

## O VÔO CEGO DA “FENIX REI”: MEMÓRIA E AUTENTICIDADE EM NARRATIVAS (AUTO) BIOGRÁFICAS SOBRE ROBERTO CARLOS (1970-1974).

Edmilson Alves Maia Júnior\*

### Resumo:

O presente artigo analisa narrativas biográficas e autobiográficas sobre shows do “Rei Roberto Carlos”, entre 1970-1974, para interpretá-las como mecanismos que, ao contarem a vida do artista em dados recortes e interesses, são usados na mobilização de significados do mito na vida social e na organização do tempo histórico.

**Palavras-Chave:** “Rei Roberto Carlos”, Memória, Autenticidade, Pacto Autobiográfico, Celebrações Biográficas.

### Abstract:

The article we now present analyses biographical and autobiographical narratives about shows of “King Roberto Carlos”, between 1970-1974, understanding them as a means that at the same time they focus on parts of his life and interests they are also used to understand how the meanings of the myth act in current social life as in the organization of historical time.

**Keywords:** “King Roberto Carlos”, Memory, Authenticity, Autobiographical Pact, Biographical Celebrations.

**Recebido:** 18/04/2018

**Aprovado:** 06/06/2018

---

\* Professor Adjunto do Curso de História da FECLESC/UECE e Doutor em História pela UFMG. [edmilson.junior@uece.br](mailto:edmilson.junior@uece.br).

Li pela primeira vez sobre um grande show de Roberto Carlos em uma revista de grande circulação entre o público jovem, desde os anos 1980 e 1990, e que compartilhava com amigos “roqueiros” do Bairro e da Faculdade. A *Revista Bizz*, em dezembro de 2000, trouxe a matéria *A 200 km por hora* escrita por Ricardo Alexandre e que celebrava os 30 anos do show *Roberto Carlos a 200 km por hora*. A narrativa apresentava o show de 1970 como um rito de passagem, como se o cantor ressurgisse com uma nova roupagem:

Quando, no fim de dezembro de 1970, Roberto Carlos curvou-se para agradecer os aplausos da platéia, ele sabia que o artista que o Canecão ovacionava pouco tinha a ver com aquele que estreada a temporada três meses antes, **o último acorde de “120...150...200 km por hora” ainda reverberava e já era passado o “rei da juventude”, o ídolo teen do programa Jovem Guarda e das revistas de fofocas**. Era a última noite do show *Roberto Carlos a 200 km por hora*, a primeira superprodução de um artista brasileiro, com direito a cenografia, *merchandising* cultural, orquestra de 20 músicos, dois grupos de apoio, duas baterias, cachê milionário e direção da conceituada dupla Miele & Bôscoli. O show era a exibição pública da vida adulta de Roberto, aos 28 anos um artista completo, *showman* vitorioso, compositor maduro, mais popular do que nunca, refinado como jamais se imaginou, **influenciado pela “ameaça” tropicalista, fascinado por soul music, escrevendo sua própria MPB**.<sup>1</sup> [Grifos meus]

Anos depois dessa narrativa idealizei uma tese de doutorado sobre memórias, tecidas em distintas temporalidades, acerca do cantor Roberto Carlos, e fiz uma interlocução com autores que debatem sentidos do tempo histórico criados pelas ações dos sujeitos. Discuti com Sahllins, entre outros, a história enquanto organização cultural dos fatos e como eventos são instituídos simbolicamente. Vi que a narrativa de *Bizz* elaborara uma “intriga”<sup>2</sup>, um enredo, capaz de articular sentidos temporais na criação de nova *mimeses* configurada que reunia significados do passado e novas intenções. Ela estava situada numa “cultura da memória”, em um universo de produtos comemorativos da indústria cultural no chamado regime de historicidade presentista em seu apego ao passado que faz da memória “um instrumento presentista”, e em meio a uma verdadeira “febre mnemônica”.<sup>3</sup> A narrativa demarcava uma ruptura de quem naquele momento ousava em novos rumos através de um evento único do *show business* brasileiro diante possíveis ameaças e em processo criativo efervescente. Ao comemorar 30 anos do show, celebrava para o público jovem da revista outro “Rei” distinto daquele que existia em 2000 – bem diferente daquele dos tradicionais ritos repetitivos anuais que não davam conta do que teria sido o artista de verdade em outros tempos.

<sup>1</sup> “A 200 km por hora”, BIZZ, 185, 12/12/2000, pp52-53.

<sup>2</sup> O termo intriga não é utilizado no sentido de um tipo de “conspiração palaciana”. Uso como sinônimos: intriga e enredo. GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006. p171.

<sup>3</sup> SAHLLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. SARLO, Beatriz. *Tempo Passado. Cultura da Memória e Guinada Subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras, Belo Horizonte: UFMG, 2007. RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória*. Arquitetura, Monumentos, Mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. HARTOG, François. *Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Tal narrativa era mais um dos enredos infinitos criados na tessitura do tempo histórico do “Rei” pelos diversos sujeitos, incluindo o próprio artista, mídia, fãs. Nela temos indícios de um projeto de autenticidade construído em outro regime de historicidade, o futurista, quando o autor criou sua trajetória e ganhou as alcunhas de “rei da jovem guarda” e depois somente de “Rei” em busca de novos feitos e sucessos. Projeto que pode ser pensado a partir de que:

A palavra *autenticidade* nos vem hoje à boca com tamanha prontidão e com tantas conexões que pode muito bem resistir as nossas tentativas de defini-la, como aquela a que mais tarde me dedicarei. Creio, porém, que por ora me seja possível afirmar que ela sugere uma experiência moral mais tenaz do que sinceridade, uma concepção mais exigente do eu e daquilo em que consiste ser verdadeiro para com ele, uma referência mais ampla ao universo e ao lugar que nele o homem ocupa, tal como uma visão menos receptiva e cordial das circunstâncias sociais da vida.<sup>4</sup>

Roberto Carlos encarnaria o papel do artista “autêntico”, obediente aos próprios anseios: “O artista, nome pelo qual passa a ser chamado, deixa de ser o artesão ou o intérprete, alguém que depende da aprovação da platéia. Ele só se refere a si mesmo, ou a alguma força transcendental que determinou sua iniciativa e que é a única coisa digna de julgá-la.”<sup>5</sup> Bizz se insere no universo das “narrativas (auto) biográficas”<sup>6</sup> sobre Roberto Carlos, enquanto uma “celebração biográfica”<sup>7</sup> da autenticidade tecida em outro momento: nos anos 2000 e no regime de historicidade presentista. Como então compreender o projeto de autenticidade em outra temporalidade para além do dito em meio ao boom da memória?

É preciso conceituar dois mecanismos utilizados em 1970 para legitimar dadas imagens do artista e na construção desse projeto de autenticidade de Roberto Carlos no regime futurista: o pacto autobiográfico e as celebrações biográficas. Eles dialogaram entre si na efetivação do artista “autêntico” em meio ao complicado cenário de expansão dos bens simbólicos e dadas incertezas e perigos.

A celebração biográfica feita no show em 1970 teve sentido bem diverso do que da rememoração de 2000 e eis um ponto de partida chave: o que era memória em 1970 e seu uso é bem distinto do que em 2000. Em 1970 tínhamos um artista em crise de identidade e que lidava com os perigos de sua época em relação a ser superado no campo musical brasileiro. Em 2000 temos alguém que foi capaz de “escrever a sua própria MPB” e assim deveria ser lembrado em meio às batalhas da memória da música brasileira: como tendo a sua autenticidade plena e mais ainda nesse momento único em ebulição.

<sup>4</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*. A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu. São Paulo: E-realizações, 2014. p 21

<sup>5</sup> Procurei conceituar o termo visto em: NERVO, Alexandre. A celebração biográfica: Chateaubriand, Marinho e Silvio Santos. In: RUDIGER, Francisco. (org) *Roberto Carlos, Xuxa e os Barões da Mídia. Estudos sobre fama, sucesso e celebridade no Brasil*. Porto Alegre: Gattopardo, 2008. pp71-100.

<sup>6</sup> A expressão vem do livro: GOMES, Ângela de Castro & SCHMIDT, Benito Bisso. (Orgs.) *Memórias e Narrativas (Auto)biográficas*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

<sup>7</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*. A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu. São Paulo: E-realizações, 2014. p110.

# HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE.

Com a saída do Programa da Jovem Guarda iniciou-se um novo capítulo de intrigas sobre seu horizonte de expectativas, com muitos falando em queda, declínio, morte do ídolo, ou necessidade de mudança. Se em 1965-1967 se discutia a autenticidade do cantor como produzido pela “máquina” do sucesso.<sup>8</sup> A partir de 1968 discutia-se se ele sobreviveria depois do desgaste da Jovem Guarda, se sua música tinha de fato alguma “autenticidade”.

A figura de Roberto Carlos dramatizada, em meio às dimensões da Indústria Cultural brasileira, em uma nova articulação de campos de experiências e horizontes de expectativas. Assim, é que Paulo Cesar de Araújo indica que as críticas que falavam do fim de Roberto Carlos se detinham em pensá-lo como um fenômeno da televisão e não como um cantor e compositor que usava as canções como instrumento principal para se comunicar.<sup>9</sup>

Mas o próprio Roberto Carlos e as pessoas ao seu redor não sabiam que caminho tomar e como ficaria a relação do cantor com a televisão. Após o fracasso dos programas que participou nos anos de 1968-1970<sup>10</sup>, bem como sua saída do Programa Jovem Guarda no início de 1968, teve que fazer sua repaginação através de um posicionamento no campo musical. Em especial entre 1968-1974, quando não teve a televisão como veículo de exposição e teve que lidar com pressões do campo de experiências<sup>11</sup> da Jovem Guarda e os vaticínios de seu fim enquanto mero fruto da publicidade e da televisão. A defesa de sua autenticidade na indústria cultural passava então se ele conseguiria se manter sem a ajuda da máquina da propaganda, do precioso auxílio do meios de comunicação na fabricação do mito.

Dessa forma, os horizontes de expectativas<sup>12</sup> de Roberto Carlos no início de 1968 com a saída da Jovem Guarda estão em transformação. Como uma fênix ele teria que ressurgir em um tipo de “vôo cego” na garantia de sua autenticidade como mote principal para se defender dos que previam uma decadência inevitável. Eis a questão que seus críticos, e porque não o próprio Roberto Carlos, se colocavam: ele seria “de verdade” mesmo sem a televisão e o programa que liderou de agosto de 1965 a janeiro de 1968? Como, então, ele respondeu a essa crise de autenticidade e defendeu que ele era de verdade para os fãs?

Foi justamente a partir daí que cada vez mais Roberto Carlos passou a falar em ser “fiel a si mesmo”, reivindicou para si diante dos outros o adjetivo de autêntico porque fala a **sua** verdade. Em algumas de suas principais canções e em entrevistas Roberto Carlos fez o que

<sup>8</sup> Inúmeras narrativas tematizaram a canção *Quero vá tudo pro inferno*, sua autenticidade ou não, e o sucesso abrupto de Roberto Carlos na Jovem Guarda e os seus motivos, eis algumas: “A Brasa e o Mito” In: REVISTA VISÃO, 09/09/1966; “A Canção dentro do Pão” In: MANCHETE, 726, 19/03/1966; “Roberto Carlos é uma brasa, mora?” In: O CRUZEIRO, 06/05/1966; “Vejam Quem Chegou De Repente” In: REALIDADE, n. 63, 06/1966; “O Iê-Iê-Iê como ele é” In: MANCHETE, 728, 02/04/1966.

<sup>9</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em Detalhes*. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006. p489.

