

Celly, Meire e Regiane: experiências midiáticas de três meninas do rock paulista

RITA DE CÁSSIA LAHOZ MORELLI*

RESUMO: *Este artigo, que resulta de pesquisa financiada pela Fapesp, analisa as trajetórias das cantoras Celly Campelo, Meire Pavão e Regiane no disco e na televisão de São Paulo, entre as décadas de 1950 e 1960, com ênfase em sua experiência como mulheres e como artistas no contexto de um movimento musical marcadamente masculino, como foi o rock paulista pré-Jovem-Guarda. Em suas decisões profissionais e artísticas, as três sofreram influência semelhante de figuras masculinas que de alguma forma também as protegiam dos riscos ainda associados naquela época ao trabalho no rádio e na televisão por parte de mulheres. Celly foi influenciada por seu irmão, o cantor e compositor Tony Campelo. Meire Pavão sofreu influência de seu pai, Theotônio Pavão, compositor e professor de violão, e de seu irmão, cantor e compositor Albert Pavão, autores de quase todas as músicas que veio a gravar. Regiane, aluna do mesmo Professor Pavão, saiu de sua órbita de influência após contrato com o selo Young, dirigido pelo produtor Miguel Vaccaro Neto, apenas para cair sob a órbita de influência deste. As três abandonaram suas carreiras mais ou menos prematuramente, e aventa-se aqui a hipótese de que o tenham feito em razão da forte dissonância existente entre a formação musical e moral que receberam como meninas na década de 1950 e o modelo de “juventude transviada” que estava associado ao ritmo musical a que se dedicavam.*

PALAVRAS-CHAVE: rock paulista; relações de gênero; trajetórias artísticas.

ABSTRACT: *This article, which results from research funded by FAPESP, analyzes the trajectories of the singers Celly Campelo, Meire Pavão and Regiane on disc and on television of São Paulo, between the 1950s and 1960s, with emphasis on their experience as women and as artists in the context of a musical movement markedly male, as was the rock of São Paulo before the “Jovem Guarda”. In professional and artistic decisions, that three singers have suffered similar influence of male figures who somehow also protected them from the risks still associated at that time to work on radio and television by women. Celly was influenced by his brother, the singer and composer Tony Campelo. Meire Pavão has suffered influence of his father, Theotônio Pavão, composer and guitar teacher, and of his brother, the singer and composer Albert Pavão, authors of almost all the*

* Mestre em Antropologia Social (1988) e Doutora em Ciências Sociais (1998), **Rita de Cássia Lahoz Morelli** é docente do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp desde 1989, e autora de *Indústria Fonográfica: Um estudo antropológico* (1991; 2ª edição 2009) e *Arrogantes, Anônimos, subversivos: Interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira* (2000). E-mail: rclm@unicamp.br

songs that she came to save in discs. Regiane, other student of the same Professor Pavão, left his orbit of influence after the contract with the Young seal, directed by the producer Miguel Vaccaro Neto, only to fall under the orbit of influence of him. The three singers left their careers more or less prematurely, and this article works with the hypothesis that they have done so because of strong existing dissonance between music and moral formation they received as girls in the 1950s and the model of "deviated youth" that was associated with the musical rhythm to which they were engaged.

KEYWORDS: *São Paulo's rock; gender relations; artistic trajectories.*

As relações de gênero nos campos da música erudita e da música popular têm sido objeto de grande atenção por parte da academia desde a última década do século XX, quando foram publicados, entre outros, os estudos pioneiros de Kramer (1990), McClary (1991) e Citron (1993) sobre o caráter androcêntrico das metáforas contidas no código musical ocidental. Por outro lado, Maria Ignez Cruz Mello (2005; 2007) notabilizou-se por ter desenvolvido a tradição de tais estudos no Brasil, aos quais ofereceu a relevante contribuição de uma perspectiva comparativa, já que estudou as relações de gênero na música dos Wauja do Alto Xingu e lançou, a partir disso, um olhar relativizante sobre a nossa própria musicologia. E foi em um de seus últimos escritos – uma comunicação apresentada na reunião da ANPPOM de 2007, em São Paulo, em coautoria com Rodrigo Cantos Savelli Gomes, então seu orientando de Iniciação Científica – que encontrei o mote para este texto, que trata da trajetória e da experiência de três mulheres no chamado “rock paulista” surgido na segunda metade da década de 1950.

A comunicação a que me refiro (CRUZ; GOMES, 2007) apresenta dados da pesquisa realizada por seus autores sobre a presença de mulheres em grupos de música popular brasileira. Embora tenham sido investigados grupos de samba, pagode e hip hop, entre outros, sua ênfase recai justamente sobre os grupos de rock, já que os resultados do estudo em questão indicaram que nesses grupos a presença de mulheres era então muito mais significativa. Essa presença, entretanto, não impedia que o rock continuasse sendo visto como um universo essencialmente masculino, e os autores da comunicação apresentam vários dados de sua própria pesquisa que corroboram essa representação, além de referências bibliográficas sobre

o assunto, que vão desde o livro pioneiro de Walser (1993) até dissertação de mestrado que acabava de ser defendida em Santa Catarina (JACQUES, 2007).

