



VI Simpósio Nacional de HISTÓRIA CULTURAL

Escritas da História: Ver - Sentir - Narrar

CINEMA É PINTURA NA TELA DA REPRESENTAÇÃO: A (RE)INVENÇÃO DA TRAJETÓRIA DE WILSON SIMONAL.

Mázio Miguel Silva dos Santos*

A partir do documentário “Simonal: ninguém sabe o duro que dei” (2009), dirigido por Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal, que retrata a vida e trajetória do cantor Wilson Simonal que teve sua carreira construída nos anos 1960, chegando ao seu auge nos últimos anos dessa década. Mas, teve sua carreira abortada em 1971 quando foi taxado de “dedo-duro” do governo. Desde então, passou a não existir no cenário musical brasileiro. Através de depoimentos de amigos, inimigos e, principalmente, de imagens das exuberantes performances do artista foi (re)construída a sua história. O objetivo não é discutir se Wilson Simonal é “realmente” dedo-duro, mas sim entender como se deu sua exclusão em 1971, em um primeiro momento. No segundo momento, compreender sua (re)invenção pelo documentário. Para abrir janelas, trouxe para o debate à antropologia, representada principalmente por Howard S. Becker com seu trabalho sobre outsiders, que permitiu a utilização de ferramentas teóricas para melhor responder a problemática levantada. Assim, o dialogo entre as duas ciências não foi apenas desejada, mas necessária na construção do fazer histórico.

* Pós-graduação em História do Brasil pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru (FAFICA). Graduado em História pela mesma IES.

HISTÓRIA E EVOLUÇÃO DA SOCIOLOGIA DO DESVIO

Quando falamos da sociologia do desvio um conjunto de correntes teorias apresentam-se, permitindo uma diversidade e abrangência ao fenômeno do desvio na sociedade. O estudo nessa área começa no final do século XIX por autores anglo-saxões com o objetivo relacionados à criminologia, a ensaios religiosos e a tratados filosóficos. O responsável por catalisar os estudos sobre o desvio e criar um campo dentro da sociologia foi o departamento da universidade de Chicago, cujos estudos foram voltados para a sociologia urbana da cidade de Chicago visto que estava recebendo um fluxo muito grande de imigrantes.

A escola de Chicago surge, justamente, na preocupação de definições de normas de vida em sociedade. Assim como outras correntes, mas com vertentes e métodos diferentes.

Assim, podemos elencar três grandes abordagens sobre o desvio: funcionalismo ou funcionalismo estrutural, a teoria do conflito e a interação simbólica.

Em se tratando do funcionalismo, percebemos que seu foco é uma análise de suas causas, isto é, o objeto de estudo é a "organização ou a desorganização social para compreender e explicar as causas dos comportamentos desviantes" (LIMA, 2001, pág. 191). Podemos subdividi-las em três vertentes. Primeiro, o funcionalismo, veem a sociedade como um mecanismo vivo, assemelhando a um organismo, em que as partes devem funcionar em prol de um conjunto. Segundo, a anomie, que seria a confusão de normas sociais. Se enquadra aqui a teoria de "anomie durkheimniana" e a de Robert Merton. E terceiro, o culturalismo, desenvolvido nos décadas de 1950 e 1960. Entendia a sociedade dividida em funções das diferentes culturas de classe. Em suma, a vertente funcionalista no início se preocupou com a patologia individual. Seus estudos avançam e sob a influência de Durkheim passou a estudar a patologia social (anomie).

A teoria do conflito se distingue das demais por basear-se na ideologia de Marx. Mesmo este não teorizando sobre desvio. Mas, os estudiosos dessa vertente usufruem da noção de alienação. No qual a disputa se insere em conflito com indivíduos. Os direitos legais de pessoas pobres, por exemplo, podem ser ignorados. Teoria do conflito apoia sua base nas forças sociais e econômicas que operam dentro da

sociedade. A fragilidade dessa teoria, é que não se aplica aos desviantes do crime do colarinho branco.