<sup>10</sup> Os programas mal-sucedidos foram “*Todos os Jovens do Mundo*”, “*Roberto Carlos à Noite*” “*Opus 7*”.

<sup>11</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. São Paulo: Contraponto, 2006.

<sup>12</sup> KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. São Paulo: Contraponto, 2006.

pensamos a partir da noção de pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. As próprias canções, o disco do cantor com seu “nome próprio”, mas também as entrevistas – enfim, todos os materiais do “espaço autobiográfico” em que existe a “identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala”.<sup>13</sup>

Defendo que, mesmo canções assinadas<sup>14</sup> pelos dois compositores (Erasmus Carlos e Roberto Carlos) ou feitas por outros (caso, por exemplo, de *Meu Pequeno Cachoeiro*, escrita por Raul Sampaio e gravada em *Roberto Carlos*, CBS, 1970, ou de *Moço Velho*, composição de Sílvio César, gravada no disco *Roberto Carlos*, CBS, 1973), podem ser pensadas como fazendo parte do pacto autobiográfico de Roberto Carlos porque assim foram entendidas publicamente pelo fato de estarem em produtos “assinados” pelo cantor, tanto pelo seu “nome próprio” que deu título à maioria absoluta de seus discos entre 1969-1975, como pela sua imagem em seus LPs, ausente apenas no primeiro disco do artista em 1961:

[...] a identidade entre autor, narrador e personagem é condição *sine qua non* de uma autobiografia, consubstanciada no pacto autobiográfico: a identidade entre o nome exposto na capa e na folha de rosto (um nome que equivale a uma assinatura) e o nome que o narrador se dá como personagem principal, acrescida na maioria das vezes da indicação, na capa, na folha de rosto, nas orelhas e na contracapa, de que se trata de uma autobiografia.<sup>15</sup>

Muitos ouvintes passaram a ter, na década de 1970, um Roberto Carlos para admirar e ouvir em seus dramas próprios, alguém que não tinha medo de falar sua verdade e seu passado em um repetido processo de amadurecimento de sua vida. O cantor ao “publicizar” seu “passado” ganhou adesões e fundamentalmente simbolizava eventos de sua biografia no centro da indústria cultural brasileira. Com a canção *As Flores do Jardim da Nossa Casa*, lançada em dezembro de 1969, sobre a dor do filho que nasceu cego, ampliou-se com a gravação de *Meu Pequeno Cachoeiro*, do LP *Roberto Carlos* em 1970, *Traumáticas* do LP *Roberto Carlos* de 1971, e do LP *Roberto Carlos* de 1972 com músicas autobiográficas, especialmente a canção *O Divã*.

Composições e entrevistas ganharam novo sentido na minha discussão das memórias sobre o artista: ele pautou percepções de si pelo que foi capaz de expressar sobre sua vida e sua obra ao longo dos anos, por ter assinado canções, discos e entrevistas em que dizia abrir seus sentimentos e sua vida, por ter se comprometido com sua versão sobre o tempo vivido. Destaque para texto da revista *Amiga* de 1970, que fez uma série em doze capítulos, entre 11/08 a 27/10 de 1970, chamada *Memórias de Roberto Carlos* com base em uma longa entrevista com o artista:

<sup>13</sup> LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. De Rousseau a Internet. Belo Horizonte: UFMG, 2008. p 24.

<sup>14</sup> Assinadas, mas não necessariamente compostas por ambos. Nesse momento eles tinham um acordo para dividirem os direitos autorais mesmo quando um somente tivesse composto uma canção. Caso da música autobiográfica “*Minha Tia*”, música de Roberto Carlos, assinada pelos dois, e que fala das desventuras do cantor em busca da fama quando recebeu ajuda da “Tia Amélia”. Note-se que “*As Flores do Jardim da Nossa Casa*”, como Roberto Carlos afirmou a Revista *Amiga*, é outra dessas canções feitas por ele e assinadas pelos dois.

<sup>15</sup> ALBERTI, Verena. In: *Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 4, n. 7, 1991, p. 68.

Neste número, *Amiga* inicia a publicação das *Memórias de Roberto Carlos*, conforme narrativa feita pelo Rei ao nosso repórter José Maria dos Santos. Neste primeiro capítulo, que é mais uma introdução, os leitores já encontrarão interessantes informações sobre este que é, sem dúvida, o grande nome de nossa música popular, uma figura marcante da década que finda. A partir deste número, portanto, acompanhem os lances emocionantes, os momentos de dramaticidade e suspense, da vida de Roberto Carlos, de sua escalada - da origem humilde ao sucesso espetacular: *As curvas da estrada de minha vida*. Mais um presente de *Amiga* aos seus leitores.<sup>16</sup>

Tal narrativa, em que se confundem celebração biográfica da mídia com o pacto autobiográfico, já que é pautada pela fala do artista, fez o elogio da sua maturidade em uma descrição de sua vida tão cheia de dores e superações, com destaque para a mais recente luta que motivou a primeira música assumidamente autobiográfica do artista: desde a infância em Cachoeiro de Itapemirim até o drama da cirurgia que recuperou a visão de seu filho em 1970. Mesmo com tantos obstáculos, o saldo seria positivo e é isso que se destacou: “Havia tanta ternura em tudo. Até aqui, minha vida foi demais!”. Em uma espécie de gangorra do destino, em que no fim atesta-se que ele chegou lá, apresentam-se imagens biográficas emblemáticas: sua “infância mais ou menos pobre”, os “olhos tristes e tímidos”, o “trabalho de seus pais”, os “aplausos de San Remo” a turma da Rua do Matoso “sonhando com o sucesso, “o menino acalentado pela máquina de costura da mãe”, o “presente de Natal que não veio”, substituído pela “ternura” que sempre havia:

Desapareceu o seu olhar assustado de antes, as frases entrecortadas que caracterizavam sua conversa, suas entrevistas. Grandes extremos em sua vida. De violão e roda de amigos em estúdios de televisão fazendo músicas que falavam do baile que ia começar e ele louco para dançar com a garota, ao quarto solitário de um hotel de Amsterdã, nó na garganta, esperando o resultado da operação dos olhos de seu filho recém-nascido, compondo *As flores do jardim de nossa casa* para espantar a angústia. Da infância mais ou menos pobre em Cachoeiro de Itapemirim à grande fortuna; da modesta rádio local e as palmas dos parentes e amigos aos aplausos de San Remo. Moço de olhar triste e ar tímido, mas que quando criança ninguém agüentava lá no colégio Cristo-Rei em Cachoeiro. Já na adolescência, os encontros na esquina da Rua do Matoso com Haddock Lobo, no Rio, dezenas de rapazes como ele, sonhando com o sucesso, então uma coisa distante. Todos como ele, Erasmo Carlos, Tim Maia. Voltando à infância, o menino dormindo acalentado pela máquina de costura da mãe, que trabalhava até alta madrugada. O primeiro sonho que quase se torna realidade: o pai, relojoeiro, ia trocar seu Omega por uma motocicleta, enfim, a primeira condução dos Braga. E a moto não veio, como não veio o seu carro de pedal no Natal, cuja ausência foi preenchida por um velho velocípede do primo.

- Havia tanta ternura em tudo. Até aqui, minha vida foi demais!<sup>17</sup>

Roberto Carlos endossou o pacto autobiográfico que a canção *As flores do jardim da nossa casa* expressou: o cantor falou da dor que sentia quando de toda a sua luta em hospitais para fazer o filho ficar curado. Gerou-se uma crença em torno do cantor para que não só suas músicas fossem vistas como expressão da sua autenticidade, mas também suas entrevistas e

<sup>16</sup> “As Memórias de Roberto Carlos: Curvas da Estrada da Minha Vida”, AMIGA, 12, 11/08/1970.

<sup>17</sup> “As Memórias de Roberto Carlos: Curvas da Estrada da Minha Vida”, AMIGA, 12, 11/08/1970.

declarações, uma vez que entendo que ele influenciou “seus leitores a lerem num registro autobiográfico o resto de suas produções narrativas”. O artista se dizia disposto “a falar a verdade”, uma característica central do “pacto autobiográfico”.<sup>18</sup>

Na autenticidade pretendida nessa revista com a sua procura em se dizer ele mesmo a todo custo em qualquer situação, num momento de virada de sua carreira que não se sabia para onde ir, depois de sua saída da Jovem Guarda, e quando ele ainda não era simplesmente o “Rei”. Isso por meio desses dois mecanismos, o pacto autobiográfico e a celebração biográfica, que permitem, por exemplo, que o cantor possa terminar as “suas memórias” dizendo: “Sabe, bicho. A gente não consegue mais mentir. Antes, se mentia com grande facilidade. Hoje, nem fazendo força, consigo mentir.”<sup>19</sup>

Entendo que Roberto Carlos, a partir de 1970, narrou quealaria para seu público em canções e declarações sobre si mesmo. Dessa forma, pautou as visões sobre sua obra e sua figura e criou um “contrato” de expectativas sobre seus discos e músicas:

A problemática da autobiografia aqui proposta não está, pois, fundamentada na relação estabelecida de fora, entre a referência extratextual e o texto – pois tal relação só poderia ser de semelhança e nada provaria. Ela tampouco está fundamentada na análise interna do funcionamento do texto, da estrutura ou dos aspectos do texto publicado, mas sim em uma análise, empreendida a partir de um enfoque global da *publicação*, do contrato implícito ou explícito proposto pelo *autor ao leitor*, contrato que, atribuídos ao texto, nos parecem defini-lo como autobiografia.<sup>20</sup>

Em entrevistas como a da revista *Amiga* em 1970, a mais detalhada que encontrei na pesquisa até esse ano, o cantor pôde se ligar diretamente a seu público no sentido de promover com mais radicalidade o pacto autobiográfico como algo que “se define por algo que é exterior ao texto, não se trata de buscar, aquém, uma inverificável semelhança com uma pessoa real, mas sim de ir além, para verificar, no texto crítico, o tipo de leitura que ela engendra, a crença que produz.”<sup>21</sup>

Seus shows a partir desse momento tornaram-se celebrações biográficas em diálogo com o pacto autobiográfico que permitiu múltiplas leituras sobre o artista, para além do que ele pretendia. Ao mesmo tempo em que criava uma aproximação de sua vida com sua obra para fatores de identificação, tais celebrações biográficas não foram mecânicas, mas sim de interação. Elas dialogaram inventivamente com o dito através do pacto e do que ele queria realçar de sua trajetória.

Não apenas Ricardo Alexandre fez ampla aclamação desse show como marco na carreira do cantor nessa fase tida como a “fase *soul*” em que o cantor teria produzido sua maior experimentação musical e existencial. Outras intrigas ao longo dos anos também ressaltam esse

<sup>18</sup> LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. De Rousseau a Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p 43-65.

<sup>19</sup> “As Memórias de Roberto Carlos: Curvas da Estrada da Minha Vida”, AMIGA, 12, 11/08/1970.

<sup>20</sup> LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. De Rousseau a Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p 45.

