante a fase da jovem guarda; já o primeiro item da tríade, o sexo, este sim, ganhou dele adesão entusiasta e completa, além de várias composições sobre o tema, como *Proposta*, *Cavalgada*, *Os seus botões*, *O côncavo e o convexo*, *Café da manhã*...

Ainda garoto, Roberto Carlos tinha a atenção atraída por qualquer foto de Marilyn Monroe, e não perdia nenhum filme da atriz, a menina pobre que nasceu com o nome de Norma Jean, foi criada em um orfanato e era o maior símbolo *sexy* dos anos 50. Nos cinemas da Tijuca ou na velha sala do subúrbio de Lins de Vasconcelos, assistiu aos hoje clássicos *Só a mulher peca*, *Quanto mais quente melhor* e *O pecado mora ao lado*, aquele da famosa cena em que Marilyn se refresca com o vento que sai da grade do metrô. "O mito sexual de minha adolescência foi Marilyn Monroe. Ela era bonita, atraente, maravilhosa. Tinha uma sensualidade natural, ingênua, não se sentia nela aquele propósito de ser sensual. Marilyn Monroe sempre foi um ídolo para mim", afirma. Mais tarde, outros símbolos sexuais atrairiam a atenção do cantor, como Jaclyn Smith, do seriado *As Panteras*, e a atriz Bo Derek, do filme *Mulher nota dez*. Mas Marilyn Monroe permaneceria para ele como uma referência maior, a primeira de todas.

Quando garotos, na Tijuca, nem Roberto nem Erasmo podiam ser muito exigentes quando o assunto era mulher. Gordas ou magras, brancas ou negras, novas ou coroas, qualquer uma que parecesse disponível eles atacavam.

Para isso, quase toda noite Erasmo circulava pelas imediações da praça Saens Peña caçando alguma garota, geralmente empregada doméstica, com a qual transava do jeito que desse. "Era aquele negócio: às duas da manhã passava uma menina, eu chegava, dizia boa noite, escolhia uma árvore no escurinho e tinha de ser ali mesmo. Ou então num vão de escada. Escada era ótimo porque, como eu sempre fui muito alto, a menina podia ficar um ou dois degraus acima e dava uma prensa legal. Mas era meio perigoso porque, no melhor da festa, bleinnnn!, abria-se uma porta no segundo andar e a gente tinha que se ajeitar depressa." A transa no vão da escada ficaria mais tranqüila para o cantor no período de exibição de *O direito de nascer*, que foi o primeiro grande sucesso da história da telenovela brasileira. Exibida diariamente às nove e meia da noite pela TV Tupi, a novela batia todos os recordes de audiência na época. Erasmo sabia disso e esperava a novela começar para arrastar alguma menina até o vão da escada do seu prédio. "Naquele horário era barra limpa, as pessoas não se levantavam da poltrona nem para mijar."

Naquela fase em que ainda batalhava pelo primeiro sucesso, Roberto Carlos freqüentava muito a Rádio Globo, que na época funcionava no mesmo prédio do jornal, na rua Irineu Marinho. Mas nem sempre o cantor aparecia ali apenas com o objetivo de tocar os seus discos. Certa vez, o porteiro da rádio, um senhor negro e forte que todos chamavam de Mineiro, estranhou que o elevador de serviço estivesse muito tempo parado no último andar e subiu para ver qual era o problema. Lá chegando se deparou com Roberto Carlos na maior intimidade com uma *macaca de auditório*, das que davam plantão na emissora. Mineiro passou uma descompostura nos dois e durante um

ROBERTO CARLOS E O SEXO

bom tempo não os deixou entrar na Rádio Globo. Semanas depois, o *disc jockey* Roberto Muniz aguardava o cantor em seu programa *Peça Bis ao Muniz* quando foi informado que Roberto Carlos estava na portaria, barrado pelo Mineiro. "Sempre que Roberto me vê ele pergunta sorrindo se ainda tem aquele elevador lá no prédio do jornal", afirma o radialista Haroldo de Andrade.

Ao longo dos anos 60, Roberto Carlos andava no seu carro a toda velocidade e suas aventuras amorosas eram ambientadas no banco de um automóvel. Alegres e divertidas no caso de *O calhambeque*; tensa em *Por isso corro demais* ou triste em *As curvas da estrada de Santos*. Era a fase das gírias, do embalo e da velocidade. A partir da década seguinte isso mudou, e as histórias de amor das canções de Roberto Carlos não se desenrolam mais no espaço público das estradas, e sim na intimidade de seu quarto, com fronhas, lençóis e roupas espalhadas pelo chão. Ali ele canta o amor maduro, erotizado, expresso nos versos de canções como *O côncavo e o convexo*: "Nosso amor é assim/ pra você e pra mim/ como manda a receita/ nossas curvas se acham/ nossas formas se encaixam na medida perfeita....".

Naquela época, o cenário das grandes metrópoles brasileiras mostrava um crescimento vertiginoso de favelas e motéis – reflexo do simultâneo processo de concentração de renda e liberalização dos costumes no país. Erasmo Carlos percebeu isso quando estava construindo uma casa no Jardim Oceânico, na Barra da Tijuca, e todo domingo saía de Ipanema e ia para lá acompanhar as obras. Ao atravessar de carro a avenida Niemeyer, era visível para ele este crescimento de favelas e motéis no Rio de Janeiro. Em 1977, Erasmo Carlos compôs uma canção exatamente sobre esse tema e com esse

título, *Favelas e motéis*, faixa de seu álbum *Pelas esquinas de Ipanema*, lançado no ano seguinte. Mas enquanto compositores da MPB como Gonzaguinha, Paulinho da Viola ou João Bosco e Aldir Blanc focalizam o ambiente da favela, Roberto e Erasmo tinham sua atenção voltada mesmo era para o interior dos motéis.

Roberto Carlos inaugurou sua fase de *cantor de motel* antes mesmo da proliferação desse tipo de estabelecimento. Foi em 1973 que o público ouviu a até então mais ousada canção romântica de Roberto Carlos: *Proposta*. "Na época fiquei um pouco preocupado, não sabia o que o pessoal da censura podia achar, talvez criar algum problema", lembra ele.

O temor do artista se justifica porque naquele momento do governo militar a sociedade brasileira vivia sob um "reinado de terror e virtude" – conforme análise do livro *Eu não sou cachorro, não*, a partir de uma proposição do sociólogo Crane Brinton. Fenômeno comum a todos os regimes ditatoriais – de esquerda ou de direita –, o "reinado de terror e virtude" se caracteriza pelo fato de nele a repressão política caminhar passo a passo com a repressão moral.

No Brasil, especialmente nos chamados anos de chumbo, que compreendem todo o período do governo Médici (1969-1974), a referência explícita à sexualidade era identificada como um ato de subversão. Como enfatizou o general Antônio Bandeira, que na época dirigia a Polícia Federal, "a nossa preocupação era moral. Mulher pelada não podia". Em consequência, eram proibidos ou mutilados diversos filmes, peças, livros, revistas, canções e até capas de discos que direta ou indiretamente focalizavam o erotismo. "Eu sentia uma grande humilhação quando não podia assistir a filmes como *Laranja mecânica*, *Emmanuelle*, *Último tango em Paris* e outros que a censura proibia.

Eu dizia: 'Pôxa, por que não posso? Será porque sou burro, sou subdesenvolvido?'. Eu me sentia afrontado, desrespeitado e sofria com isso", afirma Erasmo Carlos. De maneira geral, a visão do regime militar era essa mesmo: a de que a população brasileira era subdesenvolvida, despreparada e, por isso, precisava de alguém, no caso o governo, para orientá-la no que poderia ver ou não ver.

No rastro da chamada defesa da moralidade e dos bons costumes, um dos primeiros e mais visados artistas na época foi o cantor e compositor Odair José. Ousado e abusado, ele enveredou exatamente pelos temas da libertinagem, falando de sexo, prostituição, homossexualismo e adultério em canções como *Vou tirar você desse lugar*, *Esta noite você vai ter que ser minha* e *As noites que você passou comigo*. Odair José tornou-se assim o criador da balada sexual na música brasileira. Naquele ano de 1973, por exemplo, a censura proibiu a sua canção *Em qualquer lugar*, cuja letra relata um amante disposto a fazer sexo no banheiro, no carro ou em qualquer outro lugar. Os censores justificaram o veto com o argumento de que o texto da música é "descritivo de atitudes comportamentais alusivas ao desejo sexual".

Já com Wanderley Cardoso, no início dos anos 70, o problema foi *fazer encenação alusiva*. Wanderley, em Los Angeles, assistiu a um show do cantor Tom Jones e gostou da forma ousada de ele cantar e dançar, botando a mão sobre o pênis – gesto que anos mais tarde Michael Jackson repetiria à exaustão. Ao regressar ao Brasil, gravou *Vou embora, vou sumir*, de ritmo balançaante, e começou a cantá-la dançando ao estilo de Tom Jones. Então, quando foi se apresentar no programa do Chacrinha, o cantor foi alertado pelo próprio Velho Guerreiro que havia recebido um comunicado da Censura Federal

recomendando não mostrar aquele gesto "obsceno" de Wanderley Cardoso no vídeo. "Pô, Tom Jones faz isto nos Estados Unidos, por que eu não posso fazer aqui também?", quis saber o cantor. Mas Chacrinha era mais de confundir do que de explicar e restou ao artista se controlar ao máximo, apesar dos insistentes pedidos da platéia para que ele repetisse o tal gesto no momento em que cantava *Vou embora, vou sumir*.

Três dias depois, Wanderley Cardoso foi se apresentar no Programa Silvio Santos e, como não houve alerta do comunicador, fez sua encenação habitual, ao cantar a música. Mas, logo que saiu do palco, foi avisado de que um agente da Polícia Federal queria falar com ele, ainda no camarim. Wanderley Cardoso não quis atender, disse que não tinha nada para falar e foi embora para casa. Não demorou meia hora e um grupo de policiais foi bater à porta do cantor. "Porra, eu fui levado preso pela Polícia Federal. E lá eles ficaram me interrogando, fazendo ameaças", afirma Wanderley, que depois desse aperto nunca mais passou a mão sobre o pênis ao cantar *Vou embora, vou sumir*. Para o cantor, ficou claro que, se ele insistisse naquilo, poderia mesmo ser mandado embora ou sumido.

Por tudo isso, fazia sentido a preocupação de Roberto Carlos com a letra de *Proposta*. Ele parecia consciente de que aquilo que se propunha a fazer a partir dali estava na contramão do que era desejado pelo regime. O curioso é que essa foi uma das poucas canções em que Roberto Carlos escreveu primeiro a letra e depois colocou a melodia. Geralmente, Roberto e Erasmo compõem letra e música ao mesmo tempo ou apenas a melodia, deixando a letra para depois. Com *Proposta* aconteceu o contrário: Roberto Carlos fez uma letra – "Eu te proponho nós nos amarmos/ nos entregarmos/ nesse momento tudo lá fora deixar ficar..." –

ROBERTO CARLOS E O SEXO

que depois foi apenas burilada quando compunha a melodia com Erasmo Carlos. O resultado agradou até ao poeta Vinicius de Moraes, que considerava *Proposta* uma das melhores canções de Roberto Carlos. "Ali Roberto é um bom letrista, tocando numa superfície romântica e intensa."

Depois de *Proposta*, Roberto Carlos seguiu gravando outras baladas sexuais que se tornavam mais ousadas à medida que avançava o processo de abertura política do país. No álbum de 1976, por exemplo, ele gravou *Os seus botões*. Nesta, Roberto e Erasmo usaram novamente o recurso do cineminha, percorrendo o cenário de câmara na mão, criando imagens e enquadramentos como se fosse para um filme. A idéia foi relatar a primeira noite de um casal, a intimidade de um quarto de motel, a capa pendurada, a chuva lá fora e os amantes se desnudando lentamente: "Os botões da blusa que você usava/ e meio confusa desabotoava/ iam pouco a pouco me deixando ver/ no meio de tudo um pouco de você...".

O sucesso de *Os seus botões* foi tão grande que Roberto Carlos decidiu fazer uma continuação, uma espécie de *Os seus botões – parte II*. O resultado foi ainda melhor, com um sucesso ainda maior, nascendo assim outro clássico da música popular brasileira: *Café da manhã*, faixa do álbum de Roberto Carlos em 1978. "Anos atrás, eu não faria uma música dessas, que é fruto de um crescimento interior e de muito trabalho", disse o cantor na época. O cenário de *Café da manhã* é o mesmo da canção anterior: o quarto de um motel, travesseiros soltos, roupas pelo chão e o mesmo amante que promete mais para o dia seguinte: "Amanhã de manhã/ vou pedir o café pra nós dois/ te fazer um carinho e depois/ te envolver em meus braços/ e em meus abraços/ na desordem do

quarto esperar/ lentamente você despertar/ e te amar na manhã...". No final de *Café da manhã*, Roberto Carlos cita um dos versos de *Os seus botões*, estabelecendo assim uma conexão direta entre as duas músicas.

Café da manhã deu muito trabalho para Roberto e Erasmo, que chegaram a empacar no início da terceira estrofe da letra: "Pensando bem/ amanhã eu nem vou trabalhar...". O que dizer depois disso? Não vai trabalhar, e aí? A dupla não conseguia dar seqüência a esse verso. Foram dias e dias queimando pestana para só então acharem o que hoje parece óbvio e fácil. O cara não vai trabalhar porque "além do mais/ temos tantas razões pra ficar/ amanhã de manhã/ nossa chama outra vez tão acesa...". Para *Café da manhã*, o maestro norte-americano Jimmy Wisner fez um de seus melhores arranjos em um disco de Roberto Carlos, criando bela introdução ao som de flautas que seguem por toda a melodia. Clássico instantâneo, *Café da manhã* agradou a todos: aos autores, ao público, à crítica e a diversos outros cantores que incluíram a canção em seu repertório.

Cavalgada não existiria se antes Chico Buarque não tivesse composto *Sem açúcar*, mais uma da sua safra de canções que tratam de temas do universo feminino. Lançada por Maria Bethânia em 1975, a canção de Chico é narrada do ponto de vista de uma mulher de malandro, resignada, que, em uma das estrofes, diz: "Longe dele eu tremo de amor/ na presença dele me calo/ eu de dia sou sua flor/ eu de noite sou seu cavalo". Foi depois de ouvir Maria Bethânia cantar *Sem açúcar* que Roberto Carlos se inspirou para fazer *Cavalgada*. O cantor achou aquele verso com a referência ao cavalo muito forte e bonito, e durante alguns dias ficou com ele na cabeça. Certa noite, depois de mais uma apresentação no Canecão, Roberto

e
a
e
-
a
o
o
e
A
s
5
.
7
2
.
)
.
)

Carlos voltou para o hotel e se lembrou novamente do verso de Chico Buarque. E aí ele decidiu iniciar uma nova canção, na qual ele narra, do ponto de vista do homem, como seria aquela noite cavalgando sobre a mulher. “Anotei a idéia e, no dia seguinte, continuei em cima porque foi uma música que me preocupei em terminar rápido para não perder a idéia”, recorda Roberto Carlos.

O cantor logo procurou o parceiro Erasmo Carlos e juntos burilaram cada verso da canção, que começa exatamente onde a de Chico Buarque termina: “Vou cavalgar por toda a noite/ por uma estrada colorida/ usar meus beijos como açoitete/ e a minha mão mais atrevida/ vou me agarrar aos seus cabelos/ pra não cair do seu galope/ vou atender aos meus apelos/ antes que o dia nos sufoque...”. Segundo Erasmo Carlos, eles conseguiram dizer tudo o que queriam naquele tema. “*Cavalgada* é a narração de um ato sexual e nós temos consciência de que fomos muito felizes na escolha das palavras. Em vez de dizer ‘vou trepar nessa mulher a noite inteira’, nós fizemos uma coisa de bom gosto para dizer a mesma coisa.”

Cavalgada é uma daquelas canções que não foi um grande sucesso na época do seu lançamento, mas com o tempo acabou se tornando um clássico. O disco no qual Roberto Carlos incluiu a canção teve outras faixas com muito mais força de execução no rádio, caso de *Amigo, Outra vez* ou *Falando sério*. Aos poucos, porém, *Cavalgada* foi se firmando na preferência do público, sendo solicitada nos programas de *flashback* e ganhando destaque nos shows de Roberto Carlos. Nos anos 90, o maestro Eduardo Lages criou um novo arranjo para a música, mais pesado, grandiloquente, que ajudou a promover ainda mais essa belíssima composição de Roberto e Erasmo Carlos.

Em 1983, dez anos depois de começar a compor e gravar suas baladas sexuais, Roberto Carlos parou para pensar e constatou que havia tratado o tema sempre com muita sutileza. Sim, porque em nenhuma das canções gravadas ao longo daquele período ele tinha usado a palavra *sexo*. Então, Roberto Carlos decidiu ser mais explícito e pela primeira vez usar a palavra. Afinal, àquela altura do regime militar, em pleno governo do general João Figueiredo, o “reinado de terror e virtude” já havia sido atropelado pelo processo de abertura política. Temas antes considerados tabus podiam agora ser discutidos e veiculados livremente. Não havia mais razão para o cantor ter tanto receio de abordar o tema.

Roberto Carlos já tinha composto com Erasmo uma melodia que achava adequada para uma balada sexual. O primeiro problema foi encontrar uma boa rima para a palavra *sexo*. Foi então que Roberto Carlos se lembrou de um texto de Ronaldo Bôscoli em que este definiu a relação sexual entre um homem e uma mulher como uma combinação de saliências e reentrâncias. Para Roberto Carlos, aquilo remeteu imediatamente a côncavo e convexo, e essa palavra era ótima para rimar com *sexo*. Pronto, estava resolvida a questão. Agora era se reunir com Erasmo Carlos e trabalhar na nova composição. “Eu comecei a fazer a letra a partir do final, porque queria terminar a canção com a palavra *sexo*”, lembra Roberto Carlos. E assim a letra foi feita quase de trás pra frente, começando o primeiro verso ainda de forma tímida, com a palavra *amor* no lugar da palavra *sexo*. “Nosso amor é demais/ e quando o amor se faz/ tudo é bem mais bonito...” Ao longo da letra ele vai mostrando um casal em que tudo se encaixa na medida perfeita, concluindo na estrofe final: “cada parte de nós/ tem a forma

ROBERTO CARLOS E O SEXO

ideal quando juntas estão/ coincidência total do côncavo e convexo/ assim é o nosso amor... no sexo". O cantor ainda reservou uma breve paradinha, um quase suspense antes de pronunciar a última palavra da canção. *O côncavo e o convexo* foi um dos grandes sucessos do álbum de Roberto Carlos de 1983, permanecendo ainda hoje como uma de suas canções mais solicitadas pelo público.

Para suas composições sobre o tema sexo, naturalmente, como no amor apaixonado, a inspiração vem das aventuras vividas, principalmente nos tempos de juventude. De fato, o sucesso com as mulheres começou para ambos quando foram para São Paulo, como astros do programa *Jovem Guarda* – que assim se mostrava vantajoso não apenas para a carreira profissional dos jovens artistas, como também para sua vida sexual. "No Rio, as minhas namoradinhas eram moças da minha idade, dezoito, dezenove anos, que topavam sacanagem, aquela coisa toda, mas que raramente chegavam às vias de fato. Quando eu me mudei para São Paulo é que comecei a ter mulheres que antes só via nas fotografias. Eram mulheres de 25 anos para cima, algumas casadas, mas todas maravilhosas e a fim", lembra Erasmo Carlos.

Como na época não existiam motéis e os hotéis onde eles se hospedavam não permitiam aos hóspedes subir acompanhados, a solução era todos irem para a Casa da Baiana, um casarão de seis quartos localizado no centro de São Paulo. Famosa entre os artistas da jovem guarda (e entre o público de alto poder aquisitivo), a casa era administrada por uma simpática baiana que deixou de vender acarajés quando percebeu que podia ganhar muito mais investindo em outros quitutes. Todos os quartos da casa eram decorados com cortinas, tapetes, móveis antigos e clássicos, camas cheias de almofadas e

ornamentadas com dosséis de seda e rendas finas. Parecia um autêntico cenário de harém. Devido à alta rotatividade, a mulher instalou na sala de visitas do térreo um bar, onde sua clientela bebia e conversava enquanto esperava que vagasse um dos quartos do segundo andar. "A turma toda da jovem guarda se reunia lá de madrugada, cada um com uma mulher, e cada dia com uma diferente. Era muito bom", afirma Erasmo Carlos, enfatizando que com ele nunca aconteceu essa história de encontrar fã escondida embaixo de sua cama. "Não precisava. Eu pegava as garotas nos shows, nas festas e levava para a Casa da Baiana."

A versão carioca da Casa da Baiana era o Chatô do Imperial, uma casa usada por ele e outros artistas para "abater as lebres", como dizia o próprio Carlos Imperial. Na época, o gordo morava com os pais num apartamento duplex na Miguel Lemos e não ousava nenhuma libertinagem ali. Para isto ele tinha o seu *chatô*, que ficava no posto cinco de Copacabana. Era uma casa de três quartos, com alguns móveis básicos e que a arrumadeira da família de Imperial visitava uma vez por semana para dar uma geral. O dia de maior movimentação na casa era às sextas-feiras, quando havia a gravação da versão carioca do programa *Jovem Guarda*, ali próximo, na TV Rio. Depois do programa fazia-se uma *colheita de brotos* e iam todos para o Chatô do Imperial, onde o anfitrião promovia o que chamava dubiamente de *comes e bebes*.

No *chatô* havia algumas particularidades, como um "tapete mágico", que era estendido no meio da sala para a prática sexual na presença de assistentes. Às vezes ali havia um rodízio de casais se apresentando uns para os outros. Do lado de fora ficava um pastor alemão amestrado para a prática de atos libidinosos e que,

em determinadas ocasiões, era convidado a participar da festa. "Eu perdi minha virgindade no Chatô do Imperial", revela o cantor Leno, que, quando conheceu a turma, em 1965, tinha dezesseis anos. "Pra mim aquilo era um paraíso sexual, pois como eu ainda não era famoso, pegava as meninas que Imperial, Ed Wilson e Renato Barros traziam."

O provimento da Casa da Baiana e do Chatô do Imperial não era problema. O assédio das fãs aos artistas da jovem guarda era constante, e as cartas chegavam às toneladas, algumas mais contidas, outras mais ousadas. Como não poderia deixar de ser, Roberto Carlos era o mais assediado de todos. Numa carta, uma garota de São Paulo afirma: "Gosto do seu sorriso. Acho-o tão inocente. Inocente, porém, só o 'sorriso', pois tenho certeza que suas mãos sabem acariciar muito bem um corpo de mulher".

Como se fosse a personagem interpretada por Catherine Deneuve no clássico filme *A bela da tarde*, de Luis Buñuel, uma fã de São Paulo escreveu várias cartas para Roberto Carlos, tentando se encontrar com ele naquele período do dia. "Roberto, ainda não desisti de marcar um encontro com você, esta é a sexta vez que lhe escrevo inutilmente, mas ainda insisto, e te esperarei segunda-feira às 4 horas da tarde, em frente à casa que Agnaldo Rayol comprou no Brooklin, é a 4ª travessa depois do balão do bonde nº 274. Esperarei você todas as segundas-feiras no mesmo lugar. Venha ao meu encontro, não precisa ter medo, pois sou maior de idade, simples, estarei sozinha à tua espera."

Uma outra fã paulistana, que morava próximo do prédio do cantor, também escreveu convidando-o para um encontro. "Estamos morando tão perto e não sabemos, ou melhor, você não sabe. Mas você pode me localizar: 1) Colocando sua suave cabecinha para fora da

janela de sua sala, você olhará para a esquerda. 2) Acompanhe com o olhar até o fim da quadra até chegar na esquina onde há duas sorveterias. Certo? 3) Atravesse a avenida. Do lado de cá da avenida olhe para a calçada oposta à calçada do seu prédio. 4) Logo você vai ver dois prédios: o de cinco andares não é o meu. Ao lado é o de seis andares, de pastilhas: é esse! Suba até o 5º andar. Tem dois apartamentos por andar, o meu é o primeiro."

Uma fã de família rica do Rio de Janeiro também lhe fez uma proposta de encontro amoroso, mas num local bem mais convidativo. "Olá, Rob, tudo bem com você? Desejo que sim. Você deve andar muito cansado ultimamente, não? É por isso que lhe escrevo. Tenho um iate...", e ela segue descrevendo cada detalhe do modelo do iate, para em seguida ir direto ao assunto: "Gostaria de convidá-lo para passar uns dias comigo no barco. Como ele fica em Angra dos Reis, vamos em nosso avião... Imagine-se em alto-mar, num iate, tomando *drinks* e apreciando a lindíssima paisagem que Angra oferece. Apreciar aquela água tão azul, tão cristalina... E o pôr do sol? Você nem pode imaginar. É a coisa mais linda que existe. Não só o pôr do sol, como as estrelas, enfim, a noite em geral. Tudo maravilhoso...".

Numa certa noite, quando Roberto Carlos morava na rua Albuquerque Lins, em São Paulo, o interfone do seu apartamento tocou e o porteiro afirmou que lá embaixo havia uma jovem bonita, bem vestida e visivelmente transbordada, querendo a todo custo subir para falar com ele. O porteiro já tinha informado que o artista estava viajando – o que era verdade –, mas a moça não acreditava e ameaçava até tirar a roupa se Roberto Carlos não a recebesse. A moça queria porque queria falar com Roberto Carlos. O porteiro pediu que um dos

ROBERTO CARLOS E O SEXO

empregados do cantor descesse para tentar convencê-la de que o patrão estava mesmo fora de casa. Assim foi feito, mas ele nem teve tempo para dizer coisa nenhuma, pois, num gesto brusco, a menina arrancou o vestidinho de jérsei branco que usava e ficou nuazinha em pêlo. Foi um escândalo, ela corria nua e histérica de um lado para o outro da portaria. Alguns moradores do prédio foram chegando naquele momento, outros desceram para ver a cena, e o porteiro sem saber o que fazer. Uma moradora arranhou um roupão, outra chamou a polícia, que pegou a menina e a levou embora num camburão.

É por essas e outras que as colunas de fofocas não paravam de arranjar namoradas para Roberto Carlos. Uma dessas supostas namoradas seria a cantora Nara Leão, que, segundo outros fofoqueiros de plantão, também estaria de caso com o cantor Jerry Adriani. "Não estou com nenhum dos dois", desmentia Nara, explicando que "Roberto é ótima pessoa e Jerry não passa de um amigão. Adoro sair com eles, mas de namoro não há nada, infelizmente. Mas, não nego, esses comentários que rolam por aí estão me deixando com água na boca!"