Outra tendência ao estudo do desvio é a “interação simbólica” (a que basearemos para o estudo do caso de Wilson Simonal), que surgiu simultaneamente às outras. A sua abordagem privilegia a construção do fenômeno desvio na sociedade através das interações sociais. Rompendo assim com a abordagem funcionalista. Construir o desviante nessa perspectiva está intimamente ligado ao grupo que detém o poder de alguma forma na sociedade. Este poder de construir opiniões públicas se insere em canalizar duas operações: a política e a mídia. Dessa forma, as regras não funcionam automaticamente, elas precisam ser impostas, e a imposição é sempre um empreendimento que depende de interesses e iniciativas de atores no sentido de tornar pública a infração. Dessa forma, para criar um outsider é preciso que a sociedade tenha “quadrados” de grupos sociais e que ajam empreendedores morais para classificar os tipos de comportamentos desviantes e dar a percepção e o grau de publicidade dos atos, pois as regras não funcionam automaticamente. Elas precisam ser impostas e a imposição é sempre um empreendimento que depende de interesses e iniciativas de atores no sentido de tornar pública a infração.

Contudo, há um ponto que une as mais variadas correntes que se preocupa em estudar o desviante. Que é o ato do desviante ser visto e representado como diferente do restante do grupo social em que está inserido.

CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO NA DÉCADA DE 1960

Uma vontade de participar como protagonista no cenário político brasileiro a partir da década de 1960 foi despertada nas mais diversas camadas da sociedade. No campo cultural as artes (cinema, música, teatro, etc.) na sua maioria se engajaram nessa luta. Tornando-se um tipo de resistência ao golpe civil-militar de 1964.

O cenário musical brasileiro estava sofrendo influências externas e sendo redefinida, principalmente, por causa da nova política imposta dentro do país. Estavam em palco movimentos musicais ora engajados politicamente, ora não. Quero destacar quatro movimentos que nasceram nesse período. A música popular brasileira, MPB, A

Jovem Guarda na onda do Iêiêiê, O tropicalismo e a Pilantragem idealizado por Wilson Simonal, Nonato buzar e Carlos Imperial. Estes grupos se encaixotam em si mesmo, formando um círculo fechado, em que amigos e admiradores irão interagir e formular normas e comportamentos de atuação. Ajudar-se-ão e, principalmente, se defenderão dos outros.

Três desses movimentos (MPB, Jovem Guarda e Pilantragem) ganharam popularidade pela mesma emissora de TV, a Record, que através de programas e festivais disseminou os mais variados gêneros musicais em todo o território. Também contribuíram as emissoras de TV Excelsior e Globo.

O nascimento da música popular brasileira (MPB) veio com o declínio da bossa-nova, considerado também como a segunda geração do gênero. Moldado a partir da mistura de dois movimentos. De um lado, a bossa-nova com o objetivo de renovar a música. Do outro, o engajamento folclórico do “centro popular de cultura” (CPC) da UNE (União nacional dos Estudantes), cujo interesse era lealdade a música de raiz brasileira. Na prática, se confundiu no início de sua formação com canções engajadas politicamente. O marco de transição da bossa-nova para a MPB foi à música “Arrastão” (de composição de Vinicius de Moraes e Edu Lobo), Cantada por Elis Regina, ganhando o primeiro prêmio do I festival de Música popular brasileira promovido pela TV Excelsior no ano de 1965. Na visão de Heloisa Buarque de Hollanda o estilo musical MPB começou “a construir seu Star system com a divulgação da ‘imagem’ de novos cantores e compositores (...) através do rádio, da indústria do disco, dos programas musicais de televisão – como o Fino da Bossa e Esta Noite Se Improvisa” (HOLLANDA, 1990, pág. 56-57). Estes Programas musicais, além de outros como Bossaudade (1965-1966) e o Jovem Guarda (1965-1968) era transmitidos pela TV Record.