<sup>21</sup> LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. De Rousseau a Internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p 47.

show que, acredito, foi sacralizado pela memória em detrimento de outros momentos.<sup>22</sup> Como a narrativa de Mieli em sua autobiografia ao tratar do papel da dupla com Bôscoli em relação ao Canecão e já com destaque para o show de Roberto Carlos:

Nessa casa se escreve a história da Música Popular Brasileira”. A frase é do Ronaldo, não me lembro quando foi escrita, mas permanece até hoje na fachada do Canecão. Realizamos naquele palco alguns dos shows mais importantes de nossa carreira. Desde o primeiro espetáculo de Roberto Carlos, em 1970, *Roberto Carlos a 200 quilômetros por hora*. Tinha, a ver, é claro, com a paixão do Rei, naquele momento fascinado pela velocidade. Foi nosso primeiro show com direito a grande produção, com orquestra, cenografia etc.<sup>23</sup>

Note-se como ele fala da velocidade como tema ainda e também não indica uma ruptura mais radical. Em 1982 tivemos uma outra “intriga” da importância desse show com destaque a entender como ele foi capaz de seduzir audiências singulares e essenciais:

Depois da Jovem Guarda, só Roberto Carlos encontrou com segurança outra freguesia. O cantor pós-68, pós-Jovem Guarda, pós-casamento e paternidade, dá uma notável subida. O público de esquerda grã-fina o acolhe pela primeira vez, e triunfalmente, quando estreia sozinho no Canecão, no Rio. *O Pasquim*, líder da opinião progressista de então, verdadeiro poço de resistência durante a pior repressão, dá-lhe simpatia e cobertura. Com essa chancela, todo mundo estava autorizado a gostar de Roberto Carlos. Assim, ele vai-se desprendendo de seu público anterior, sem todavia abandoná-lo de vez, enquanto ganha um novo público que, de fato, amplia sua audiência. Agora será Roberto Carlos para todos.<sup>24</sup>

Tal narrativa é muito sagaz em compreender como se trata de compreender estratégias no pós-jovem guarda que garantissem sua sobrevivência e acabaram até por garantir a ampliação de seu público, com o “Roberto Carlos para todos”. Nas narrativas de *O Pasquim* de 1970, mencionadas por Galvão, temos o encantamento diante as novas estratégias do artista. Nas duas edições seguidas de *O Pasquim* se percebe o clima de instabilidade que ele vivia e como ali ele teve uma guarida, ou pelo menos não foi “pichado”.

A primeira delas, uma entrevista em que *O Pasquim* logo fez questão de afirmar que eles não iriam “pichá-lo”, como teria acontecido no programa *Quem tem medo da verdade?*<sup>25</sup>. Havia, portanto, o receio do poder de formação de opinião do periódico:

Roberto, a gente está querendo entrevistar você há muito tempo, mas foi um negócio dramático: ele vem hoje, não vem. Depois, disseram que você tinha um certo grilo com o pessoal d’*O Pasquim*, achando que nós íamos te agredir, como se nós fossemos uns f(\*) d p(\*) iguais ao pessoal de *Quem tem medo da verdade?*. Que grilo era esse?<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Antes de Araújo, ou Ricardo Alexandre, diversas narrativas, sejam do regime futurista, sejam do regime presentista, consagraram o show *Roberto Carlos a 200 km* como o marco mais importante, alguns chegam a citar outros como 1973, 1978 ou o *Emoções* de 1981, mas o destaque ao show de 1970 se sobressai.

<sup>23</sup> MIELE, Luís Carlos. *Poeira de Estrelas. Histórias de Boemia, Humor e Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p195

<sup>24</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. *A trajetória rumo ao estrelato. Nova História da MPB*, Abril, 1982.

<sup>25</sup> Nesse programa também tivemos intensa discussão sobre a autenticidade do cantor em relação ao seu papel junto à juventude. QUEM TEM MEDO DA VERDADE. DIREÇÃO: CARLOS MANGA, 1970.

<sup>26</sup> O PASQUIM, 68, de 7 a 13 out. 1970.

E ele na resposta, reforça a percepção da instabilidade do momento e suas incertezas: “Não era grilo, bicho. Primeiro, havia um desencontro muito grande, questão de compromissos, essas coisas todas. Agora, em princípio havia mesmo um certo receio, mas depois eu vi que não precisava ter tanto receio”. Na seqüência perguntas sobre sua atual vivência, seus problemas, e como ele enxerga a nova fase de sucesso:

Você foi durante muito tempo esnobado pela chamada crítica de música popular e hoje você é um cara que tem quase a unanimidade dela. Você atribui a quê? ROBERTO – Eu não sei, sinceramente.

O PASQUIM – Você mudou em alguma coisa?

ROBERTO – Eu não mudei em nada, eu apenas fiz um show no Rio que eu nunca tinha feito. Eu não sou muito de me analisar e preparar uma resposta, dizer que eu modifiquei nisso ou naquilo. Eu sei que houve uma transformação em mim, mas eu não saberia explicar até que ponto foi esse transformação. Eu sei que não é uma transformação só aparente. Realmente, eu vejo a vida e as coisas de uma forma muito diferente, mas seria preciso que alguém me ajudasse a descobrir o que é porque é um negocio muito intuitivo, você entende? Não é um negocio que você sabe exatamente o que é pra dizer: é nisso, nisso e nisso que eu mudei. Seria preciso que alguém me perguntasse: você mudou nisso, naquilo. Talvez, através de perguntas assim eu me definisse.

O PASQUIM – Nas suas ultimas, não apenas nas musicas e nas letras, mas também na interpretação você esta mais triste. É verdade isso?

ROBERTO – Eu não sei se mais triste, talvez mais amadurecido.

O PASQUIM – Você já pensou em fazer psicanálise, você tem problemas que você ache que um psicanalista possa te ajudar a resolver?

ROBERTO – Eu não acho que eu tenha problemas que precise de psicanalistas. Essa questão de perguntar em que eu modifiquei eu acho que qualquer um podia fazer.<sup>27</sup>

Vejam os que em 1970 tivemos diversas entrevistas dele da época sobre suas mudanças, seu amadurecimento, seus dramas... E eram respondidas através do pacto autobiográfico do artista dizer a sua verdade, o que pareceu convencer seus interlocutores muitas vezes. A interação entre pacto e celebrações se iniciou com a canção “As flores do jardim da nossa casa”, e em entrevistas sobre a música em 1970, e os enredos descrevem-no como tocado pela tragédia, um menino que enfrentara grande obstáculo, que sofria novamente devido à doença do filho que nascera cego com glaucoma congênito.

Entretanto, outra narrativa no meio desse furacão gerou um ruído de comunicação ao fazer uma celebração favorável, mas que ultrapassou certos limites postos. Carlos Lacerda narrou suas impressões, com base na entrevista que fizera com o cantor, quando enfatiza que Zunga, apelido do artista em sua infância, “amadurecia”, entre seus medos e sonhos:

**No choque da desgraça, Zunga amadurece, à força.** Na reflexão, na lágrima. Carros de corrida, sonhos de grandeza, para que vos quero? **Quero a luz dos olhos de meu filho.** Pomposo sou eu para contar estas coisas em ritmo de aventura. O verdadeiro Roberto Carlos é diferente: é simples e direto como a sua geração, que atea fogo ao mun-

<sup>27</sup> O PASQUIM, 68, de 7 a 13 out. 1970. A segunda narrativa, vista como uma espécie de quebra-gelo antes da entrevista com a equipe do folhetim foi uma reportagem, “A Vida Intima de Roberto Carlos”, sobre 24 horas de sua vida acompanhadas pelo periódico e acaba com a seguinte conclusão: “Em 1963/64, críticos e intelectuais brasileiros se uniam numa tese: Roberto e Erasmo Carlos não existem. São um lixo. Os dois estão aí, espetaculares, e a gente descobriu uma coisa: os críticos e intelectuais brasileiros não sabem de nada.” O PASQUIM, 69, de 14 a 20 out. 1970.

do para acender o cigarro, mas tem medo e se espanta do clarão dos seus próprios incêndios.<sup>28</sup> [Grifo meu]

Pelo título da narrativa já vemos como Lacerda o enxergou ainda como o “Rei da Juventude”, e também foi dos primeiros a associá-lo, por conta de seus dramas pessoais, a uma permanente melancolia. Daí que no desfecho de seu enredo sobre o cantor naquele momento, chama-o de “Hamlet da canção” em texto que dramatizou a biografia do artista e o saúda pela força de vontade diante dos desafios e deseja-lhe tudo de melhor no mundo por conta dessa trajetória de ser mais um pai a lutar com todas as forças por seu filho, assim como foram os próprios pais de Roberto Carlos que tanto lhe deram amor e apoio:

Como diria o relojoeiro, a sombra de Dona Laura neste instante beija a mecha de cabelos que já custa a arrumar na fronte pálida desse **Hamlet da canção. Que o mundo lhe seja bom, Roberto Carlos, como você é para o mundo.** Sem pieguices espúrias. Virilmente bom. Todos os pais do mundo, que acompanham, aflitos, atônitos, o aprendizado de sofrimento que seus filhos fazem. Reaprender, sempre, a sofrer em paz. E a transfigurar em som, em palavra, em gestos desajeitados e curtos, a beleza da vida, único modo de aturá-la em paz. Até o fim, quando Segundinho partir à descoberta da luz do mundo.<sup>29</sup> [Grifo meu]

O pacto autobiográfico indicava como o cantor queria pautar a sua imagem, como ele falava de si para os outros, entrando em diálogo com visões biográficas sobre ele, e em 1970, havia uma preocupação do artista com o que se falava de seu passado, numa demonstração que mesmo uma celebração de sua biografia não podia contrariá-lo. É o que se vê numa fala posterior do artista a Ronaldo Bôscoli acerca do que o ex-governador da Guanabara escrevera sobre ele e o fato de sua “perna postiça”, seus dramas pessoais, terem ajudado a promover comoção pública favorável ao cantor. Roberto Carlos rejeitou com “verdadeiro ódio” qualquer insinuação de que usara isso como “arma” para vencer:

Roberto ficou sentido com Carlos Lacerda quando da reportagem. “**O fato de eu não ter problema com meu defeito não autoriza ninguém a teatralizá-lo tanto**”. Tenho verdadeiro ódio – e seus olhos fundos f piscaram – a usar isso como arma. Para comover quem quer que seja. Ou esteja. Se venci foi com isso aqui – faz um gesto difícil de ser transcrito – e com isso também (aperta o grande Cristo que traz no peito).<sup>30</sup> [Grifo meu]

Não por acaso, portanto, *O Pasquim* citou o programa “Quem tem medo da verdade”, onde o artista foi indagado sobre seu acidente quando criança que perdeu a perna<sup>31</sup>. Temos justamente uma tensão no ar que diz respeito ao quanto falar de si também era uma forma de controle sobre o que podia ser dito sobre seu passado. Em outubro de 1970 o quadro era delicado na medida em que Roberto Carlos pautava o que queria que fosse dito sobre ele tendo como foco principal a evocação

<sup>29</sup>- “Roberto Carlos: Rei da Jovem Guarda, Príncipe da Melancolia”. MANCHETE, 963, 09/03/10/1970.

<sup>30</sup>- “Roberto Carlos: Rei da Jovem Guarda, Príncipe da Melancolia”. MANCHETE, 963, 09/03/10/1970.

<sup>31</sup> “Ronaldo Bôscoli Escreve: Roberto Carlos e Eu”. FATOS & FOTOS, 10/06/1971.

<sup>31</sup> “QUEM TEM MEDO DA VERDADE – Roberto Carlos conta entre outros segredos como perdeu a perna num acidente de trem e sete inquisidores o absolvem de crime nenhum.” VEJA, 78, 04/03 1970, p12.

de imagens de seu passado na defesa de que cantava a si mesmo, era autêntico e não mudaria haja o que houver. Como ter um monopólio da memória se a sua publicização foi elemento essencial na garantia do projeto de autenticidade?