No camarim dos cantores da TV Record havia um buraquinho que permitia ver do outro lado o camarim feminino. E era uma briga danada por aquele buraquinho quando entrava uma nova cantora no camarim, todos querendo ver além dos joelhos de Nara Leão. "As maiores e melhores cantoras brasileiras nós víamos nuas", confessa Erasmo Carlos. Mas acontecia muito mais coisas do que isso nos bastidores do *Jovem Guarda*. "Às vezes chegava um artista e pedia para a gente liberar o camarim por uns vinte minutos. Tinha muito isso também", diz o guitarrista Renato Barros.

As histórias se sucediam...

Certa vez, uma menina entrou escondida no camarim de Jerry Adriani, na TV Tupi do Rio, e ficou esperando que ele saísse do banho. "Quando fui pegar a toalha, me deparei com ela que, historicamente, começou a gritar e a dizer que me amava, querendo me beijar." Em Fortaleza, uma fã foi capaz de subir num poste para ver Jerry Adriani num quarto localizado no primeiro andar de um hotel. "As garotas subornavam porteiros de hotéis e se escondiam embaixo de nossas camas. Com uma delas passei uma das melhores noites de minha vida, fazendo amor na Praia do Futuro, em Fortaleza. Até hoje relembro aquela menina como uma fada boa que passou em minha vida", diz o vip Márcio Antonucci.

Wanderley Cardoso posava de bom rapaz, mas também viveu experiências semelhantes. "Eu não era nenhum Roberto Carlos, mas tinha lá minhas aventuras", confessa. Em 1967, ele foi com outros integrantes da jovem guarda fazer um show coletivo em um clube de Salvador. A filha do patrocinador daquele show na Bahia era amiga do gerente do hotel onde os cantores se hospedaram. Valendo-se dessa amizade, conseguiu uma cópia da chave do apartamento de Wanderley Cardoso e esperou o cantor voltar do clube, escondida dentro do seu guarda-roupa. "Quando cheguei ao quarto e me preparava para tomar banho, me deparei com aquela mulher seminua saindo do meio das minhas roupas e gritando 'eu te amo, te amo, te amo!'", recorda ele.

O único que parecia ficar de fora da festa era o cantor Ed Carlos, o *biquinho*, porque na época ainda era um adolescente e nem podia entrar, por exemplo, na Casa da Baiana. Em 1966, quando Ed Carlos fazia sucesso com *Sou feliz*, tinha apenas treze anos. "Eu não conseguia participar de nada daquilo porque a minha idade

não permitia. Eu era o caçulinha, o xodozinho da turma, e quando todos saíam para a bandalha eu ficava com Wanderléa. Dormia no colo dela, encostadinho nela, com muito respeito, com o maior, o máximo, o mais bonito respeito. De fora pra dentro e de dentro pra fora, jamais eu quis me colocar numa situação que desse uma dupla interpretação por estar ali juntinho dela”, afirma o cantor. Roberto Carlos se sentia um pouco responsável pelo adolescente Ed Carlos, de quem seria amigo pela vida afora. Roberto procurava orientá-lo, encaminhá-lo, afastá-lo dos perigos. Na época, o cantor não gostava, por exemplo, que Ed Carlos fosse dormir na casa de Aguinaldo Timóteo. “Roberto ficava pau da vida quando acontecia isso. Ele achava que eu podia querer passar o rodo no menino, pode uma coisa dessas?”, pergunta Timóteo.

Por vezes, os artistas iam fazer shows em cidades do interior muito próximas e, nesse caso, tentavam levar as meninas de uma cidade para a outra. “Quando as meninas topavam, aí era uma puta zorra, porque elas ficavam mais à vontade. Estando fora da cidade delas tudo ficava mais tranqüilo”, afirma o baixista Nenê, de Os Incríveis. Ainda assim, era uma operação arriscada, porque muitas garotas eram menores de idade e seus pais podiam acionar a polícia. “Mas ninguém tinha medo, ninguém pensava em nada. Era tudo na base do ‘foda-se’. Nós demos sorte, porque podia ter dado realmente uma merda. Mas ninguém pensava nisto na época”, afirma ele.

E quem pensar que eram só os rapazes cabeludos que atraíam fãs, está enganado, é claro. “Gosto das minhas pernas e também sempre tive um bumbum bem bonito. Olho para meu corpo hoje e penso: ‘gente, quando tinha vinte anos eu devia ser um avião!’”, gabou-se Wanderléa numa entrevista à *Playboy*, em 1986.

De fato, na época da jovem guarda, ela despertava *frisson* em muitos fãs, alguns até perigosos, como João Acácio Pereira da Costa, o Bandido da Luz Vermelha, um dos maiores personagens da história criminal brasileira. O marginal desenvolveu uma obsessão pela cantora e se dizia disposto a tudo para tê-la nos braços. “Ele me enviava cartas super-românticas, apaixonadas, dizendo que um dia viria me buscar...”, recorda Wanderléa. Felizmente para ela, o Bandido da Luz Vermelha não pôde cumprir a promessa, pois foi preso em agosto de 1967 e cumpriu trinta anos na cadeia, o período máximo de prisão no Brasil. E, meses depois de sair da penitenciária, em agosto de 1997, foi assassinado durante uma briga.

Todas as vezes que se deparava com aquela indefectível pergunta: “é verdade que você e Roberto namoraram?”, Wanderléa negava, enfatizando que entre os dois sempre houve tão somente uma grande amizade. Da mesma forma, Roberto Carlos garantia que a cantora era a sua maninha e que eles sempre tiveram uma relação de irmãos. Mas, talvez já cansados de negar o óbvio, nos anos 90 decidiram confirmar o namoro que, segundo Wanderléa, foi bem à moda antiga, sem sexo. “Namorei Roberto Carlos sim, mas foi tudo muito comedido. Quem via minhas ousadias no palco não imaginava que eu era pura e casta. Mas passei anos sendo rainha da jovem guarda e ainda era virgem”, garante. Por que não teria ido adiante o seu romance com Roberto Carlos? “É que eu sou dura na queda e sempre fui muito rígida com Roberto. Como o assédio a ele era muito grande, eu me sentia bastante insegura. O Roberto tem um lado – agora acho que acalmou, tomara – sempre galante, sempre soube cortejar uma mulher, ele é todo sedutor. E eu, como única mulher naquele grupo meio machista,

ROBERTO CARLOS E O SEXO

via a mulherada se expondo e achava aquilo tudo muito feio. Pensava: 'Não vou ser mais uma igual àquela ali'. Tenho muito respeito pelo meu corpo, sabe?" Entretanto, Wanderléa admite que não foi fácil para ela recusar o romance com Roberto Carlos. "A decisão me doeu muito, afinal Roberto é uma pessoa encantadora, a doçura em forma de gente."

Com a cantora Maysa, a situação foi diferente. Maysa Figueira Monjardim saiu de um casamento (com o milionário paulista André Matarazzo) para entrar na história da música popular brasileira. Quando se tornou uma sensação nacional em 1957, Roberto Carlos tinha dezesseis anos e morava no subúrbio carioca de Lins de Vasconcelos. Romântico desde sempre, ele não ficou indiferente àquela cantora moderna, sofisticada, autora de canções de amores sofridos e derramados como *Meu mundo caiu*, *Ouçá*, *Tarde triste* e *Adeus*. Mas, além da voz rouca e do repertório, Maysa chamava a atenção do garoto pelos seus cabelos cheios e alourados, o rosto lindíssimo, a boca sensual e aquele par de olhos verdes (às vezes azuis) que, num poema, Manuel Bandeira definiu como "dois oceanos não-pacíficos". Mas, para Roberto Carlos, naquela época Maysa lhe parecia tão distante quanto Marilyn Monroe.

Entretanto, o tempo passou e, nove anos depois, recém-erigido em ídolo maior da música popular brasileira, eis que Roberto Carlos tinha agora ao seu alcance a badalada cantora Maysa, aquele pedaço de mulher que ele tantas vezes admirou nas capas de revistas. Os dois travaram contato nos bastidores da TV Record. E Roberto Carlos não perdeu tempo: convidou Maysa para um encontro em seu apartamento em São Paulo. Ela topou e tudo foi acertado para uma noite de quarta-feira, dia 28 de setembro de 1966.

Na época, Maysa tinha trinta anos e ainda era um nome badalado, como cantora e como celebridade. Seus porres eram públicos e homéricos, pois ela se entregava com ainda mais volúpia à vida real do que sugeriam as músicas que interpretava. Àquela altura, a cantora já tinha casado, descasado, casado novamente, além de ter protagonizado tórridos romances com, por exemplo, o cantor Almir Ribeiro, o músico Mario Telles, o produtor Ronaldo Bôscoli e até com o presidente João Goulart, que, antes de ser deposto pelos militares, se encontrava sempre que possível com Maysa. Numa visita ao Rio, no início de 1962, Jango mandou um de seus seguranças localizar a cantora e trazê-la até o hotel. Depois de percorrer diversas boates da zona sul carioca, encontrou-a aos beijos e abraços com Ronaldo Bôscoli numa mesa do Texas Bar. Mas, como ordens eram ordens, o segurança se aproximou do casal e comunicou que estava ali para levar Maysa ao encontro do presidente. A cantora imediatamente pegou sua bolsa, deu uma golada no uísque e se levantou da cadeira, provocando a visível irritação do parceiro. "Não fique assim, Ronaldo. O Jango tem umas loucuras. Não queira encarar, não", aconselhou-o Maysa antes de sair. "Fiquei com uma cara de bunda, puto da vida", confessa Bôscoli.

Por tudo isso, Roberto Carlos e Maysa protagonizariam um encontro de objetos de desejos, pois, assim como o jovem cantor estava no foco de milhares de garotas, Maysa era a fantasia de outros tantos marmanjos. Ainda mais que, naquele ano de 1966, depois de se submeter a uma rigorosa dieta, ela estava novamente em forma, mais magra e loura.

Antes do encontro marcado para aquela noite de quarta-feira, Roberto Carlos e Maysa tinham um compromisso na TV Record: ambos

vam escalados para cantar na segunda elimi-
tória do festival que a emissora promovia em
5. Maysa defenderia a segunda das doze can-
s concorrentes da noite; já Roberto Carlos
a o último a subir ao palco. Haveria, portan-
um espaço grande entre a apresentação de
e outro. Para não dar pista do *affair*, ficou
binado que Maysa deveria sair antes do tea-

Assim foi feito. Enquanto Roberto Carlos
da aguardava a sua vez de cantar no festival,
Maysa pegou um táxi na porta do Teatro
Ord, na rua da Consolação, e rumou em
ção à rua Albuquerque Lins, onde Roberto
Carlos morava.

Maysa foi recepcionada pelo mordomo do
tor, mas a cozinheira e a arrumadeira tam-
n estavam de plantão naquela noite. A can-
a pediu uísque para beber e foi-lhe servida
a garrafa lacrada de *scotch*. Com um copo na
o e um cigarro na outra, Maysa ficou assis-
lo pela televisão ao desfecho daquela elimi-
tória do festival da Record. Num outro
nodo da casa, os empregados também esta-
n ligados no canal 7, à espera da apresenta-
de Roberto Carlos. Cerca de vinte minutos
oís, o mordomo foi até a sala e, para a sua
presa, Maysa já tinha esgotado a garrafa de
que. Providencialmente, na véspera o patrão
ndara renovar o estoque do bar e ele pôde
ão lhe servir outro litro do legítimo escocês.

Roberto Carlos saiu alegre do teatro por-
: a música que ele cantou foi classificada para
nal. A de Maysa não, mas ela teria outra can-
para defender na terceira eliminatória, dias
oís. Ao chegar em casa, o cantor ficou na
i bebendo com Maysa o restante da garrafa
uísque. Os dois conversaram animadamente
re os bastidores do festival, deram algumas
galhadas e, em seguida, foram para o quarto.

No encontro com Maysa, de certa forma,
Roberto Carlos realizou uma fantasia de ado-
lescência; já no encontro que teve com outra
estrela brasileira, a realização da fantasia foi
dela. No final de 1978, Sônia Braga era a mulher
mais desejada do Brasil e Roberto Carlos
(recém-separado de Nice), o solteirão mais
cobiçado. Era natural, portanto, que em algum
momento os dois ficassem juntos a sós. Na
época, Sônia tinha 28 anos, brilhava na televisão
com a novela *Dancin' days* e nas telas do cinema
com o supersucesso *A dama do loteação*. Aos 37
anos, Roberto Carlos também estava no auge
da carreira, vendendo milhões de discos, com
suas canções em todas as rádios e lotando o
Canecão todas as noites.

Sônia Braga não escondia que era fã do
cantor. Na época, posou para a revista *Amiga*,
numa daquelas tradicionais reportagens que
mostram a casa do artista. E lá estava ela na
sala de sua casa, cuja parede exibia um pôster
de Roberto Carlos. Por isso, a atriz não pensou
duas vezes quando recebeu um telefonema do
cantor, convidando-a para um encontro num
hotel em Porto Alegre. Sônia Braga interrom-
peu as gravações de *Dancin' days*, no estúdio da
TV Globo, no Rio, e se mandou para lá.

Para Sônia Braga aquilo seria mais do que
um encontro; era também um ajuste de contas
com o passado. Em 1967, ela estava com dezes-
sete anos e, como muitas outras fãs de Roberto
Carlos, desejou ser uma das garotas que iria
contracenar com ele no seu primeiro filme,
Roberto Carlos em ritmo de aventura. Até então
Sônia Braga não tinha nenhuma experiência
em cinema ou televisão, mas o diretor Roberto
Farias iniciara o processo de seleção do elenco
do filme decidido mesmo a não escalar nenhu-
ma atriz conhecida. O elenco feminino seria
todo inédito. "Isto não significa que eu esteja

BERTO CARLOS E O SEXO

em guerra com as atrizes brasileiras. Tudo é questão de sorte. Sempre lanço algum ator ou alguma atriz nos meus filmes e acho que isso tem me dado muita sorte”, justificou na época o diretor. Se ele tivesse mesmo sorte, teria lançado naquele filme uma futura estrela do cinema: a atriz Sônia Braga.

Com exceção da personagem vilã, interpretada pela atriz Rosé Passini, o papel das demais garotas seria apenas rodear Roberto Carlos, porque não haveria nenhum romance no filme. Preocupado com sua imagem mítica, durante a preparação do roteiro o cantor fez três exigências ao diretor: eu não posso sofrer, eu não posso amar, eu não posso beijar. Sim, nem um mísero beijo Roberto Carlos iria trocar com as garotas do filme. “Eu tinha a missão de fazer um roteiro em que Roberto Carlos não era humano, porque as fãs mitificavam demais ele, que era visto como uma pessoa inumana. E Roberto Carlos queria preservar essa imagem”, afirma Roberto Farias.

Instalado no hotel Excelsior, em São Paulo, o diretor escalou uma equipe de caçadores de talento para sair às ruas de São Paulo atrás de seis jovens beldades. Ainda não havia na época agências de modelos como as de hoje. O negócio era sair procurando as meninas pelas ruas, em portas de colégio, bares, livrarias e badalados pontos de encontro na rua Augusta e na São Luís. Roberto Farias queria ter no elenco seis diferentes tipos de garotas, que podiam ser brancas, morenas, amarelas ou jambo. Para o diretor, aquele foi um processo de seleção bem mais agradável do que o efetuado para o seu filme *Assalto ao trem pagador*, cinco anos antes. Na época, ele colocou um anúncio à procura de um negro de 1,90 m para fazer um dos papéis centrais no filme. Cerca de quinhentos candidatos apareceram no período dos testes. “Sabem

lá o que é testar quinhentos crioulos?”, pergunta Farias. Mas com o filme de Roberto Carlos ele foi à desforra: passou algumas semanas testando centenas de lindas garotas. E entre elas, na fila, estava a jovem Sônia Maria Campos Braga, tentando ganhar uma das vagas.

Para Sônia Braga aquela era a sua chance de entrar no meio artístico e de ficar perto do ídolo Roberto Carlos. Entretanto, no dia do teste, Roberto Farias acabou escolhendo uma outra morena para o filme e Sônia Braga pegou o ônibus de volta para casa chorando. “Eu acho que até hoje ela não deglutiui direito isso e ficou uma coisa mal resolvida na nossa relação”, afirma Roberto Farias, explicando: “Certa vez, quando Sônia já era uma estrela internacional, me encontrei com ela no Festival de Cannes e com um pretexto bobo ela me deu um esporro no meio da rua que foi um negócio absurdo. Eu acho que é um ressentimento que ela ainda guarda do episódio de seleção para o filme de Roberto Carlos. Tenho a impressão de que ela custou muito a esquecer isso. E eu também”.

Bem, mas se Sônia Braga não teve a chance de participar do filme de Roberto Carlos, dez anos depois teve o próprio Roberto Carlos nos braços. Muito melhor, é claro, considerando que naquele filme nenhuma das atrizes podia sequer dar um selinho no cantor.

* * *

No interior desse movimentado mundo do sexo, um grande escândalo abalou a corte do rei, embora não o tenha atingido diretamente. Foi em abril de 1966, quando explodiu uma denúncia de orgias sexuais com garotas menores que envolveu artistas como Erasmo Carlos, Carlos Imperial, Eduardo Araújo, além de *disc jockeys*, divulgadores e discotecários do Rio de Janeiro.

306

Tudo começou numa quarta-feira, dia 6 de abril, quando o animador de rádio e televisão carioca Luis de Carvalho foi a São Paulo para uma reunião de negócios e, à noite, decidiu dar uma esticada até a boate La Cave, na rua Augusta. Na época, ele era um dos mais populares *disc jockeys* do Rio de Janeiro, líder de audiência com o *Parada Musical* e *Luis de Carvalho e seu Programa*, diariamente pela manhã na Rádio Globo, mais o *TV Fone*, que apresentava aos sábados na TV Globo. Naquela noite na La Cave, ele conheceu quatro garotas que ficaram inebriadas com a narrativa que Luis fazia dos bastidores do mundo artístico carioca, de como ele tinha conhecido Roberto Carlos, Erasmo e outros ídolos da jovem guarda. O papo transcorreu tão alegre e descontraído que, ao se despedir, Luis de Carvalho convidou as garotas para comparecerem a uma festa que haveria sábado, no Rio.

Certas de que aquela seria uma festa de arromba, talvez até com a presença de Roberto Carlos com seu novo carrão, na sexta-feira à noite as quatro garotas foram para o Rio de Janeiro. Detalhe fundamental: três delas eram menores de idade, uma de quinze e duas de dezessete anos. As meninas chegaram ao Rio na manhã de sábado de Aleluia e, após algumas andadas pela cidade, encontraram Luis de Carvalho num café próximo à TV Globo, no Jardim Botânico, onde ele gravava o programa *TV Fone*.

Luis de Carvalho não esperava que as garotas fossem realmente aparecer e a tal festa era apenas uma peixada que um de seus amigos decidira promover em seu apartamento naquela tarde. As meninas foram para lá, mas, como não havia nenhum grande artista presente, depois de almoçar foram se divertir no auditório do programa *Festa do Bolinha*, comandado

por Jair de Taumaturgo, na TV Rio. Lá sim elas se esbaldaram, pois conheceram, entre outros, Erasmo Carlos, Ed Wilson, Eduardo Araújo e o gordo Carlos Imperial, que as convidou para um *comes e bebes* que haveria naquela noite em sua casa. Seria exatamente ali que o forrobodó iria acontecer.

Dessa vez a balada não foi propriamente no Chatô do Imperial, mas numa filial no terceiro andar de um prédio na rua Francisco Otaviano, em Copacabana, que na época Carlos Imperial estava dividindo com o cantor Eduardo Araújo. Segundo denúncia do promotor Batista de Paula, aquele apartamento "foi palco das mais baixas demonstrações de libidinagem e anomalia sexual" e "tudo de perversão que se pode imaginar ocorreu com as menores naquela noite: atos de libidinagem, congressos sexuais, desnudamentos, libações alcoólicas, etc.". Uma outra autoridade também afirmou que "os detalhes e as circunstâncias dos fatos apurados são de tal maneira torpes e escabrosos que não é possível levá-los ao conhecimento do grande público por questão de decoro elementar".

Na verdade, não houve ali nada de muito diferente daquilo que costumeiramente acontecia na Casa da Baiana, em São Paulo, ou no próprio Chatô do Imperial, especialmente às sextas-feiras à noite, depois do programa *Jovem Guarda Rio*. Mas daquela vez houve a denúncia, o Juizado de Menores agiu com rigor e a imprensa sensacionalista achou um prato cheio para explorar em manchetes como "Monstruosidades contra mocinhas", "Corrupção no reino do iê, iê, iê" e "Em pânico artistas acusados de corromper fanzocas menores".

Essa combinação de sexo, garotas e *play-boys* tinha se tornado explosiva desde a noite de 14 de junho de 1958, quando a jovem Aída Curi foi atirada de um prédio na avenida Atlântica,

ROBERTO CARLOS E O SEXO

em Copacabana. Nesse episódio ficou evidenciada, pelas marcas no corpo da moça, uma tentativa de curra seguida de homicídio praticado por dois rapazes da zona sul carioca. O caso Aída Curi ganhou repercussão nacional e deixou marcas profundas na sociedade do Rio de Janeiro. Por isso, quando estourou o escândalo com as meninas paulistas, não faltava quem dissesse que aquilo era “coisa desses *playboys* que mataram Aída Curi”. Pois não é que o principal acusado pela morte de Aída Curi, o *playboy* Ronaldo Guilherme de Souza Castro, também se envolveu com as meninas no apartamento de Carlos Imperial?

Em abril de 1966, Ronaldo Guilherme havia pouco obtivera liberdade condicional, depois de cumprir seis dos 37 anos de prisão a que tinha sido condenado pelo assassinato de Aída Curi. De volta à zona sul carioca, ele andava sempre à procura de festas com os antigos amigos. Um deles era Carlos Imperial, a quem conhecia desde a adolescência, e fora visitar na noite em que lá estavam os brotos de São Paulo.

Outro que também apareceu no apartamento foi o cantor Erasmo Carlos. “Entrei numa fria, mas sei que não poderá dar nada contra mim”, disse na época o Tremendão, argumentando que estivera ali apenas de passagem. De fato, após se apresentar no programa de Jair de Taumaturgo, na TV Rio, Erasmo foi lá para pegar a letra de *O carango*, que Carlos Imperial tinha feito para ele gravar. Ao chegar, deparou-se com a turma bebendo e cantando, num ambiente bastante convidativo. Mas Erasmo já tinha encontro marcado com uma namorada no Leme – e precisava chegar antes das dez horas, quando fechava a portaria do prédio onde a garota morava. Entretanto, aquele pouco tempo que ficou na casa de Imperial foi

suficiente para Erasmo ter o seu nome envolvido num escândalo de sexo e orgia que abalou a jovem guarda.

As meninas relataram que, em certo momento da festa, a pretexto de ganhar um ovo de Páscoa, uma delas foi levada a fazer *striptease* acompanhada de Carlos Imperial, que se desnudou por completo para desinibir a menor. Segundos após, penetrou no ambiente um cachorro amestrado, o qual, atendendo a gritos lascivos, avançou sobre a adolescente, visando lamber-lhe o órgão sexual. A menina, em prantos, refugiou-se no banheiro, enquanto Carlos Imperial e demais marmanjos caíam na gargalhada. Aquilo seria apenas uma brincadeira para assustar e excitar, teria dito o anfitrião da festa. Mais tarde, depois de já terem tomados várias doses de batida, as meninas foram levadas ao quarto, onde fizeram sexo com Carlos Imperial, com seu irmão Paulo Imperial, mais Eduardo Araújo, o cantor Luiz Carlos Ismail... No dia seguinte, domingo, a festa continuou com a presença de novos convidados, como o discotecário Plínio Gesta e o *playboy* Ronaldo Guilherme. Ainda segundo a denúncia, nessa noite “repetiram-se os atos de libidinagem com as menores e após a exaltação da libido formaram-se os pares para os congressos sexuais”.

Exauridas, as meninas passaram a segunda-feira inteira dormindo. No dia seguinte, pela manhã, foram para a porta da Rádio Globo procurar Luis de Carvalho, pois estavam sem dinheiro para pagar a passagem de volta para São Paulo. O locutor desconversou e pediu para elas procurarem um colega no bar ao lado, que as encaminhou para um amigo, que por sua vez pediu para elas ficarem um pouco mais no Rio, num apartamento vago que ele tinha. Deveriam pegar a chave num bar na rua

Siqueira Campos, na verdade um daqueles inferninhos de Copacabana. Resumo da ópera: na madrugada de terça para quarta-feira, as quatro meninas foram abordadas pela polícia quando vagavam grógues e chorosas pela praia de Copacabana. Encaminhadas ao Juizado de Menores, lá explicaram por que tinham saído de São Paulo, com quem tinham andado no Rio e por que foram parar num ponto de prostituição. A partir daí, foi detonada a bomba que associou artistas da jovem guarda a uma rede de corrupção de menores.

De imediato, o juizado determinou vigilância rigorosa em todos os programas de auditório de rádio e televisão do Rio de Janeiro, aos quais foi vetada a entrada de adolescentes – a não ser acompanhados dos pais ou responsáveis diretos. Os artistas envolvidos no escândalo também ficaram proibidos de se apresentar em shows e outros espaços de divulgação na capital e cidades fluminenses. E mais: o juiz Alberto Augusto Cavalcante de Gusmão mandou investigar outros casos e começaram a surgir novas denúncias.

Para a polícia, o caso das meninas paulistas ajudaria a desvendar “um processo de corrupção, depravação e perdição moral de adolescentes”, que se iniciaria nos bastidores dos programas de auditórios e se consumiria nas festas de arromba promovidas pelos artistas da jovem guarda e seus colaboradores. Além do Chatô de Carlos Imperial, foi determinada a devassa em outros endereços, como o apartamento do cantor Ciro Aguiar, no centro do Rio, que alguns outros cantores também costumavam usar para furtivos encontros amorosos.

O animador Luis de Carvalho tentou se eximir de culpa no caso das meninas paulistas, mas novas denúncias determinaram a retirada do ar de seu programa *TV Fone*, apresentado aos

sábados na TV Globo. “Era normal depois daquele programa a gente pegar três ou quatro meninas e ir lá para o apartamento de Imperial”, confessa o cantor Ed Wilson. “Luis de Carvalho era um bandalheiro danado, um comedor de mulheres”, afirma o locutor Mário Luiz, seu colega na Rádio Globo. O escândalo foi um grande baque para a imagem e popularidade de Luis de Carvalho, um *locutor família*, que diariamente rezava ao microfone da Rádio Globo a oração *paz, saúde e amor*, conclamando *à harmonia em todos os lares*.