Chama atenção o fato de que a presença das mulheres no rock fosse ainda interpretada no início do século XXI por alguns dos entrevistados dessa pesquisa como uma “impureza”. Da mesma forma, que o sucesso das bandas de rock femininas fosse ainda desqualificado, sendo visto ora como resultado de jogadas comerciais, ora como decorrente da exploração do “exotismo” que a presença das mulheres conferia a essas bandas. De qualquer maneira, chama atenção também o fato de que essa presença tivesse se tornado tão frequente no rock a ponto de dar origem a um subgênero (o “rock com vocal feminino”), a eventos musicais específicos, tais como, por exemplo, o Festival de Rock Feminino de Rio Claro, e até a emissoras especializadas, tais como, por exemplo, a Rádio Feminina de Goiânia. Chama atenção, sobretudo, que a clivagem de gênero tivesse sido explicitada e pudesse então sustentar a posição das mulheres no rock, em lugar de afastá-las desse universo, como certamente acontecia quando essa clivagem operava veladamente.

Isto nos leva diretamente ao tema deste meu trabalho, já que trato aqui de três mulheres que se aventuraram no mundo do rock há cerca de meio século e, como seria de esperar, não se sustentaram nele mais do que alguns poucos anos. Entretanto, eu não pretendo atribuir sua carreira meteórica apenas a características universais desse mundo, tais como a própria clivagem de gênero de que estamos falando, preferindo antes apontar as dificuldades concretas que podemos imaginar tenham enfrentado essas mulheres no contexto histórico específico em que se inseriram: o do chamado rock paulista da segunda metade dos anos de 1950, “uma espécie de ‘Clube do Bolinha’”, no dizer de Albert Pavão (1989), que participou dos acontecimentos à época e que veio a se transformar posteriormente em seu maior historiador. Para tanto, lançarei mão de depoimentos pessoais delas próprias, nos quais buscarei não apenas dados sobre suas trajetórias artísticas, mas também indícios de suas experiências subjetivas do mundo do rock no qual se aventuraram.

Os depoimentos de Celly Campelo e de Meire Pavão foram dados ao Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP) em 1984, dentro do projeto Memória do Rock Brasileiro, coordenado por Albert Pavão, e ouvidos por mim em

2010 e em 2011, respectivamente, como parte do trabalho de pesquisa para o projeto “Músicas e músicos na TV de São Paulo: trabalho, distinção, identidade (1954-1969)”, de minha autoria, financiado pela Fapesp entre 2009 e 2011. O depoimento de Regiane foi colhido em entrevista pessoal realizada para o mesmo projeto em 2011 em sua casa na cidade de Jundiaí, no interior do estado de São Paulo.

Celly e Regiane foram as únicas participantes mulheres do rock paulista do final da década de 1950 a ter seus nomes mencionados nos jornais paulistanos da época lidos para a realização desse meu projeto (*O Dia*, *Folha da Manhã*, *Correio Paulistano* e *O Estado de S. Paulo*) – e seriam também as únicas mencionadas por Pavão (1989) como fazendo rock em São Paulo até 1960, não fosse sua referência a Luci Perrier, que não tinha aparecido em minha pesquisa mas que ele informa ter feito parte do elenco de um dos selos associados ao movimento: o selo Young, dirigido por Miguel Vaccaro Neto, a cujo elenco pertenceu também Regiane. Meire, por outro lado, que adentrou o mundo do rock paulista um pouco posteriormente, foi incluída nestas reflexões por ter iniciado sua carreira artística antes disso e por ter tido, dessa forma, uma trajetória semelhante às de Celly e Regiane em alguns aspectos que considero relevantes para a compreensão da experiência feminina no mundo do rock do período.

Vamos então aos fatos. Célia Campelo tinha de 15 para 16 anos, vivia com os pais em Taubaté, no interior de São Paulo, e já namorava o rapaz que, quatro anos depois, viria a se tornar seu marido quando, em 1958, seu irmão mais velho, Sérgio Campelo, que estava em São Paulo tentando a carreira artística, chamou-a para viabilizar um trabalho que seria também seu: a gravação, na Odeon, do lado B de um disco de 78 rotações do qual ele gravaria o lado A e que marcaria a experiência pioneira do acordeonista Mário Genari Filho na composição de rock. Esse gênero vinha se popularizando nos Estados Unidos havia alguns anos e já tinha sido gravado no Brasil por outros artistas tão tradicionais como ele, inclusive Nora Ney e Cauby Peixoto. Ou seja, até aquele momento não havia emergido uma nova geração de artistas consagrados ao gênero, e talvez por isso o rock fosse chegando sorrateiramente, sem causar nenhum transtorno na ordem estabelecida das coisas musicais do País.