Em se tratando do programa da Jovem Guarda criado para competir com o programa “o festival da juventude”, líder de audiência da emissora Excelsior desde 1964. O programa era apresentado por Roberto Carlos, Éramos Carlos e Wanderléa. Tornaram-se líder de audiência e sua popularidade cresceu tanto que lançaram roupas e acessórios. Dessa forma, acabou criando-se um dos movimentos mais influentes da época. Sem possuir nenhum cunho político. Os componentes desse gênero foram

influenciados pelo Rock and Roll da década de 1950-1960. Batizados de “iê-iê-iê”, devido à expressão “yeah, yeah, yeah” utilizada em algumas canções dos Beatles. O repertório desse gênero trazia letras românticas, descontraídas e dançantes. Além disso, trouxe uma nova linguagem musical e novos padrões de comportamento para uma geração. A moda adotada pelos apresentadores, para exemplificar, se espalhou rapidamente. Eram calças colantes de uma, duas ou mais cores em formato de boca-de-sino, cintos, minissaias com botas de cano alto. Seus gestos e gírias, como broto, carango, legal, coroa, barra limpa e outras acabaram na vida cotidiana de milhares de brasileiros. Em suma,

A audiência do Jovem Guarda crescia assustadoramente, alavancada pelo novo sucesso de Roberto Carlos, ‘quero que vá tudo pro inferno’. A garotada iconoclasta superlotava o teatro Record nas tardes de domingo, identificando-se com os cabeludos de roupas extravagantes, acolhendo o alheamento como forma de revolta contra as preocupações e formalidades, adotando as novas gírias como a linguagem de sua preferência e entregando-se à espontaneidade ingênua das letras e à alegria do ritmo para cantar e dançar livremente. O iê-iê-iê começava a dominar a bossa. (MELLO, 2003, pág. 118).

5

Com sua popularidade em alta e os sucessos que os festivais estavam fazendo, no ano de 1966, a Jovem Guarda realizou o seu I festival de Conjuntos, revelando novos talentos como “Loupha” e “The Cleans” que passou a integrar os componentes do programa.

A partir de 1967 o programa foi perdendo audiência devido à exposição dos artistas em outras emissoras e outras formas de comunicação. Como o rock era considerado um produto americanizado e que alienava as massas, os cantores do iê-iê-iê sofreram bastante críticas por parte do público que preferia canções engajadas. Assim, crescia a rivalidade no público entre a MPB (considerada participante) e o iê-iê-iê (considerada alienado). Entre os cantores, a princípio, essa rivalidade não existia.

Outro destaque que intensificou o movimento musical entre 1965 e 1968 foi às chamadas “Era dos festivais” também promovidos pela emissora TV Record. Marcos Napolitano relata que os festivais de MPB oxigenaram este estilo musical, principalmente o II Festival (1966), que estavam sendo sufocada pelo estilo da Jovem Guarda. Nas palavras de Marcos Napolitano “o II festival de MPB da TV Record superou todas as expectativas de público e consagrou um novo panteão de cantores

populares. Num momento em que se renunciava o esgotamento da MPB renovada, dado o avanço da Jovem Guarda.” (NAPOLITANO, 2004, pág. 205). Essa guinada da MPB ao panteão teve uma parcela de contribuição ao modelo peculiar dos festivais, a sua estrutura básica se manteve até os fins dos festivais em 1969. Era 3 eliminatórias e 1 final. Mas a platéia era seu diferencial e o espaço de realização

Tornavam-se aos poucos um novo espaço de aglutinação e manifestação coletiva. As canções, colocadas em competição, atraíam um grande público que se manifestava sob forma de verdadeiras ‘torcidas’, procurando interferir com vaias e aplausos na escolha das composições vencedoras. A presença em massa da juventude estudantil, que assumia um papel de crescente importância na contestação ao regime de 64, envolvia as apresentações num ambiente de acalorada participação, onde se tornar adepto desta ou daquela música assumia muitas vezes ares de opinião política. (HOLLANDA, 1990, pág. 56-57).