Na seqüência do inquérito instaurado para apurar o caso, todos os envolvidos foram intimados a prestar seu depoimento. “Não sou cafajeste. Tenho minha família, respeito as famílias dos outros, e gosto que me respeitem. Isso me cheira a onda contra a jovem guarda”, disse Erasmo Carlos, após ser ouvido por mais de três horas pelas autoridades do Juizado de Menores do Rio de Janeiro. “Costumo receber visitas de fãs em meu apartamento, mas não sei se são menores porque nunca exijo delas certidão de idade”, defendeu-se Carlos Imperial, enfatizando, porém, que não tivera contato mais íntimo com as menores paulistas, até porque “elas não são muito atraentes”. Eduardo Araújo idem. Aliás, nega até hoje. “Não sou santo, nunca fui, mas daquela vez não fiz nada. Até estive com as meninas, mas não transei com nenhuma delas.” Já o cantor Ed Wilson segue outra linha de defesa. “Nenhum de nós pegou aquelas meninas à força nem corrompeu ninguém. Elas já eram mais do que corrompidas e davam pra todo mundo.”

Na época, nenhuma justificativa dos acusados convenceu o juiz Cavalcante de Gusmão, que declarou guerra aberta à turma do iê-iê-iê. Ao todo, nesse processo de corrupção de menores foram envolvidos cerca de quarenta artistas,

ROBERTO CARLOS E O SEXO

quase o elenco inteiro da jovem guarda – o que prova que ela estava longe de ser um movimento musical de artistas românticos e ingênuos. Parece que versos como “ah! deixa essa boneca faça-me o favor/ deixa isso tudo e vem brincar de amor” eram levados às últimas conseqüências pelos artistas. Nesta e em outras canções, a palavra *amor* podia significar algo mais do que apenas o sentimento romântico.

Na época, a comunicação não era tão imediata e o Rio de Janeiro parecia mais distante do resto do Brasil. Mas o escândalo acabou se espalhando e ficou difícil para os artistas envolvidos fazerem shows pelo interior do país. Erasmo Carlos, por exemplo, foi um dos mais visados. Um juiz de São José do Rio Preto, interior de São Paulo, proibiu o Tremendão de se apresentar na cidade “em solidariedade ao Juiz de Menores do Rio”. O mesmo aconteceu em vários outros locais do Brasil. Às vezes, o carro de Erasmo Carlos tinha sua passagem bloqueada já na entrada da cidade. “Aqui você não entra, pode voltar! Nosso juiz também proibiu você de se apresentar aqui”, dizia-lhe a polícia local. “O mais desagradável é que só me avisavam da proibição depois de eu viajar de quatrocentos a quinhentos quilômetros para chegar à cidade onde faria o show”, reclama o cantor, que, diante de toda aquela avalanche de denúncias envolvendo seu nome, foi defendido pelo parceiro Roberto Carlos. “Essa onda com meu amigo é uma injustiça! Erasmo é barra-limpa, conheço-o há muitos anos e sei de uma coisa: ele não é nenhum santo, mas não se mete em encrencas com menores. Aquele cara tem juízo, não dá mancada desse tipo. Se me disserem que ele se trancou no quarto pra ler o Pato Donald, acredito. Mas encrencas com menores, não!”

O fato é que, aos poucos, o cerco estava se fechando sobre os artistas e *disc jockeys* envolvi-

dos. Em junho de 1966 houve um corre-corre geral quando vários deles, entre os quais Carlos Imperial, Eduardo Araújo e Luis de Carvalho, tiveram suas prisões preventivas decretadas pelo juiz João de Deus Lacerda Mena Barreto, da 3ª Vara Criminal do Rio de Janeiro. Nas primeiras horas da manhã de sábado, dia 26, agentes da Delegacia de Vigilância prenderam o locutor e animador de televisão Jonas Garret. Horas depois foi a vez do cantor Luiz Carlos Ismail, que acordou com três policiais ao lado de sua cama. Em seguida caíram o discotecário Plínio Gesta e Paulo Roberto Imperial – ambos também levados de suas residências. Na segunda-feira foi preso o *playboy* Ronaldo Guilherme, que havia se refugiado na casa de um amigo em Vitória, Espírito Santo. “Não sou nenhum criminoso, mas, do jeito que as coisas vão, acabarei me tornando um marginal”, desabafou ao ser reconduzido à prisão.

Os familiares do animador Luis de Carvalho disseram não saber do seu paradeiro, o que forçou a polícia a manter a casa dele discretamente vigiada durante alguns dias. Quando apareceu, foi preso. Erasmo Carlos estava em São Paulo e soube da operação policial em curso no Rio quando chegou no domingo para fazer o *Jovem Guarda*. O delegado Sérgio Paranhos Fleury – chefe de segurança da TV Record – o alertou de que a polícia paulista podia ser acionada para prendê-lo a qualquer momento. Erasmo Carlos foi então levado apressadamente por uma saída dos fundos do teatro e colocado em um carro. Dali seguiu para a casa de um amigo, com a expressa recomendação de sumir por uns dias.

Já o cantor Eduardo Araújo procurou um refúgio mais seguro: a fazenda de seus pais, no interior de Minas Gerais. “Tinha um delegado, amigo de minha família, que não deixava

re
los
ho,
elo
3ª
ras
da
re
ras
ail,
ua
nio
m-
la-
ie,
m
ni-
rei
er

ir-
o
e-
lo
m
m
ra
io
V
a
r
o
o
u
r

n
o
y
a

nenhum policial entrar na fazenda. Ninguém passava, nem agente da Polícia Federal”, afirma o cantor, que ali ainda deu guarida a outro fugitivo, Carlos Imperial. Depois de ficar uma semana escondido na casa de um amigo em Brasília, Imperial sentiu que podia cair a qualquer momento e partiu em direção à fazenda do amigo Eduardo Araújo. Os dois artistas ficaram três meses lá confinados e nesse período compuseram um futuro sucesso da jovem guarda: *Vem quente que estou fervendo*.

Todos os artistas denunciados entraram com um pedido de *habeas corpus* e puderam responder ao processo em liberdade. “Fiquei 55 dias preso na delegacia e tive que pagar uma nota para não ir para o presídio. Mas todo dia eu falava; ‘bicho, eu não comi ninguém, eu não comi ninguém’”, lembra Luiz Carlos Ismail. No fim do processo, todos conseguiram se safar da acusação de corruptores de menores. Mas, na época, a carreira e imagem deles foram duramente prejudicadas. Além de perder muitos shows pelo interior do Brasil, perderam espaço na importante praça do Rio de Janeiro – dado o fato de que durante um ano ficaram impedidos de participar dos programas de rádio e televisão cariocas. Desse modo, algumas gravações deles que eram sucesso em São Paulo tiveram pouca execução e vendagem no Rio. Foi o caso, por exemplo, de *O caderninho*, sucesso de Erasmo Carlos que, na época, foi mais ouvido pelo público carioca na voz do cantor Arthurzinho. Registre-se que, com tudo isso, o Tremendão não deixou de cultivar sua fama de mau e, ainda em meio a todo o imbróglio, lançou um álbum com o provocativo título de *Você me acende*.

Erasmo sempre foi bastante sincero quanto às suas estripulias: “Por que esconder? Tive muitos amores naquela época, era mulher que

não acabava mais. Fidelidade? Não era papo pra mim! Nem dava tempo de ser fiel”, confessa ele, acrescentando: “Já tive mais de mil mulheres na vida, fiz bacanais, fui para a cama com três ao mesmo tempo, essas coisas todas”. Já de Roberto Carlos, nunca ninguém conseguiu arrancar maiores revelações, apesar de todos os boatos que rolavam sobre o que ocorria nos bastidores da jovem guarda. “Roberto Carlos era terrível! Principalmente antes de se casar com Nice, ele era uma fera, um grande comedor. Aliás, ele e Erasmo faziam uma dupla infernal”, afirma o cantor Wanderley Cardoso. Outro cantor dessa geração, Nelson Ned, tem opinião semelhante: “Com aquele olhar triste, de peixe morto, Roberto Carlos sempre foi um devasso, um sacana, um tremendo comedor”. Wanderléa confirma que na época o assédio a Roberto Carlos era muito grande: “Na jovem guarda era uma loucura. Saía mulher de debaixo da cama dele em hotel, de dentro do armário. E Roberto sempre foi muito mulherego”.

Esse assédio ao artista não acontecia apenas no Brasil. “No México as mulheres eram tão loucas pelo Roberto que se jogavam no palco gritando ‘Robertito... Robertito’, e depois iam bater à porta da suíte dele. E isso também acontecia na Argentina, no Chile. Mas é a tal coisa: eu podia fazer o quê? Quando o conheci ele já era o Roberto Carlos famoso no mundo”, afirma sua ex-mulher, a atriz Myrian Rios.

Com tudo isso, Roberto Carlos sempre evitou falar sobre suas aventuras sexuais.

Quando, em 1975, a Editora Abril começou a publicar a edição brasileira da revista *Playboy* (inicialmente com o título *Homem*, porque a censura não permitia o nome original), manteve o modelo da edição americana, inclusive com as suas badaladas entrevistas, que a cada

ROBERTO CARLOS E O SEXO

edição trazia três fotos em preto-e-branco do entrevistado antecedidas pela tradicional frase: "Uma conversa franca com...". E por ali desfilarão longos papos com personalidades nacionais e internacionais como Marlon Brando, Pelé, Paul McCartney, Muhammad Ali, Jorge Amado, Keith Richards...

Desde a publicação de seu primeiro número no Brasil, um dos nomes mais visados para ser entrevistado pela revista foi o de Roberto Carlos. Afinal, o artista brasileiro tem tudo a ver com o universo da *Playboy*: sucesso, *glamour*, sexo, mulheres, carros... E, assim como a revista americana tentou durante muitos anos entrevistar o ex-beatle John Lennon (o que acabou acontecendo semanas antes de ele morrer, em 1980), na mesma época a edição brasileira tentava a todo custo entrevistar Roberto Carlos. Tratava-se, aliás, de uma cobrança de muitos leitores que escreviam para a redação pedindo aquela tal "conversa franca" com o rei da música popular brasileira. Mas o cantor sempre evitou falar com a revista, porque sabia que na sua pauta era inevitável o assunto sexo.

Quando se tornou editor da *Playboy*, o jornalista Ruy Castro se empenhou nessa tentativa de convencer o cantor. Lembrava-se a Roberto Carlos a lista de grandes personalidades que deram depoimentos à *Playboy*, e que seria importante ele também falar para aquele segmento mais sofisticado de público masculino ao qual a publicação se dirigia. Sim, ele iria falar de sexo, mas nada muito além do que já falava em suas canções de motéis. Na tentativa de convencer o cantor, Ruy Castro pautou até uma entrevista com Erasmo Carlos, publicada na edição de maio de 1980. Era uma forma de mostrar a Roberto que a *Playboy* não era nenhum bicho-papão – e de quebra ganhar o apoio de Erasmo para a causa da revista.

Entretanto, nada disso adiantou e até hoje a *Playboy* não conseguiu a entrevista exclusiva com Roberto Carlos.

Em 1983, Ruy Castro deixou a *Playboy* para trabalhar na revista *Status*, publicação da Editora Três que, além de belas mulheres, também trazia polêmicas entrevistas. Mais uma vez tentou entrevistar Roberto Carlos, sem êxito. Diante disso, Ruy Castro bolou um esquema: já que o cantor não queria mesmo falar nada sobre sexo, o jornalista iria escrever uma reportagem com o relato de pessoas que fizeram sexo com Roberto Carlos. Mas quem toparia falar sobre isso? Qual das inúmeras mulheres que passaram pela alcova do rei cometeria tamanha indiscrição? Para Ruy Castro isso não era problema, porque ele tinha uma fonte que conhecia muitas estripulias sexuais de Roberto Carlos. Essa fonte era bem relacionada com o cantor e com algumas mulheres que passaram pela cama dele. Aliás, algumas dessas mulheres também estiveram na cama do informante, que delas ouviu confidências sobre o desempenho sexual do rei. Era, portanto, uma fonte que Ruy Castro considerava 100% segura. Não tinha como errar. Mas, afinal, quem era ele?

O autor também teve acesso a uma informação 100% segura de que a fonte de Ruy Castro foi Ronaldo Bôscoli, jornalista, compositor e, na época, produtor dos shows de Roberto Carlos. A relação de Ruy Castro com Bôscoli era antiga, e este seria, inclusive, uma das principais fontes de seu livro *Chega de saudade*. Mas, para aquela reportagem da revista *Status*, Ronaldo Bôscoli concordou em falar desde que recebesse algum dinheiro. Foi então proposto que, pelo depoimento anônimo e exclusivo, Bôscoli ganharia da revista o equivalente na época a um carro Brasília zero quilômetro, um modelo popular que em valores de hoje estaria

em torno de 20 mil reais. Bôscoli fez também mais duas exigências: que Ruy Castro jamais revelasse sua fonte e que depois de escrita a reportagem ele destruísse a fita da entrevista – exigências que foram de fato cumpridas pelo jornalista.

Preço e condições acertados, o depoimento foi marcado para um final de tarde num restaurante na cobertura do hotel Sol Praia Ipanema, no posto nove, zona sul carioca. Na época, Ruy Castro estava com uma namorada paulista e a levou ao encontro para melhor atrair o lobo Bôscoli. Na presença de uma mulher, mesmo que de um amigo, Bôscoli ficaria mais falastrão, para impressioná-la. E assim aconteceu. Ruy Castro ligou o gravador e a sua fonte contou o que sabia sobre as aventuras sexuais de Roberto Carlos. O resultado saiu na revista *Status* com o título “O Roberto Carlos que ninguém conhece”, reportagem assinada por... Guido Macedo, pseudônimo sob o qual Ruy Castro tentou se esconder.

Assim que a revista chegou às bancas, a repercussão foi imediata. Furioso com o que leu, Roberto Carlos moveu um processo por injúria e difamação contra Ruy Castro e Fernando Pessoa Ferreira, editor-executivo da revista. Em seguida, o cantor reuniu seu *staff* e deu uma bronca geral, pois desconfiava que as informações tivessem partido dali. Mas, como não tinha absoluta certeza, não demitiu Ronaldo Bôscoli da produção de seus shows.

No mês seguinte à publicação da reportagem, Roberto Carlos fez o espetáculo de inauguração do Palace, em São Paulo. Ainda irritado com a revista, dias antes da estréia ele consultou a lista de convidados preparada pela diretoria do Palace e vetou os convites para qualquer jornalista da *Status*. Ao comentar o fato na edição de maio da revista, Ruy Castro

escreveu: “Como se sabe, o rei recusa-se a conceder entrevistas. Portanto, fica dispensado de irritar-se quando uma revista ou jornal for obrigado a valer-se do testemunho de terceiros para atender a curiosidade dos leitores sobre ele”. Mas de nada adiantaram seus argumentos, pois Roberto Carlos continuou bronqueado e disposto a levar adiante o processo contra Ruy Castro e Fernando Pessoa Pereira. “Acho que é a primeira vez que alguém é processado por chamar o outro de ganhão”, ironizou na época o jornalista. Acusados do crime de injúria, ele e Fernando Pessoa Pereira foram condenados a dois meses de prisão e um salário mínimo de multa. Como eram réus primários, cumpriram a sentença em liberdade.

Procurado pelo autor, Ruy Castro não quis dar entrevista sobre o assunto, se limitando a dizer que “aquilo foi um equívoco, uma coisa lamentável. Não me arrependo de ter feito, mas lamento que tenha acontecido. Como não tenho a menor admiração por Roberto Carlos, prefiro ficar fora dessa história o mais que puder”.

Já o *Pasquim*, semanário humorístico com grande repercussão na década de 1970 por suas críticas ao regime militar e sua resistência contra a censura, este sim conseguiu uma entrevista com Roberto Carlos. E no meio da entrevista, surgiu uma pergunta bem objetiva: “Roberto, você já comeu alguma fã?”. Roberto Carlos hesitou na resposta... “Antes de casar, evidentemente”, tentou amenizar a turma do *Pasquim*. “Pô! Mas que pergunta filha-da-puta!”, exclamou Roberto Carlos. Essa era uma pergunta que o cantor temia que o *Pasquim* lhe fizesse e que nenhum outro jornal ou revista lhe tinha feito de forma tão direta até então. Por isso, Roberto Carlos pestanejou, refugou, mas não teve como fugir da resposta, porque todo o *Pasquim* estava

ROBERTO CARLOS E O SEXO

à sua volta, em silêncio, esperando. E Roberto Carlos finalmente respondeu: "Eu queria falar isso de uma forma diferente, mas acho que não existe outra forma. Já comi fã sim!".

Ufa! Finalmente ele confessou! Ele era humano, de carne e osso, como qualquer outro astro de música pop. Nada a ver com aquele Roberto Carlos de seus filmes, que nem sequer beijava no rosto das meninas.

E foi em consequência de um desses romances furtivos do cantor com uma de suas fãs que viria a nascer Rafael Braga, o primeiro filho de Roberto Carlos, mas do qual ele só reconheceria a paternidade em 1990, após se submeter a um teste de DNA.

Roberto Carlos conheceu a mãe de Rafael em dezembro de 1964, quando foi a Belo Horizonte fazer um show. O cantor ficou hospedado no mesmo hotel em que Maria Lucia, uma bela morena de 20 anos, fazia um trabalho de divulgação de cosméticos. Os dois foram apresentados pelo empresário do show e ficaram juntos naquele final de semana. No início do ano seguinte, Maria Lucia descobriu que estava grávida, mas não tinha mais contato com o cantor, que entrava numa fase de crescente sucesso. O garoto nasceu em Belo Horizonte no dia 5 de setembro de 1965, ou seja, quando o programa *Jovem Guarda* tinha acabado de estreiar e a semanas do lançamento de *Quero que vá tudo pro inferno* – que transformaria Roberto Carlos num fenômeno nacional. Sem poder usar o sobrenome do cantor, mas valendo-se de seu segundo nome, Maria Lucia batizou seu filho com o nome de Rafael Carlos Torres.

Quando a criança estava com quase um ano de idade, Maria Lucia acompanhou pela imprensa a badalação em torno da inauguração do novo apartamento de Roberto Carlos, na rua Albuquerque Lins, em São Paulo. Decidiu

então pegar um ônibus em Belo Horizonte e ir com a criança bater à porta da casa do cantor. O porteiro do prédio já estava acostumado a ver de tudo ali e não se convenceu quando Maria Lucia disse que aquela criança no seu colo era filho de Roberto Carlos. Afinal, podia ser apenas mais um truque de fã para se aproximar do artista. Mas Maria Lucia insistiu, contou sua história, mostrou sua passagem e apelou que não tinha onde ficar com a criança nem dinheiro para voltar para Belo Horizonte. O porteiro avisou aos empregados da casa, que desceram para conferir a história da fã. A cozinheira Sebastiana e o mordomo Mariano olharam a criança, conversaram com Maria Lucia e sentiram que a história que ela contava podia ser verdadeira. Entraram imediatamente em contato com Roberto Carlos, que naquele dia estava no Rio. O cantor se lembrou de Maria Lucia, mas não podia ter certeza de que ele fosse realmente o pai da criança. Por via das dúvidas, mandou entregar uma quantia em dinheiro para ela. A mesma coisa aconteceu outras vezes, pois, quando a barra apertava, Maria Lucia saía de Belo Horizonte e ia para São Paulo procurar Roberto Carlos. Às vezes os próprios empregados do cantor entregavam dinheiro para ela e computavam nas despesas da casa, sem que o patrão ficasse sabendo.

A situação se estendeu até o início de 1968, quando Roberto Carlos se mudou daquele apartamento, após o casamento com Nice. A partir daí, tudo ficou mais difícil para Maria Lucia, pois o cantor foi morar numa mansão no Morumbi, onde o acesso era muito mais restrito. Maria Lucia desistiu então de bater à porta de Roberto Carlos e, como tantas outras mulheres, foi à luta para criar seu filho sozinha.

Na infância, Rafael Carlos não teve qualquer referência paterna e nem desconfiava que

pu-
de-
s-
se ter um pai tão famoso. "Minha mãe só falou que eu era filho de Roberto Carlos quando eu tinha doze anos", diz ele, que a partir daí passou a ouvir o cantor com muito mais atenção. Aliás, nem tinha como não ouvir, pois as canções de Roberto Carlos tocavam o dia inteiro no rádio durante o ano inteiro. Invariavelmente, lá estava o garoto ouvindo *Amigo*, *Outra vez*, *Cafê da manhã*, *Lady Laura* e outros sucessos daquele famoso artista que sua mãe dizia ser o seu pai. Rafael Carlos não perdia uma aparição de Roberto Carlos na televisão, sobretudo o seu especial de final de ano na TV Globo. Segundo relato de pessoas ligadas à família, na adolescência Rafael Carlos sofria por não ser reconhecido pelo pai nem ter qualquer acesso a ele.

Na escola, Rafael Carlos era tido como maluco e nenhum colega acreditava que ele fosse filho de Roberto Carlos. Mas o garoto não se abalava e sempre contava sua história para qualquer pessoa que conhecia, mesmo em filas de ônibus. E mais: como tantos outros covers de Roberto Carlos espalhados pelo Brasil, Rafael Carlos também se vestia e se penteava igualzinho ao cantor. Para ele era comum ouvir as pessoas comentarem: "Mas não é que esse garoto se parece mesmo com o rei?". Sentindo-se cada vez mais estimulado, Rafael Carlos começou também a cantar e compor, sonhando em ser um artista famoso, na mesma linhagem romântica do pai.

Rafael ainda era pequeno quando Maria Lucia se mudou com ele para São Paulo, indo morar na Baixada do Glicério, uma área pobre da cidade, famosa pela violência e seus cortiços. Na época não faltava quem a aconselhasse a botar a boca no mundo, a procurar um daqueles programas sensacionalistas, tipo *O Povo na TV*, e revelar a sua história com Roberto Carlos. Mas ela parecia acalantar a certeza de que mais

cedo ou mais tarde tudo aquilo seria resolvido da melhor forma possível. Em 1984, chegou a procurar os advogados paulistanos Milton Durval Rossi Junior e Lauro Malheiros Filho para se aconselhar sobre o que fazer. Embora incentivada pelos advogados a entrar na justiça contra Roberto Carlos, mais uma vez ela preferiu deixar o cantor em paz.

O processo só iria adiante cinco anos depois, por iniciativa do próprio Rafael Carlos, àquela altura já com 23 anos de idade. E o que o fez tomar a decisão foi a triste descoberta de que sua mãe, Maria Lucia, estava num avançado e irremediável processo de câncer de mama. No início de 1989, Rafael Carlos procurou aqueles advogados e os autorizou a entrar na Justiça com uma ação de investigação de paternidade contra Roberto Carlos. O processo foi protocolado num fórum de São Paulo em agosto daquele ano. Assim, ao mesmo tempo em que rezava pela recuperação da mãe, Rafael Carlos decidia lutar pelo reconhecimento do pai. Com medo de que Maria Lucia morresse antes do final da ação, os advogados providenciaram a imediata coleta de amostras do sangue dela. A paternidade, pelos testes modernos mais acurados, é determinada pela comparação das estruturas genéticas do filho, da mãe e do suposto pai.

Os advogados de Rafael Carlos se armaram para uma batalha judicial dura, porque imaginavam que Roberto Carlos fosse protelar ao máximo o teste de DNA – como fizera Pelé pouco tempo antes em relação ao reconhecimento de sua filha Sandra Regina, também fruto de um romance furtivo do jogador com uma fã nos anos 60. Entretanto, ao ser notificado, Roberto Carlos entrou imediatamente em contato com os advogados de Rafael Carlos e prontificou-se a fornecer seu sangue para o

ROBERTO CARLOS E O SEXO

teste de identificação de paternidade. Além disto, concordou em conhecer o suposto filho antes mesmo do resultado oficial do exame, pois lembrou que essa história já corria desde que ele era solteiro e morava no apartamento da rua Albuquerque Lins. O encontro de Roberto Carlos e Rafael Carlos aconteceu em maio de 1989, no escritório do cantor em São Paulo. "Quando o vi pela primeira vez, achei-o muito parecido comigo. Era difícil haver tanta semelhança", afirma o cantor. De fato, meses depois, ao receber o envelope com o resultado do teste, Roberto Carlos teria confirmada a sua impressão: ele era mesmo o pai do jovem Rafael Carlos Torres, que passou a se chamar Rafael Carlos Torres Braga, ou, simplesmente, Rafael Braga.

A paternidade foi oficializada no dia 8 de junho de 1990, e Rafael, na época com 25 anos, tornou-se assim, oficialmente, o primogênito do rei e um dos herdeiros de sua fortuna.

"Penso que devemos encarar as coisas com responsabilidade e enxergar a realidade com clareza. A partir do momento em que há, hoje em dia, um exame que prova ou não a paternidade de alguém, não há o que discutir. Ninguém é filho por acaso e a responsabilidade é única e exclusiva dos pais", afirmou Roberto Carlos, que de imediato deu ao filho uma pensão mensal e um apartamento em Higienópolis, bairro tradicional de São Paulo.

A vida de Rafael Braga mudou radicalmente a partir daí, mas se, por um lado, ele estava feliz por finalmente ganhar um pai, por outro sofria por saber que estava prestes a perder a mãe, consumida pelo câncer. Maria Lucia morreria em março de 1991, oito meses depois de Roberto Carlos reconhecer a paternidade do filho. "Minha mãe chegou a ver a minha nova carteira de identidade", consola-se Rafael, que na época contou com bastante apoio do pai Roberto Carlos.

ANEXO E – A construção da biografia

política e cultura sob a ótica da esquerda”, o jornalista Alexandre Figueiredo escreveu diversos posts contra o livro. Em dois deles, disse que a música brega e seus patronos

tiveram a sorte de verem um historiador surgir do nada, o sinistro Paulo Cesar de Araújo, que, feito um Varnhagen dos “sucessos do povão”, inaugurou oficialmente toda a retórica de defesa apaixonada dos tais sucessos do povão.

Segundo ele, dessa retórica

vieram alegações como “combate ao preconceito”, “valorização da cultura das periferias” e outros clichês que, por mais que tentem parecer progressistas, mostram em seu DNA ideológico, até com certa evidência, a herança intelectual de Fernando Henrique Cardoso aplicada ao tema cultura popular.

Em sua crítica em *O Pasquim 21*, Luis Pimentel, autor de livros sobre Ary Barroso e Wilson Batista, também pareceu incomodado com a cobrança de um lugar para os ídolos bregas na história da nossa música popular.

Todo mundo que faz alguma coisa, fez e faz por merecer a lembrança. Mas tudo na vida tem peso e medida, campo e lugar. Wando não está e jamais estará no mesmo barco de Noel Rosa. Cada macaco no seu galho.