As letras das composições de Mário, em inglês, eram de autoria da cantora Celeste Novais, e uma delas precisava ser cantada por um homem (*Forgive me*) e a outra por uma mulher (*Handsome Boy*), daí Sérgio ter-se lembrado da irmã, que aos 5 anos já cantava em programas infantis e que aos 12 já tinha um programa na Rádio Cacique de Taubaté, em que tocava violão e cantava o repertório de Ângela Maria. Ou seja, uma menina cujas influências musicais também eram tradicionais. Mais do que isso, uma menina que, segundo ela mesma, “tinha outra meta, queria estudar, casar, ter filhos”, e que, apesar da alegria e do orgulho que causou aos pais aceitando o convite do irmão, estabeleceu desde o primeiro momento um pacto com o namorado: o de que abandonaria a carreira artística assim que viessem a se casar.

Célia e Sérgio foram lançados como se fossem artistas norte-americanos, daí a mudança de seus prenomes para Celly e Tony, e só depois de um mês foi revelado que eram brasileiros, “caipiras de Taubaté”. Tony fez mais sucesso que Celly com esse disco, e ela ainda gravou nesse ano outro 78 rotações, sem maiores repercussões, antes de explodir, no ano seguinte, com “Estúpido Cupido”. Tony conseguiu adquirir os direitos da música que Neil Sedaka estava lançando naquele momento nos Estados Unidos e que lhe pareceu sob medida para a voz de Celly, e levou a música para Fred Jorge fazer a versão em português, conseguindo com isso que Júlio Nagib, então diretor artístico da gravadora, desse mais uma chance para a irmã.

A partir daí o sucesso foi enorme, e as músicas que ela foi gravando, quase todas escolhidas a dedo por Tony e traduzidas por Fred, se sucederam nas paradas. Até 1962, quando se casou, já tinha lançado cinco LPs e já havia recebido dezenas de troféus. Tinha também estrelado programas exclusivos na Rádio e na TV Record de São Paulo, ao lado do irmão, mas, como novo indício de seu engajamento apenas relativo no mundo da música e do rock, continuava morando em Taubaté, deslocando-se até a capital do estado somente nos dias de trabalho: “Eu vinha de ônibus, na empresa Pássaro Marrom eu já era conhecida; vinha com a mamãe ou com o papai”.

Celly cumpriu o pacto e abandonou tudo quando se casou, apenas quatro anos depois de haver iniciado a carreira e quando ainda estava no auge: “não tive

dúvida: amor acima de tudo”. Talvez por sempre ter mantido a convicção de que aquilo era apenas um momento muito passageiro de sua vida é que Celly tenha comparado sua meteórica carreira a um “conto de fadas”, e tenha feito depois, ao longo de sua vida de casada, incursões ainda mais breves e muitíssimo esporádicas ao mundo do disco, da televisão e dos shows, retornando sempre, e bem rapidamente, ao universo doméstico. Vale a pena registrar aqui que, como outro indício de sua firme convicção, Celly chegou a recusar um convite, em 1964, para estrear, ao lado de Roberto Carlos, o programa “Jovem Guarda”, que ia ser lançado pela TV Record. Mesmo tendo-lhe sido oferecida “uma quantia que não era de se recusar” e mesmo tendo-lhe sido assegurado que só teria que estar em São Paulo uma vez por semana, ela não aceitou, o que deixou o empresário Marcos Lázaro, porta-voz da proposta, “assim meio abismado”. Em 1984, Celly ainda considerava sua decisão a mais razoável: “estava com as crianças pequenininhas; talvez se fosse uns anos mais tarde eu poderia pensar”.

O encerramento da carreira musical após o casamento tinha sido bastante comum na geração anterior de cantoras brasileiras, sobretudo entre aquelas que, tal como Celly, não tinham que fazer da música um ganha-pão. Entretanto, algumas revelações feitas no depoimento citado deixam evidente que ser uma cantora de rock, especificamente, e naquele contexto histórico, representava uma exposição maior a determinadas situações das quais não só o futuro marido parecia querer vê-la livre, mas ela própria. Refiro-me aqui ao tipo de público que consumia rock naquele momento, que pulava, berrava e rasgava as cadeiras do Teatro Record, na Consolação, durante seu programa, levando a emissora a transferi-lo para o estúdio a certa altura. O mesmo público que pisotearia e acabaria com os bancos da igreja durante seu casamento, levando o padre a apagar a luz e impedir a entrada da noiva enquanto a algazarra não terminasse. Reporto-me, sobretudo, à maneira como Celly se referiria, em 1984, aos modos afoitos e impetuosos dos fãs daquele tempo, quando a segurança pessoal tinha que ser feita diretamente pelo pai e pelo noivo: “eu ficava apavorada, tinha muito medo, porque eles avançavam, queriam pegar, beijar, rasgar, puxar o cabelo”.