Nesse sentido a discussão do amadurecimento deveria tomar o primeiro plano na ação do pacto e no formato das celebrações. O que aponta como muito mais do que uma ruptura a partir do show teve-se uma reelaboração controlada da memória. Nesse sentido, dados usos da memória da Jovem Guarda estavam em 1970 no show *Roberto Carlos a 200 km por hora*, quando Roberto Carlos exigiu de sua produção recém-contratada um *pout-pourri* de sucessos da sua fase entre 1963-1968 numa clara busca desse “controle da mudança” e na apresentação de uma dada coerência sobre si mesmo e sua autenticidade.<sup>32</sup>

Assim é que se pode entender outro enredo de 1970 referente ao show *Roberto Carlos a 200 Km por Hora* e que dialogou com a instabilidade vivida pelo artista naquele instante em ser um outro tipo de artista. Sua narrativa opinava que as mudanças pretendidas não tinham surtido efeito. Nela se vê como a rememoração de Ricardo Alexandre não compreende a ruptura e sim muito mais já apresenta a história contada, um enredo onde a ruptura foi naturalizada sem se pensar nuances e contradições outro tipo de rei.

O "rei" da juventude não canta músicas novas nem procura maneiras diferentes de se apresentar. Limita-se a reproduzir momentos simples e comunicativos da época próspera da Jovem Guarda -devidamente amparados por movimentação de cenários, presença e ruídos de automóveis no palco, que o associam imediatamente ao jovem "ligado na luz, som e velocidade", como ele mesmo se anuncia quando começa a cantar. (...) De pé, entusiasmado, o público aplaude talvez sem perceber que acabou de ouvir as mesmas músicas que costuma comprar nos discos. Ou talvez sabendo que reverencia um dos poucos mágicos da comunicação.<sup>33</sup>

Questiono a visão de atribuir ao show de 1970 o papel de ruptura total na construção do futurismo do rei. Em 1970 o “Rei da Juventude” concebia nova imagem que o tornaria simplesmente “o Rei” como se convencionou chamar em especial após sua entrada na *Rede Globo* em 1974. A ruptura em 1970 não poderia ser tão radical tendo em vista as incertezas e principalmente as estratégias do projeto de autenticidade adotadas.

Daí analisar narrativas sobre outro show que interagiu com o pacto autobiográfico para tentar garantir um futuro cada vez mais brilhante: o show *Além da Velocidade* de 1973. Ao invés da mistificação da memória do regime de historicidade presentista, com a idealização de rupturas e naturalização de marcos, interpretar usos do passado entre os anos 1970-1974: observar o diálogo com o pacto que o artista engendrava e que encontrava-se em plena construção ao “se revelar” em entrevistas e em canções que, por sua vez, foram usadas nessas celebrações biográficas.

<sup>32</sup> “Roberto Carlos” - História da Música Popular Brasileira: Abril, 1971. Trata-se de outra intriga sobre a instabilidade da sua carreira, com ecos da Jovem Guarda e definindo-o como ainda um cantor de música jovem.

<sup>33</sup> VEJA, 105, 09/09/1970, p44.

## Um “Rei” Contra “A Máquina”? Autenticidade e Regime de Historicidade Futurista no Show *Além da Velocidade*.

Dos shows da década de 1970, mais do que o show *Roberto Carlos a 200 km por hora* o que melhor parece trazer elementos de ruptura e tensão nas escolhas que o cantor fazia é o show de *Além da Velocidade* de 1973. Esse período de intensas mudanças entre 1968, a saída da Jovem Guarda, a 1974, a entrada do artista na Globo, pode ser discutido atentando-se para as narrativas do show e outras que falaram dele naquele momento, e posteriormente no culto da memória.

O show *Além da Velocidade* de 1973, segundo fontes da época trouxe também um “novo Roberto Carlos”, mas não é tão destacado na cultura da memória do regime de historicidade presentista. Paulo César de Araújo fala em poucas páginas sobre ele, enquanto o show de 1970 possui várias e várias páginas dedicadas a ele quando o endossa como grande ruptura da trajetória do cantor. Tal silêncio sobre esse show em contraposição a consagração do show de 1970 tem muito a dizer. O show *Além da Velocidade* teve intensos elementos de inquietude, a começar pelo nome de ruptura e ao mesmo tempo de ambigüidade por dizer ao mesmo tempo tanto que Roberto Carlos não ligava mais para a velocidade como também podia dizer que estava tão rápido que nem a velocidade o media mais. O show de 1973 nesse sentido foi dimensão integrante e ativa do diálogo do pacto autobiográfico e das celebrações biográficas. Ajudou nas defesas contra duas importantes questões que o cantor era obrigado a responder desde sua saída da Jovem Guarda e a discussão sobre sua autenticidade: porque deixara a musica jovem e porque não fazia uma “música política” mais séria.

Tais questionamentos podem ser interpretados como marcados profundamente pelos temas da alienação e da maquina que colocavam o homem nessa posição de não sujeito com sua realidade. Uso os termos propostos por Trilling ao se referir que “perpassa todo o século XIX a angustia referente ao fato de que o homem talvez não seja homem, de que sua relação com o mundo pode não ser uma relação humana.”<sup>34</sup> Assim é que as máquinas são um perigo:

A angustia suscitada pelas maquinas é um lugar-comum do pensamento moral e cultural do século XIX (...) A mente não deve ser uma maquina – nem mesmo aquela parte a que damos o nome de razão. (...) Era o princípio mecânico, tanto quanto o princípio aquisitivo – a ambos intimamente relacionados, é claro – , o que era encarado como inimigo do ser, como fonte da inautenticidade.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*. A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu. São Paulo: E-realizações, 2014. p 140

<sup>35</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*. A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu. São Paulo: E-realizações, 2014. p 143

Nesse debate de como o cantor pensou a sua autenticidade diante suas crises e relações com a “maquina” e o “inautêntico”, merece destaque a atenção singular do jornalista Pedro Alexandre Sanches para esse show em seu livro, quando cita o uso de duas canções, *Traumas* de 1971 e *O divã*, de 1972, naquela que talvez tenha sido a maior ousadia (auto) biográfica de sua carreira tendo no centro do espetáculo a tragédia sofrida em sua infância:

O show atraiu forte atenção por conter um momento de rasgado emocionalismo: logo na abertura RC cantava, em sequência, as psíquicas “Traumas” e “O divã”, enquanto uma tela ao fundo do palco escancarava a metáfora. Sucessivamente apareciam imagens de trem, ambulância, hospital. E sangue.<sup>36</sup>

Temos um Roberto Carlos, nas intrigas de 1973, incluindo aqui o show, que relaciona sua autenticidade com “a máquina” em múltiplas dimensões e especialmente na sua defesa de que ela não poderia retirar a sua verdadeira essência, sejam as máquinas que o marcaram na infância, na fase da jovem Guarda, e que por isso agora ele se colocava como estando muito “além da velocidade”. E é nesse sentido que a citada narrativa de Sanches de 2004 dialogou com as memórias de Bôscoli de 1994 que enfatizou o papel do show *Além da Velocidade*:

Num show, Roberto quis incluir a musica *Traumas*, em que conta a dor que sentiu ao sofrer o acidente que o mutilou. Quando criança teve o pé massacrado por um trem. Um lance terrível, teve que amputar a perna. Com muita dignidade, assumiu publicamente no show o “defeito” físico. Eu e Miele colocamos um telão (telão pra época), com uma catedral ao fundo, cheia de vitrais belíssimos. Sobre eles, aos poucos iam batendo “manchas de sangue”, que escorriam. Cortava para a imagem de um teto de hospital, cheio de luzes passando rápido – do ponto de vista de um cara sendo levado numa maca. E aí, no palco, Roberto aparecia e cantava *Traumas*. Um momento emocionante.<sup>37</sup>

Bôscoli dedicou um capítulo inteiro a Roberto Carlos na sua própria autobiografia e nela temos mais um enredo no tempo das comemorações da cultura de memória a destacar sentidos sobre o “Rei” e especificamente foi capaz de se referir ao acontecimento tabu, mesmo que de forma rápida.

Podemos avançar e pensar como em 1973 numa entrevista de Roberto Carlos a Ronaldo Bôscoli na revista *Manchete* se decidiu narrar aspectos do show em um novo tipo de celebração biográfica ainda mais radical que o show de 1970 e com um teor de ruptura muito mais definitivo e polêmico, como percebeu Sanches. Bôscoli, tido a partir de 1970, como principal porta-voz do cantor, divulgador de textos e entrevistas, por ocasião de shows nos anos 1970, conta nessa narrativa que tem como missão falar do artista diante desse novo espetáculo, e a partir do depoimento a ele, que Roberto Carlos tratou do assunto de sua infância e seus dramas, efeitos no tempo, deu aos fãs um pouco mais de si:

<sup>36</sup> SANCHES, Pedro Alexandre. *Como Dois e Dois São Cinco*. São Paulo: Boitempo, 2004. p 175.

<sup>37</sup> BOSCOLLI, Ronaldo. *Eles e eu. Memórias de Ronaldo Bôscoli*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. p:132

- **Mudei e amadureci. Fatos em minha vida me fizeram ver as coisas e a música com mais profundidade.** Dizem que sou triste, mas sou igual a qualquer outra pessoa. **Talvez eu tenha a expressão um pouco marcada, porque desde cedo me habituei a enfrentar dramas. O acidente com minha perna e outros fatos semelhantes vão curtindo a vida da gente.** Para usar uma linguagem da Jovem Guarda, **hoje dou mais importância ao motor do que à lataria do carro.**<sup>38</sup> [Grifos meus]

Aqui temos, a meu ver, o esforço de radicalizar o pacto autobiográfico, em forte andamento desde os anos de 1969-1970, quando Roberto Carlos começou a falar mais especificamente em suas entrevistas de suas canções ligadas a sua vida. Ele enfatiza um amadurecimento por conta de seus dramas pessoais, sua decantada tristeza, a maneira como lida com a sua ruptura com a Jovem Guarda ao extrair um tipo de “lição” desse campo de experiências como um caminho que ficou para trás: temos a imagem sobre a máquina em que ele percebeu que a essência, o “motor”, valeria mais, que a aparência, a “lataria”.

A intriga autobiográfica prossegue em seu poder de sedução com destaque para esse amadurecimento em conseqüência de dados fatos e que teria sido “aos poucos”, ele narra para os leitores, num exercício do pacto autobiográfico, os reais porquês das mudanças e como elas fizeram parte agora da verdade de suas canções e atitudes:

**O amadurecimento veio aos poucos. Até surgir o problema de meu filho, o Segundinho, a vida para mim era imprudência. Não estava preparado para um problema daqueles.** Nice enfrentou-o com dignidade. Choramos juntos, com fé e coragem. Talvez essa tragédia doméstica tenha aberto as cortinas, pois de repente me vi com um terrível problema. Aquele ser humano, que tinha glaucoma congênito, era meu filho. Embarcamos para a Holanda. Nice e meu filho, no hospital. Num quarto de hotel, sozinho, em Amsterdam, compus As flores do jardim de nossa casa. [Grifo meu]<sup>39</sup>

A canção autobiográfica novamente em destaque para articular tempos, traumas de ontem e hoje superados, mas que estavam ali na celebração biográfica da revista que preparava o show *Alem da Velocidade*, era também um tipo de celebração a serviço, a sua maneira, do projeto de autenticidade que se consolidava. O reconhecimento da ruptura numa narrativa do pacto autobiográfico para a comprovação de que ele Roberto Carlos estava em processo de mudança que apresentava uma autenticidade de seus sentimentos:

- A antiga imagem da inconseqüência ainda me perseguia em 1970. Hoje, acho que a Jovem Guarda teve valor. Para mim, foi deslumbrante. Minhas músicas, embora não tivessem a profundidade exigida, retrataram uma realidade, são o documento de uma época. **Não desprezo aquele passado, nem me julgo atualmente um gênio ou um superstar. Aquele tempo passou. Foi uma fase que teve fim.** Hoje, não me considero um cantor de juventude, não me preocupo em atingir esta ou aquela faixa de público. Quando vejo fotos da época da Jovem Guarda, tenho a mesma impressão de estar vendo aqueles velhos retratos de família, de nossos avós. [Grifo meu]<sup>40</sup>

<sup>38</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

<sup>39</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, n1105, de 23/06/1973.