Polêmicas à parte, o fato é que o coro dos conteúdos com o livro revelou-se maior. Recebi dos meus personagens só carinho e aceitação — diferentemente do que ocorreria com a biografia de Roberto Carlos. “A importância maior do livro do Paulo Cesar foi o toque que ele me deu. Passei a ter mais respeito e mais afeto pela minha própria obra”, disse Odair José, revelando que tinha introjetado o discurso dominante e negativo sobre o brega. “O livro do Paulo Cesar mostrou para os especialistas, para os responsáveis por difundir informações, que nós merecíamos respeito”, afirmou Agnaldo Timóteo que, inclusive, compareceu à sessão de autógrafos, numa noite de chuva torrencial no Rio de Janeiro.

Eu pensava que a repercussão e aceitação do meu primeiro livro facilitariam a publicação do segundo. Mas as coisas não seriam tão simples assim.

186

Palmares, Santos Dumont ou algum general, temos também Roberto Carlos. Enfim, estou fazendo um livro que ninguém ainda escreveu sobre o cantor. E não entendo por quê. Um artista com a popularidade de Roberto Carlos, há quarenta anos em atividade e até hoje chamado de rei. É um absurdo que ainda não haja uma obra de análise sobre a trajetória dele. Você imagina, Gabi, não haver um livro sobre Carlos Gardel na Argentina? Ou sobre Frank Sinatra nos Estados Unidos? Pois no Brasil ainda não temos um livro como este que estou escrevendo sobre Roberto Carlos.”

Imaginei que depois dessa entrevista, a editora pudesse se interessar pelo livro. Mas continuaram sem me perguntar ou comentar nada, e eu, pouco à vontade para lhes oferecer o projeto. Anos depois, vim a saber por Luciana Villas-Boas que na época ela se reuniu com o proprietário da editora, Sergio Machado, para discutir a publicação do livro. Ele foi taxativo na recusa ao projeto por temer um processo judicial do artista. O próprio Machado confirmou isso em 2010, durante um debate sobre biografias no auditório da Biblioteca Nacional, no Rio. “Eu sabia que Roberto Carlos iria criar problemas, por isso não quis publicar seu livro.” O temor dele também se explica pela então recente promulgação do novo Código Civil brasileiro, que favorecia reclamações contra o uso de imagem não autorizada. A própria Record já enfrentava alguns processos judiciais por causa disso.

O fato é que eu tinha obtido sucesso com meu primeiro livro e estava sem editora para publicar o segundo. Para minha sorte, naquele momento surgiu no país uma nova casa editorial, a Planeta, filial do grupo espanhol, que não viu nenhum problema em publicar um livro sobre Roberto Carlos. “Um gigante chegou ao Brasil” — assim a revista *Veja* noticiou a inauguração da editora, em abril de 2003. Fundada em Barcelona, em 1949, a Planeta é uma das maiores editoras do mundo, com negócios que se estendem também pela área de telecomunicações. Atuando em diversos países, inclusive nos Estados Unidos, faltava uma filial no Brasil para o grupo consolidar sua expansão no continente americano. Sediada em São Paulo, a Planeta logo procurou contratar autores nacionais para desenvolver projetos com temas identificados ao país.

Seus então editores, Paulo Roberto Pires e Ruth Lanna, idealizaram o projeto de uma série de títulos de música popular, que começaria com um livro sobre Paulinho da Viola. Um dos autores sondados para a empreitada foi o

188

5. A construção da biografia

Incapaz de conciliar o novo amor com a culpabilidade de um pai que abandona os filhos, ele descarregou sua frustração nos jornalistas.

Arnold Shaw

Eu estranhava que ninguém da editora Record demonstrasse interesse por meu projeto sobre Roberto Carlos. Em nenhum momento me perguntaram em que pé estava a pesquisa ou pediram para ver o projeto do livro, que àquela altura eu já anunciava na imprensa. Isso ocorreu, por exemplo, numa entrevista ao programa de Marília Gabriela, no sítio, pouco depois do lançamento de *Eu não sou cachorro, não*, em 2002. “Soube que você está escrevendo agora um livro sobre Roberto Carlos”, afirmou a apresentadora. Confirmei a informação, enfatizando as características e o ineditismo do trabalho. “Sim, no meu próximo livro vou fazer uma análise histórica da produção musical de Roberto Carlos. É um livro que não vai deixar pedra sobre pedra, porque vou relacionar Roberto Carlos à história. Até agora ele é apenas associado às canções de amor ou ao período da Jovem Guarda, mas no meu livro eu trato Roberto Carlos como um personagem da história do Brasil. Assim como temos Zumbi dos

187

jornalista João Máximo, biógrafo de Noel Rosa. Na primeira reunião com ele, abordou-se o crescente interesse do público por livros sobre música popular e falou-se do recente e bem-sucedido lançamento de *Eu não sou cachorro, não*. Máximo então comentou que conhecia o autor, informando que eu também tinha uma pesquisa profunda e já bastante adiantada sobre Roberto Carlos. Os editores da Planeta se interessaram e pediram ao jornalista para fazer a mediação comigo. No mesmo dia recebi o telefonema dele, que foi direto ao assunto: “Paulo, esse seu projeto de Roberto Carlos já foi acertado com a Record?”. Ao saber que não, Máximo me falou do interesse da Planeta, e que Ruth Lanna e Paulo Roberto Pires entrariam em contato comigo.

Marcamos um encontro para a semana seguinte, no Rio. Na conversa com eles, no café da Livraria Travessa, em Ipanema, falei da minha relação com a obra de Roberto, das etapas da pesquisa, e ali mesmo os editores fizeram a proposta de publicação. Era janeiro de 2003, quando a Planeta ainda não havia sido oficialmente inaugurada, o que só iria ocorrer três meses depois. O livro de Roberto Carlos foi um dos primeiros projetos da nova casa. Dias depois, assinei o contrato de edição, e dele não consta nem o título da obra nem que seria uma biografia, pois nada disso ainda estava definido naquele momento. Mas no parágrafo 11 da cláusula segunda do documento está escrito que:

responsabilidade do autor
O autor será o único responsável pelas reclamações formuladas por terceiros, incluindo o Poder Público, em relação ao conteúdo ou à titularidade da obra, assim como pelos danos e prejuízos que possa comprovadamente sofrer a editora.

Ao mesmo tempo em que eu avançava na pesquisa e na decisão de publicar um livro sobre Roberto Carlos, ele, o artista, revelava dificuldade de escrever a sua prometida autobiografia — projeto acalentado desde pelo menos a década de 1980. Em 1994 a assessora de imprensa Ivone Kassu anunciava que a biografia de Roberto Carlos iria finalmente deslanchar. “Eu acho fantástico. Ele pretende lançá-la em 1995 ou 1996.” Mas isso não aconteceu. Cobrado pela imprensa na coletiva de 1997, o cantor prometeu: “Agora sai”. E novamente não saiu. Em uma entrevista para o *Fantástico*, em 2004, o repórter Geneton Moraes Neto indagou-lhe sobre o livro de memórias. “Já pensei em escrever minha história, mas acho que num livro só não cabe, não. Vou ter de escrever uns três livros...”, respondeu o cantor. “Já escreveu alguma coisa em casa?”, quis

189

saber o repórter. "Não. Faz vinte anos que estou pensando nisso... Mas ainda não escrevi a primeira linha." Na mesma entrevista, Geneton fez perguntas mais específicas. "Se alguém lhe pedisse para escrever um verbete sobre Roberto Carlos numa enciclopédia da música popular brasileira, qual seria a primeira frase que você escreveria?" "Não escreveria", disse o cantor. "Por excesso de modéstia?", indagou Geneton. "Não, porque para mim é complicado escrever sobre mim mesmo. Acho muito complicado", explicou Roberto Carlos. "E se um crítico recorresse a você e perguntasse: qual é a melhor definição de Roberto Carlos sobre Roberto Carlos?", insistiu o repórter. "Para mim, é complicado. Só se ele me perguntasse especificamente sobre uma característica minha. Mas eu me analisar e escrever alguma coisa a meu respeito, eu não saberia. Para mim, seria difícil", repetiu o cantor. "Se tivesse então de escolher uma só palavra para definir Roberto Carlos, que palavra você usaria?", tentou mais uma vez Geneton. Sua resposta: "Uma só palavra é difícil. É a mesma coisa que você me perguntou antes: se eu tivesse de escrever alguma coisa numa enciclopédia a meu respeito. Você pergunta a mesma coisa com uma só palavra, o que é mais difícil ainda... Não sei. Nunca parei para pensar nessa questão. Sou o que sou. Escrevo e canto o que sinto. E só. Paro por aí. Não fico me analisando".

Duda Zagaglia
A dificuldade de escrever sobre si mesmo foi em parte resolvida quando Roberto Carlos anunciou que daria suas memórias para o jornalista Okky de Souza. "É, vou escrever, sim. Mas serei apenas o ghost-writer, o autor será o próprio Roberto", confirmaria Okky, que se aproximou do artista na década de 1980, quando se tornou crítico musical da *Veja*, ocupando o espaço deixado por Tárík de Souza na revista. Tárík sempre foi um dos mais duros críticos do cantor; já Okky de Souza surgiu analisando de forma generosa os seus discos de fim de ano. A diferença pode ser notada nos próprios títulos das críticas que ambos escreveram na *Veja*. Alguns de Tárík de Souza são "Pifio misterioso", "Por fora", "Velho gíbi", "O bionônico"; já os textos de Okky de Souza tiveram títulos como "O ombro amigo do rei", "Rei aventureiro", "Rei versátil", "Sem pular nenhuma faixa". O contraste fica ainda mais evidente considerando-se que Tárík analisou Roberto Carlos na *Veja* de 1968 até o fim da década seguinte, período reconhecido como o de maior criatividade do artista. O outro, por sua vez, vai escrever sobre os álbuns lançados a partir do início dos anos 1980.

O resultado desse contraste, para Okky, é que ele acabou ganhando a simpatia de Roberto Carlos, sendo convidado para acompanhar algumas turnês e obtendo dele entrevistas exclusivas para a *Veja*, como uma em que admitiu ser portador de transtorno obsessivo-compulsivo, o TOC. E, numa coletiva à imprensa no fim de 2000, anunciou que o jornalista seria o seu biógrafo oficial — promessa que foi depois postada no site oficial do cantor. Como dizem que palavra de rei não volta atrás, de vez em quando algum jornalista lhe pergunta sobre a tal biografia, como fez Geneton Moraes Neto naquela entrevista para o *Fantástico*.

Depois de anos tentando uma entrevista com Roberto Carlos por intermédio de Ivone Kassu, chegava a hora de buscar outro caminho, mais difícil, mas talvez mais certo: o empresário Dody Sirena, que no fim dos anos 1990 voltara a trabalhar com o cantor. Com a grave doença de Maria Rita, tornou-se difícil para o cantor administrar sozinho a carreira. Ele então se reaproximou do ex-empresário, que, por sua vez, foi se desligando dos outros artistas para se concentrar basicamente em Roberto Carlos, como este queria. A parceria empresarial, ou o casamento deles, se solidificou definitivamente.

Para chegar até Dody, precisei contar com a intermediação de um importante ex-colaborador de Roberto Carlos: Sérgio Lopes. Ele era o baixista da banda Lee Jackson, formada em São Paulo no início dos anos 1970, naquela onda de brasileiros que gravavam em inglês, posando de internacionais. O grupo acabou em 1979 sem obter grande sucesso, mas a partir daí Sérgio Lopes e outros ex-Lee Jackson, como Marcos Maynard e Cláudio Condé, enveredaram pelos bastidores da indústria do disco e se tornaram altos executivos de gravadoras multinacionais. Nos anos 1990, Sérgio Lopes chegou a vice-presidente de marketing da CBS para a América Latina. Na década anterior, ainda no Brasil, ele cuidava da produção da capa e de tudo relacionado ao lançamento e à divulgação de cada novo LP de Roberto Carlos.

No fim de 2002, para minha surpresa, recebi um e-mail de Sérgio Lopes, que morava em Miami, onde agora tinha uma empresa, a Express Editions, dedicada a projetos inovadores nas áreas das artes, entretenimento, música e esportes. Ele me escreveu para comentar sobre o livro *Eu não sou cachorro, não*, que tinha acabado de ler e do qual gostara muito. Disse que a leitura o havia

inspirado a fazer um projeto sobre música brega: a gravação de uma série de shows e entrevistas com os principais artistas focalizados no livro, que resultaria em programas de televisão, CDs e DVDs. Sérgio propôs um encontro comigo em uma de suas vindas ao Brasil, pois ele queria contar com a minha participação no projeto. A reunião aconteceu tempos depois no Hotel Intercontinental, no Rio de Janeiro. O projeto de música brega não foi adiante, e Sérgio assumiu um cargo na filial da EMI no México, mas nesse encontro, ao saber que meu próximo livro seria sobre Roberto Carlos e que eu estava tendo dificuldades para chegar ao artista, ele se propôs a me ajudar. "Paulo, a pessoa certa para você tentar essa entrevista com Roberto é Dody Sirena. Ele é meu amigo, vou falar de você para ele e garanto que Dody vai te receber."

Dito e feito. Na tarde de quarta-feira, 8 de outubro de 2003, Dody Sirena me recebeu em seu escritório, no sétimo andar de um prédio na rua Manuel Guedes, no bairro do Itaim, em São Paulo. Finalmente fiquei frente a frente com o homem que cuida da carreira, da imagem e dos negócios de Roberto Carlos, que marca e remarca seus shows, organiza suas turnês e negocia seus contratos. Fui acompanhado de Carmen Guiraldes, representante da Planeta, que levou para o empresário alguns livros recém-publicados para mostrar a qualidade editorial da empresa. Levei também dois exemplares de *Eu não sou cachorro, não*: um que ofereci autografado a Dody, e outro, também autografado, para ele entregar a Roberto Carlos. Eu acreditava que esse primeiro livro seria o meu melhor cartão de visitas.

Dody Sirena não possui o perfil de empresário de shows que, no Brasil, teve como modelo o argentino Marcos Lázaro: aquele homem sempre de terno, barriga proeminente, calvície e charuto num canto da boca. Dody cuida do físico e se veste de forma descontraída, geralmente usando roupas de grife. Nessa reunião, ele estava de calça jeans e camisa branca, com os primeiros botões abertos. É simpático e gentil, e a nossa conversa transcorreu animada. Ele nos contou um pouco do início de sua trajetória como empresário do show business e eu relatei alguns episódios da pesquisa que vinha realizando. Quando disse que em 1996 tinha estado na casa de Roberto Carlos em companhia de um amigo do *Jornal do Brasil*, o empresário se surpreendeu. "Roberto recebeu vocês no apartamento dele, na Urca?" Confirmei que sim, e Dody permaneceu incrédulo. "No apartamento dele? Desde que trabalho com Roberto nunca o vi agendar ou receber jornalistas ali. Essa deve ter sido então a única e última

entrevista que ele deu na sala de sua casa nesse meu tempo com ele." O empresário deve ter razão, porque depois que inaugurou seu próprio estúdio, na Urca, em 1998, todas as entrevistas do cantor, até aquelas exclusivas para a TV Globo, foram realizadas ali.

Ao tocar no assunto principal da reunião, expliquei a Dody Sirena que no meu próximo livro faria uma análise histórica da produção musical de Roberto Carlos, relacionando seus discos e canções aos momentos da história do Brasil em que foram gravados. E que o livro teria a mesma estrutura de *Eu não sou cachorro, não*: em capítulos temáticos, mostraria a relação de Roberto Carlos com a MPB, com a religião, com a política... Nesse momento Dody me interrompeu. "Mas Roberto nunca se envolveu com política." "Sim", respondi, "vou problematizar exatamente isso, o fato de ele não se envolver explicitamente em política, mas ao mesmo tempo fazer canções de protesto contra a devastação da Floresta Amazônica e o extermínio das baleias. Até que ponto essas questões presentes na sua obra são hoje consideradas políticas ou não?"

O empresário não retrucou, mas lembrou que Roberto Carlos já tinha um projeto de escrever seu livro em parceria com o jornalista "Tárík de Souza". "Com Tárík, não, com Okky de Souza", corrigi. Argumentei que haver outros livros sobre o tema não seria problema: ruim era não existir até então nenhum livro sobre Roberto Carlos — diferente do que ocorria com outros ícones de sua geração, como Beatles, Bob Dylan e, no Brasil, Chico Buarque e Caetano Veloso. E, além do mais, um livro escrito por Roberto Carlos seria diferente do meu. Procurei explicar a diferença entre memória e história, argumentando que um cantor pode fazer um livro de memórias, apenas relatando episódios, alguns alegres, outros tristes, que ele viveu ao longo da carreira. O meu livro seria de história, pois relacionaria a produção musical do artista ao contexto da cultura e da sociedade brasileira da sua época, seria feito com um distanciamento só possível a um biógrafo. Portanto, afirmei, seriam livros diferentes e complementares, e que só ajudariam a entender e engrandecer o fenômeno Roberto Carlos. Por fim, disse que desejava entrevistar o artista para compreender melhor alguns aspectos relacionados ao seu processo de composição, da gravação e de escolha de repertório.

Dody Sirena pareceu concordar e prometeu que falaria com o cantor e defenderia a ideia para ele, mas não podia garantir nada, porque a decisão, em última instância, seria mesmo de Roberto Carlos. Disse que precisaríamos ter

Projeto da obra

paciência, porque ele demora a tomar decisões. No fim da reunião, de forma gentil, o empresário nos acompanhou até a porta do elevador e, antes de descermos, me deu seu cartão, escrevendo nele à caneta o número de seu celular.

Carmen Guimarães retornou satisfeita para a Planeta, e eu também voltei otimista para Niterói, porque agora as coisas pareciam entrar em outro patamar. Tivemos uma reunião com o *personal manager* de Roberto Carlos, não apenas com sua assessora de imprensa, e intermediada por um ex-colaborador do artista na cbs, que era leitor e entusiasta de meu primeiro livro. Alguns amigos, porém, acharam arriscado eu ter oferecido exemplares de *Eu não sou cachorro, não* para o cantor e para o empresário, porque eles poderiam ver que ali não trato apenas da trajetória pública dos artistas, mas também da vida pessoal de alguns deles. Relato, por exemplo, brigas de Odair José com sua então esposa Diana, casos extraconjugais de Waldick Soriano e os bastidores das canções de temática homossexual de Agnaldo Timóteo. Esses amigos achavam que isso poderia assustar Roberto Carlos ou deixar seu empresário temeroso de apoiar meu projeto. Mas eu mesmo não via problema algum, porque no livro esses relatos de vida pessoal aparecem bem contextualizados e relacionados à obra daqueles artistas. São temas também abordados nas músicas deles ou em entrevistas que eles próprios concederam. De qualquer forma, eu aguardaria os próximos contatos com Dody Sirena para esclarecer qualquer dúvida ou responder as perguntas que Roberto Carlos me fizesse por intermédio dele.

No fim de 2003, agendou-se uma entrevista coletiva de Roberto Carlos para divulgar o seu novo álbum, *Pra sempre*, o 44º de sua carreira. O evento ocorreu na tarde de 22 de novembro num salão do hotel Caesar Park, em Ipanema, no Rio. Como sempre fazia a cada ano, fui para lá com meu gravador na mão. Mas dessa vez não ficaria pelos cantos, evitando esbarrar com assessores do cantor. Procurei Dody Sirena e solicitei uma credencial para mim. Havia passado pouco mais de um mês da nossa reunião em São Paulo e ele certamente ainda não teria nenhuma resposta do cantor. Por isso nem toquei no assunto, apenas disse que gostaria de gravar a conversa dele com os jornalistas. O empresário foi mais uma vez muito simpático e logo pediu para alguém da produção me arranjar a credencial — que recebi junto com o novo cd de Roberto Carlos e um release dele, assinado pela novelista Glória Perez.

194

plicando o problema, que ele encaminhou à sua secretária de Educação, Sônia Mograbi. "Fico contente com a constatação de que há vários professores escritores, mas não tem sido possível atender aos pedidos de afastamento deles de nossa rede, neste momento", respondeu a secretária. Sem alternativa, decidi ir à prefeitura pedir demissão. Minha mãe foi contra, tentou me convencer, alertando que aquilo faria falta na minha aposentadoria. Mas eu sentia que, se continuasse naquele ritmo, correndo de uma escola para outra e com tantas provas e trabalhos de alunos para corrigir em casa, não terminaria nunca o livro.

Ao saber o motivo da minha decisão, a servidora que me atendeu na prefeitura também me aconselhou, mas ao pé do ouvido: "Professor, faz o seguinte: abandona a escola e vai escrever seu livro. Quando terminar, você pede reingresso, responde a um processo interno e recupera seu emprego. É melhor do que a demissão, que é irreversível". Agradei o conselho, mas não o segui. Achei que não devia prejudicar o ensino público e meus alunos, que ficariam muito tempo sem aula até a escola notificar a minha ausência e receber outro professor. Assinei ali meu pedido de demissão, que foi publicado no *Diário Oficial* do município em maio de 2004. A partir de então pude finalmente avançar na redação do livro — com algum custo ao meu orçamento mensal.

Passaram-se cinco, seis, sete meses, e nada de Dody Sirena dar qualquer resposta ao meu pedido de entrevista. Na nossa reunião, ele alertara que o cantor podia demorar, mas achei que depois de uma espera de meio ano era razoável voltar a procurá-lo, lembrar da minha solicitação, até mesmo para o empresário não se esquecer de mim. Foi o que fiz por e-mail no dia 14 de julho de 2004. A resposta veio no mesmo dia, algumas horas depois.

Paulo Cesar: estou voltando para o Brasil no fim do mês. Nenhuma novidade do assunto que falamos. De qualquer forma, assim que voltar tento retomar esta conversa com rc. Vamos nos falar. Dody Sirena.

Em agosto daquele ano, a gravadora Universal Music lançou o cd com a trilha sonora original do livro *Eu não sou cachorro, não* — e essa foi uma deixa para que eu voltasse a falar com o empresário de Roberto Carlos. Eu mesmo fiz o texto e a seleção do repertório do disco, que traz cantores como Waldick

196

A entrada de Roberto Carlos no salão da coletiva era sempre um momento marcante para mim. O frisson dos jornalistas, o pipocar de flashes dos fotógrafos e meu idolo ali, a poucos metros de mim, tudo isso acompanhei naquele dia novamente com adrenalina, emoção. O artista ainda não havia se recuperado totalmente da perda da esposa e em vários momentos se emocionou ao falar das novas canções. Para alegria dos fãs, o álbum *Pra sempre* era composto de repertório inédito — o que não acontecia desde 1996. Mas, diferentemente dos discos antigos, que falavam de amores felizes, mas também tristes, sofridos, dilacerados, o álbum que agora chegava era monotemático: só versava sobre a relação amorosa feliz, eterna. "Eu quero fazer sempre músicas que falem de amor bem-sucedido, em sua forma mais ampla, em sua forma maior, mais bonita, mais linda como é o meu amor e o da Maria Rita, o nosso amor", justificou o cantor na coletiva.

Além de assuntos mais correntes, como o novo disco e o momento da vida pessoal do artista, na entrevista foram abordadas também questões históricas da sua trajetória. Um jornalista do diário *O Fluminense* perguntou a Roberto Carlos sobre as lembranças da época em que ele morou em Niterói, ainda na adolescência, logo após sair de Cachoeiro de Itapemirim. Outro quis saber sobre a participação dele no pré-show de Bill Halley, quando o astro norte-americano se apresentou pela primeira vez no Rio, em 1957. E um repórter do *Jornal do Brasil* indagou ao cantor sobre os filmes que ele estrelou sob a direção de Roberto Farias. Todas essas questões de conteúdo mais histórico eram importantes para minha pesquisa, e voltei para casa com as respostas de Roberto Carlos devidamente registradas em fitas Basf rodadas no meu pequeno gravador Panasonic.

Eu já acumulava então muitas fontes e informações, mas a escrita do livro se arrastava. Era difícil conciliar a pesquisa e a redação com o meu trabalho em duas escolas. Eu tinha turmas com muitos alunos, o que significava também muitos textos e provas para corrigir em casa. A solução foi pedir uma licença não remunerada no município, continuando apenas com a escola estadual na qual tinha um salário maior. Foi-me concedida uma licença por um prazo de seis meses, quando pude então me dedicar mais à escrita. Mas, ao voltar a atuar nas duas escolas, tudo ficou novamente difícil. Solicitei então outra licença à prefeitura do Rio. Dessa vez o pedido foi negado, mesmo que me ausentasse sem salário. Cheguei a escrever um e-mail ao então prefeito Cesar Maia, ex-

195

Soriano, Paulo Sérgio e Odair José, incluindo deste último a antiga e até então inédita "Em qualquer lugar", canção que fora banida pela censura do regime militar, mas que encontrei intacta nos arquivos da gravadora. Expliquei mais ou menos isso num texto que enviei a Dody junto com o cd, enfatizando que aquele disco era um complemento ao livro que ele e Roberto Carlos já tinham em mãos. Encaminhei também um cd promocional com uma entrevista minha ao professor Pasquale Cipri Neto na Rádio Cultura de São Paulo. A resposta dele mais uma vez não demorou.

Caro Paulo Cesar de Araújo: obrigado pela gentileza de me encaminhar a trilha sonora do livro *Eu não sou cachorro, não*, bem como o cd promocional. Vou escutá-los atentamente neste final de semana em casa, e comentar naturalmente com Roberto Carlos. Aliás, tentarei retomar o assunto do livro. Abraços, Dody Sirena

Essa última mensagem me deixou mais tranquilo e otimista. A trilha sonora do meu livro chegou mesmo em boa hora para fazer as coisas avançarem. Fiquei na expectativa de finalmente ter alguma resposta. Passaram-se dois meses, novembro e dezembro, e nada. Mas dezembro é tempo de Roberto Carlos, de lançamento de novo disco, de entrevistas coletivas e algumas exclusivas... Era a hora de tentar também a minha desejada entrevista com ele. No dia 3 de dezembro de 2004, enviei um curto e-mail ao empresário, perguntando se ele tinha retomado o assunto do livro com o cantor. A resposta: "Caro Paulo Cesar: já falei com ele sim, entreguei teu material, inclusive o cd com tua excelente entrevista. Teremos que retomar o assunto no início do ano. Abraços".

Gostei de saber que ele entregara os cds, mas sobre o pedido de depoimento Dody Sirena não respondeu nada de novo, o que me deixou impaciente. Afinal, o artista iria me receber ou não? Foi frustrante saber que o assunto só seria retomado no ano seguinte, pulando todo aquele período de Roberto Carlos com jornalistas em coletivas e em exclusivas para a tv Globo. Mas, se seria que ser assim, assim seria.