É interessante observar que o comportamento do público contrastava bastante com as escolhas estéticas da artista, embora fosse coerente com a imagem de “juventude transviada” que estava associada ao rock em seus primórdios. Digo isso porque, ao comentar a escolha do repertório no mesmo depoimento, Celly enfatiza seu caráter romântico, bem como a ingênua sutileza das versões, adaptadas ao fato de ser ela uma menina de 15 anos, criada no interior de São Paulo. Da mesma forma, ao responder como se vestia em suas apresentações, Celly descreve um figurino que em nada se distinguia daquele utilizado até então pelas cantoras mais novas, de todas as tendências musicais, inclusive as mais tradicionais: “vestidinho rodado, sapatinho de salto fino, biquinho fininho, colarzinho, uma blusinha; roupa simples; anáguas para armar; cabelo ‘marca registrada’ das meninas da época, chamado ‘gatinho’; roupas que usava para ir a uma festinha, não tinha assim uma diferença”.

Parece que ainda não havia, de fato, uma versão feminina para as camisetas e os blusões de couro dos meninos do rock. E creio que isso ia além do figurino: parece que ainda não havia uma versão feminina da “juventude transviada”, ou seja, as meninas do rock paulista não se distinguiam nem em aparência, nem em comportamento, nem em valores, nem em aspirações das meninas da década de 1950 em geral. Distinguiam-se, certamente, das demais cantoras, pela música “jovem” que cantavam, mas não incorporavam, em nenhum desses níveis, as bandeiras revolucionárias que essa juventude musical podia representar.

Os próprios meninos do rock paulista eram bons moços, e essa qualidade foi fortemente enfatizada na época, quando o apresentador de programas de “música jovem” na televisão, Antonio Aguilar, cunhou a expressão “juventude feliz e sadia” para designar tanto o público quanto os artistas que os frequentavam. Esse bom-mocismo foi também fortemente reiterado nos depoimentos prestados por muitos desses meninos ao MIS-SP na década de 1980, dentro do projeto Memória do Rock, sendo associado então, sobretudo, ao fato de que não usavam drogas e de que não agiam estrategicamente em termos de carreira. Creio, entretanto, que o modelo feminino dessa juventude “feliz” e “sadia” incluía muitos outros “nãos” além desses, sobretudo no tocante à moral sexual, distanciando muito mais as meninas do rock

paulista do mito da “juventude transviada” que estava então associado à música que faziam. Isso tornava dramática a distância entre essas cantoras e as expectativas projetadas sobre elas pelo imaginário que o rock despertava, e pode ter contribuído para inviabilizar subjetivamente a continuidade de suas carreiras, encerradas de fato muito antes que a chegada do pessoal da Jovem Guarda inviabilizasse, subjetiva e objetivamente, a continuidade das carreiras dos meninos.

O caso de Regiane parece paradigmático, nesse sentido. Como pode ser observado em fotografias guardadas em seu arquivo pessoal, o figurino de Maria Célia Bellochi não se diferenciava muito do figurino de Celly Campelo quando de suas primeiras aparições em programas de televisão, tais como o “Grande Ginkana Kibon”, da TV Record, em meados dos anos de 1950, ainda como aluna de canto e violão do professor e maestro Theotônio Pavão. E continuou muito parecido com ele mesmo depois de 1959, quando foi contratada por Miguel Vaccaro Neto para fazer parte do selo Young, da gravadora Fermata, e trocou as canções folclóricas, que eram as preferidas para sua voz por seu antigo professor, pelo rock’n roll.

O próprio nome artístico de Regiane tem sua história associada a esse contrato, já que surgiu de uma iniciativa bastante original de Vaccaro: ele a lançou em seu programa na Rádio Jovem Pan, anunciando-a como “a cantora misteriosa”, e organizou um concurso para escolha de seu nome pelos ouvintes. Entre 1959 e 1960, Regiane gravou três discos por esse selo, sempre cantando em inglês, e chegou às paradas de sucesso com a música “*I’m yours*” nesse último ano. Ao receber o Troféu Chico Viola, oferecido pela TV Record no programa *Astros do Disco* aos campeões de vendagem, ganhou como prêmio um contrato de um ano com a emissora, onde ficou entre 1960 e 1961, vindo a encerrar sua carreira, por vontade própria, ao fim desse contrato.

No depoimento que me deu em dezembro de 2011, Regiane recordou o modo como Vaccaro, embora fosse pouca coisa mais velho do que os integrantes do selo que dirigia, representava para eles uma figura quase paternal, orientando-os tanto em termos artísticos quanto em termos morais. No caso dela, que era menina, havia um cuidado todo especial, que envolvia até mesmo o figurino acima comentado:

No Teatro Record, ele me punha no palco e ia olhar até onde aparecia do meu vestido. Eu nunca tive vestido aqui em cima. Era tudo para baixo do joelho. E ele ia ver o que aparecia. Ele cuidava muito dos meninos também, da apresentação, dos modos. [...] O cuidado que meus pais tinham comigo em casa, o Vaccaro dava para a gente essa proteção.