<sup>40</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

Dimensão autobiográfica para dizer que ele “se desintegra” no prazer de ser quem e o que gosta de fazer, o cantor narra que se entrega totalmente sendo ele mesmo único no palco, com um espírito de entrega plena, de deixar tudo de si para seus fãs, de não se poupar jamais na vivência de ser quem ele é e o que decidiu viver:

- A primeira vez que ouvi minha voz gravada foi em Cachoeiro de Itapemirim. Ainda era menino e não gostei. Depois, já adulto, ouvi minha primeira gravação, e achei aquilo tudo estranho. Mas acontece que, quando canto, dou tudo o que posso. Subo num palco para me desintegrar, se a música exigir. **Não me poupo.** Tenho prazer em fazer as coisas que gosto, e adoro cantar. <sup>41</sup> [Grifo meu]

Bôscoli toma a palavra e passar a dizer que “esta é a sua vida: buscar músicas no ar para fixá-las em discos” na procura de “se aprimorar nessa verdadeira caçada musical” na busca do que queria: “apenas se comunicar com as pessoas.” Sendo por isso inclusive que optou pela musica popular ainda que tal “processo de comunicação” seja “penoso” uma vez que “compor não chega a ser para ele uma tarefa fácil: cada tema, à medida que surge, vem com força total, e por muito tempo Roberto não consegue apagar essas imagens de sua retina”. Um processo de criação difícil, mas que vale a pena sempre uma vez que “talvez esta garra explique o sucesso estável e ininterrupto de Roberto Carlos. Ele continua a ser o único cantor do Brasil cujas doze faixas de seu LP anual ocupam sempre o primeiro lugar na preferência do público” com “vendedores de discos esperam ansiosos seus lançamentos, contando com o lucro certo” e que “ao prensar os discos, sua gravadora imprime milhares de cópias, sem se preocupar com o mais leve risco de insucesso comercial” e “mais que isso: a agenda de Roberto Carlos está tomada até meados de 1974.” <sup>42</sup>

Sendo que “ele ainda não se acostumou de todo com o sucesso. Está satisfeito com sua carreira, mas longe da realização plena”, pois não desiste em se comunicar com suas canções que vêm de seu íntimo como “as emoções e energias”:

- Aproveito as primeiras ideias até gastá-las. Depois passo a decompô-las nos mais variados ângulos, buscando a continuidade, mas sempre dentro de um processo espontâneo. Algumas letras faço do princípio ao fim. Mas isso é cada vez mais raro. Depois que desenvolvo uma ideia, encontro-me com Erasmo, trocamos fitas e telefonemas. Não faço música de uma só vez porque não tenho tempo. **Mas existe outra razão mais profunda: é que cada música é uma elaboração minha. Uma coisa que vem lá de dentro, como as emoções e as energias. Alguma coisa de orgânico.** <sup>43</sup>[Grifo meu]

<sup>41</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

<sup>42</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

<sup>43</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

A narrativa biográfica continuou dialogando com o pacto autobiográfico na medida em que ratifica a autenticidade das canções que falam sempre dos sentimentos de Roberto Carlos. São intuídas, imprevisíveis como alguém que de repente abre sua alma ao fazer um desabafo do fundo de si mesmo, as músicas têm suas histórias atreladas ao seu inventor:

Um violão. Apenas um violão basta para essas horas de criação. Roberto agora pensa em comprar um piano, embora mal saiba tocá-lo. E volta a falar em sua pouca educação musical. Roberto participa dos arranjos de suas músicas, mas apenas com sugestões, de certa forma, intuitivas. Geralmente tem sido feliz nos palpites, pois sua intuição consegue captar com eficiência as falhas de um arranjo incompleto. Intuitivo e imprevisível quando chega à hora de compor, Roberto Carlos sente que algumas de suas músicas estão presas a fatos curiosos. E gosta de lembrar a história de cada composição. Recorda-se, por exemplo, do início de sua carreira como compositor. Roberto ia fazer um show na cidade paulista de Osasco. Nos bastidores, começou a cantarolar um refrão que as pessoas em volta estranharam. Estava nascendo Quero que vá tudo pro inferno, Traumas também teve sua história: para Roberto, aquilo foi um desabafo imenso. A música estava há algum tempo presa na garganta, mas foi preciso assistir a um show romântico nos Estados Unidos para que as lembranças passassem da cabeça para o papel. De volta ao hotel, na mesma noite, ele compôs as primeiras linhas de Traumas.<sup>44</sup>

A narrativa publicada em *Manchete* volta para o pacto autobiográfico com as próprias palavras do artista que enfatizam que ele não canta “coisas em que não acredita”:

O meu tipo de música é a que fala do cotidiano. Dentro desta trajetória, fui evoluindo nos temas. Quando compus Detalhes e A montanha, muitas pessoas disseram que era exatamente aquilo que gostariam de dizer. Por isso acho que sou como o povo, com a diferença de que assimilo detalhes que passam despercebidos. Na verdade, digo o que todo mundo já sabe, mas nem sempre consegue captar. **E jamais coloco em minhas músicas coisas em que não acredito. Por isso, acho que elas são carregadas de grande sinceridade.**<sup>45</sup> [Grifo meu]

Imagem biográfica e pacto autobiográfico se alimentando para justamente apontar que ele mudou por seus motivos e que, mais ainda, soube mudar sem perder o foco e a autenticidade, ele mudou de acordo com seus princípios e suas vontades de acordo com que seus sentimentos diziam. Por isso que ele mudou para ser ele mesmo novamente. Num enredo que fez até mesmo o balanço do show de 1970 *Roberto Carlos a 200 km* num claro esforço de classificá-lo numa cronologia e como um evento de destaque que marcou nova etapa do sucesso: “Foi no Canecão, em 1970 – três meses de sucesso absoluto. Naquele show uma nova faixa de público descobria que Roberto Carlos não era simplesmente um cantor de rock da Jovem Guarda”.<sup>46</sup>

Sua autenticidade estava em xeque mesmo que já dissesse que era hora de romper com o passado em dada direção. E em um momento de críticas a sua resposta foi a radical afirmação de que “ele era mesmo”. Diante da crítica de alienação ou dúvida sobre sua verdade, contrapunha a definição de que ele e seu pensamento eram livres no show. O que, no entanto, poderia ser, e de

<sup>44</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

<sup>45</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

<sup>46</sup> “Subo no Palco para me Desintegrar”. MANCHETE, 1105, 23/06/1973.

fato foi, visto por outros como algo artificial e pretensioso. Temos em contraposição a narrativa de *Manchete* que propagandeava o show de dada forma, outras intrigas sobre o espetáculo. E assim como no show de 1970 outros se pronunciaram sobre o evento dando-lhe outros sentidos e se colocando diante aquela nova celebração biográfica e seus valores. Ele estava em “outra” dizia. Mas outros criaram seus enredos sobre essa outra que ele dizia estar e também eles geraram uma cronologia de seus shows e sua carreira:

## A “OUTRA” DE ROBERTO CARLOS

Três anos – 1095 dias, segundo o texto do espetáculo – depois, Roberto Carlos volta ao Rio e ao palco do Canecão. O brilho, a força e o talento são os mesmos de sempre. O que mudou foi a linha de comportamento. Roberto Carlos, segundo suas próprias palavras, está em *outra*, sem essa de carrão, velocidade, mil por hora. O Rei se mostra mais chegado aos problemas transcendentais do cosmos, a metafísica do insólito, ao relacionamento do binômio homem-máquina. É pena, a *outra* de antes – não a *outra*, de agora – **era mais autêntica.**<sup>47</sup> [Grifo meu]

Observe-se como o jornalista Zózimo de Amaral destacou o termo “máquina” em relação ao show *Além da Velocidade*, com detalhes, de forma irônica, de que o show visava outra linha de comportamento em que o cantor justamente quer debater esse amadurecimento, tão recorrente como já vimos, em relação as diversas “máquinas” e seus possíveis sentidos. Ele entende que “a outra” tem suas qualidades no sentido de que “o espetáculo é empolgante” com “arranjos todos sensacionais” um som que “cumpre uma performance eletrizante, perfeita” e com Roberto Carlos exibindo “mais uma vez a sua extraordinária versatilidade, cantando de tudo um pouco”. O grande problema foi o texto “que poderia ser cortado pela metade sem fazer falta. As duas mil e tantas pessoas que apareceram no Canecão na noite de estréia foram ali para ouvir Roberto Carlos cantar, nunca filosofar”.<sup>48</sup>

Criticas a esse suposto artificialismo, que o show pregaria numa tentativa de apresentar o cantor em nova fase “além da velocidade”, aparecem também na narrativa de Maria Helena Dutra na *Veja*. Mas antes ela começa numa retrospectiva de que “desde a sua explosão, há oitos anos, como nome mais popular da música brasileira, Roberto Carlos vem conseguindo, habilidosamente, manter a mesma intensidade do seu sucesso”. Sendo que “as razões desse equilíbrio soam facilmente pressentidas nessa sua apresentação no Canecão carioca” já que “nenhuma dúvida em relação à competência de seu trabalho deve permanecer depois de um contato pessoal com Roberto” uma vez que “no mesmo nível de um Orlando Silva, um Silvio Caldas, uma Elisete Cardoso ou uma Maria Bethânia, ele faz parte da destacada estirpe de cantores que conseguem transformar em emoção e verdade qualquer canção – mesmo que ela contenha versos banais ou pueris”.<sup>49</sup>. Talvez por isso Helena diga que ele sabe que sua presença ao vivo é fundamental:

<sup>47</sup> “A “Outra” de Roberto Carlos”, JORNAL DO BRASIL, 16/11/1973, p37.

<sup>48</sup> “A “Outra” de Roberto Carlos”, JORNAL DO BRASIL, 16/11/1973, p37.

<sup>49</sup> “Presença Poderosa”, VEJA, 273, 28/11/1973

Sensível, ele tem a exata noção da força de sua imagem pessoal sabe como fazê-la atravessar, incólume, todos os buracos do espetáculo. E já compreendeu que é mais importante mostrar-se ao vivo, nos mais remotos cantos do país, do que viajar pelas torres de micro-ondas ou enlatado no vídeo-taipe.<sup>50</sup>

Após análise do repertório e do talento do cantor é que autora aponta que o grande problema do show foi que “Roberto Carlos a parte, o roteiro do show procura angustiadamente uma linha de ação, e não consegue achá-la, ate seu ultimo acorde.” Como Zózimo de Amaral opina que “com irritante insistência, o autor é obrigado a repetir a frase: “estou saindo de um ciclo para entrar noutra”, mas em nenhum momento se define qual seja a tal nova etapa.” E ao fim elucida que de fato seu problema seria com a produção do show que não conseguiu corresponder a explicar aquele seu novo momento:

Em resumo teria sido bem melhor se Roberto Carlos em vez do ambicioso e falho Além da Velocidade pudesse fazer, no Canecão, um recital. Afinal, é visível a sua falta de jeito ao pronunciar baboseiras primorosas como “meu pensamento é livre, o que crio tem asas que voam para fora desse elemento horrível, mas necessário que é a máquina.” Argh!<sup>51</sup>

As discordâncias com a “Máquina” e a rejeição, pelo cantor, como símbolo para definir o novo ciclo, apontam tanto que o astro, e sua produção, se esforçavam para dizer que estava de fato para além da velocidade, como para além da condição de cantor comercial, ou da Jovem Guarda e sua dimensão imatura, com que não obtinha pleno consenso.