Na época, houve mudanças internas na editora Planeta, e Ruth Lanna e Paulo Roberto Pires deixaram a empresa. Sem eles, a ideia de uma coleção de livros sobre música popular não foi adiante. Mas logo recebi um telefonema de outro editor da casa, Pascoal Soto, reafirmando que o projeto Roberto Carlos continuava de pé, que era uma das prioridades da editora e que era ele quem

197

agora trabalharia na edição da obra. Ex-editor da Salamandra, o paulista Pascoal Soto foi um dos primeiros profissionais contratados pela filial brasileira da Planeta. Ali ele se projetaria como um dos mais bem-sucedidos profissionais do setor, editando, entre outros, o grande best-seller *1808*, de Laurentino Gomes. Em novembro de 2004, estive em São Paulo e visitei a editora, conhecendo pessoalmente Pascoal Soto e o diretor-geral César González, argentino que fora deslocado da filial de Buenos Aires para comandar a Planeta do Brasil. Apesar de saberem das dificuldades do meu acesso a Roberto Carlos, manifestaram grande otimismo com a edição do livro, cujo projeto seria até apresentado a editores da Planeta em outros países. Pensando nisso, César González me propôs um aditivo ao contrato de edição, expandindo os territórios e idiomas em que a obra seria publicada. Naquele dia mesmo assinei o documento com a nova cláusula, autorizando a publicação da obra em Portugal e em língua espanhola na América Latina, na Espanha e nos Estados Unidos.

No fim daquele ano, Roberto Carlos lançou seu 45º álbum, que, para a frustração dos fãs, não era de inéditas nem de estúdio, e sim apenas o registro de um show em São Paulo: *Roberto Carlos — Pra sempre ao vivo no Pacaembu*, lançado também em dvd. Visando à divulgação, a gravadora marcou uma coletiva na sexta-feira, dia 10 de dezembro, no Copacabana Palace, no Rio. Para não parecer muito insistente, dessa vez não pedi credencial a Dody Sirena. O que não me impediu de pegar meu gravador e comparecer à coletiva no dia e horário marcados. Entrei com meu amigo Lula Branco Martins, do *Jornal do Brasil*, e, ao final, sai de lá com mais informações históricas, enriquecendo minha pesquisa sobre o artista.

A editora Planeta pretendia lançar o livro no segundo semestre de 2005, por volta de outubro ou novembro, e no ano seguinte, a versão em espanhol. Eu também trabalhava pensando nesse calendário, por isso não podia esperar infinitamente, como antes, por uma resposta de Roberto Carlos. Dody Sirena prometera retomar o assunto no início do ano. Mas o mês de março chegava ao fim e ele ainda não tinha se manifestado. No dia 31, enviei outro e-mail, dessa vez um pouco maior, informando o calendário definido pela editora e alguns passos do meu trabalho na realização do livro.

198

Caro Dody, como vai? Depois de anos de pesquisa, mais de uma centena de entrevistas exclusivas, estou na reta final do livro sobre Roberto Carlos. A editora Planeta lançará a obra no Brasil em outubro, e, em seguida, em versão na América Latina e Espanha. Continuo na expectativa de obter aquela breve, mas fundamental entrevista com Roberto Carlos. Apesar de toda a pesquisa ao longo desses anos, algumas questões sobre a sua obra permanecem sem resposta. E só ele poderá esclarecê-las. Estou realizando um trabalho de análise e de informação histórica que corrige distorções, versões equivocadas e preconceituosas sobre a música de Roberto Carlos. Daí a minha insistência em obter a entrevista, fazendo desse livro o mais completo até agora publicado sobre a obra de um artista brasileiro [...]

Em seguida eu falava sobre o meu método de pesquisa e citava uma lista de personagens da música brasileira que já tinha entrevistado para o livro, todos ligados direta ou indiretamente à história de Roberto Carlos.

Como sempre, Dody Sirena me respondeu no mesmo dia, mas de novo apenas prometendo que voltaria a falar sobre o assunto com o cantor. Imaginei que dessa vez, ao ser informado da data do lançamento do livro e de que eu já estava na fase final do trabalho, ele me fizesse algumas perguntas sobre a obra. Mas o empresário nada me perguntou. Continuei aguardando um retorno dele ao longo dos meses de abril, maio, junho e julho, que também chegava ao fim sem nenhum sinal de Dody Sirena.

No dia 28, enviei nova mensagem, agora indicando o tempo que iria ocupar de Roberto Carlos na entrevista. Depois de tantos anos vasculhando depoimentos do artista em jornais, revistas, rádio e tv — além das entrevistas que eu próprio fiz com pessoas próximas dele —, eu já tinha obtido respostas para quase todas as questões que julgava necessárias. Faltavam apenas umas cinco ou seis perguntas a serem feitas. Então, no e-mail, disse a Dody que seria uma entrevista de no máximo 45 minutos, "tempo suficiente para esclarecer ou corrigir algumas questões históricas importantes sobre a obra de Roberto Carlos". Dessa vez o empresário se estendeu um pouco mais na resposta.

Caro Paulo Cesar: como você sabe, tenho sim interesse de proporcionar este encontro teu com rc para este propósito. Acho positivo. Também é importante salientar, sempre, o quanto rc tem sido arredio nestas questões de livros envolvendo assuntos ligados a ele. Prefere não se comprometer com preocupações.

199

Acho muito difícil ele topar, mas vamos seguir tentando. A única coisa certa, mesmo, refere-se à questão do tempo. rc não fará nada antes de outubro. Até fim de setembro, ficará dedicado 100% à conclusão do disco deste ano, que excepcionalmente será lançado com antecedência. Abs, Dody Sirena.

O empresário mais uma vez não me oferecia nada de concreto, a não ser um pouco de esperança. Agarrei-me a ela para convencer a editora Planeta a deixar o lançamento do livro para o ano seguinte. Argumentei que se havia ainda alguma chance de obter aquela entrevista, devíamos insistir. Afinal, o próprio empresário do artista acenou: "Vamos seguir tentando". A entrevista seria importante não apenas pelo depoimento em si, mas também porque permitiria que eu me apresentasse melhor a Roberto Carlos. Eu imaginava que em uma conversa tranquila comigo ele perceberia a seriedade e a profundidade do trabalho que eu estava realizando. Em princípio, meu editor Pascoal Soto foi contra o adiamento do livro, mas depois concordou, com a condição de ele próprio assumir a partir dali a conversa com Dody Sirena. Achei ótima a ideia, pois aquilo estava me desgastando. Além do mais, eu precisava ficar apenas concentrado na redação do livro. Só pedi ao editor para aguardarmos pelo menos dois meses pela resposta do empresário ao meu último e-mail.

Dois meses se passaram sem nenhum retorno de Dody Sirena. Foi quando Pascoal Soto finalmente entrou em ação. O editor conhecia pessoas influentes com acesso ao empresário e, mediado por elas, conversou com Dody por telefone. Pascoal lhe falou da editora, do livro, do autor, da necessidade de uma entrevista, e me retornou otimista em seguida: "Paulo, gente boa o Dody, muito simpático, muito tranquilo. Acho que agora vamos conseguir. Ele ficou de me dar um retorno nos próximos dias". Não foi exatamente em dias tão próximos, mas depois de mais alguns contatos com o *personal manager* de Roberto Carlos, meu editor me ligou com uma ótima notícia: que eu preparasse meu gravador, comprasse uma passagem com destino a Vitória, pois Roberto Carlos iria me receber após o show que realizaria lá, naquele próximo sábado, dia 1º de outubro. Patrocinado pela Nestlé e pelo governo do estado, aquela apresentação, em dia único e em praça pública, seria o ponto alto das comemorações de 454 anos da capital do Espírito Santo. "Mas ele vai mesmo me dar a entrevista ali?", quis confirmar com Pascoal. "Meu caro, vá preparado, essa é a sua chance. O Dody me disse que Roberto vai te receber no camarim e que esse

200

é o último show antes de ele se trancar no estúdio para concluir o novo disco", respondeu, me passando o número do celular da secretária de Dody, que estava organizando a lista de convidados do camarote e do camarim.

Liguei em seguida para Rose Batista, a secretária, que anotou meu nome e ouviu a minha alegria de finalmente ter a chance de entrevistar Roberto Carlos após quinze anos de tentativa. A secretária deve ter transmitido meu entusiasmo a Dody Sirena, porque horas depois recebi a seguinte mensagem dele:

Olá Paulo Cesar: você será muito bem-vindo, esperando que o encontro com rc no camarim, após o show, com demais convidados da Nestlé, possa proporcionar além do registro de uma foto, referência para futuros contatos. Coloquei este dia como opção para teu encontro, mesmo desta forma rápida após o show, devido à dificuldade de outra oportunidade nestas próximas semanas em razão do Roberto estar concentrado 24 horas por dia na conclusão do novo disco de carreira. Para não gerar uma reversão de expectativa, quero me antecipar dizendo que acho muito difícil falarmos nesse encontro de qualquer assunto do livro. Forte abraço, Dody Sirena

Estava claro que não só não haveria entrevista, como nem se poderia tocar no assunto do livro com o cantor. Eu seria recebido no camarim como qualquer outro fã ou convidado, para aquela conversa rápida, um aperto de mão e um tapinha nas costas. Poderia ter desistido ali da viagem, mas nesse caso, e nesse contexto, cantei para mim mesmo, como aquele maior abandonado da canção de Cazuza: "Raspas e restos me interessam". E viajei para o Espírito Santo ao encontro de Roberto Carlos.

Decidi ir não apenas ao show dele em Vitória, mas embarcar dias antes para uma visita à sua cidade natal, Cachoeiro de Itapemirim, realizando assim um roteiro completo em torno do passado e do presente do artista. Peguei um ônibus na quarta-feira à noite na rodoviária do Rio de Janeiro, chegando no dia seguinte pela manhã ao "pequeno Cachoeiro" tão cantado por Roberto Carlos e por outro conterrâneo ilustre, Rubem Braga. Com suas muitas ladeiras e montanhas, Cachoeiro de Itapemirim é uma cidade de geografia incomum, cortada por um rio largo e imenso, cheio de pedras que formam pequenos cachoeiros. Lá visitei os caminhos e lugares da infância do artista: sua casa, sua rua, sua escola, sua igreja, seus amigos, seus traumas.

201

Fiquei hospedado num hotel do centro e ao longo de três dias entrevistei personagens importantes da história de Roberto Carlos, como o músico José Nogueira, na época com 77 anos, e que, em 1950, acompanhou ao violão o menino Zunga na sua estreia na rádio; suas primeiras professoras de piano, Maria Helena Mignone e Elaine Manhães, ambas também já bastante idosas. Todos me receberam em suas casas e, além de café, me deram muitas informações e até algumas fotografias raras. Na sexta-feira fui a um convento de Vila Velha, vizinha dali, para entrevistar a irmã Fausta de Jesus, professora de Roberto Carlos no primário, e que na época da Jovem Guarda lhe dera de presente o medalhão do Sagrado Coração. Ela também tinha muitas histórias para contar.

Por tudo isso, minha viagem já tinha valido a pena. No fim da tarde de sábado, depois desse mergulho no passado do artista, viajei ao encontro de seu presente no mega-show que ocorreria na praça do Papa, em Vitória. Ao chegar, procurei a secretária de Dody Sirena, que me disse que seria feito o registro fotográfico do artista com seus convidados no camarim e que depois a própria produção enviaria a foto para cada um. Ela então anotou meu endereço e em seguida me entregou um crachá que dava acesso ao camarote e a um coquetel que a Nestlé oferecia aos convidados. Ali encontrei empresários e autoridades do Espírito Santo, como o então prefeito de Vitória, João Coser, o senador Gerson Camata e sua esposa, a deputada Rita Camata. O show de Roberto Carlos foi o mesmo da excursão *Pra sempre* — que estreara no ano anterior —, com a diferença de que esse terminou com uma explosão de fogos de artifício. Em seguida, eu e outros convidados fomos conduzidos pela produção ao camarim.

Então me dei conta de que nunca havia estado no camarim de Roberto Carlos. Aquela altura da pesquisa, eu já tinha assistido a diversos shows dele, ido a várias entrevistas coletivas e até na sua casa eu já tinha entrado — faltava conhecer o camarim. Trata-se de um espaço desmontável, feito de módulos brancos e azuis, e que acompanha o cantor por onde ele vai. Ali Roberto Carlos faz tudo: a maquiagem, o penteado, as refeições, as orações antes de entrar no palco e também recebe amigos e convidados após o show. Naquele dia, talvez por ter sido um espetáculo comemorativo de aniversário da cidade, o camarim estava cheio, bem mais do que eu imaginava e desejava. Algumas autoridades que eu tinha visto no camarote estavam agora ali, esperando sua vez de falar com o cantor, inclusive a deputada Rita Camata. Uma parte dos convidados

aguardava do lado de fora, enquanto outra, organizada em fila, era recebida por ele — com um fotógrafo da produção registrando cada encontro.¹⁴

Uma mesma cena se repetia, como em um ritual: em pé, cercado de assessores, Roberto Carlos, sorridente, trocava algumas palavras com cada convidado, dava um beijo no rosto das mulheres, um abraço nos homens, posava para a foto, e a fila seguia. Não só por aquele show ter sido realizado na praça do Papa, esse ritual me fez lembrar das imagens do sumo pontífice recebendo autoridades ou personalidades enfileiradas em Roma: o papa em pé, cercado de cardeais, fazendo o sinal da bênção a cada convidado que se aproxima dele, e tendo também um fotógrafo oficial do Vaticano para registrar a cena. E como deve acontecer na cerimônia papal, na fila do camarim de Roberto Carlos eu via algumas pessoas chorando ante a proximidade com o ídolo da música.

Posicionei-me para ser o último da fila, pois pretendia ter um pouco mais de tempo com o artista. Mas se eu não podia sequer falar do livro, que assunto puxaria dali a pouco com ele? Enquanto aguardava a minha vez, decidi que na conversa lhe faria uma das principais perguntas da minha pauta de entrevista com ele. No livro, eu narraria o episódio que João Gilberto me relatou: a noite de 1959, quando ele entrou na boate Plaza e se deparou com seu jovem imitador, Roberto Carlos, no palco cantando "Brigas nunca mais", do álbum *Chega de saudade*. Esse encontro do criador com a criatura seria uma das informações inéditas do meu trabalho, mas me faltava a outra ponta da história. Qual a lembrança que Roberto Carlos teria dessa noite no Plaza? Como ele reagiu à presença de seu ídolo João Gilberto? Isso era algo que ninguém nunca tinha lhe perguntado, até porque ninguém sabia do episódio.

Eu teria sido o último convidado do camarim, mas assim que dei os primeiros passos em direção ao cantor, a produção trouxe mais um grupo, o pessoal do serviço do coquetel: garçons, garçonetes, barmen, que também teriam a sua prometida chance de falar com o artista. Enquanto eles se posicionavam em fila atrás de mim, eu cumprimentava Roberto Carlos, que tinha ao seu lado a secretária, Carminha, o empresário, Dody Sirena, e o produtor executivo, Guto Romano — todos também de pé. "Roberto, eu tô chegando da sua casa", eu disse em tom de blague. "Da minha casa? Como assim, bicho?", ele me perguntou sorrindo e surpreso. "É que estou vindo de Cachoeiro e estive hoje na casa em que você nasceu, na rua em que você morou..." Todos riram, e Dody aproveitou a deixa para comentar com ele: "Paulo Cesar é pesquisador

de música brasileira, autor daquele livro *Eu não sou cachorro, não*, e está agora também pesquisando sobre você". "Obrigado, obrigado", respondeu de forma gentil Roberto Carlos, mas parecendo não entender direito do que se tratava.

A turma atrás de mim estava agitada, então procurei logo encaixar a minha pergunta. Puxei o assunto Bossa Nova e relatei o que João Gilberto havia me contado sobre a visita à boate Plaza. Para minha surpresa, Roberto Carlos levou a mão à testa, exclamando: "Até hoje eu não tinha certeza se João havia me visto mesmo cantar no Plaza!". "Por que a dúvida, Roberto?", indaguei. Ele então explicou que naquela noite ouviu os garçons comentarem sobre a possível presença de João Gilberto na boate. Mas como o interior do Plaza era muito escuro, do palco ele não chegou a ver João, que teria entrado e saído de forma discreta. Confirmei a Roberto que seu mestre não apenas o ouvira, como tinha gostado do que ouvira. "Até hoje eu não tinha certeza disso", repetiu, com olhar admirado para os seus assessores.

Roberto Carlos pareceu ficar contente com a informação e então conclui nossa conversa arriscando um pedido. "Pois é, Roberto, eu já entrevistei João Gilberto, Caetano, Chico Buarque, todo mundo, só falta você. Vou até pedir minha inclusão no *Guinness Book* porque estou tentando essa entrevista há quinze anos." Todos riram novamente, e Dody fez mais uma intervenção: "Paulo, depois que o Roberto terminar o novo disco, nós vamos agendar essa entrevista. Você me procura mais lá pra frente". "É, depois do disco pronto as coisas ficarão mais fáceis", completou Roberto Carlos. O fotógrafo se aproximou para registrar a imagem do nosso encontro. Como dois amigos de fé, sorrindo abraçados no camarim, eu e o rei fomos clicados por uma máquina Canon. "Mais uma para garantir", pediu ao fotógrafo um simpático Roberto Carlos. Em seguida nos despedimos, sem saber que seria o nosso último momento de confraternização. Aquele seu verso endereçado a 1 milhão de amigos — "O meu irmão com um sorriso aberto/ Se ele chorar quero estar por perto" — deixaria de valer para mim.

Conforme prometido pela secretária de Dody Sirena, na semana seguinte recebi em casa a minha fotografia com o cantor — acompanhada de uma mensagem em papel timbrado da produção.

Caro Paulo Cesar. Com tantas "Emoções", nós que coordenamos a equipe executiva de Dody Sirena temos o prazer e a responsabilidade de encaminhar as

fotos deste momento especial que ficará "Pra sempre". Foi um privilégio estarmos juntos com Roberto Carlos, no show em Vitória. Abraços, de Rose Batista e Guto Romano.

Um dos sonhos de Roberto Carlos sempre foi o de um dia cantar ao lado do seu ídolo, João Gilberto. "Um disco. Eu queria fazer um disco com o João", revelou certa vez em uma entrevista. Um disco inteiro ele sabia ser difícil, mas talvez pudesse ter a participação de João Gilberto em uma faixa de seu álbum — como Maria Bethânia, no LP de 1982, em dueto na canção "Amiga". Roberto tentou algo assim com João Gilberto durante a gravação do CD *Pra sempre*, em 2003. Dody Sirena entrou em contato com a assessoria do artista, fez o convite, mas a negociação não avançou.

A chance maior de Roberto realizar esse dueto seria em seu especial na tv Globo. Desde o primeiro programa, em 1974, ele procurava brindar o público com grandes nomes da música brasileira, do passado e do presente, e todos vinham atendendo ao seu convite, alguns até mais de uma vez. Tom Jobim, por exemplo, participou de quatro especiais seus; da mesma forma Maria Bethânia; Caetano Veloso e Gal Costa participaram de três; além de Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Marisa Monte, Titãs, Ivete Sangalo... Enfim, Roberto Carlos teve quem quis nos seus especiais de Natal — menos, até então, João Gilberto. Desde a década de 1970 ele fazia convites ao cantor. "No ano passado recebi Caetano, Silvio Caldas e Dorival Caymmi, artistas que admiro demais. Por que não João Gilberto em 1977?", vislumbrava o cantor. A Globo entrou em contato com João, que na época morava em Nova York, e se dispôs a levar Roberto e a equipe do programa até lá. A ideia era reunir os dois artistas em um estúdio da escolha de João Gilberto. Porém não houve acerto e o encontro deles foi adiado.

Em 1980, com João já morando no Brasil, poderia ser mais fácil, principalmente porque naquele ano ele gravou o seu próprio especial na tv Globo, na série *Grandes Nomes*. Roberto seria um dos convidados. Ocorre que no dia gravação, no domingo, 8 de junho, ele cumpria temporada no Anhembi em São Paulo. A expectativa de Roberto Carlos era que a emissora conseguisse levar João Gilberto para o seu especial natalino do ano seguinte, quando haveria uma homenagem a Vinícius de Moraes, recém-falecido, com a confirmada

participação de Tom Jobim. Mais uma vez, João não compareceu. Outros convites lhe foram feitos ao longo das décadas de 1980 e 1990, e da mesma forma foram recusados, creio que por João Gilberto ser um artista realmente difícil, recluso, que faz poucos shows e muito raramente aparece em programas de televisão. Além disso, o cachê que a Globo tem lhe oferecido para ir ao programa de Roberto Carlos segue um padrão que João e seus produtores consideram baixo. "Eu sempre quis ter o João Gilberto num especial meu. Seria uma coisa pra mim maravilhosa. João é João, né?", comentou Roberto.

Nas minhas conversas com João Gilberto, sempre procurei estimular esse encontro. Lembrava que ele próprio já tinha se apresentado ou gravado músicas de discípulos como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil; faltava algo assim com o primeiro pupilo que ele conheceu dessa geração, lá na boate Plaza, em 1959. Eu argumentava que seria um grande acontecimento para o Brasil reunir pela primeira vez num palco o mais popular com o mais sofisticado artista da nossa música. Eu fazia o que estava ao meu alcance para ver Roberto Carlos ao lado de seu ídolo.

O parceiro dele, Erasmo, sempre torceu por esse encontro, inclusive porque João Gilberto é também sua grande referência musical, além de Elvis Presley. Quando, em 1958, João lançou o estilo que seria chamado de Bossa Nova, Erasmo já tinha entregado seu corpo e sua alma ao diabo do rock'n'roll, mas isso não o tornou surdo para a nova música que surgia no Brasil. Ele foi um daqueles garotos de sensibilidade musical aguçada que percebeu de imediato a grandeza da arte de João, que muito o influenciaria na forma de cantar. "Um sonho que tenho e que nunca falei para ninguém é de ver meu ídolo cantando uma música minha com Roberto. Tenho esse sonho de ver João Gilberto cantando 'Café da manhã'. Como seria bonito ouvir essa canção na voz de João. Nunca cruzei com ele pessoalmente, é o único artista da minha época que nunca encontrei pessoalmente. O Elvis eu vi em Las Vegas."

Erasmo vislumbrou a oportunidade de conhecer João Gilberto no fim de 2004, quando a imprensa noticiou que ele finalmente iria ao programa de Roberto Carlos, acompanhado, inclusive, da filha Bebel Gilberto. Mas tudo não passava de especulação. Logo depois o produtor dele divulgou a seguinte nota: "João Gilberto ficou honrado com o convite para participar do especial de Roberto Carlos, mas recusou na hora por problema de agenda". Na época, Roberto comentou: "Se João pudesse transferir esse outro compromisso, eu

ficaria muito contente. Tenho certeza que a gente faria um bom número no especial". Em 2005, ele tentou novamente, as negociações até avançaram, porém mais uma vez não houve acordo. "Ano passado quase aconteceu, nesse ano houve um quase-quase. Quem sabe no ano que vem o João topa", afirmava um esperançoso Roberto Carlos. Pois o especial de 2006 foi ao ar mostrando duetos com Erasmo, Wanderléa, Marisa Monte, Jorge Ben Jor e MC Leozinho — mas não com o cantor de "Chega de saudade".

Durante as comemorações dos cinquenta anos de Bossa Nova, em 2008, João Gilberto apresentou-se em shows no Rio e em São Paulo sob o patrocínio do banco Itaú, que também patrocinava espetáculos de Roberto Carlos. Ele tentou de novo, e mais uma vez não conseguiu. Em 2011, Dody Sirena foi à luta para realizar o desejo do artista, que comemorava setenta anos de idade. O empresário se mostrou otimista e cheio de planos para reunir João e Roberto num palco: "Esse encontro vai acontecer, sim. Existe uma chance concreta de ser este ano. Mas eles são tão grandes como artistas, que acho que isso não pode ser realizado isoladamente para poucos, num teatro. Quando isso acontecer, o mundo tem que saber. Por conta disso, a tv Globo vai conduzir o assunto para que isso seja transformado em um especial também. Aliás, essa ideia é cogitada todo ano. O convite será feito, o desejo existe, e a tv Globo está envolvida".

Com tudo isso, porém, o aguardado dueto não aconteceu. O que é uma pena, não somente para Roberto, mas para todos os que amam a música brasileira. De certa forma, essa expectativa frustrada de ter João ao seu lado num palco faz Roberto Carlos provar um pouco de seu próprio veneno. Afinal, ao longo dos anos, quantas outras pessoas têm essa mesma esperança de obter um aceno dele: a autorização de uma música, a participação em um disco, a presença em um evento ou mesmo uma simples entrevista que nunca aconteceu. Nesse sentido, João Gilberto tem sido o Roberto Carlos de Roberto Carlos.

Em meados de 2004, voltei a procurar dois artistas que eu já havia entrevistado no início da pesquisa, ainda no tempo da faculdade, Caetano Veloso e Erasmo Carlos, agora com questões mais específicas, visando o livro sobre Roberto. Para o depoimento de Caetano, recorri ao escritório de Gilda Mattoso e Marcus Vinicius, assessores de imprensa do artista; a entrevista com Erasmo eu solicitei ao seu empresário, José Carlos Marinho, lembrando que eu já havia

entrevistado o cantor com minha turma da faculdade, em 1991. Tentei as duas entrevistas quase ao mesmo tempo e alimentei essa dupla expectativa.

Alguns meses depois, Gilda e Marcus Vinicius confirmaram a entrevista com Caetano Veloso. O encontro ocorreu na tarde do dia 20 de setembro, no escritório do cantor, na zona sul do Rio. Era um Caetano mais rico e mais internacional do que aquele que entrevistei em 1990. Tinha acabado de lançar o álbum *A Foreign Sound*, com clássicos da música norte-americana. Ao longo de quase duas horas de conversa, ele recordou, entre outras coisas, de uma noite fria em Londres, na época do exílio, quando, para sua surpresa, recebeu a visita do ídolo Roberto Carlos; falou também da primeira vez que ouviu "Debaixo dos caracóis dos seus cabelos", composta em sua homenagem depois daquele encontro. Eu quis saber como surgiram canções feitas especialmente para os discos de Roberto Carlos — "Como dois e dois", "Muito romântico" e "Força estranha" —, e outras que o cantor recusou gravar, como "Ela e eu", que acabou sendo lançada por Maria Bethânia em 1979. Foi um depoimento esclarecedor e que enriqueceu o livro.