É interessante observar que Regiane já se iniciara na música em um coletivo tão familiar como esse, pois, como vimos, foi como membro do grupo de alunas do Professor Pavão que começou a cantar em público. Mais interessante ainda é observar que não teve “estrutura”, como ela mesma diz, para prosseguir na carreira quando o contrato com a TV Record a arrancou desse coletivo da Young dentro do qual se sentia protegida: viu-se de repente confrontada diretamente, sem qualquer anteparo, com um meio artístico que em tudo se distanciava dos padrões morais que sempre haviam orientado sua conduta.

Pode-se ter uma medida do tamanho dessa distância observando-se o fato de que continuaria estudando em colégio de freiras, a despeito de sua aventura pelo rock’n roll, durante todos os três anos e poucos meses de duração de sua carreira artística. A própria incursão no rock era na verdade uma aventura consentida pelas freiras, que a chamavam para acompanhar pelo rádio os programas vespertinos de Vaccaro em que ele tocava seus discos, e que lhe permitiram certa feita realizar um show de rock no próprio colégio, o que chegou a ser notícia de jornal. Era uma aventura consentida pelo próprio bispo com quem ela foi conversar antes de aceitar a proposta de Vaccaro, e que lhe disse que a dança do rock era condenada, mas a música não.

“O único ambiente onde me sentia segura era na Pan, no programa do Miguel. Era só lá... Saindo do colégio, pegava duas ou três amigas, ia lá, porque ele tocava o meu disco, encontrava o pessoal da gravadora, o Demétrius...”. Já o ambiente televisivo confrontava demais os valores morais daquela colegial, e parece-me que os confrontava sobretudo naquilo que era próprio das meninas, ou seja, os rígidos padrões de comportamento que deviam seguir no campo da sexualidade para manter-se dignas de respeito.

De fato, todos os episódios que Regiane recordou para dar-me exemplos do incômodo experimentado nessa fase de contrato individual com a televisão são

representativos disso. Em alguns deles incomodava-lhe ver a licenciosidade das outras mulheres, todas elas mais velhas e, no entanto, aparentemente mais flexíveis em seus padrões morais de conduta. Como exemplo, registro o dia em que, adentrando um camarim, deu de frente com uma vedete famosa que conversava naturalmente com um fotógrafo como se estivesse vestida, embora usasse apenas um biquíni minúsculo na parte de baixo do corpo, e nada na parte de cima.

Em outros desses episódios, incomodava-lhe ser confundida com mulheres tão despudoradas como aquelas, tal como no dia em que se recusou a entrar no palco para a apoteose do programa “7-13”, do qual participara, porque seria chamada juntamente com outras três figuras femininas, todas elas vedetes.

Observe-se que a distância em relação àquilo que se poderia imaginar fosse um comportamento mais liberal das jovens cantoras de rock era tanta que Regiane chegava a ser crítica dos padrões de conduta há muitos anos vigentes entre artistas de gerações anteriores à dela. E, de fato, nenhum reparo é feito por ela até hoje aos bons moços do rock, entre os quais se sentia em família, enquanto sentia-se claramente agredida pelos olhares e pelos gestos de alguns funcionários da televisão, que não pertenciam ao mundo do rock, nos quais vislumbrava uma intenção libidinosa, e aos quais dava o troco, para mostrar que não era como as outras: “Um dia um cara veio assim com uma cara de ‘Oba, vou botar o microfone nela’. Então eu falei: ‘Não é você que vai encostar em mim.’”

Conforme me contou na entrevista, Regiane chegava a se indispor com tais colegas de trabalho, tal como no dia em que um famoso e já antigo apresentador pareceu-lhe que inventava desculpas para poder tocar em seu colo quando ela já se preparava para entrar em cena: “Eu sei que ele veio e falou: ‘Dá licença, deixa eu tirar um cabelinho seu’. Dali a pouco: ‘Deixa eu tirar outro cabelinho’. Eu falei: ‘O outro você vai tirar da senhora sua mãe’”.

A mesma resposta seria dada a um rapaz que certa vez a procurou na maquiagem para convidá-la a fazer um filme:

Eu pensei: ‘Aí vem coisa! De graça não é!’ Eu falei: ‘E como é que é o filme?’ Ah, é assim, é assado, já nem me lembro mais. E eu falei: ‘E tem mais alguma coisa?’ Ele percebeu o que eu quis dizer e falou: ‘Não, só tem uma hora que você teria que sair de um rio com a

roupa molhada colada no corpo'. Eu falei: 'Essa parte você vai convidar a senhora sua mãe'.