O III festival de Música popular brasileira (1967) serviu como berço para o tropicalismo (1967-1968), que quebrou o círculo musical, misturando os ritmos e chegando às outras artes. Nesse festival ficou claro que não existia rivalidade entre cantores da Jovem Guarda e os da MPB. Caetano Veloso cantando “Alegria, Alegria” e Gilberto Gil cantando “Domingo no parque” levaram a guitarra elétrica ao festival, que era um símbolo da Jovem Guarda. Esse movimento teve como líderes no campo musical Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e outros. Eles propuseram algo que fugiu de todos os padrões da época. Não produziram as chamadas “músicas de protestos”. O movimento pode ser definido como

Sincrético e inovador, aberto e incorporador, o tropicalismo misturou rock mais bossa nova, mais samba, mais rumba, mais bolero, mais baião. Sua atuação quebrou as rígidas barreiras que permaneciam no país. Pop x folclore. Alta cultura x cultura de massas. tradição x vanguarda. Essa ruptura estratégica aprofundou o contato com formas populares ao mesmo tempo em que assumiu atitudes experimentais para a época. (OLIVEIRA, tropicália, 2007).

O quarto movimento tratado aqui é o pilantragem. Estilo que “tirava sarro” com carro, mulheres e vida boa. Exaltava o sujeito malandro, esperto. Mas não à malandragem do morro, mas a malandragem do asfalto. Um louvor à esperteza urbana. As músicas ganhavam ritmos dançantes, que absorveu a “invasão” musical para fundir com os estilos brasileiros (do samba à bossa). Assim, “era uma proposta que visava

viver o mundo da melhor forma possível, descompromissada e também irresponsavelmente” (FERREIRA, 2011, pág. 25). Pretendia atingir as massas pelo circuito comercial. Para Gustavo Ferreira a pilantragem foi um

Projeto estético da década de 1960, foi inventado por Simonal, Carlos Imperial e Nonato Buzar. Buscava, como o tropicalismo, fundir o que vinha ‘de fora’ com as tradições ‘de dentro’. A busca de música nova, mais swingada e cheia de balanço, levou a Simonal a incorporar novos instrumentos, modificar seus shows, transformar seus arranjos e suas performances no palco. (FERREIRA, 2011, pág. 15).

A primeira vez que o termo apareceu em uma música foi em “nem vem que não tem”, cantada por Simonal. Este trouxe um swing inovador e variações harmônicas proposta por Cesar Camargo Mariano. Levou as massas a dançarem e participarem como protagonistas em seus shows. Porém, por mais controversos, famoso e respeitado como cantor. Simonal sofreu severas críticas por causa das letras e do estilo de sua música ligado ao seu projeto estético. O talento em conduzir as massas levou-o a disseminar gírias como “alegria, alegria”, “Com champignon”, “vou deixar cair”, “que tranqüilidade”, “se machucar”, “machucar os corações”, etc.

Já Nonato Buzar inventou a Turma da pilantragem, trazia na bagagem nomes como José Roberto Bertrami, Victor Manga, Raul Souza e outros. Por sua vez, Carlos Imperial formou a Turma da pesada para lançar o LP “Pilantrália”. Além de lançar, constantemente, novos cantores ligados ao estilo. Houve até um filme escrito por Imperial intitulado “O rei da pilantragem” (1969), dirigido por Jacy Campos. No filme, Bebeto (interpretado por Paulo Silvino) é um pilantra que só pensa em conquistar mulheres, mas, sempre acontece algo que o atrapalha. Enfim, dos quatro movimentos, a pilantragem foi o único que não deu frutos. Não revelou novos cantores espontaneamente.