Enquanto isso, eu aguardava pela entrevista com Erasmo Carlos. Seu empresário dizia não ter nenhuma resposta, e depois de mais alguns contatos, ele próprio me sugeriu procurar o filho de Erasmo, Léo Esteves, que coordenava o escritório do pai no Rio. Léo foi muito receptivo, e para a minha satisfação declarou ser fã do meu livro *Eu não sou cachorro, não*. Disse que era mesmo necessário um livro semelhante sobre Roberto Carlos e prometeu defender a ideia junto ao pai.

Tudo parecia bem encaminhado, mas a resposta do Tremendão também não vinha por intermédio do filho. "Erasmo ainda não me respondeu", disse-me Léo algumas vezes por telefone. Para que não houvesse dúvida, eu enfatizava que na primeira entrevista já tinha abordado o processo de composição dele com Roberto e de como tinham nascido alguns clássicos da dupla. A nova entrevista seria para basicamente abordar aspectos da carreira solo de Erasmo, pois eu faria uma análise também da trajetória dele e queria que fosse a mais completa e precisa possível. Léo Esteves prometia comentar isso com o pai.

Depois de mais de um ano de expectativa, finalmente obtive a resposta de Erasmo Carlos, que seu filho me comunicou por e-mail, no início de outubro de 2005. Léo inicialmente pediu desculpas pela demora, disse que tinha conversado algumas vezes com Erasmo sobre o assunto, lembrou-lhe, inclusive,

das observações que fiz, mas que ^{o pai decidiu} que, por se tratar de um livro não autorizado, não caberia o depoimento dele. "Da mesma forma que o Roberto não dará entrevistas, ele acha que também não deve. É a forma de pensar do Erasmo. Ele agradece pela paciência e espera um grande livro, assim como o *Eu não sou cachorro, não*. Forte abraço! Léo Esteves."

Foi uma resposta firme, elegante, mas que me deixou duplamente frustrado. Pela negativa de Erasmo e pela afirmação de que Roberto também não daria entrevista. Desde o início da pesquisa, em 1990, ninguém da assessoria do cantor havia me afirmado isso de forma tão peremptória. Fiquei ainda mais intrigado porque recebi a mensagem de Léo Esteves dias depois do meu encontro com Roberto Carlos no camarim em Vitória, e o recado lá era que eu aguardasse o término da gravação do novo disco. Será que Erasmo dizia aquilo por dedução ou teria uma informação direta do parceiro? Essa dúvida me acompanharia até a retomada do contato com Dody Sirena.

No fim de 2005, Roberto Carlos lançou seu 46º álbum, que mais uma vez não trazia repertório inédito. Era um disco com releituras de antigos sucessos seus e de outros cantores, como "Meu pequeno Cachoeiro", que já tinha gravado em 1970, "Promessa", sucesso de Wanderley Cardoso em 1966, e "Loving You", lançado por Elvis Presley em 1957. Ao constatar que uma das faixas do novo cd já tocava no rádio, enviei um e-mail a Dody Sirena. No pedido de entrevista de meses antes, eu dizia precisar de 45 minutos do tempo de Roberto Carlos. Mas depois de fazer aquela importante pergunta no camarim, reduzi ainda mais o tempo necessário. "Será uma entrevista de no máximo trinta minutos", disse na mensagem enviada na segunda-feira, 12 de dezembro. Fiquei no aguardo da resposta de Dody Sirena. Então, depois de dois anos, dois meses e quatro dias de contatos com o empresário do cantor, pela primeira vez uma resposta dele não deu margem para dúvidas ou esperanças:

O fim das tentativas
Paulo: sinceramente acho muito difícil esta entrevista exclusiva sobre este assunto. Nesta quarta, a partir das catorze horas, será a tradicional coletiva de imprensa no hotel Copacabana Palace, no Rio. A Sony, juntamente com Ivone Kassu, estará coordenando tudo. Abs, Dody.

A mensagem significou o fim do caminho de uma entrevista exclusiva com Roberto Carlos. A indicação para procurar a coletiva coordenada por Ivo-

ne Kassu me assombrou. Depois de todo o trajeto percorrido até ali, era como ter de começar tudo novamente, como quinze anos antes, em 1990. Respondi ao empresário do cantor:

Caro Dody, é pena que este trabalho de pesquisa que venho realizando há quinze anos não possa contar com uma breve e esclarecedora entrevista de Roberto Carlos. Mas compreendo a posição do artista e agradeço a você por toda a atenção a mim conferida desde o nosso primeiro encontro. Um abraço, Paulo Cesar.

E a partir daí nunca mais procurei Roberto Carlos, nem Erasmo, nem Dody Sirena, nem Ivone Kassu ou qualquer outro assessor do artista. Decidi concluir meu livro e publicá-lo mesmo sem nenhuma colaboração deles. Só desejei que pelo menos não me atrapalhassem.

Pascoal Soto recebeu com alívio minha decisão de desistir do depoimento de Roberto Carlos. Disse que já estava mesmo passando da hora de concluir o trabalho e que não podíamos continuar eternamente na dependência do cantor. E mais: que a editora já iniciaria as discussões de estratégia de comunicação e marketing para o lançamento em meados de 2006. Para isso, ele contava receber os originais, o mais tardar, logo após o Carnaval, no fim de fevereiro. Passei todo o período de férias trabalhando no texto, relendo os capítulos, checando e acrescentando informações. Foi aí que tomei uma decisão que acabaria por impedir o lançamento do livro na data prevista pela editora. Tal qual um cineasta que resolve remontar e incluir novas cenas em um filme que já está praticamente pronto, decidi alterar a estrutura narrativa do livro. O que seria basicamente um longo ensaio em capítulos temáticos, semelhante a *Eu não sou cachorro*, não, ganharia também a forma de livro biográfico — o que até então não estava definido. O título não havia sido escolhido ainda; isso só ocorreu quando decidi pelo formato biográfico, no início de 2006. Mas *Roberto Carlos em detalhes* não seria uma biografia convencional.

Livros do gênero costumam ser narrados de forma cronológica; das origens do personagem até a sua morte ou, no caso dos que estão vivos, até os episódios mais recentes na época da conclusão do texto.

Nas primeiras páginas de certas biografias, aparece o recurso do flash-

back, usual no cinema: abrir a narrativa com a morte ou um momento marcante da vida do personagem para depois recomeçar do início. É o que faz, por exemplo, o escritor Fernando Morais na biografia *Chatô: o rei do Brasil*. No primeiro capítulo, narra a agonia e a morte do empresário, e a partir do segundo, sua trajetória desde a infância, com os fatos se sucedendo uns após os outros através dos anos.

Roberto Carlos em detalhes é um pouco diferente porque foi escrito originalmente em forma de ensaio, com capítulos temáticos — “Roberto Carlos e a MPB”, “Roberto Carlos e a fé”, “Roberto Carlos e a política” —, que depois foram rearranjados para a narrativa ganhar também uma ordem mais cronológica. Com isso, o livro ganhou um formato híbrido e pouco comum entre as biografias brasileiras; sua estrutura é ao mesmo tempo temática e cronológica — especialmente até a parte em que narro a consolidação do sucesso do cantor, no fim dos anos 1960. Depois disso, lá pelo capítulo 7, o livro prossegue mais temático e menos preso à sequência dos fatos, em capítulos como “Roberto Carlos e o palco”, “Roberto Carlos e a transgressão” e “Roberto Carlos e o sucesso”.

A remontagem deu bastante trabalho, pois me via com uma espécie de quebra-cabeças de quase mil páginas. Incluí e excluí capítulos, mudei a ordem de outros e desloquei parte do conteúdo, mas, ao final, creio que tudo acabou se encaixando. Mesmo não sendo uma narrativa de começo, meio e fim, *Roberto Carlos em detalhes* relata todos os passos da trajetória do meu personagem. Naquela fase não me ocupei apenas com o trabalho de reestruturação do texto; tive também de pesquisar novos documentos e procurar outras testemunhas para acrescentar mais detalhes à narrativa. Foi quando entrevistei, por exemplo, duas pessoas de grande importância no passado de Roberto Carlos: sua ex-namorada Magda Fonseca, a musa de “Quero que vá tudo pro inferno”, e Eunice Solino, a Fifinha, melhor amiga do cantor na infância, que estava ao lado dele no momento do acidente de trem, em Cachoeiro de Itapemirim. Foram depoimentos inéditos e reveladores.

Antes de concluir a redação, entrevistei mais um mito da MPB: a cantora Gal Costa. Eu já tinha conversado com ela naquele encontro com João Gilberto em Salvador, mas uma entrevista formal, gravada, seria realizada apenas na fase

final da feitura do livro. Demorei a obter seu depoimento porque na época a cantora morava em Salvador. Quando soube que ela se apresentaria em um fim de semana no Canecão, no Rio, procurei o escritório de Gilda Mattoso e Marcus Vinícius. A agenda da cantora estava apertada, disseram, porque seriam apenas três apresentações até domingo, e no dia seguinte ela viajaria para o exterior. Eles não puderam prometer nada, apenas tentar, nem que fosse uma entrevista mais curta no camarim. A confirmação veio no dia da última apresentação de Gal, no domingo. Recebi um convite para o show e a instrução de procurar os assessores após o fim do espetáculo. Fui conduzido ao camarim da artista por Gilda Mattoso. Naquela noite, no Canecão, após receber de pé seus convidados, Gal Costa sentou-se ao meu lado para a entrevista. Além dos fatos marcantes de sua carreira, abordei a relação dela com a música de Roberto Carlos, o Tropicalismo, os bastidores dos festivais da Record — temas que foram depois desenvolvidos no livro, especialmente no capítulo “Roberto Carlos e a MPB”.

A última entrevista para o livro foi realizada na tarde de 6 de julho de 2006, uma quinta-feira, no Rio, com outra personagem do passado de Roberto Carlos: a cantora Marlene Pereira. Ao contrário da sua homônima, rival de Emilinha, Marlene Pereira não fez história na MPB, mas tinha muita coisa para contar do seu tempo na ZY1-9, Rádio Cachoeiro de Itapemirim. No início dos anos 1950, ela era uma das jovens atrações do cast da emissora, notabilizando-se ali como a “Internacional”, por interpretar um repertório de tangos e boleros em espanhol. Na mesma época, cantava lá um menino chamado Zunga, filho do relojoeiro Robertino e da costureira Laura. O depoimento de Marlene me ajudou a reconstituir o ambiente daquela pequena rádio, na qual, muito antes das jovens tardes de domingo da tv Record, Roberto cantava em um programa para crianças. Foi naquelas infantis manhãs de domingo no auditório da Rádio Cachoeiro que ele começou a desenvolver a sua grande intimidade com o palco, com o público e com o microfone.

Pouco antes de Roberto Carlos sair de sua cidade, em 1956, Marlene Pereira já tinha feito o mesmo, fora morar no Rio de Janeiro, e os dois se perderam de vista. Ela recorda que só voltou a ouvir a voz dele no rádio quase dez anos depois, cantando “O calhambeque”. Foi uma dupla surpresa. “Porque o Roberto que eu conheci ainda menino em Cachoeiro cantava alto, forte, com a voz mais empastada. Aquele de ‘O calhambeque’ tinha um canto mais natural, sem vibrato. Achei interessante isso.” A diferença percebida por Marlene tem expli-

cação: entre um Roberto e outro, tinha um João Gilberto no meio do caminho. O menino que era influenciado por vozes como as de Nelson Gonçalves e Albertinho Fortuna passou a ter uma nova referência musical na juventude. O testemunho de Marlene Pereira me ajudou a entender ainda mais o impacto do criador da Bossa Nova na trajetória do futuro ídolo da Jovem Guarda.

Com essa entrevista, que viajava ao início da carreira do artista, finalizei a longa série de 175 depoimentos para o livro. As primeiras páginas do primeiro capítulo da biografia se dedicam à estreia de Roberto Carlos no rádio, aos nove anos, em 1950, acompanhado pelo violonista José Nogueira, que eu já tinha entrevistado naquela viagem a Cachoeiro. Falei da origem social, da família e do dia do seu nascimento em páginas mais à frente, reservando a abertura da narrativa para esse marco inaugural da sua longa e gloriosa carreira. Depois de cantar no rádio pela primeira vez, o menino Zunga decidiu que não queria mais ser médico, aviador, desenhista ou motorista de caminhão, mas sim cantor, um artista da música brasileira.

Por conta de toda a remontagem e realização de novas entrevistas, o livro não pôde ser lançado no primeiro semestre. Foi lançado só no fim do ano, porque precisou de mais mudanças depois que o editor Pascoal Soto recebeu os manuscritos, no começo de agosto. Ele passou quatro meses editando a obra, sugerindo alterações, enxugando, costurando aqui e acolá. Na leitura dos originais, ele me falou, por telefone: “Paulo, confesso que nunca dei bola pra Roberto Carlos, jamais comprei um disco dele, mas você está me convencendo que esse cara é um gigante na história da MPB. Quando tomar conhecimento disso aqui, Roberto vai te convidar para aquele show no navio”. No dia seguinte, Pascoal me ligou de São Paulo ainda mais animado. “Meu caro, acho que depois de ler esta biografia, Roberto vai te convidar para um almoço na casa dele”.

A visão nova e engrandecida que o texto proporcionava sobre Roberto Carlos deu ao meu editor a convicção de que o artista não poderia sentir outra coisa que não satisfação com o livro. Não por se tratar de um trabalho de fã, mas de historiador, com fontes e argumentos lógicos e racionais a respeito do mais popular artista da música brasileira. A percepção de Pascoal foi importante porque contagiou e tranquilizou a direção da editora Planeta. Quando todos os capítulos ficaram prontos e revisados, meu editor mais uma vez se

manifestou: "Paulo, meu caro, você fez um livro mágico. Suas lágrimas, seu suor, seu sangue estão impressos em cada página desse maravilhoso *Roberto Carlos em detalhes*. O capítulo conclusivo é de arrancar soluços. Caramba! Eu, se pudesse, gostaria de te dar agora um abraço muito forte. Estamos todos muito emocionados e com uma enorme responsabilidade nas mãos: transformar tudo isso num objeto livro lindo, que desperte o desejo do público".

A indicação do possível sucesso veio uma semana antes do lançamento, quando o departamento comercial da Planeta informou que *Roberto Carlos em detalhes* já era um dos livros mais pedidos na pré-venda dos sites das grandes livrarias. A editora não contava com um processo judicial do cantor, mas, por via das dúvidas, na última hora o departamento jurídico aconselhou a inserção de um aviso na página 4, logo abaixo dos dados catalográficos — aviso que talvez seja inédito em páginas de livros no Brasil: "Esta obra é um ensaio biográfico, sendo de inteira responsabilidade do autor as informações nela contidas".

Quando, em 1990, iniciei a pesquisa que resultou na biografia de Roberto Carlos, eu era apenas estudante universitário, solteiro, vendedor de óculos. Ao colocar o ponto final na redação da obra, já era homem formado, casado, pai de uma filha e autor de um livro — só tendo me faltado mesmo plantar uma árvore. "Para Amanda e Mariana lerem quando crescer", escrevi na dedicatória à minha filha e à minha sobrinha, na época com quatro e cinco anos, respectivamente. Na última semana de novembro de 2006, o livro foi finalmente para a gráfica — com um texto (não assinado) de apresentação na orelha e a reprodução de trechos na contracapa.

Este livro é um relato sincero e vigoroso da vida de um menino filho de imigrantes, simples e humilde, que por força de seu próprio talento e muita vontade de vencer, galgou os mais altos lugares da hierarquia artística de seu país... Um criador de beleza e encantamento que muito ajudou a mostrar e pôr em destaque a importância da música popular no conjunto atual das comunicações de massa. Sua vida é uma mensagem de força e coragem, livre-iniciativa, ideias, coleguismo e senso profissional. Um relato que deve ser lido por todos os jovens (dos oito aos oitenta anos...).

Essas palavras até caberiam na contracapa de *Roberto Carlos em detalhes*, mas não estão lá porque foram publicadas há mais de quarenta anos no prefá-

cio da edição brasileira de outra biografia: a do cantor Frank Sinatra, lançada em 1968 nos Estados Unidos e no ano seguinte no Brasil pela editora Mundo Musical. Anunciada como "a obra mais completa até hoje escrita sobre o homem, o cantor, o ator, o astro de primeira magnitude", a biografia *Sinatra: Romântico do século XX* é de autoria do crítico norte-americano Arnold Shaw, que também não teve acesso ao artista. Ou seja: é uma biografia não autorizada. O interessante é que aquelas palavras de apresentação do livro dele no Brasil são de... Roberto Carlos, ele mesmo: o autor de "Detalhes" e "Emoções". assinou o prefácio da edição de uma biografia não autorizada de Frank Sinatra.

Para além da voz, dos discos e filmes de Sinatra — temas principais do livro —, ao longo de suas 424 páginas também estão detalhes da sua vida pessoal. Informações sobre casamentos, casos amorosos, brigas e manias. A biografia narra, por exemplo, as denúncias da ligação de Sinatra com mafiosos, sua tempestuosa relação com a imprensa, as ameaças dirigidas a fotógrafos e colunistas, especialmente na época do seu caso com a atriz Ava Gardner. "Incapaz de conciliar o novo amor com a culpabilidade de um pai que abandona os filhos, ele descarregou sua frustração nos jornalistas", opina o autor na página 145. Ao mesmo tempo em que exalta a arte de Sinatra, a biografia traz depoimentos de pessoas que o descrevem como um homem "arrogante, grosseiro, temperamental e muitas vezes até cruel". Em outra passagem do livro há uma declaração do cantor Bing Crosby sobre o colega: "Creio que Sinatra sempre alimentou o desejo secreto de ser bandido".

Nada disso impediu Roberto Carlos de usar o seu prestígio e popularidade para indicar essa biografia não autorizada ao público brasileiro. Depois de afirmar que Sinatra "é uma brasa em todos os sentidos" e que o livro de Arnold Shaw traz "um relato sincero e vigoroso" da vida dele, o cantor conclui com o desejo de que a edição brasileira também alcance "um êxito incontestável, pois o eterno menino Frankie bem o merece".

A edição em português dessa biografia foi o primeiro lançamento literário da editora Mundo Musical, sediada no Rio e que até então editava apenas partituras, entre as quais as de canções da dupla Roberto e Erasmo. A editora investiu na divulgação de *Sinatra: Romântico do século XX* com chamadas publicitárias que destacavam que a obra tinha apresentação do "ídolo da juventude brasileira, Roberto Carlos". Adquiri meu exemplar há muitos anos, num sebo da avenida São João, em São Paulo, quando ainda nem sonhava

que pudesse escrever um livro. Apenas lamentava que não existisse também uma biografia daquela sobre Roberto Carlos. O tempo passou, decidi pesquisar música popular e escrever o livro que eu gostaria de ler sobre o meu ídolo. Ao longo desse processo, esse prefácio me dava ainda mais confiança para a recepção do trabalho que estava realizando. Afinal, se um dia Roberto Carlos propagou uma biografia não autorizada de um artista de trajetória tão polêmica como Sinatra, por que iria tentar bloquear um livro sobre a sua própria trajetória de vida?

6. A recepção ao livro

Desculpe, Roberto, mas não consigo imaginar o que possa ter ofendido a você ou a memória de pessoas queridas: tudo que li, às lágrimas, revela amor e respeito, a você e à verdade histórica.

Nelson Motta

Ao se aproximar a época do lançamento do livro, eu tinha grande expectativa sobre qual seria a reação de Roberto Carlos. Em conversas comigo, o escritor Ruy Castro e o publicitário Washington Olivetto manifestaram sua opinião. Eram opostas, ditas em momento e contextos diferentes e que indicaram que nesse caso não haveria mesmo meio-termo: seria tudo ou nada para o livro *Roberto Carlos em detalhes*.

O primeiro com quem falei foi Ruy Castro. Na fase final da redação da biografia, em junho de 2006, pedi uma entrevista. Queria ouvir a sua versão para um episódio que narro no livro: o processo que Roberto Carlos moveu contra ele, em 1983, por causa de uma reportagem na extinta revista *Status*. Ruy Castro disse que não se arrependia de ter feito aquele texto, apenas lamentava o que tinha acontecido. E que nada mais gostaria de falar sobre o

ANEXO F – No fórum criminal

No percurso, a advogada parecia preocupada com o julgamento na Justiça do Rio na quarta-feira da semana seguinte. Lamentou a inclusão de Pedro Freire Ragueneu entre os três desembargadores que decidiriam a questão. Lembrou a posição dele favorável a Doca Street e previu que seria um voto também certo para Roberto Carlos. Causava-lhe apreensão, principalmente, o fato de Ragueneu ser o relator do processo. Portanto, até aquele momento, o nome de Pedro Freire Ragueneu soava para mim como o mais assustador da Justiça. O diretor-geral da Planeta quis saber o que ocorreria caso se confirmasse nossa derrota no julgamento do Rio. A advogada explicou que a partir daí o processo podia se arrastar por vários anos na Justiça, com a editora impedida de comercializar a obra. Rosa não parecia nada otimista ao volante. No mais, a conversa girou sobre o intenso trânsito de São Paulo e de que corríamos o risco de chegar atrasados à audiência. Pelo menos nesse caso, o pessimismo se mostrou infundado. Descemos no estacionamento do fórum quinze minutos antes do horário marcado. Ao avistar um grupo de pessoas cercadas de policiais e de grades de proteção, não tive dúvida: Roberto Carlos também estava no Fórum Criminal da Barra Funda.

296

9. No fórum criminal

Vocês pensaram que podiam mesmo publicar esta biografia sem a minha autorização?! Com eu aqui vivo?! Não! Jamais eu iria aceitar uma coisa dessas. Depois que eu me for, os meus herdeiros que decidam o que fazer, mas com eu aqui vivo, não!

Roberto Carlos

Entramos ao mesmo tempo na sala de audiência, no terceiro andar do prédio. Roberto Carlos estava com 66 anos recém-completados e trazia já alguma experiência em disputas judiciais. Vinte e um anos mais jovem que ele, aquela era a minha primeira vez nas barras dos tribunais. Para mim seria mesmo um batismo de fogo.

Roberto Carlos tinha ao seu lado a secretária Carminha e dois advogados: o criminalista gaúcho Norberto Flach e o carioca Alvaro Borgerth, responsável pelo processo cível. De todos os advogados dele, este era o único de que eu tinha alguma referência, por ser filho de Luiz Eduardo Borgerth, famoso ex-advogado da TV Globo, com quem o cantor discutia as cláusulas de seus primeiros contratos na emissora. Para minha surpresa, Marcos Antônio Campos,

297

que era o advogado pessoal do artista e o representava também no processo civil, não compareceu.

O juiz Tércio Pires nos recebeu de pé com os promotores Fausto Junqueira de Paula e Alfonso Presti. A escrevente Silvana Mori também já estava lá. Antes de sentar, todos se cumprimentaram apertando as mãos — o que não aconteceu entre mim e Roberto Carlos. Não por indelicadeza, mas pelo lugar que logo ocupamos na sala. O cantor se posicionou do lado direito do juiz, enquanto eu fui para o esquerdo, ficando do outro lado da mesa de reunião. Para haver o aperto de mão, precisaríamos dar uns três passos em direção ao outro, mas nem eu nem ele tomamos a iniciativa. Exatamente nesse instante me lembrei de um verso de “Pensamentos”, uma de suas canções pacifistas, que diz: “Quem me dera que as pessoas que se encontram/ Se abraçassem como velhos conhecidos/ Descobrissem que se amam/ E se unissem na verdade dos amigos”.

Acredito que até esse momento Roberto Carlos não havia ainda identificado quem ali era o autor de sua biografia. O cantor devia ter uma vaga lembrança do meu rosto e talvez me confundisse com Pascoal Soto ou, principalmente, com César González, pois somos altos e quase da mesma idade. Por um momento, os olhos de Roberto Carlos percorreram toda a sala e fitaram rapidamente nós três — como se quisesse identificar quem seria o tal Paulo Cesar de Araújo. Percebi que Pascoal e César González também olhavam com curiosidade para o artista. Essas primeiras trocas de olhares entre nós me remeteram àquela cena do filme *Três homens em conflito*, de Sergio Leone, quando Clint Eastwood (o bom), Lee Van Cleef (o mau) e Eli Wallach (o feio) se encontram no cemitério de Sad Hill para um duelo, ou melhor, o “tríelo” final. A câmera de Sergio Leone focaliza em close os olhares de cada um dos três pistoleiros ao som de “The trio”, de Ennio Morricone.

Naquele primeiro momento, eu também olhava para Roberto Carlos, que olhava para mim e depois para Pascoal e César González — cada um de nós ainda de pé, tensos, próximos da mesa de audiência. Esperei que o cantor se posicionasse em sua cadeira e só então também me sentei, de frente para ele, olhando para o seu rosto. Queria que Roberto Carlos não tivesse mais dúvida sobre quem ali representava para ele o homem mau. Creio que foi exatamente nesse momento que ele me identificou. Seus olhos já não vagaram mais pela sala fitando um ou outro. Sentado ao lado de seus advogados, Roberto Carlos

298

agora olhava para o juiz e de vez em quando para mim, que continuava de olhos fixos nele, em close, como uma câmera de Sergio Leone.

O juiz iniciou a reunião explicando o significado jurídico de uma audiência de conciliação. Todos prestavam atenção nele, menos eu, que ainda olhava para o cantor me lembrando de vários momentos do passado: da minha infância ao pé do rádio no interior da Bahia, das minhas primeiras audições de Roberto Carlos, dos seus filmes que vi na adolescência, do visual hippie nas capas de seus antigos discos, dos shows a que assisti (e o que perdi), das tentativas de entrevistá-lo, da longa pesquisa para escrever a sua biografia. Depois de tudo isso, eu estava em um fórum criminal como réu de um processo movido justamente por ele, Roberto Carlos, o meu ídolo, agora algoz.

Após uma explanação inicial, o juiz afirmou que ele e os promotores precisavam conversar reservadamente com as partes litigantes, uma de cada vez, sem a presença dos advogados. Pediu então para os demais se retirarem da sala, com exceção de Roberto Carlos, pois a conversa seria inicialmente com ele. Enquanto isso, ficamos em outro cômodo do fórum, juntamente com os advogados do cantor. Não troquei nenhuma palavra com eles, que, no entanto, debateram com Ronaldo Tovani aspectos técnicos do processo criminal. Cerca de meia hora depois, eu, Pascoal e César González fomos chamados para a conversa com o juiz, também sem a companhia dos nossos advogados.