Regiane chega a dizer que era "muito careta", e que acabou se afastando para não se indispor ainda mais: "Então eu vi que eu estava ficando muito agressiva, numa coisa que talvez nem precisasse ser tanto. Não adianta. Eu vou sair dando murro nos outros? Não posso fazer isso. O problema é comigo mesmo". Entretanto, conta que um outro apresentador da TV Record já famoso naquela época, Blota Júnior, que a vira cantando no "Grande Ginkana Kibon" e que sugerira seu nome para Vaccaro quando este estava formando o elenco do selo Young, ao saber de seu contrato com a emissora alertou-a para os problemas que enfrentaria naquele ambiente, aconselhando-a a, na dúvida, não cumprimentar ninguém, a não ser ele mesmo e sua esposa Sônia Ribeiro. E isso indica que a experiência de Regiane não pode ser vista como tão pessoal e idiossincrática assim, pois havia, ao que parece, uma visão mais generalizada de que o ambiente artístico não era adequado a moças de família, ainda mais tão juvenzinhas como aquelas que se aventuravam pelo rock naquele momento. Daí Regiane atribuir a presença de poucas moças no rock paulista justamente ao ambiente que teriam que enfrentar se quisessem seguir carreira, e que certamente as afastava como afastou a ela mesma.

Regiane abandonou a carreira em 1961, ao cabo do contrato com a TV Record: não queria cantar em boates, para o que estava sendo convidada, muito menos viajar para os Estados Unidos, como estava sendo instada a fazer por conta da gravação de uma música de Sedaka que fizera para a Odeon, cujo disco, aliás, nunca foi lançado, pois ela rescindiu o contrato antes de gravar o outro lado dele.

Regiane se casou em 1963 com um rapaz que frequentava os programas de auditório da TV Record dos quais ela participava e que, tendo-se tornado seu fã, teve a sorte de certa vez encontrá-la em um baile do Clube do Banespa a que comparecera acompanhada da mãe e do irmão. Mesmo assim, só contou que tinha sido cantora para o mais velho de seus quatro filhos quando este já contava 8 anos de idade, pois tinha vergonha disso: "Isso era um 'crime' meu". Até a chegada da década de 1980, sequer ouvia música em sua casa: "Acho que era uma coisa que eu queria apagar da minha mente". Vê-se, assim, que a exposição precoce ao ambiente televisivo parece

ter gerado um verdadeiro trauma psicológico em Regiane, do qual felizmente ela acabaria se curando, já que voltou a cantar profissionalmente, embora “apenas em lugares escolhidos”. Felizmente, também, acabaria sendo valorizada socialmente como cantora na cidade de Jundiaí, onde mora, tendo sido contemplada com o título de Cidadã Jundiaense pela Câmara Municipal.

Creio que a experiência de Regiane só faz sentido se considerarmos que essa geração de cantoras, radicalizando, por serem mulheres, o bom-mocismo dos cantores de sua geração, que faziam rock mas que não pertenciam à “juventude transviada”, acabaram se desincompatibilizando com o próprio exercício da função de cantoras, sobre a qual sempre havia pesado uma carga moralmente negativa, mas que as mulheres de gerações anteriores tinham conseguido driblar muito bem, cantando por décadas a fio.

Ou melhor, o bom-mocismo radicalizado dessas meninas tornava indispensável, para o exercício tranquilo do papel de cantoras, a existência de cápsulas protetoras fornecidas por figuras paternas como o Professor Pavão ou Miguel Vaccaro Neto, no caso de Regiane, ou o irmão mais velho, Tony Campelo, também cantor de rock e verdadeiro orientador de suas escolhas estéticas, no caso de Celly. E pode-se dizer que, por ter tido a companhia de um parente masculino dentro do próprio meio artístico, Celly levou alguma vantagem sobre Regiane, sofrendo apenas o assédio dos próprios fãs, e não precisando encerrar sua carreira exatamente para se afastar desse meio.

Chego então em Meire Pavão que, como Regiane, iniciou-se na carreira musical como aluna do Professor Pavão, e que, como Celly, pôde contar com a companhia de parentes masculinos dentro do próprio meio artístico, já que era filha dele, além de aluna, e irmã mais velha de outro artista do rock paulista, Albert Pavão.

Conforme Carlos Alberto Pavão (Albert) registra carinhosamente em seu livro (PAVÃO, 1989), sua irmã Antonia Maria Pavão (Meire) cantou pela primeira vez na televisão em 1959, no programa “Grande Ginkana Kibon”, da TV Record. Tinha nessa época apenas 10 anos de idade, ou seja, era bem mais nova do que Celly e Regiane, que despontavam por essa época, embora fosse cinco anos mais velha que

seu irmão. No depoimento que concedeu ao MIS-SP em 1984, Meire se recorda de que suas primeiras apresentações se deram nesse ano como membro do Conjunto Piratininga, formado pelos alunos do pai, mas que chegou a cantar sozinha um rock calipso de autoria dele, intitulado “Brotinho Impertinente”. Em 1962 o Professor Pavão criaria o Conjunto Alvorada, do qual Meire, aos 14 anos e ainda conhecida como Toninha, faria parte, ao lado de outras três moças: Lucy Labate, Marly Vieira e Sidinéia Valverde, “todas que não eram do meio artístico”. Esse conjunto chegou a gravar dois discos, um pela Mocambo, naquele mesmo ano (“Lição de Twist” e “Machachá”), outro pela Odeon, em 1963 (“Dois italianinhos” e “Cavalheiro”), e foi quando se desmanchou, em 1964, que Meire Pavão, aos 16 anos, iniciou sua carreira solo, lançando, pela Chantecler, um compacto simples que seria sucesso de vendagem e execução, graças a “O que eu faço do latim?”, uma versão de seu pai para uma música italiana, com acompanhamento e arranjo dos Jet Blacks, “muito mais modernos do que os da gravação original”.