Sucesso verificado em outra narrativa que ratifica essa nova fase de maturidade. Uma intriga densa, assinada por Ricardo Arnt e Manoel Pires, para a *Folha de São Paulo* sobre o show. Na narrativa “Roberto Carlos, o ídolo na maturidade” uma retrospectiva inicial da trajetória para falar do artista naquele instante: “disparado a maior vendagem de discos, o maior numero de sucessos nas paradas, o maior numero de apresentações e compromissos internacionais, e a fidelidade de um público que o acompanha há dez anos”. Recapitula-se a fase anterior do cantor, essa pedra de toque de incontáveis enredos biográficos sobre o cantor, mas diferentemente de Maria Helena e Zózimo do Amaral afirma-se que a mudança foi pra valer, veio pra ficar. Com a chamada “dez anos depois, um moderado” se apresenta o astro “cansado de tudo” e com Bôscoli em comentário para a reportagem de que:

Ele está com toda a pinta de quem quer parar. Já disse várias vezes que vai parar antes que parem com ele. Mesmo assim já está com toda a vida programada até o meio do ano que vem. De qualquer maneira se decidisse dar um ponto final a sua carreira isso seria feito com lentidão, progressivamente.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> “Presença Poderosa”, VEJA, 273, 28/11/1973. Note-se como a estratégia de se definir como cantor, sem a presença na TV como prioridade, é destacada pela jornalista como um grande acerto de Roberto Carlos naquela altura da carreira.

<sup>51</sup> “Presença Poderosa”, VEJA, 273, 28/11/1973.

<sup>52</sup> “Roberto Carlos, o ídolo na maturidade”, FOLHA DE SÃO PAULO, 16/12/1973.

# HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE.

Ser “além da velocidade” é apresentar a maturidade de alguém capaz de reconhecer suas novas demandas e que pode olhar para o tempo pretérito livre de certas amarras que ficaram para trás, uma vez que se encontraria em nova fase de sua vida, o tempo de “mandar tudo para o inferno” ou da “maquina quente” passara:

Além da velocidade significa exatamente isso. Está superada a fase da caranga, da maquina quente, dos carburadores abertos, do apelo à velocidade, à vida perigosa. A realidade é que Roberto tem chofer há muitos anos. Ele não teme mudar agora a imagem que lhe acompanhou durante tantos anos, na caranga maquina quente mandando tudo para o inferno, porque o pessoal que estava nessa com ele, hoje está casado tem filhos, família, trabalho, etc.<sup>53</sup>

Com o próprio artista “repetindo uma das linhas do script”, para dizer-se agora além de objetos, máquinas, desejos fúteis e efêmeros: “Descobri uma coisa mais rápida do que um carro a 200km por hora, do que um bólido, do que um boeing: a velocidade do pensamento. Por isso esse show é contra a máquina, a favor da pessoa em si” e tendo em vista que “minha maturidade como pessoa esta refletindo em todo meu trabalho”. A mudança significaria a coragem de Roberto Carlos assumir quem é. Sendo que tal mudança mais uma vez não deve ser pensada fora do controle, pois ela não pode ferir a sua autenticidade e sim fazer tudo de acordo com seus sentimentos mesmo que isso lhe cause problemas ou críticas:

Não há mudanças radicais no estilo. Não gosto de fazer nada radicalmente. É importante mudar, mas sempre dentro de uma continua linha de evolução natural, onde as medidas são muito bem dosadas. Estou feliz e fazendo o que quero. Digo as coisas que quero dizer e canto o que quero cantar.<sup>54</sup>

Ao falar do show se vê que os autores da intriga destacaram um texto narrado por Roberto Carlos para reivindicar o sonho, a liberdade de se ser quem é em oposição ao domínio da “máquina” em sua frieza e alienação:

A entrada triunfal é anunciada por um arranjo grandiloquente do maestro Chiquinho Moraes, a base de sopros, tocados pelos trinta e três músicos, vestidos com calça e paletó brilhante, bordo, cor de rosa e área. As luzes azul do chão do palco ressaltam o brilho do veludo que RC está usando enquanto piscam outras luzes no fundo fazendo brilhar a parede prateada do fundo do palco. Roberto abraça Chiquinho Moraes e inicia um “pout-porri” e quando termina sua testa, no painel a direita, some para dar passagem ao que seria um computador, duas fitas de gravador e quatro botões luminosos, verde, amarelo, vermelho e azul. É quando RC diz que “somos todos computadores, apressados, presos e submissos a maquina mas livre quando pensamos e sonhamos”.<sup>55</sup>

Na descrição vejo o peso do pacto autobiográfico na construção desse momento de celebração biográfica que foi o espetáculo de 1973, que reverberou na narrativa jornalística.

<sup>53</sup> “Roberto Carlos, o ídolo na maturidade”, FOLHA DE SÃO PAULO, 16/12/1973.

<sup>54</sup> “Roberto Carlos, o ídolo na maturidade”, FOLHA DE SÃO PAULO, 16/12/1973.

<sup>55</sup> “Roberto Carlos, o ídolo na maturidade”, FOLHA DE SÃO PAULO, 16/12/1973.

Temos a defesa da mudança sem se perder a aura de autêntico, com a decisão de só se falar com base no íntimo de seu ser, suas escolhas mais profundas. O que no caso do cantor aparecia como marcado pelo reencontro com dramas e traumas, não a toa uma de suas mais marcantes canções autobiográficas e base para esse show seja justamente *Traumás*:

Seguem-se “Como dois e dois são cinco” de Caetano”, quando as crianças saírem de férias, e Roberto para dizer uma frase de Carlos Drummond de Andrade que mudou sua vida: “ De repente perdi toda a pressa que tinha e fui um passado cortado em pleno voo”. Canta logo a seguir “Divã e traumas”, contando a história do acidente que lhe feriu a perna e todos os traumas subsequentes. O refrão repetido no fim várias vezes é uma mostra das coisas que assumiu: “essas recordações me matam”. Seguem-se Detalhes e Cachoeiro, um pedaço de “desafinado” em homenagem ao “papa” Joao Gilberto e aos tempos iniciais de sua carreira quando lhe imitava, e depois outra homenagem, aos “velhos tempos do rock”. O quarteto de cordas dos músicos da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal, e seus violinos e cello são tocados com vigor, mas ninguém consegue ouvi-los quando Roberto canta.<sup>56</sup>

Nesse sentido no enredo em questão cabe destacar outro mote destacado por Bôscoli ao apresentar os motivos de Roberto Carlos aquela altura da vida e que seriam expressos no show *Alem da Velocidade*. Falo do acontecimento da infância, que fora mencionado já em outras intrigas, e como já sabemos, foi tematizado em musicas e na produção do show. Sobre ele Bôscoli disse que: “RC aos trinta e três anos assume toda a sua maturidade e encara como homem e não como ídolo da juventude seus problemas pessoais e assume todos os seus “grilos”, inclusive seu problema na perna”. Assumir os grilos, falar de seus dilemas, já aponta como o artista, em interação com sua equipe, de 1970 pra cá já pode expor um pouco mais de sua intimidade em relação ao passado, e o pacto autobiográfico avançou dando permissão inclusive que outros possam, com certos limites, expor o tema tabu, que tem aqui sua maior visibilidade até aquele instante e, diga-se de passagem, jamais seria tão veiculado pelo artista, até os dias atuais em que escrevo esse artigo, como foi naquele momento.

Na finalização da intriga vê-se bem o show como esse rito de passagem definitivo de dizer que ali nascia um novo Roberto Carlos baseado em suas escolhas e símbolos, e, sobretudo, por referendar a sugestão do pacto autobiográfico e da celebração biográfica que o cantor aprendera com suas dores e deixara a afobação imatura para trás:

Sai do palco enquanto a orquestra toca e volta logo depois. Dai ao fim tudo é seguido. O Canecão vem abaixo sob as palmas e os gritos, “lindo, lindo”. Enquanto o “superstar” curva-se em agradecimento, o medalhão do Sagrado Coração de Jesus oscilando no ar, bem além da velocidade. A pressa e a audácia da Jovem Guarda foram definitivamente substituídas pela calma e a tranqüilidade.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> “Roberto Carlos, o ídolo na maturidade”, FOLHA DE SÃO PAULO, 16/12/1973.

<sup>57</sup> “Roberto Carlos, o ídolo na maturidade”, FOLHA DE SÃO PAULO, 16/12/1973.

Tal tentativa de maior estabilização na carreira, depois de cinco anos da Jovem Guarda, através dos mecanismos citados para se cristalizar uma imagem de amadurecimento, foi endossado pelo enredo de *Folha de São Paulo*. Porém aconteceu, recorde, em meio à vozes ácidas de negação de sua suposta autenticidade como se observa em fins de 1973 com a intriga do crítico Tárík de Sousa e sua crítica ao disco e ao momento de Roberto Carlos visto como um “pífio mistério” já que “acima de tudo é uma pura questão de marketing”:

Façam-se os cálculos. Do LP de Roberto Carlos do ano passado informa a CBS ter vendido 732 000 cópias. Das 500 000 lançadas na semana passada, havia 430 000 pedidos até dia 8 de dezembro no Brasil. No exterior, apenas a Argentina encomendou 120 000. Dai, portanto, que “em vez de musicas, versos e respectivas interpretações, mais natural é que o LP de Roberto Carlos contenha precisas setas para os desbotados alvos do consumidor médio, maioria absoluta e silenciosa do publico brasileiro e internacional.”<sup>58</sup>

Um LP que após “um investimento de um ano de carreira, um insondável mistério que começa no encapamento dos discos”, “termina no próprio e monossilábico astro” que não sabe dizer o “que significa o disco?” já que responde que: “Não sei. Como sempre tento fazer o melhor”. O crítico não parece acreditar nessa “verdade” e sim que o artista que um dia teve o que dizer para a juventude agora está imerso em engrenagens que diz negar. Para Tárík de Sousa a “audição das faixas, escolhidas pelo produtor da CBS, Evandro Ribeiro, num processo que se assemelha a uma rudimentar pesquisa de mercado” e temos “essencialmente na repercussão das faixas do disco anterior do cantor, e nos assuntos em moda. Mesmo sem estatutos, estão proibidas improvisações, invenções ou novidades”. O cantor estaria totalmente enquadrado na “máquina” que diz rebater no show *Além da Velocidade* e com a sua crítica a música *Moço Velho* a narrativa define que Roberto Carlos estaria “cada vez mais distantes das preferências agitadas da juventude brasileira mais influente”, pois acaba por “apenas confirmar a letra de uma das faixas: “Eu sou um moço velho/que já sofreu tudo/tudo/ e já morreu cedo”.<sup>59</sup>

Nada mais distante, entretanto, do que duas intrigas do primeiro semestre de 1974 pertencentes ao *Jornal do Brasil*, que tiveram como foco o que chamei de “projeto de autenticidade” do astro na indústria cultural brasileira nesse momento de consolidação de outras escolhas estéticas após ser consagrado como “Rei da Jovem Guarda”. Elas também pensaram a sua trajetória biográfica num diálogo com o pacto autobiográfico e recorreram a dadas imagens sedutoras do que faria Roberto Carlos ser tão especial. A primeira narrativa foi feita com duas entrevistas, separadamente, do escritor Fernando Sabino com Roberto Carlos e Erasmo Carlos sobre a fase do cantor capixaba, no início de 1974. Seu início indica uma sedução diante a metamorfose de quem dentro da “máquina” passou a se dizer de verdade a partir de suas

<sup>58</sup> “Pífio Mistério”, VEJA, 276, 19/12/1973.