APARATO REPRESSIVO A PARTIR DO ATO INSTITUCIONAL NÚMERO 5

Enquanto o ato institucional número cinco (AI-5) era decretado no Brasil. Wilson Simonal vivia seu melhor momento profissionalmente, ele “não apenas não se importava com os rumos da cultura e civilização como zombava do envolvimento artístico. Um esquete de seu programa, no álbum duplo Show em Simonal, é irônico.”

(ALEXANDRE, 2009, pág. 125-126). O seu programa era o único no ar com sucesso. O “Vamos s’imbora” ficou no ar até 5 de fevereiro de 1969. Não por falta de público, mas por causa da agenda lotada do cantor, que lança o espetáculo “de Cabral a Simonal” para ser encenado em teatro.

Enquanto isso há o recrudescimento dos militares. Para a esquerda da época o AI-5 foi visto como o golpe dentro do golpe e assim, era necessário reagir dessa vez. Assim, uma parcela resolveu pegar em armas e formaram diversas organizações para lutar. Fizeram desapropriação de bancos, manifestações, sequestros e outras ações.

O aparato repressivo começa a se aprimorar e o lei de segurança nacional começa a unificar os órgãos de repressão a partir do primeiro sequestro, o do norte-americano Charles Burke Elbrick, ocorrido em 4 de setembro de 1969 em que exigiu a libertação de 15 prisioneiros políticos e a divulgação de um manifesto em cadeia nacional. No dia 5 de setembro, o governo promulgou dois atos institucionais, o AI-13 e o AI-14. “O AI-13 dava ao governo o poder de banir permanentemente do país qualquer brasileiro considerado perigoso para a segurança nacional”. (SKIDMORE, 1988, pág. 206). Lei rapidamente aplicada aos 15 reféns que voaram para o México em troca do embaixador Elbrick. Já o AI-14 estabelecia a pena de morte no país para casos de “guerra externa, ou guerra psicológica revolucionária ou subversiva” (SKIDMORE, 1988, pág. 206), inexistente no território brasileiro desde 1891.

Para Zygmunt Bauman as medidas tomadas pelo Estado brasileiro foram para aniquilar os estranhos. Estes são entendidos como aqueles que “não se encaixam no mapa cognitivo, moral ou estético do mundo – num desses mapas, em dois ou em todos três; Eles, portanto, por sua simples presença, deixam turvo o que deve ser transparente” (BAUMAN, 1998, pág. 27). Para acabar com esses seres que adoecem o corpo social existem três remédios: a antropofagia, a antropoemia e destruir fisicamente.

O primeiro, a antropofagia é “aniquilar os estranhos devorando-os e depois, metabolicamente, transformando-os num tecido indistinguível do que já havia. Era esta a estratégia da assimilação: tornar a diferença semelhante.” (BAUMAN, 1998, pág. 28-29) neste método, a intenção era alimentar o conformismo pregado pela nova ordem. O segundo, era a antropoêmica: “vomitar os estranhos, bani-los dos limites do mundo ordeiro e impedi-los de toda comunicação com os do lado de dentro. Era essa a

estratégica da exclusão.” (BAUMAN, 1998, pág. 29). Essa ideia se concretiza com a promulgação do AI-13. O terceiro, destruir fisicamente. Representada pelos desaparecimentos, mortes repentinas e, principalmente, pelo AI-14.

Nesse período, de acordo com Cabral, um dos organizadores do livro “desaparecidos políticos: prisões, sequestros, assassinatos”, relata desaparecimentos, tiroteios, suicídios e atropelamento aos nobres heróis envolvidos com a política em um governo altamente organizado para erradicar seus inimigos. Nas suas palavras:

(...) São insubsistentes essas versões oficiais dos inúmeros casos de mortes por torturas e assassinatos friamente decididos e executados – como foi o caso da morte de Eduardo Leite, que teve sua ‘fuga’ anunciada quando ainda se encontrava preso no DEOPS paulista, conforme testemunho dos sessenta presos ali recolhidos nessa ocasião, e posteriormente foi dado como morto num ‘tiroteio’, ‘tiroteio’ este que não poderia explicar jamais por que seu corpo, entregue à sua mulher, Denise Crispim, tinha as orelhas decepadas, os olhos vazados, os dentes arrancados. (CABRAL, 1979:20).