Observe-se que, apesar de já estarmos às vésperas da chegada do pessoal da Jovem Guarda a São Paulo, Meire Pavão continuava seguindo os padrões estéticos do rock que vinha se fazendo na cidade desde o final dos anos de 1950. O próprio título da música com a qual alcançou seu primeiro sucesso solo (“O que eu faço do latim?”) mostra o quanto se tratava ainda de uma música de colegiais para colegiais. A presença do pai como autor dessa música, assim como de outras gravadas antes e depois por ela, indica uma continuidade significativa em relação à própria tônica infantojuvenil das apresentações de seus alunos na “Grande Ginkana Kibon”. Conforme afirmou Albert Pavão em entrevista publicada no blog de Cesar Gavin (Cesar Gavin.blogspot.com) em janeiro de 2012, ele mesmo teria tido, mais do que o próprio pai, bastante influência sobre a irmã na escolha dessa música, o que só reforça este meu argumento, já que em 1964 Albert não tinha mais do que 11 anos de idade.

Observe-se, por outro lado, que, ainda em 1964, e apesar de todos os intérpretes jovens que haviam surgido desde o início da nova década tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, na capital paulista o rock continuava sendo uma seara na qual vinham fazer seus investimentos artísticos muitos nomes do passado,

que antes haviam se dedicado a outros ritmos. Creio que isso contribuía para a manutenção de uma ambiência protetora em relação aos mais novos, e, nesse sentido, é interessante registrar que o próprio Conjunto Farroupilha, notabilizado nos anos de 1950 pelo regionalismo, em 1964 tinha um selo próprio e estava em busca de alguém que pudesse ocupar o lugar de Celly Campelo no mercado. Daí terem tentado contratar Meire Pavão pouco depois de ela haver assinado contrato com a Chantecler, conforme está registrado no depoimento ao MIS-SP.

No mesmo depoimento, a cantora recorda que seu nome artístico foi-lhe dado por Ademar Dutra, que a apresentou como Meire Pavão pela primeira vez no programa “Festival da Juventude”, por ele comandado na TV Excelsior depois da ida de Antonio Aguilar para a TV Record. Consta também desse depoimento que no programa de Aguilar na Record, intitulado “Reino da Juventude”, em 1965, mesmo ano em que lançou seu LP “A Rainha da Juventude”, Meire receberia um troféu como “A Rainha do Twist”, outorgado pela *Revista do Rock*, a mesma que em 1961 tinha concedido a Celly Campelo um troféu como “A Rainha do Rock”. Como observou Albert Pavão no dia do depoimento de sua irmã, os troféus conferidos pela revista tinham por base a votação dos leitores, o que mostra que era grande a popularidade de Meire às vésperas da estreia do programa “Jovem Guarda” – que, como se sabe, entrou no lugar de “Ritmos da Juventude” após interrupção da exibição do programa de Aguilar para transmissão, depois proibida, de jogos de futebol. Essa popularidade parece ter sido ainda mais alta em 1966, quando lançou “Família Buscapé” pela gravadora RCA Victor, numa gravação toda ela feita “por amigos” e com a participação, inclusive, do pai e do irmão, que eram os autores da música, dada uma greve de músicos. Do outro lado do disco, “Robertinho meu bem”, uma versão do irmão, que também participou da gravação tocando guitarra.

É interessante observar que, no depoimento ao MIS-SP, está registrado que a RCA Victor apresentava na época sua nova contratada como “Roberto Carlos de saias” e que, cantando “Família Buscapé”, Meire se apresentava regularmente no programa “Jovem Guarda”, chegando a haver grande rivalidade entre os fãs-clubes dela mesma e de Wanderléia. Já em Pavão (1989), além da informação segundo a qual essa música teria sido composta por ele e pelo pai, “lembrando do Ferdinando e

das histórias em quadrinhos que gostávamos de ler, quando crianças” (p. 78), consta que os artistas do rock paulista não tinham muito espaço nesse programa, “provando que ‘santo da casa não faz milagres’” (p. 80), daí terem alguns deles se deslocado para o Rio de Janeiro, entre os quais Wanderley Cardoso, Jerry Adriani e sua irmã Meire Pavão (p. 81). Vale registrar, entretanto, que Erasmo Carlos incluiria menção a seu nome na letra de um de seus primeiros sucessos, “Festa de Arromba”, ao lado de outros nomes ligados ao rock paulista: “Logo que eu cheguei notei/ Ronnie Cord com um copo na mão/ Enquanto Prini Lorez bancava o anfitrião/ apresentando a todo mundo Meire Pavão...”.