<sup>59</sup> “Pífio Mistério”, VEJA, 276, 19/12/1973.

emoções e percalços mais autênticos. Sabino parece apontar que há sim legítimo, e surpreendente, fascínio naquilo que deveria ser mera mercadoria:

Vestido de branco guardando da excentricidade dos tempos da Jovem Guarda apenas os cabelos longos, um anel vermelho no dedo e um medalhão no peito, ele canta as suas canções que falam em sua infância, amor, distancia, estradas da vida, sonhos revividos, sorrisos iluminados e ilusões perdidas. Com esse repositório de lugares comuns e o embalo sentimental da melodia, ele mantém em fervoroso silêncio de admiração um auditório de mais de duas mil pessoas. O mesmo fascínio que exerce sobre milhares de leitores de livros como *Love Story* ou, entre nós *Meu pé de laranja lima*: a exacerbação das emoções mais fáceis até o paroxismo da sentimentalidade. O seu repertório, porem, espantosamente versátil, vai ate uma velha canção de Silvio Caldas, depois de um frenético rock in roll, e um pout-porri de iê-iês da pesada, “a 300 quilômetros por hora”. De repente percebo que na realidade não estou apenas assistindo a atuação de um grande artista brasileiro, mas testemunhado um dos desconcertantes fenômenos de nosso tempo: um homem erigido em ídolo pela maquina, para se comunicar ao vivo através de sua arte.<sup>60</sup>

Fernando Sabino narra, então, que ficou a “olhá-lo, curioso”, ao ouvi-lo falar sobre fatos cristalizados e que ecoavam em narrativas:

enquanto **ele me fala da sua vida já tão conhecida**, em resposta a uma ou outra pergunta minha: a infância em Cachoeiro do Itapemirim, os primeiros tempos em Niterói, os programas de calouros, o conjunto de jovens na Tijuca, Erasmo, Tim Maia, as primeiras gravações, São Paulo, a Jovem Guarda, o estouro no mundo musical como ídolo da juventude.<sup>61</sup> [Grifo meu]

Roberto Carlos segue descrito em palavras bem simbólicas: “jovem simpático, descontraído, saudável, quase esportivo – mas há **uma sombra qualquer de melancolia** em seu olhar, certo **ar nostálgico de príncipe no exílio**” num uso de imagem que parece remeter de forma implícita ao quadro imaginado por Carlos Lacerda quatro anos antes e que atesta a dubiedade do artista de sucesso que sempre flertou com a tragédia e a tristeza. Nesse sentido, o pacto autobiográfico e sua influencia na narrativa se radicaliza sobre marcas da infância: “Minha mãe caminhando para a missa do domingo, nas manhas frias. Velhas de preto carregando terços longos, marchando em silencio nas manhas frias. Jogos de futebol no descampado. Quem vive em mim é minha mãe”<sup>62</sup>. E também quando fala da morte: “Tenho um medo de morrer que me pelo, bicho”, e do futuro quando diz a Sabino que “acalenta a ideia de terminar seus dias numa casa em Cachoeiro do Itapemirim” sendo que Roberto Carlos “sorri com satisfação quando lhe afirmo que ele tem ar de quem vai morrer de velho”. Sobre velhice, futuro, então, o artista usa o pacto autobiográfico para criar sentidos sobre si e suas escolhas, realçar filtros que possam pautar o que se espera que digam dele:

<sup>60</sup> “Roberto Erasmo: *ISSO AÍ BICHO.*” JORNAL DO BRASIL ,08/04/1974, CADERNO B, p04.

<sup>61</sup> “Roberto Erasmo: *ISSO AÍ BICHO.*” JORNAL DO BRASIL ,08/04/1974, CADERNO B, p04.

<sup>62</sup> “Roberto Erasmo: *ISSO AÍ BICHO.*” JORNAL DO BRASIL ,08/04/1974, CADERNO B, p04.

# HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE.

Se tenho medo da velhice? Não, nenhum medo. **Claro que a gente precisa saber envelhecer. Envelhecer com cuidado, sempre mantendo a chama.** O importante é sempre sentir alguma coisa. Quando o velho é realmente velho, ai sim, tudo morreu. Ai ele não pode, inclusive, olhar uma flor.<sup>63</sup> [Grifos meus]

Ao fim, Fernando Sabino reafirmava algo bem distante das ideias de Tarik de Sousa. Para ele, a “máquina” não foi, nem é capaz, de eliminar a autenticidade dos “dois Carlos” que agora é testada pelo tempo, mas que vem sabendo se renovar ao ser fiel a seus valores:

Roberto Carlos, Erasmo Carlos: os menestréis – cavaleiros andantes da musica popular, montados na maquina vertiginosa do sucesso, ambos numa nova fase, seguindo seu próprio caminho. E ambos já com 32 anos – os ídolos da juventude um dia serão velhos. Mas a juventude que os idolatrou também há de envelhecer – pois que sejam, então apenas isto que revelaram aos meus olhos: dois homens extraordinários que se empenham, a seu modo, em fazer a vida um pouco melhor aos nossos ouvidos.<sup>64</sup>

A outra narrativa do *Jornal do Brasil*, sobre o show apresenta um pouco mais esses intensos elementos de inquietude em torno das perspectivas de autenticidade do momento vivido por Roberto Carlos em sua “ruptura controlada” com a imagem de ídolo da juventude. O jornal, enquanto narrativa que organiza o tempo vivido pelo artista, inclusive com a comparação entre os dois shows, diz que a “velocidade é uma constante na vida de Roberto Carlos e foi mesmo tema de um show, em 1970, também no Canecão”. O que indica como o show de 1973 merece também destaque por ter produzido suas próprias rupturas fundamentais e pode ser percebido em sua época a partir de estranhamentos e como parte de um projeto de autenticidade em intensa construção e que agora em 1973, não em 1970, teve um impacto mais amplo e definitivo em promover dada atualização do mito do artista. Nesse sentido, o título ambíguo do show, e o seu conteúdo, passam a ser comentados, então, pelo próprio Roberto Carlos que fez questão de dizer que queria explicá-lo:

Eu gosto de explicar bem isso, porque muitas pessoas não entenderam que eu falasse em além da velocidade e cantasse musicas como aquelas. Mas eu me referi a velocidade como matéria e quis dizer que além do futuro ou além da velocidade existem musicas que são bonitas, que são eternas e por isso ficam.<sup>65</sup>

A velocidade das musicas então não diziam respeito ao ritmo das canções e sim a sentimentos eternos que apontariam para a compreensão de que o artista teria visto novos sentidos na vida e entrara em nova fase madura: “Foi como um ciclo em que fiz muitas músicas, falando de carros, tendo a velocidade como tema, como nas Curvas da estrada de santos, a 120, 130 por hora. **Mas foi um ciclo que encerrei em 1970 e quando falo agora em além da velocidade quero dizer, na verdade, além de tudo**”<sup>66</sup>. [Grifo meu]

<sup>63</sup> “Roberto Erasmo: ISSO AÍ BICHO.” JORNAL DO BRASIL, 08/04/1974, CADERNO B, p04.

<sup>64</sup> “Roberto Erasmo: ISSO AÍ BICHO.” JORNAL DO BRASIL, 08/04/1974, CADERNO B, p04.

<sup>65</sup> “A Liberdade Além da Máquina”, JORNAL DO BRASIL, 06/06/1974, p47.

<sup>66</sup> “A Liberdade Além da Máquina”, JORNAL DO BRASIL, 06/06/1974, p47.

Organização do tempo em um enredo feito também a partir de três fotos: uma dele jovem com a legenda “o começo incerto”, a outra no *Programa do Chacrinha* sendo coroado pela mãe, na época da Jovem Guarda. Já a terceira uma imagem sua com roupa e visual parecidos a foto da capa do LP *Roberto Carlos* de 1974, com o medalhão no peito em destaque. Cenas biográficas para narrar que um ciclo se fechou e para principalmente mostrar uma mudança do tempo controlada, campos de experiências e horizontes de expectativas postos em harmonia na defesa da autenticidade de quem teria sabido a hora de mudar e aguentava as consequências dentro da “máquina” sem deixar de ser autêntico. *JB* fez um enredo sob o impacto do show *Além da Velocidade* e sobre o impacto do cantor em promover o pacto autobiográfico na defesa de que ele é ele mesmo e não pode ser influenciado por valores estranhos, que ele tem que respeitar a sua trajetória e em especial seu pensamento. O tema da máquina, associa-se a velocidade, e em total evidencia para atestar que ele está consolidado na direção da maturidade, reforçando elementos da autenticidade obtida até ali com o artista supostamente expressando seus verdadeiros sentimentos progressivamente, ao dizer:

As vezes tenho vontade de olhar as vitrines, fazer compras, sentar num banco de praça sentar ali na Avenida Atlântica. Tudo isso me faz falta, sim, mas sabe a gente tem que ver as coisas por todos os ângulos. Essa vontade de vez em quando me pega, mas por outro lado, quando me propus a ser artista, eu tinha que assumir tudo isso. (...) Se eu sou um líder, como algumas pessoas acham, eu nunca tive essa pretensão, porque eu nunca premeditei nada. Sou o que sou, faço o que gosto, o que sinto, e principalmente o que acredito” (...) Meu pensamento é livre e tem asas que voam para fora desse elemento horrível, mas necessário que é a máquina.<sup>67</sup>

Na seqüência da narrativa temos a trajetória do astro cada vez mais visível quando temos versos da musica *Meu Pequeno Cachoeiro* (“Eu passo a vida recordando/De tudo quanto /ai deixei/Cachoeiro, Cachoeiro./Vim ao Rio de Janeiro /Ia voltar e não voltei”) para introduzir passagens da infância do cantor mais uma vez exploradas:

Da infância em Cachoeiro de Itapemirim, Roberto lembra as brincadeiras no Morro do Faria, que ele descia em carro de madeira junto com os irmãos Lauro, Carlos Alberto e Norma, “Tive uma infância livre, livre e embora meu pai lutasse com dificuldades nunca nos faltou nada. Era uma liberdade bacana e até hoje condiciona tudo que eu penso sobre liberdade individual. Corria pelo Faria e acho que ali começou minha paixão por carros e automóveis.”<sup>68</sup>

O drama biográfico contemplou ainda a busca pelo sucesso, os fracassos e os “nãos” que o cantor recebeu, o que pela repetição em tantas outras intrigas deve ter incomodado o artista naquele momento já que na sua resposta ele diz que não recebeu “tantos não” assim:

<sup>67</sup> “A Liberdade Além da Máquina”, JORNAL DO BRASIL, 06/06/1974, p47.

<sup>68</sup> “A Liberdade Além da Máquina”, JORNAL DO BRASIL, 06/06/1974, p47.

# HISTÓRIA E CULTURAS

Revista Eletrônica do Mestrado Acadêmico em História da UECE.