Logo que entramos na sala, o juiz foi nos advertindo da gravidade da situação. Os promotores citaram aspectos jurídicos que dariam razão aos argumentos de Roberto Carlos. Que o inciso x do artigo 5º da Constituição Federal asseguraria ao cantor o direito à inviolabilidade da sua intimidade, da sua vida privada e da sua imagem. Disseram também que ele estava amparado pelo Novo Código Civil Brasileiro, especialmente nos artigos 12, 20 e 21. Que essa lei estabelece que, salvo se autorizada, a divulgação de escritos pode ser proibida se se destinar a fins comerciais — e que o meu livro seria um produto comercial. “A editora Planeta pode até vir a ser fechada”, ameaçou o juiz sem meias palavras. “Fechar a editora? Como assim?”, indagou, assustado, César González. “Sim, a editora pode ser fechada porque é muito grave no Brasil publicar uma biografia não autorizada”, enfatizou o magistrado, para espanto do executivo argentino.

Os promotores citaram outros artigos da lei que sustentariam a ameaça de Tércio Pires. Perguntei se não havia algum artigo favorável à liberdade de

299

expressão na Constituição brasileira. O juiz respondeu com certa impaciência: "Não adianta, a situação de vocês é muito difícil", e em seguida indagou: "Paulo Cesar, quantos anos você tem? E você, Pascoal Soto? E você, César González?". Após cada um de nós informar a idade, ele completou: "Pois, então, vocês vão querer carregar durante cinco anos uma queixa-crime nas costas? Perder a condição de réus primários? Isso vai trazer uma série de aborrecimentos para a vida de vocês. Vamos selar um acordo com Roberto Carlos e encerrar essa questão jurídica hoje mesmo". Surpreendido com a atitude do juiz, ponderei que estava aberto a um acordo desde que não atingisse a integridade da obra. "Mas ele não quer essa biografia. Acabei de conversar com Roberto Carlos e ele está muito aborrecido com isso e não aceita nenhuma proposta que não seja a retirada de circulação do livro." E depois de cerca de vinte minutos de pressão sobre nós, o juiz deu por encerrada a conversa e pediu para Roberto Carlos e os advogados entrarem na sala.

Até esse momento eu estava relativamente tranquilo, pois acreditava que a editora Planeta e seus advogados se manteriam firmes no propósito de defender o livro que tinham publicado. Por mais de uma vez em comunicados oficiais distribuídos à imprensa no início do processo, a editora manifestou "a certeza de ter editado um ensaio biográfico sério, à altura da grandeza do artista e sua obra" e disse que continuaria na "luta em defesa do livro e pela liberdade de expressão". Mas as coisas mudariam a partir dali.

Na primeira meia hora, os advogados, promotores e o juiz debateram assuntos relativos ao andamento do processo. Tive dificuldade de compreender o que diziam por conta do frequente uso de termos jurídicos como "exordial", "agravo de instrumento", "tutela antecipada", "direito de reconvenção". Roberto Carlos parecia muito atento e às vezes pedia alguma explicação aos seus advogados. Quando o criminalista Norberto Flach abordou especificamente o conteúdo do livro, o debate ficou mais inteligível para mim. Ele estava com um exemplar da biografia na mão e pediu permissão ao juiz para ler um trecho da orelha que diz que o autor pesquisou

em detalhes toda a trajetória artística, a vida e a intimidade de Roberto Carlos. Trata-se de uma obra de estatura inédita: nunca um ídolo nacional da dimensão de Roberto Carlos foi esmiuçado de modo tão metucioso, e com tamanha obsessão de mostrá-lo ao público.

300

Norberto Flach afirmou que mesmo que esse texto não tivesse sido escrito por mim, era uma confissão da editora de que o objetivo da publicação era explorar a intimidade do artista. Retruquei que seria melhor ele ler o livro, porque apenas um trecho da orelha não dava a exata ideia do conteúdo da obra.

A réplica não foi do advogado, mas sim do próprio Roberto Carlos, que pela primeira vez me dirigiu a palavra naquela audiência. "Você disse coisas sobre mim neste livro que ninguém até hoje teve coragem de dizer." Por um instante achei que ele reconheceria aspectos do redimensionamento histórico que faço da sua trajetória na música brasileira. Porém, o que ele apontou de novidade no livro é algo bem diferente. "Você escreveu que eu participei de orgias com garotas menores no apartamento de Carlos Imperial! Você me chamou até de covarde neste livro!"

Nesse momento tive certeza de que o cantor não havia lido a biografia. Qualquer leitor de *Roberto Carlos em detalhes* sabe que ali não existem essas acusações. Respondi: "Roberto, você talvez seja a única pessoa que viu isso no meu texto. Nem mesmo seus advogados que aqui estão acreditam que escrevi tais coisas sobre você". Pensei que os advogados fossem discordar e sustentar a acusação, mas ficaram calados. Já Roberto Carlos continuou: "Se você não disse com todas as letras, insinuou". Ai eu desabafei: "Roberto, você é meu ídolo, cara. Porque eu ia me de dar ao trabalho de pesquisar e escrever um livro para insinuar que você participou de orgias com menores? Pra que isto? Mesmo que você fosse o meu maior inimigo, por uma questão de honestidade intelectual jamais...".

Antes que eu terminasse a frase, o cantor ficou de pé e, como se quisesse encerrar o assunto, falou com o dedo indicador apontado para mim: "Paulo Cesar, me conhecendo como você me conhece, você sabia que ia me magoar com este livro". Foi um desabafo que surpreendeu a todos. "Parecia que Roberto Carlos ia chorar", comentou depois a advogada da editora. De fato, o cantor falou com bastante veemência, com o semblante fechado, o que acentuou os seus olhos fundos e tristes. Respondi com toda a sinceridade: "Roberto, juro que jamais imaginei que esse livro fosse lhe magoar e até peço desculpas se isso aconteceu. O que eu sabia, admito, é que alguns trechos dele pudessem lhe incomodar". O cantor retrucou imediatamente: "Pois então, mesmo sabendo que ia me incomodar você escreveu este livro".

Falei que não me preocupei com isso porque ele é um artista que costuma

301

se incomodar até com o que ele próprio escreve. Citei o exemplo de "Quero que vá tudo pro inferno", antigo sucesso que ele banuiu dos shows e também não mais autoriza ninguém a gravar. "Eu sabia, Roberto, que hoje essa música te incomoda, mas dediquei a ela mais de dez páginas do livro porque a considero muito importante na sua história." Falei também que contava que ele estivesse melhorando do transtorno obsessivo-compulsivo, conforme ele próprio afirmava em entrevistas.

Roberto Carlos não comentou a referência ao TOC e não viu problema nas citações a "Quero que vá tudo pro inferno". "Até aí tudo bem. Você não devia é ter invadido a minha privacidade. Falar da doença de Maria Rita! Falar do caso com Maysa! Eu não posso aceitar isso." Curiosamente, ele nada disse sobre o relato do seu acidente na infância. Lembrei ao cantor que esses episódios da vida pessoal dele já tinham sido exaustivamente mostrados em jornais e revistas. "Sim, mas livro é diferente. Livro é um documento, é algo que fica pra sempre", afirmou Roberto Carlos. O advogado Alvaro Borgerth enfatizou que revistas e jornais são rapidamente descartáveis, viram papel de embrulho e vão para o lixo no dia seguinte. "Isso mesmo, isso mesmo", disse o cantor balançando afirmativamente a cabeça.

Nesse diálogo, o artista e o advogado revelaram desconhecer que um historiador se vale de fontes primárias em seu ofício, e que nem todos os jornais vão para o lixo no dia seguinte. Os do pesquisador vão para os seus arquivos pessoais ou estão à sua disposição na internet e em arquivos públicos. Fiz grande parte da pesquisa de *Roberto Carlos em detalhes* na seção de periódicos da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, onde estão guardados os principais jornais e revistas que destacaram a trajetória do ídolo na música brasileira.

A rigor, se não quisesse ser biografado, Roberto Carlos devia evitar a produção de fontes primárias sobre si. Mas ele compõe canções e sempre deu entrevistas, deixou-se fotografar, aceitou inúmeras reportagens. Nos anos 1970, por exemplo, posava no jardim de sua casa ao lado da mulher e dos filhos para as capas das revistas *Amiga* e *Contigo*. Hoje ele acredita que isso não tem importância porque já foi tudo para o lixo. Engano seu; está tudo preservado e com acesso cada vez mais fácil com a digitalização dos acervos. Roberto Carlos permitiu a produção de fontes primárias que agora são úteis aos pesquisadores e estudiosos de sua vida e obra.

O fato de a biografia não ter sido autorizada foi outro motivo de quei-

302

xa do artista. "Vocês nem tiveram o cuidado de pelo menos me comunicar que estavam fazendo o livro", disse, olhando para os editores. Antes que eles respondessem, procurei esclarecer a Roberto Carlos que durante quinze anos tentara obter um depoimento dele; que tinha mandado cartas, faxes e e-mails para o seu escritório. Pascoal Soto completou: "No ano passado, só eu mandei sete mensagens para o empresário Dody Sirena", disse, enfatizando o número sete com os dedos das mãos.

Roberto Carlos não se convenceu e, visivelmente irritado — em contraste com a imagem do homem calmo que costumamos ver na televisão —, desabafou: "Vocês pensaram que podiam mesmo publicar essa biografia sem a minha autorização?! Com eu aqui vivo?!", disse, de pé, batendo a mão direita sobre o peito. "Não! Jamais eu iria aceitar uma coisa dessas. Depois que eu me for, os meus herdeiros que decidam o que fazer, mas com eu aqui vivo, não! A minha história é um patrimônio meu!" Mais uma vez tentei lhe acalmar. "Roberto, isso não é tão grave assim. Existem várias biografias não autorizadas sobre Bob Dylan, outras tantas sobre os Beatles e Madonna." "O que não significa que eles não fiquem incomodados com isso", retrucou. "Sim, qualquer um pode ficar incomodado, é humano, mas daí a processar o autor e pedir a proibição do livro vai uma grande distância."

O advogado Alvaro Borgerth respondeu que as leis brasileiras davam respaldo ao que eles estavam fazendo, diferentemente da legislação dos Estados Unidos, que favorece as biografias não autorizadas. "Pois é, nós copiamos tantas coisas deles, da música à roupa, por que não seguimos isso também?", sugeri. "Uma biografia tem que ser autorizada. E ninguém pode escrever a minha sem a minha orientação", reafirmou o cantor. "Por que não?", indagou a advogada da editora. "Porque ninguém melhor do que eu para contar a minha própria história." E, virando-se para mim, continuou: "Você errou a data do meu casamento com Maria Rita!". Mais adiante ele fez novamente essa acusação. Para o artista, aquele erro parecia imperdoável. Foi o único erro factual do livro apontado nos dois processos.

Além de acreditar que um livro escrito por ele traria a "verdadeira" e "definitiva" história de sua vida, Roberto Carlos repetiu na audiência o que ele já havia dito em entrevistas coletivas: "Eu sou o dono da minha história, e vocês

303

usaram sem minha autorização esse meu patrimônio". Ele defende, assim, a forma mais radical de propriedade privada; não apenas aquela sobre os meios de produção, bens móveis ou imóveis, ou produção intelectual, mas sobre a história, algo imaterial. Imagine que alguém como o presidente Barack Obama também reivindicasse que a sua história é patrimônio exclusivo seu, e que caberia somente a ele escrevê-la como e quando quisesse. Nenhum historiador poderia contar a história do menino negro, filho do queniano Barack, que se tornou advogado e, mais tarde, presidente dos Estados Unidos da América. Pois para Roberto Carlos é um usurpador da história alheia quem escreveu a sua trajetória de menino pobre, que saiu do interior do Brasil e, também contra todas as adversidades, se consagrou como o "rei" da nossa música popular.

A rigor, uma história de vida não existe isoladamente, mas em relação com outras histórias. Se valer para cada um o direito privado sobre sua história, ninguém poderá escrever uma autobiografia sem pedir permissão a outros. Para Roberto Carlos narrar sua história (entendida como patrimônio particular), ele teria que pedir permissão aos herdeiros de Carlos Imperial, no momento em que sua história cruzar com a dele, ou aos herdeiros de Tim Maia, pela mesma razão. A partir do momento em que ele saiu para o mundo, interagiu com outras pessoas, com as quais trabalhou, criou, brigou, amou (e foi amado por muitas delas), a história de Roberto Carlos — assim como a de Barack Obama — pertence a uma história coletiva e é, portanto, de interesse geral.

Naturalmente não era possível explicar isso ao cantor na sala de audiência, até mesmo porque não cheguei a essa concepção de uma hora para outra. Foram anos e anos de leituras e estudos para compreender que não é factível que alguém seja o dono exclusivo da sua história, e que também não é saudável existir um único livro sobre a história de alguém, pois quanto mais diversificado o perfil de um biografado, mais complexa e rica a versão que se pode ter de sua vida. Mas como convencer Roberto Carlos disso? Na letra de sua canção "O progresso", ele afirma: "Eu queria poder transformar tanta coisa impossível/ Eu queria dizer tanta coisa/ Que pudesse fazer eu ficar bem comigo". Naquela reunião, eu queria ter dito tantas coisas a Roberto Carlos, mas não fui capaz, nem eu nem ninguém que anteriormente apelara ao cantor para evitar que o caso chegasse a esse extremo.

No início dos anos 1960, o paulista Antonio Aguillar era um dos mais populares comunicadores do país. Seu programa *Ritmos para a juventude*,

304

apresentado inicialmente no rádio e depois também na televisão, liderava a audiência entre a garotada. Por isso, cantar e tocar ali era o desejo de todo jovem que sonhava em ser uma estrela do rock nacional — como Roberto Carlos, ainda batalhando pelo primeiro sucesso. Na época, Othon Russo, chefe de divulgação de sua gravadora, enviava para radialistas e jornalistas uma foto do cantor com um humilde pedido: "Ajude-nos a divulgá-lo. Roberto Carlos é um grande garoto". A maioria dos disc-jóqueis de São Paulo não lhe dava a mínima, o que deixava o cantor bastante frustrado. A exceção era Antonio Aguillar. O próprio Roberto reconheceu isso muitos anos depois, em uma entrevista que lhe deu na Rádio Capital. "Aguillar, eu sei o quanto você me prestigiou no início da carreira. Não só a mim, mas a todos os artistas que precisavam de ajuda. E eu fui um deles."

Em janeiro de 2007, chegou a vez de Antonio Aguillar pedir um favor a Roberto Carlos, através de uma carta — cuja cópia ele me encaminhou. Como naquele grande samba de solidariedade de Ismael Silva — "Oh, Antonio/ Vou lhe pedir um favor/ Que só depende da sua boa vontade/ É necessário uma viração pro Nestor [...] Faça por ele como se fosse por mim" —, Antonio Aguillar apelava a Roberto Carlos, mas em amparo ao autor de uma biografia que ele decidiu processar. Registre-se que eu havia tido um único encontro pessoal com o comunicador, três anos antes, quando gravei seu depoimento para o livro, e depois lhe enviara pelo correio um exemplar com um autógrafa de agradecimento. A isso se resumia nosso contato. Portanto, foi com surpresa que recebi dele a cópia dessa sua carta ao velho amigo Roberto Carlos.

Ali, Antonio Aguillar procura convencer o artista a reavaliar sua decisão de entrar na Justiça contra mim.

Li o livro na íntegra e não vi nada que denegrisse a sua imagem. Pelo contrário, o autor narra com autenticidade todos os acontecimentos de sua vida, enaltecendo seu trabalho, valorizando sua incansável luta pelo sucesso, a qual eu tive o privilégio de alavancar também.

Sobre o fato de a biografia não ser autorizada, Aguillar diz ao cantor que "uma história seria como essa, com um conteúdo positivo e verdadeiro, nem precisa de autorização de ninguém". E em seguida faz o apelo: "Roberto, repense a sua atitude e dê o seu aval ao Paulo Cesar de Araújo, pois além de seu

305

fi confesso é também um pesquisador da melhor qualidade". Depois de mais algumas considerações, ele então conclui: "Desculpe se me intrometo em sua vida, mas tenho um profundo respeito por você e por isso ousei escrever essa mensagem de carinho. Com um abraço do amigo Antonio Aguillar".

Não sabemos se o Antonio do samba de Ismael Silva atendeu ou não àquele pedido em favor do Nestor. O compositor não registrou isso na letra da música. O que podemos constatar é que o apelo de Antonio Aguillar a meu favor não sensibilizou o cantor Roberto Carlos e, por isso estávamos ali, frente a frente num fórum criminal.

Era fim de abril, a biografia estava proibida havia exatos 61 dias pela liminar do juiz da 20ª Vara Cível do Rio. A editora cessara a venda e a distribuição de novos exemplares, mas muitas livrarias continuavam vendendo o que tinham em estoque. Os advogados de Roberto aproveitaram então a reunião para novamente cobrar a multa determinada pelo juiz. Enfatizaram que 50 mil reais por 61 dias totalizariam uma multa acumulada, até aquele momento, de 3,050 milhões de reais. A advogada argumentou que a editora Planeta nada devia, pois tinha cumprido a liminar. "Isso não aconteceu na prática", rebateu Norberto Flach, "você são responsáveis pela publicação e comercialização da obra e esta, numa afronta à determinação da Justiça, continua à venda nas livrarias. É fato que o delito foi cometido, e notas fiscais estão aqui para comprovar."

Além da multa por descumprimento de sentença judicial, Roberto Carlos queria receber indenização por supostos danos morais e materiais que a biografia teria lhe causado. Norberto Flach alegou mais uma vez que o cantor tinha o projeto de escrever a sua biografia e que meu livro "gerou danos materiais a Roberto Carlos, pois retirou da biografia que ele pretende lançar o caráter de ineditismo, o que, sem dúvida, irá diminuir os seus lucros futuros". Em caso de condenação, o valor da indenização seria ainda arbitrado pela Justiça, mas o advogado dele fez questão de dizer que aquilo não ficaria barato para a editora. Se inicialmente o cantor havia pedido a retirada de circulação do livro sob pena de os réus pagarem multa de 50 mil reais por dia, pode-se ter ideia de quanto ele poderia reclamar na Justiça a título de indenização.

O medo de perder muito dinheiro fez com que a editora Planeta aceitasse o acordo proposto pelo juiz. A editora se comprometia a não mais publicar, dis-

306

tribuir e comercializar a biografia *Roberto Carlos em detalhes*; em contrapartida, o artista desistia dos dois processos, abrindo mão do pedido de indenização e da cobrança da multa. Lembro-me da conversa da advogada da editora com o diretor-geral César González, ambos sentados um pouco à minha frente; ela afirmava que o acordo seria um bom negócio para a empresa. Não seria a solução mais indicada em termos de liberdade de expressão, mas seria interessante para a Planeta o acordo com Roberto Carlos. Em nenhum momento fui consultado sobre qualquer decisão relativa ao meu livro e também nada me foi comunicado diretamente. Só percebi que eles tinham realmente capitulado quando Pascoal Soto se dirigiu aos advogados de Roberto Carlos com um pedido: "Não queremos pirotécnia com o nome do autor. Vamos selar o acordo, mas que seja preservada a integridade de Paulo Cesar de Araújo".

Foi nesse momento que constatei, surpreso e perplexo, que a editora desistira de brigar com Roberto Carlos. A partir desse momento, me senti abandonado e desorientado. Não sabia o que fazer numa situação dessas, se podia virar a mesa e não aceitar o acordo. Não estavam claras para mim as consequências disso. A editora não queria correr o risco de pagar a multa até ali acumulada. Em não aceitando essa decisão, quem pagaria esse montante, eu, a editora, metade cada um? Eu não poderia arcar com essa despesa. Se também fôssemos depois condenados a pagar uma alta indenização a Roberto Carlos, qual parte da dívida caberia a mim? Sendo eu o único responsável pelo desacordo, com certeza a editora me cobraria a conta. Eu sabia praticamente de cor aquela cláusula do meu contrato de edição com a Planeta: "O autor será o único responsável pelas reclamações formuladas por terceiros em relação ao conteúdo da obra, assim como pelos danos e prejuízos que possa comprovadamente sofrer a editora".

Essas questões me vieram à cabeça e eu não tinha alguém para me defender nem me orientar em minhas dúvidas. Teria que decidir sozinho, no calor da hora e na frente de todos. O fato de estar numa sala na presença de Roberto Carlos, de seus advogados, do juiz e dos promotores me deixou pouco à vontade para questionar os representantes da editora e tentar esclarecer melhor as coisas. Minha primeira reação foi então torcer para que o acordo não se efetivasse, pois havia ainda uma importante questão pendente.

Roberto Carlos abriria mão da cobrança da multa e do pedido de indenização, mas não queria sair dali sem receber da editora algum dinheiro para

307

cobrir as custas processuais e honorários de seus advogados. "Foram vocês que criaram essa situação ao publicar a biografia não autorizada. Portanto, devem arcar com parte da despesa do processo", argumentou o criminalista Norberto Flach, pedindo em seguida 100 mil reais da editora. Nesse ponto, César González foi intransigente e seus advogados, bastante firmes: entregariam o livro e nem um centavo a mais ao cantor.

A audiência prosseguiu tensa com as duas partes argumentando seus prós e contras. Não se falava do livro ou da violação aos princípios da liberdade de pensamento e de expressão. O único motivo de discórdia naquela sala era o valor em dinheiro que seria pago ou não ao artista. No meu canto, torcia para eles não se entenderem e ainda acreditava que isso era possível. César González parecia mesmo decidido a não abrir o cofre, enquanto Roberto Carlos insistia na cobrança dos 100 mil reais. "Acho que nem combina com você, Roberto Carlos, esta discussão por dinheiro", disse-lhe o advogado Ronaldo Tovani, que recebeu de volta um sorriso irônico do cantor.

À esquerda do lado onde o artista se sentou com seus advogados havia uma sala que ficou à disposição deles. Por várias vezes, durante a audiência, eles se levantaram e foram até ali discutir reservadamente suas estratégias. Cerca de cinco minutos depois retornavam e comunicavam a decisão tomada. Já nós permanecemos o tempo inteiro em nossos lugares, com o juiz e o promotor ao lado. O que falávamos era ouvido por todos na sala, inclusive pela secretária de Roberto Carlos, sentada próxima à mesa de reunião. Ninguém se opôs à presença dela na sala.

A paraibana Maria Carmosina da Silva, a Carminha, era camareira do Canecão antes de começar a trabalhar para Roberto Carlos, em 1978, e a partir daí não se separaram mais. O cantor não botava o pé fora de casa sem ter a secretária ao seu lado, pois só ela sabe exatamente o que ele quer, gosta e vai precisar em qualquer lugar, da alimentação aos telefonemas, da roupa aos canais de tv, ou simplesmente que se passe um lenço em seu rosto, quando ele começa a suar. Carminha foi testemunha ocular e privilegiada de tudo o que o cantor viveu nas últimas três décadas. Nos shows, nas gravações, nas missas, nos navios, nas separações, na doença e na morte de amigos e familiares do artista, lá estava a fiel secretária ao seu lado.

Quando, em meio a uma coletiva, Roberto Carlos chorava ao falar da morte de sua esposa Maria Rita, num canto da sala Carminha também chora-

308

va. Na audiência de conciliação, às vezes eu recebia dela o mesmo olhar desafiador que Roberto Carlos direcionava a mim e aos diretores da Planeta. Em quase todas as fotos do cantor fora do palco, era possível também identificar a pequena Carminha, ao lado, um pouco atrás ou um pouco na frente, mas sempre por perto dele. Mais que uma amiga ou assistente pessoal, o cantor se referia a ela como o seu "anjo da guarda".

Além de Carminha, mais três outras pessoas estranhas ao processo assistiram à audiência: uma funcionária do fórum, fã do artista, e dois estudantes de direito — todos autorizados pelo juiz. Como não pude ir acompanhado de um amigo, o único sozinho naquela sala era eu.

Depois de outra conversa reservada com seus advogados, Roberto Carlos decidiu acelerar o acordo: baixou pela metade o valor pleiteado. "Isso é o mínimo que vocês devem pagar ao artista pelo transtorno que lhe causou esta biografia não autorizada. Roberto teve que cancelar compromissos para estar aqui hoje, gastou com passagens de avião. Enfim, achamos razoável receber da editora pelo menos 50 mil reais", afirmou o criminalista Norberto Flach. César González, porém, manteve-se firme e disse que não poderia pagar. Citou planilhas de custo da produção e divulgação do livro para tentar convencer a outra parte de que a editora não tivera muito lucro com a publicação. O criminalista Ronaldo Tovani foi enfático: "Já que Roberto Carlos insiste em cobrar algo que a empresa não pode pagar, só nos resta continuar com essa briga na Justiça. Para mim não tem problema nenhum, isso é apenas um processo a mais. Vamos então aguardar o julgamento da tutela antecipada e retornaremos todos aqui numa outra data".

A fala do advogado me deu esperanças de que o acordo pudesse não se materializar. Entretanto, foi nesse momento de impasse que o juiz usou de sua autoridade para mais uma vez ameaçar a editora, dizendo que aquilo era coisa séria, que já estava com a ordem de fechamento da editora Planeta assinada para segunda-feira, caso o diretor-geral César González não comparecesse àquela audiência. Insistia que o que estavam discutindo era muito sério, que não estavam brincando, e que portanto iam fazer o acordo, sim, e encerrar a disputa jurídica naquele dia mesmo. Sugeri ainda a Roberto Carlos que reduzisse um pouco mais o valor pedido e que a Planeta não fosse tão ranzinza em pagá-lo.

Foi a pressão que faltava para o desfecho do acordo. Roberto Carlos se levantou para outra vez conversar reservadamente com seus advogados na sala

309

ao lado. O juiz se aproximou de César González insistindo na solução do impasse. "Vamos fazer o seguinte", disse Tércio Pires, "a editora vai oferecer 15 mil reais ao artista. Isso eu sei que a Planeta pode muito bem pagar. Vou defender essa proposta e acho que Roberto Carlos vai aceitar. Nem tanto lá nem tanto cá. A editora entrega o livro e mais 15 mil em dinheiro, certo?" César González e seus advogados não chegaram a dizer sim ou não, fizeram um silêncio que se traduzia em consentimento tácito. Assim que Roberto Carlos retornou à mesa, o juiz lhe comunicou: "Roberto, acho que agora não há mais motivo para não celebrarmos este acordo. O diretor da editora, numa demonstração de boa vontade em encerrar a questão jurídica, concordou em lhe pagar 15 mil reais".

O cantor e seus advogados se entreolharam e em seguida Norberto Flach revelou que a proposta estava agora mais realista que a do rei. "Nós acabamos de decidir que a editora não precisa nos pagar nada em dinheiro." Roberto Carlos completou: "Até porque eu não vim aqui brigar por causa de 15 mil reais. Assim as pessoas vão pensar o quê? O importante para mim é impedir a circulação desta biografia não autorizada". Ele fez então outra exigência para compensar o não recebimento de dinheiro.