Meire foi para o Rio de Janeiro em 1967 e lá atuou na TV Tupi, apresentando-se como cantora em vários programas, comandando “A Grande Parada”, ao lado de Wanderley Cardoso, e participando do elenco de um humorístico da emissora – sendo interessante observar que quem a contratou foi outro representante da Velha Guarda, o produtor Péricles Leal. Na capital carioca, chegou a gravar um disco pela gravadora Philips que fugia completamente ao estilo jovem, já que continha duas marchas-rancho. Menos de um ano depois, já de volta a São Paulo, continuou se afastando desse estilo, embora se mantivesse fiel à tônica infantojuvenil dos programas em que iniciara sua carreira: passou a atuar como atriz, fazendo a “mocinha” em uma novela das seis horas da tarde da TV Tupi, intitulada “Sozinho no mundo”, na qual contracenava com o menino Guto, filho de Moacir Franco. Da mesma forma, gravaria dois compactos pela RGE, incluindo a música “Monteiro Lobato”, de autoria do pai e do irmão, aproveitando o sucesso do “Sítio do Picapau Amarelo”, programa infantil que Júlio Gouveia e Tatiana Belinck apresentavam, àquela altura, na TV Bandeirantes.

Meire Pavão encerrou sua carreira em 1969, para estudar: fez cursinho, primeiro, ingressando em seguida no curso de Ciências Sociais da USP. E, ao retornar à gravação de discos em meados dos anos de 1970, não o fez mais como Meire Pavão. Entre 1974 e 1980, segundo Pavão (1989), gravou cerca de 10 LPs infantis, sob os nomes de Quarteto Peralta e Trio Patinhas, com produção do pai.

Das três meninas do rock paulista aqui mencionadas, Meire Pavão foi a que teve a carreira mais longa, graças ao suporte subjetivo que lhe era fornecido pela

presença de parentes masculinos no meio artístico e graças, também, ao fato de só ter vindo a se casar mais tarde. Da mesma forma, dessa geração paulista, intermediária entre a tradição musical e televisiva brasileira e o que estava por vir com a Jovem Guarda, Meire era a única menina que ainda estava atuando quando a Jovem Guarda chegou. E creio que foi graças ao suporte subjetivo de que estou falando que tenha conseguido se adaptar aos novos tempos, pelo menos em termos de figurino.

No depoimento ao MIS-SP, ao responder a uma pergunta sobre como se vestia em suas apresentações em 1965, Meire descreve um modelo muito semelhante aos de Celly e Regiane já comentados: “Vestidinhos de babadinhos, decote redondo, aqueles estampados que estavam na moda, um pouco abaixo do joelho, saltinhos bem fininhos, sapatos bem bicudinhos”. Quando lhe perguntam como se vestia em 1966 e 1967, diz que então mudou o visual: “Foi o auge da minissaia e da bota. Todas as cantoras jovens se apresentavam assim”.

Entretanto – e para além de lutas concorrenciais no campo artístico e no mercado musical, que certamente existiram e que muito devem ter contribuído para o encerramento precoce da carreira de vários dos meninos do rock paulista –, entendo que essa adaptação tinha os seus limites, e não se estendia para além da aparência. Justamente porque tinha o suporte do pai e do irmão no meio artístico, Meire Pavão podia fazer o que quisesse com sua carreira, e o fato de ter finalmente escolhido voltar às origens infantojuvenis de sua trajetória significa que era muito forte sua formação na tradição que a Jovem Guarda vinha desestabilizar, e que ela não podia, portanto, adaptar-se totalmente aos novos tempos sem trair a si mesma.

Não penso que essa dissonância tenha se colocado para Meire nos mesmos termos morais em que se colocou para Regiane e nem imagino que, mesmo em termos estritamente musicais, essa dissonância tenha se colocado para ela de forma dramática. Penso que Meire Pavão simplesmente revelou, em sua trajetória, o que estava latente nas trajetórias das outras meninas aqui mencionadas: que eram, todas elas, meninas dos anos de 1950, e não “garotas papo-firme”, com tudo o que isso podia significar então em termos de escolhas estéticas e de opções existenciais.

Referências Bibliográficas

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1993.

JACQUES, Tatyana de Alencar. *Comunidade Rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. California: University of California Press, 1990.

MCCLARY, Susan. *Femine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, Maria Ignês Cruz; GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2007.

MELLO, Maria Ignês Cruz. *Música, mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - PPGAS, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

_____. Relações de gênero e musicologia: reflexões para uma análise do contexto brasileiro. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Volume XI, 2007.

PAVÃO, Albert. *Rock Brasileiro. 1955-1965*. São Paulo: Edicon, 1989.

WALSER, Robert. *Running with the devil: Power, gender and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.