Foi a fase dos dramas dos corredores que Roberto, como todo artista, teve que enfrentar também. “Mas não foi aquela briga que as pessoas dizem que é. Acho que tudo depende da janela que a gente abre pra vida. Eu sempre tive muito boa impressão de tudo e acredito mesmo que é difícil as pessoas ajudarem. As vezes, são pessoas ocupadas, com muitos afazeres, realmente é preciso compreender, eu nunca insistia. Ficava só esperando uma oportunidade. E sinceramente, não levei tantos nãoos.”<sup>69</sup>

Destaque, mais uma vez, para a canção *Moço Velho* de Silvio Cesar, a mesma usada por Tárík de Sousa para dizer que Roberto Carlos não tem mais nada para dizer para a juventude e na verdade já morreu enquanto compositor. Para o *Jornal do Brasil*, “ele canta como um autorretrato”, com a transcrição de seus versos também na intriga: “Eu sou um moço velho Que já viveu muito Que já sofreu tudo E já morreu cheio Eu sou um velho moço Que não viveu nada Que não morreu muito Eu sou alguém livre Não sou escravo Nunca fui senhor Eu sou um homem que ainda Crê no amor”<sup>70</sup>. A narrativa saúda o pacto autobiográfico do cantor e a sua autenticidade única em ser ele mesmo afinal, segundo a intriga do *Jornal do Brasil*, “o que conta para Roberto Carlos é, sobretudo, fazer o que gosta”:

Acho valido quando o cara sabe falar de certas coisas, mas quando ele entende essas coisas e sabe fazer. Eu sei falar musica de amor e outros cantores abordam outro tipo de tema. Acho que todo tipo de musica é necessária, porque senão todo individuo que obtivesse sucesso teria obrigação de usar o sucesso dele, a popularidade dele para defender temas políticos ou alguma ideologia. Então, é importante que exista um cantor que fale de musica romântica, enfim, é necessário que exista um Juca Chaves, com suas brincadeiras, um Waldick, um Teixeira, que fala musica sertaneja, que muita gente gosta e quer, e é assim no mundo todo. Há Alice Cooper, Tony Bennet, Ray Charles, Bob Dylan. O que não acho certo é que as pessoas queiram que eu faça uma coisa que eu não sei fazer.<sup>71</sup>

Um tipo de fala essencial, que parece ter sido apropriada em sua centralidade e referendada acriticamente em inúmeras narrativas ao longo dos anos. Como a biografia feita por Paulo Cesar de Araújo que adere ao pacto autobiográfico e fez de seu livro uma grande celebração biográfica que foi proibida tendo em vista o monopólio da memória que o cantor procura defender<sup>72</sup>. Temos um Roberto Carlos que convence ao defender a sua autenticidade tendo em vista justamente que ele é autentico porque não quer ser outro que não ele mesmo, que suas mudanças respeitam seu “eu subjetivo”, que seria forçoso e até mesmo autoritário ele usar sua posição contra a sua vontade para defender temas que não acreditasse, que em suma ele não pode achar certo que as “pessoas queiram que eu faça uma coisa que eu não sei fazer”.

Roberto Carlos defendendo-se de ser mero produto da maquina publicitária narrava sua vida como para além de todas as máquinas de diferentes temporalidades: a que o mutilou na infância, as da Jovem Guarda, e as que diziam que tinham feito e manteriam seu sucesso. A seu

<sup>69</sup> “A Liberdade Além da Máquina”, JORNAL DO BRASIL, 06/06/1974, p47.

<sup>70</sup> “A Liberdade Além da Máquina”, JORNAL DO BRASIL, 06/06/1974, p47.

<sup>71</sup> “A Liberdade Além da Máquina”, JORNAL DO BRASIL, 06/06/1974, p47.

<sup>72</sup> ARAÚJO, Paulo César de. *Roberto Carlos em Detalhes*. Rio de Janeiro: Editora Planeta, 2006.p331.

modo enfrentou as contradições de se achar num mundo com a sensação de uma forma inumana a tudo dominado e ressaltando uma volta ao “orgânico” enquanto apego as suas mais profundas emoções e vivências:

Quase não é preciso lembrar que a ideia de que o orgânico é o principal critério da autenticidade na arte e na vida continua exercer grande influencia hoje, de modo especial à medida que nossa preocupação com a deterioração do ambiente orgânico aumenta. A sensação de que algo interfere na relação do homem com seu dom orgânico é um elemento poderoso da consciência moderna, um problema manifesto e premente de nossa cultura. Numa sociedade cada vez mais urbana e tecnológica, os processos naturais da existência do homem são alçados ao plano moral na mesma medida em que são frustrados. Trata-se da sensação comum de que uma força inumana tomou conta de nosso solo e de nosso ar, de nossos homens, nossas mulheres e nosso pensamento<sup>73</sup>.

Ele combatia a definição de que seria mero produto no que Trilling chama de hostilidade ao se comparar o ser humano com uma máquina: “Em muitos meios, tudo aquilo que pode ter sido como suscetível a analogia com a máquina – mesmo um silogismo ou um recurso dramático – é encarado como hostil à autenticidade da experiência e do ser”<sup>74</sup>.

Mas a batalha por seu projeto de autenticidade em se dizer para “além da máquina”, e sua velocidade artificial, não conseguiria vitória plena. Ao contrário, abriria outras frentes de batalha. Outros fariam enredos que não acreditavam em tal projeto e o descartaria justamente por ser falso já que não passava de mero produto sem ter o que dizer. Naquele ano de 1974, Tárík de Sousa voltaria à carga contra o cantor com mais uma comparação desfavorável ao cantor capixaba. Depois de compará-lo com John Lennon, em 1971, com Erasmo Carlos, em 1972, e ter mencionado *en passant* Chico Buarque na última análise de disco em 1973<sup>75</sup>, agora em 1974 o crítico resolveu fazer a comparação direta entre o cantor filho de Sérgio Buarque de Holanda e Roberto Carlos, através de dois tópicos: “Por Fora e Por dentro”<sup>76</sup>.

Roberto Carlos estaria por fora. Para Tarik de Sousa ele, sua confissão, “não acho certo as pessoas desejarem uma coisa que eu não sei fazer”, apontava para um homem de “poucas palavras, medidas entrevistas e prudentes reticências” sendo que “Roberto Carlos nunca foi um cantor mentiroso”, pois afinal de contas “suas letras, de fato, deixam claro o que ele pensa ou vive num roteiro quase minucioso de herói de quadrinhos”<sup>77</sup>. Mas o problema então é justamente que a autenticidade do cantor seria primária e não teria nada a dizer num contexto tão importante da musica brasileira em meio a uma sociedade tão complexa e cheia de bandeiras a se levantar, a arte dele não seria autêntica por não ser “eloqüente”.

<sup>73</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*. A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu. São Paulo: E-realizações, 2014. p 143.

<sup>74</sup> TRILLING, Lionel. *Sinceridade & Autenticidade*. A Vida em Sociedade e a Afirmação do Eu. São Paulo: E-realizações, 2014. p143.

<sup>75</sup> “Discos”, VEJA, 169, 01/12/1971; “Roberto Carlos: O Cantor; Erasmo Carlos: O Autor”, VEJA, 222, 07/12/1972; e “Pífio Mistério”, VEJA, 276, 19/12/1973.

<sup>76</sup> “Por Fora, Por Dentro”, VEJA, 327, 11/12/1974, p113.

<sup>77</sup> “Por Fora, Por Dentro”, VEJA, 327, 11/12/1974, p113.

Seu último show e sua transformação de que “desprezava os automóveis nesse último show e se autodeclarava além da velocidade” não dizia muito para Tarik de Sousa. O cantor capixaba estava “por fora” porque não tinha o que dizer, apenas cantava “imagens indefinidas e difusas”, e sua biografia pouco importava: “Talvez Roberto Carlos Braga, filho de relojoeiro de Cachoeiro de Itapemirim, cerca de quinze anos de carreira, e idade nebulosa, entre 33 e 36 anos, nada tem mais a falar.” Sendo que “seu novo LP que sequer tem um nome – só o rosto num capa e contracapa coloridas – é um disco de um cantor apenas”. O melhor para Roberto Carlos talvez fosse perceber que “há tanto por ouvir e tantas lições a entender no oitavo LP do agora renovado e eloqüente cantor Chico Buarque” já “que não custa recomendar a sua audição a Roberto Carlos, afinal, outro ídolo da juventude brasileira”<sup>78</sup>.

Nesse sentido, a partir do natal de 1974, as celebrações biográficas e o pacto autobiográfico ganhariam uma nova etapa com novos potenciais e mecanismos e o “Rei” não viveria mais nenhuma fase de grande instabilidade, não seria mais questionado em termos maciços, e sim de forma cada vez maior por setores intelectualizados insatisfeitos por seu papel central na indústria cultural, por não ter, ou ter perdido, o que para eles seria autenticidade, e por conta de sua presença em uma empresa visto como sinônimo desses fatores: a *Rede Globo de Televisão*. Mas a trajetória biográfica do cantor ganhou nova e poderosa forma de celebração, assim como o pacto autobiográfico foi redimensionado nesse processo e continuou presente no diálogo com essas novas celebrações audiovisuais que reatualizaram dados e fatos, articulando em novas linguagens campos de experiências e horizontes de expectativas sobre o artista na construção do tempo vivido. Depois disso Roberto Carlos nunca mais deixaria de ser “Rei”, mesmo com as polêmicas, críticas, mudanças e conquistas que viriam pela frente. O natal de 1974 sepultou o “vôo cego” e consagrou paulatinamente o papel do artista na indústria cultural brasileira.

As narrativas biográficas dos Especiais de Fim de Ano da *Rede Globo* a partir de 1974 juntaram-se as músicas, discos e shows, para dialogarem com o pacto autobiográfico e narrativas sobre o mito do Rei Roberto Carlos na defesa de sua autenticidade através da ênfase no reconhecimento de sua trajetória e da sua suposta capacidade em falar ao coração do povo brasileiro porque ele era “verdadeiro” quando cantava seus dramas, dores, parentes, conquistas, tristezas e nada conseguira abalar sua coerência e verdade.

Em 1975, tivemos o show que mais ficou esquecido entre todos da década de 1970, e que, no entanto, também rendeu inúmeras narrativas, agora também televisivas, sobre esse processo de construção da autenticidade do artista em suas contradições. Em 1978 tivemos o estrondoso

<sup>78</sup> “Por Fora, Por Dentro”, VEJA, 327, 11/12/1974, p113.

sucesso do chamado Show do Palhaço articulado a novas celebrações biográficas marcadas pelo regime de historicidade futurista a serviço de novas conquistas e em diálogo com canções e entrevistas que realizavam o pacto autobiográfico de Roberto Carlos com seus fãs, agora com o ídolo em posição mais consolidada na cultura brasileira.

Bem diferente da “cultura da memória” do presentismo a partir, em especial, de 1991, com os eventos em torno de seu aniversário de 50 anos de vida e as comemorações dos grandes momentos da vida do cantor tomando o primeiro plano da carreira do artista. Um processo que cada vez mais se ampliaria com rememorações cada vez maiores desde 1995 (30 anos da Jovem Guarda), 2009 (50 anos de carreira), 2011 (70 anos de vida), 2014 (40 anos na *Rede Globo*), até o breve momento.

Nesse sentido o ápice do cantor, no seio do regime de historicidade futurista, talvez tenha sido o show “*Emoções*”, de 1981, com todos os seus recordes e com músicas inéditas associados ao aniversário de 40 anos de vida. Uma consagração de grandes feitos que eram atingidos e reunidos, a promessa de mais vitórias, a serem obtidas no futuro e não apenas enquanto elementos do passado, como o prato principal a ser consumido, como temos nos dias atuais desde 1991. Show *Emoções* que é assunto para outras prosas, assim como os shows de 1975 e 1978, bem como as poderosas celebrações biográficas da *Rede Globo* a partir de 1974, ou as comemorações no regime de historicidade presentista e seu culto da memória entre 1991 a 2014. Por hora, “o show já terminou”.