Que, além de não mais imprimir ou comercializar a biografia, a editora entregasse todos os exemplares que ainda havia em estoque. "Quantos exemplares da obra vocês têm na editora?", perguntou o juiz. César González consultou a planilha e informou 10,7 mil livros, concordando com a exigência. "Esses livros estão armazenados onde?", quis saber Norberto Flach. Depois de ouvir o endereço, o juiz começou então a ditar para a escrevente os termos do acordo: "Iniciados os trabalhos, proposta a conciliação, e restou aceita nos seguintes termos: os querelados promoverão a entrega de 10,7 mil exemplares — que se acham em estoque, à disposição do Querelante, em dependências de sua empresa, situada na av. Prefeito João Villalobo Quero, 2253, Jardim Belval, Barueri, prontos à retirada".

Roberto Carlos, porém, fez mais uma exigência: que, além de entregar o que tinha em estoque, a editora Planeta se comprometesse também a recolher e lhe repassar todos os exemplares que havia nas livrarias do país. César González disse que isso seria difícil, porque a editora não trabalhava por consignação. Argumentou que os exemplares haviam sido vendidos e ele não sabia quais livrarias ainda tinham a obra em estoque. Pois Roberto Carlos exigiu que ele verificasse isso e comprasse esses livros de volta para depois lhe entregar.

310

Na hora, pensei em perguntar ao cantor por que ele queria tanto recolher os livros se a editora já havia se comprometido a não mais comercializá-los. Mas a resposta era óbvia: destruir todos os exemplares para não sobrar nenhum para contar a história. Com um misto de horror e tristeza já imaginava a cena de *Fahrenheit 451*, mais de 10 mil exemplares de *Roberto Carlos em detalhes* ardendo numa imensa fogueira. Aquilo tudo me pareceu tão absurdo que cheguei a pensar que talvez o acordo não acontecesse. Eles próprios iam perceber a loucura do que estava sendo decidido naquela sala.

César González tentou convencê-los de que não daria para atender à mais essa exigência de Roberto Carlos, pois o país é muito grande e se já era difícil para uma editora distribuir livros, quanto mais recolhê-los. O juiz intercedeu novamente perguntando, com certa impaciência, de qual prazo a editora precisava para fazer isso. Pelos menos dois meses, foi a resposta. Esse compromisso ficaria então definido no documento. O juiz ditou para a escrevente que a editora teria sessenta dias para, "no limite de suas forças, recolher, em quantas livrarias pudesse encontrar, os exemplares da biografia, com o imediato encaminhamento delas ao cantor".

Mas isso ainda não satisfaz Roberto Carlos. A sua obsessão em apreender a maior quantidade possível de livros fez com que se acrescentasse outro item ao acordo: que, decorridos sessenta dias, se algum exemplar de *Roberto Carlos em detalhes* ainda fosse encontrado no mercado, ele o mandaria comprar e apresentaria as notas fiscais à editora para que esta lhe ressarcisse os valores pagos. César González concordou com isso também, talvez porque achasse improvável que depois de dois meses ainda fosse haver uma grande quantidade de livros à venda. E assim, depois de incluir a nova cláusula, o juiz fez uma leitura em voz alta do texto do acordo.

Foi quando surgiu mais um problema. Depois de Roberto Carlos lhe sussurrar algo ao pé do ouvido, o advogado Alvaro Borgerth disse que queria mudar um trecho do documento: o que dizia que o "querelante (Roberto Carlos), uma vez cumprida a composição, manifesta a renúncia da ação cível intentada contra os querelados". O criminalista Ronaldo Tovani, porém, afirmou que a frase estava bem redigida, juridicamente correta e não via nenhuma necessidade de mudança. "Sim, mas nós queremos mudar", retrucou Borgerth. Antes que ele explicasse o motivo, Tovani o interrompeu para dizer que a renúncia da ação que corria na 20ª Vara Cível do Rio era parte fundamental do acordo.

311

Borgerth tentou explicar que a modificação desejada não iria interferir no resultado do acordo, mas foi novamente interrompido, dessa vez pela advogada da editora, que reafirmou que a renúncia era a única coisa que cabia a Roberto Carlos fazer na ação cível.

Na verdade, os advogados da editora Planeta demoraram a compreender que o problema ali não era jurídico, e sim de superstição do cantor. Ele tem implicância com determinadas palavras e não queria que uma delas constasse no texto do acordo. Não seria eu a esclarecer isso, pois desejava mesmo que eles continuassem não se entendendo. Foi quando Alvaro Borgerth resolveu ser mais claro e incisivo, e quase batendo na mesa afirmou: "O problema é que o artista não quer usar a palavra 'renúncia' no documento, entenderam? Ele não quer essa palavra! Pode usar qualquer outra, por exemplo, desistência, menos 'renúncia'". "Ah, bom!", exclamou Ronaldo Tovani, finalmente entendendo e concordando com a modificação. E em vez de renúncia, no texto ficou que Roberto Carlos "manifesta expressa desistência da ação cível".

Para a minha enorme tristeza, a editora e o artista chegaram finalmente a um consenso. O acordo, porém, não foi sacramentado de imediato, porque Roberto Carlos fez uma nova exigência — e dessa vez direcionada ao autor de sua biografia. O advogado Alvaro Borgerth afirmou que eu aparecia muito na mídia e em eventos literários falando sobre o livro. Reclamou que isso expunha demasiadamente o nome e a imagem de Roberto Carlos. Pediu então ao juiz para acrescentar ao texto do acordo a proibição de que eu falasse publicamente sobre a biografia. Tércio Pires considerou plenamente justificado o pedido e sem nenhuma restrição foi logo ditando para a escrevente: "E doravante Paulo Cesar de Araújo se absterá de tecer comentários sobre a obra *Roberto Carlos em detalhes*...".

Pensei que os advogados da editora Planeta fossem se manifestar contra mais essa flagrante agressão à liberdade de expressão. Mas não falaram nada. Então me levantei e fui o meu próprio advogado: "Excelência, por favor, isso não pode constar do acordo. A Constituição brasileira nos garante a liberdade de expressão, a livre manifestação de ideias e de pensamento", e deixando a modéstia de lado, afirmei: "Não sei se vocês sabem, mas o livro *Roberto Carlos em detalhes* já faz parte da história. Querer me proibir de falar dele é o mesmo que me impedir de falar de Getúlio Vargas, de JK ou da Guerra de Canudos. E eu, como autor, professor, historiador e cidadão, vou sempre falar desse livro".

312

Todos me ouviram em silêncio, e parecia que a questão estava resolvida. Entretanto, Alvaro Borgerth fez uma segunda intervenção. Que constasse do texto a proibição de eu falar publicamente da vida pessoal do cantor. O juiz considerou esse pedido também plenamente justificado, e foi logo ditando para a escrevente: "E doravante Paulo Cesar de Araújo se absterá de tecer comentários sobre a vida pessoal do artista Roberto Carlos...".

Era evidente que eu não queria e não devia ter nenhum veto ao direito de livre expressão. Porém, ninguém protestou e, então, mais uma vez me levantei e fui o meu próprio advogado. "Excelência, por favor, isso também não pode constar do acordo. Eu sou um estudioso da obra de Roberto Carlos e, como explico no livro, a obra dele é marcadamente biográfica, pessoal. O cantor fala de sua mãe na canção 'Lady Laura', fala do pai em 'Meu querido, meu velho, meu amigo', fala dos filhos em 'Quando as crianças saírem de férias', fala de sua mulher em 'Amada amante'. Portanto, falar da obra de Roberto Carlos é falar da vida pessoal dele. Quero afirmar aqui que vou também sempre me manifestar publicamente sobre isto, pois dediquei quinze anos a estudar a trajetória deste artista."

O cantor me olhou com os olhos bem abertos e depois de ficar pensativo por alguns segundos, respondeu: "Mas eu já fiz várias músicas que não tratam de acontecimentos de minha vida pessoal, são histórias que imaginei ou que vi acontecer com outras pessoas". Respondi que sabia disso e que sabia também distinguir umas das outras. Citei para ele um verso de mais uma de suas canções biográficas. "Veja, por exemplo, Roberto, esta sua composição, 'Traumas': 'Meu pai um dia me falou/ Pra que eu nunca mentisse/ Mas ele também se esqueceu/ De me dizer a verdade! Foi você próprio que nos revelou essa passagem de sua vida pessoal. Essa música foi gravada, fez sucesso. Por que agora eu serei proibido de falar disso?'"

Ele nada respondeu.

Era para a questão se encerrar aí, porém o advogado Alvaro Borgerth fez nova intervenção. Que então constasse do acordo a proibição de eu falar publicamente de trechos do livro que tratam da vida íntima de Roberto Carlos. Sem maiores delongas, o juiz ditou para a escrevente: "E doravante, em entrevistas, Paulo Cesar de Araújo não terá comentários acerca do conteúdo da obra no respeitante à vida íntima de Roberto Carlos...".

Confesso que já não tinha mais argumentos para retrucar, e novamente ninguém veio em minha defesa. Entretanto, ao ouvir a frase do juiz, entendi

313

que aquilo não me atingia, pois não falo da "vida íntima" de Roberto Carlos (nem tenho acesso a ela), e sim de aspectos de sua vida pessoal já anteriormente publicados na mídia e em suas próprias canções. Poderia também ter citado, mas não me lembrei na hora, de um trecho da música "O grande amor da minha vida", em que o artista revela confidências do seu primeiro encontro com a então adolescente Maria Rita, sua futura esposa: "Te beijei na boca e percebi/ Que era seu primeiro beijo/ Respeitei sua inocência/ E ignorei o meu desejo".

Por várias vezes naquela sala de audiência, me lembrei de quando tinha onze anos, em Vitória da Conquista. O Natal de 1973 estava próximo, e acompanhei minha mãe até a casa de uma vendedora de roupas, que tinha chegado de São Paulo com bastante mercadoria. Ela chamou minha mãe para ajudá-la na venda de porta em porta, ganhando comissão. Para minha alegria, assim que sentamos no sofá da sala vi na estante em frente o novíssimo LP de Roberto Carlos. Era o álbum de "Proposta", que trazia na capa o rosto do cantor de perfil com o olhar sério, concentrado. Ao ver o LP, minha vontade foi pegá-lo na mão, olhar a contracapa, o encarte, os títulos das novas músicas. Mas por timidez fiquei apenas sentado olhando, olhando. Ocorre que não havia outras pessoas na sala, e a mulher parecia muito envolvida na conversa, fazendo contás, mostrando peças de cama e mesa para minha mãe. Tomei então coragem, fui até a estante e peguei o LP. Assim que ergui a capa, a mulher olhou-me por cima dos óculos e disse: "Minha filha não gosta que mexam nas coisas dela". Devolvi o disco para o móvel e nem cheguei ver a contracapa. Na hora tive vontade de sair correndo da sala, mas não quis atrapalhar os negócios de minha mãe. Fiquei ali até o fim, sentado no sofá, olhando para a capa do disco, reluzente, à minha frente.

Na audiência, sempre que o cantor ficava de perfil, ouvindo seu advogado, eu me lembrava da capa de seu álbum de 1973 e daquele dia na casa da vendedora. Sentado diante de Roberto Carlos, eu via os mesmos olhos fundos, o mesmo olhar sério e concentrado da sua imagem na capa do LP. E em virtude de tudo que acontecia na audiência, tal qual em 1973, o meu desejo era também não mais ficar naquela sala. Mas tive que ficar até o fim.

A audiência foi tensa, demorada e sem intervalos. Lá pelas tantas, Roberto Carlos sacudiu os dois lados de seu paletó e, olhando para o teto, reclamou:

"Mas como está calor aqui dentro, né?". Sim, a sala estava mesmo muito abafada. Era um ambiente sem ar-condicionado, com portas e janelas fechadas e poucas frestas para ventilação. Talvez aquele tenha sido o local mais desconfortável que Roberto Carlos frequentou desde que se tornou um astro pop. Acostumado a circular basicamente de sua casa para quartos de hotéis, estúdios e camarins adaptados ao seu gosto e com temperatura ideal, naquele dia ele passou várias horas num ambiente estranho ao seu status de grande estrela do show business. Pelo menos nisso não houve privilégio para o artista: o calor que eu sentia também parecia o atingir.

A restrição a comentários meus "no respeitante à vida íntima de Roberto Carlos" ficou no texto do acordo — o que depois acabou gerando o mal-entendido de que eu estaria proibido de comentar sobre o livro. Essa foi, de fato, a intenção de Roberto Carlos. Em conversa com seus advogados, ele assim se justificou, apontando em minha direção: "É que eu não quero mais ter problemas com ele, não quero mais ter que discutir se ele está invadindo ou não a minha privacidade". Com essa frase, o autor de "Jesus Cristo" manifestou a sua vontade de se livrar definitivamente de mim. Isso me incomodou muito na hora, e reagi:

Roberto, você está se preocupando à toa comigo. Eu sou um homem sério, um pesquisador e historiador da música brasileira. Além do mais, nessa era da internet não dá para controlar tudo que é dito sobre você. Em diversos sites e blogs há várias pessoas diariamente lhe criticando ou ridicularizando, e você não pode impedir isso. Então, pra que calar justamente eu, um estudioso da sua obra? Foi com muita dificuldade que, durante quinze anos, realizei essa pesquisa, sacrificando a minha vida pessoal e a da minha família. Eu fiz este livro com tanto amor e carinho que o dediquei à minha filha Amanda, de cinco anos. E será lamentável essa biografia não mais existir quando ela crescer.

Disse essa última frase e desatei a chorar, ali na cadeira, com a mão direita sobre o rosto. Acho que as lágrimas já estavam presas havia muito tempo, porque chorei compulsivamente. A pedido do juiz, alguém que não percebi quem foi saiu da sala para me trazer um copo d'água e um lenço de papel. Enquanto essa pessoa foi e voltou, permaneci sentado na cadeira chorando em prantos convulsos sob os olhares atentos de Roberto Carlos, de sua secretária, de seus advoga-

315

dos, do juiz, do promotor e demais pessoas na sala. É possível que, se eu estivesse ali com algum amigo — como desejei levar — ou com um advogado próprio — que fui aconselhado a contratar —, naquele momento eles tivessem me retirado da sala e a audiência tivesse tomado outro rumo. Entretanto, como eu estava absolutamente só, todos esperaram eu me acalmar para dar desfecho ao caso.

Depois de beber a água e enxugar as lágrimas, pedi a palavra e encarei novamente o cantor, fazendo-lhe uma advertência que acabou se revelando profética.

Roberto, este acordo, da forma que está proposto aqui, é um absurdo. Isso é ruim para mim, para a editora Planeta, para o mercado editorial, para a sociedade, e é ruim principalmente para você, Roberto Carlos. Proibir e queimar livros em pleno século XXI é bárbaro. Isto nos remete à Inquisição, ao nazismo, às ditaduras militares. Protagonizar um ato desses a essa altura de sua carreira será uma mácula na sua biografia. Não a que escrevi, mas a sua própria.

Falei isso com bastante veemência, diante de um Roberto Carlos atento e impassível. Em seguida, fiz a minha proposta de conciliação, inspirada no que ocorria no período da ditadura militar, quando os compositores propunham trocar palavras ou excluir versos de canções totalmente vetadas pela censura. Cineastas também negociavam determinadas cenas de seus longas-metragens. Essa era a forma possível de salvar uma canção ou um filme em um contexto absolutamente desfavorável ao autor. Propus então a Roberto Carlos fazer uma revisão do livro, excluindo trechos que ele considerava invasivos, pois eu sabia que isso representava uma parte pequena e secundária da obra. E para absoluta surpresa dele, propus também abrir mão dos meus direitos autorais. "Não quero receber um centavo da venda deste livro, todo o dinheiro pode ficar para você, mas que o livro continue circulando livremente. Esse é o melhor acordo que podemos fazer aqui hoje."

Disse isso tudo e fechei os olhos, contando que César González ou algum dos advogados da Planeta se manifestasse, reforçando a conciliação que propus. Afinal, isso respondia às duas principais reclamações do artista: a de que o livro invadia a sua privacidade e a de que o autor se apropriaria da sua história para ganhar dinheiro. O próprio Roberto Carlos ficou sem argumentos para contrapor e apenas respondeu: "Eu posso até pensar nessa sua proposta de-

316

pois, mas hoje prefiro assinar o que já foi acordado aqui". O advogado Ronaldo Tovani fez então a sua única intervenção a meu favor: que se acrescentasse ao documento a promessa de que o artista pensaria na minha proposta de conciliação. Mas nem isso o cantor aceitou, e o texto permaneceu exatamente como ele queria.

"Foi horrível! Na hora, fiquei atônito. Perdi o controle e acabei chorando ali mesmo, magoado e surpreso com tanta injustiça." Esse desabafo não é meu, mas de Roberto Carlos, na noite de 23 de fevereiro de 1972, quando participava pela segunda vez do ainda então badalado festival de San Remo. Vencedor em 1968 com "Canzone per te", de Sergio Endrigo, ele retornou quatro anos depois ao festival com uma canção ainda melhor, "Un gatto nel blu", de autoria de Totò Savio. Mas dessa vez o ambiente do festival não estava favorável a estrangeiros; contra a presença deles se levantou, na véspera, o sindicato dos músicos italianos. Alegavam que San Remo tinha se internacionalizado demais, inchado demais, e queriam o festival somente para italianos. Diante disso, cantores como o porto-riquenho José Feliciano e o inglês Matt Monro desistiram de participar da competição em 1972. Roberto Carlos, porém, manteve o seu nome, porque não havia impedimento legal e ele acreditava ter nas mãos uma forte concorrente.

Isso se confirmou logo na primeira eliminatória: "Un gatto nel blu" foi a música que mais se destacou. A imprensa e grande parte do público italiano já a apontavam como a provável vencedora. Empolgado, Roberto Carlos voltou a cantá-la na segunda eliminatória, e foi aplaudido no meio da música, fato pouco comum no festival. O cantor voltou feliz para o camarim, certo de que poderia levar o bicampeonato em San Remo. Entretanto, por surpresa de todos e grande decepção dele, o júri não incluiu "Un gatto nel blu" entre as classificadas para a fase seguinte. Ou seja, a música mais aplaudida não chegou nem na finalíssima.

A gravadora CBS reclamou que o cantor brasileiro fora usado como bode expiatório naquela onda de protestos contra estrangeiros. Bode ou não, o fato é que, ao saber da sua eliminação no festival, Roberto Carlos ficou atônito com tanta injustiça. Exatamente o que senti, por outras razões, na audiência no fórum criminal, e tendo como meu opositor um agora impassível Roberto Carlos.

317

Depois de resolvida a pendência por dinheiro, o clima entre ele e os representantes da Planeta ficou bem mais descontraído. Tanto que, ao final, Pascoal Soto propôs, em tom de blague: "Que se acrescentasse mais um item ao acordo: Roberto Carlos irá publicar a sua biografia autorizada pela editora Planeta". Todos eles riram, inclusive o cantor, mas balançando a cabeça negativamente. Sem mais nada a acrescentar, o juiz colocou então uma caneta e a folha com o termo de conciliação sobre a mesa. O primeiro a assinar o documento foi o próprio juiz, com expressa satisfação, seguido do promotor Fausto Junqueira de Paula. Depois foi a vez de Roberto Carlos e de seu advogado Norberto Flach. A partir daí não me lembro mais da sequência exata, só sei que foi com a mão fria e muita tristeza que também assinei aquela folha de papel. Depois de mais de cinco horas de reunião, eu já estava exaurido, emocionalmente arrasado e sem ânimo para dizer ou ouvir mais nada. Acusado por Roberto Carlos e seus advogados, pressionado pelo juiz pelos promotores e abandonado pela editora, a minha única vontade era sair daquela sala o mais rápido possível.

Antes disso, porém, o juiz pegou uma bolsa que estava ao lado de sua mesa e, para surpresa de todos, dela retirou um CD que mostrava na contracapa a sua imagem segurando um violão. Ele abriu o encarte, autografou e ofereceu a Roberto Carlos, com um pedido que todos ouviram. "Roberto, eu também sou cantor e compositor, com o nome artístico de Thé Lopes. Gostaria muito que você ouvisse esse disco e desse sua opinião sincera. É meu primeiro CD, já estou gravando agora um segundo, e gostaria de ter a sua opinião sobre este trabalho." O cantor abriu o encarte, leu o autógrafo e agradeceu ao juiz. "Obrigado, dr. Tércio, pode deixar, ouvirei seu disco com a maior atenção e carinho." Em seguida o juiz deu um CD de Thé Lopes para cada um dos advogados e um também para mim, com o mesmo pedido de que eu ouvisse e manifestasse a minha opinião. Com o título de *Pra te ver voar*, é um CD com onze músicas, a maioria composta pelo próprio juiz.

Depois da distribuição dos CDs, começou a sessão de fotos. De sua mesa, o juiz apontou ao cantor a funcionária do fórum, que assistia à audiência, dizendo que ela era uma grande fã dele. Ela imediatamente perguntou se podia tirar uma fotografia ao lado do artista. "Claro, com o maior prazer", disse o cantor, sorrindo. A funcionária pediu então a alguém para registrar a imagem. O promotor Fausto Junqueira de Paula, do outro lado da mesa, manifestou o mesmo desejo, mandando às favas todos os escríptulos. "Que promotor que nada! Eu

318

também quero tirar uma foto aí com você, Roberto", disse ele, já se encaminhando em direção ao cantor. Depois de abraçar Roberto Carlos, o promotor chamou o juiz. "Oh, Tércio, venha aqui com a gente. Quando teremos outra oportunidade desta?". O artista reforçou o pedido e então o magistrado saiu da sua mesa e foi se juntar ao promotor na pose ao lado de Roberto Carlos.

Mais eu não vi porque sai da sala exatamente nesse momento. No corredor, me deparei com os jornalistas e fotógrafos que por cinco horas e meia aguardaram o desfecho da audiência. Ao contrário do que prometera, passei rápido por eles, sem falar com ninguém. Os repórteres permaneceram ali para registrar a saída de Roberto Carlos. Dezenas de fãs do cantor também não arredaram pé de frente à sala. Muitos funcionários do fórum, que naquele momento deixavam o serviço, se juntaram ao público para ver o grande ídolo da música brasileira. A maioria portava máquinas fotográficas e celulares com câmera na expectativa de registrar uma imagem dele. Segundo relato da imprensa, Roberto Carlos saiu da sala com a aparência cansada e sem dar entrevistas, mas acenou sorrindo para o público. Antes de entrar no elevador, ele chegou a beijar rapidamente uma criança no colo da mãe. Uma estagiária do fórum, Fernanda de Mauro, comentou: "Falaram lá dentro que ele estava meio nervoso, mas não aparentou, não". Sim, o Roberto Carlos que vi lá dentro era o homem, o que saiu acenando e sorrindo para o público já era o personagem.

Segui direto para uma área aberta do estacionamento onde estava o carro de Pascoal Soto, que me levaria de volta até a rodoviária. Enquanto o aguardava, ainda meio atordoado, eu caminhava de um lado para o outro. Era início da noite sob uma garoa fina. Eu estava de costas para o fórum, cabisbaixo, olhando apenas o gramado molhado ao pé do muro do estacionamento. Depois de alguns minutos ali sozinho, de repente vejo um clarão, um foco de luz que se aproximou por trás de mim. Também ouço o pipocar de flashes. Eram os repórteres, fotógrafos e cinegrafistas que se aproximavam, depois de terem registrado a saída de Roberto Carlos. Mas, curiosamente, todos chegaram em silêncio, ninguém falava nem perguntava nada, parecendo compreender a minha dor. Havia apenas o barulho dos flashes e aquele clarão que refletia no rodapé do muro.

Mais uma vez me lembrei do cinema: uma daquelas cenas de filme de guerra, quando algum prisioneiro tenta escalar um muro e é alcançado pelo farol que ilumina seus passos trôpegos e errantes. Sentia-me um personagem

319

de *Fugindo do inferno*, de John Sturges. Minha vontade era sair correndo dali, sem falar com ninguém, mas eu estava encurralado entre o muro e os repórteres que me cercavam. Um deles aproximou o microfone e fez a primeira pergunta: "Paulo Cesar, como você se sente neste momento?"

Antes que eu respondesse, todos os demais jornalistas começaram a fazer suas perguntas ao mesmo tempo, quebrando definitivamente o silêncio inicial. "Qual a sua análise do resultado da audiência?", perguntou um outro. "É uma pena. É uma pena para a história do livro no Brasil, para a história da música popular, é uma pena. Há mais de 350 livros sobre Bob Dylan, centenas de livros sobre Beatles, mais de mil livros sobre Elvis Presley. Eu queria que Roberto Carlos também tivesse uma obra que analisasse em profundidade a sua trajetória na música brasileira", respondi, com a voz embargada, segurando o choro, totalmente fragilizado diante das câmaras de televisão. "Quanto tempo de trabalho você dedicou a este livro?", quis saber uma outra repórter. "Uma vida inteira..." Assim fui respondendo pausadamente essas e outras perguntas que a imprensa me fez naquela noite no estacionamento do fórum. A síntese desse momento foi captada pelas lentes do fotógrafo Luiz Carlos Leite, da *Folha de S. Paulo*, que no dia seguinte publicaria uma foto minha em close com os olhos vermelhos, cansados de chorar — como num verso de "E não vou mais deixar você tão só", gravada por Roberto Carlos no álbum *O inimitável*.

O diretor editorial da Planeta, Pascoal Soto, também falou com os jornalistas à saída do fórum e lamentou a proibição da biografia. "Isso nos faz lembrar os tempos obscuros do nazismo", justificando, porém, que a empresa aceitou o acordo porque "o contexto era desfavorável". Discurso repetido pelo advogado Ronaldo Tovani: "Essa proibição me faz lembrar dos tempos da ditadura", lamentou-se.

O criminalista Norberto Flach também foi entrevistado na saída e disse o que achou do embate entre o réu e o rei. "Foi muito pesado para os dois. O Roberto ficou bastante magoado. Eles ficaram frente a frente." Mas o advogado se manifestou bastante satisfeito e otimista com o resultado do acordo obtido pelo seu cliente. "Eu acho que agora Roberto pode se sentir melhor, se sentir menos exposto", enfatizando também que "isso pôs fim a um sofrimento, a um período de muita mágoa, de muito sofrimento do Roberto".

O advogado acreditava que depois da audiência o caso estaria definitivamente encerrado e que nem ele e nem Roberto Carlos teriam mais que pensar

no assunto. As coisas não seriam tão simples assim. As críticas que surgiram após o anúncio da proibição e apreensão do livro foram das mais contundentes até hoje lançadas a um artista brasileiro, e a exposição negativa da imagem de Roberto Carlos alcançaria níveis nunca antes experimentados em sua carreira. Além disso, os seus advogados tiveram, sim, que novamente se debruçar sobre os autos do processo e trabalhar no caso.