Os atos institucionais ampliaram legalmente o poder sanguinário do Estado, que posou de super-herói para uma sociedade marcada por desigualdades sociais e exploração de trabalho por uma elite egocêntrica.

Nesse palco dos horrores, estava Wilson Simonal, vangloriando o governo e o Brasil com canções que foram interpretadas como apologia ao Brasil e/ou regime militar. As canções são: País tropical (1969); Brasil: eu fico (1970); que cada um cumpra com o seu dever (1970); resposta (1970); Aqui é o país do futebol (1970); Obrigado, Pelé (1971) e outras. O seu interesse era o dinheiro e a si próprio. Enquanto isso, os outros músicos, artistas, intelectuais e outros estavam sendo perseguidos, expulsos, torturado pela pátria amada que Simonal tanto exaltava.

SIMONAL AO AVESSE: A MULTIPLICIDADE DE IDENTIDADES

Após o AI-5 as linhas delineadoras entre “o que é ser de esquerda” e “o que é ser de direita” ficaram mais nítidas. Os quadrados estavam bem posicionados. De um lado a repressão. Do outro, o patrulhamento ideológico. Nesse conturbado campo de batalha, Simonal cantava e dançava ao som de seu projeto - a pilantragem. Sem

engajamento político, não pertencia nem à direita, nem à esquerda. Além de zombar daqueles que lutaram por uma causa. Queria apenas ganhar dinheiro e curtir a vida.

Foi infeliz nas escolhas de suas músicas após 1968. As canções “país tropical” (1969), “Brasil: eu fico” (1970), “Que cada um cumpra com o seu dever” (1970), “Resposta” (1970), “Aqui é o país do futebol” (1970), “obrigado Pelé” (1971) e outras, que foram interpretadas como apologia ao Brasil. No estilo Showman acabou ganhando o maior contrato publicitário da época com a Shell, símbolo do imperialismo.

Com essa sequência de erros, atrelado a sua ingenuidade política, em que não respeitava ninguém por se achar intocado, como o filme frisa: “O sucesso lhe subiu a cabeça, pensou que nunca seria tocado, afinal, ele é Simonal”. Assim, o erro que lhe custou a vida profissional foi dizer que estava do lado dos policiais após o escândalo da pisa do contador vir a tona. O “ser dedo-duro” naquele contexto era o crime capital. Em todo caso, sendo ou não “dedo-duro”. Para Becker, um fator importante foi a sequência de desrespeito, pois

Umpositor de regras provavelmente acreditará ser necessário que as pessoas com quem lida o respeitem. Se não o fizerem, será muito difícil realizar seu trabalho; seu sentimento de segurança no trabalho será perdido. Portanto, boa parte da atividade de imposição é dedicada não à imposição efetiva de regras, mas à imposição de respeito às pessoas com quem o impositor lida. Isso significa que uma pessoa ser rotulada de desviante não porque realmente infringiu uma regra, mas porque mostrou desrespeito pelo impositor da regra. (BECKER, 2008, pág. 163)

Assim, o patrulhamento ideológico, grandes jornais e revistas da época divulgaram em massa o seu caso. Os músicos e artistas no geral assombrados com o terror imposto pelo aparato repressivo não estavam dispostos a pagar para vê se era verdade ou não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Ricardo. **Nem vem que não tem: a vida e o veneno de Wilson Simonal**. São Paulo: Globo, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. RJ: Jorge Zahar ed. 1998.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2008.

CABRAL, Reinaldo. LAPA, Ronaldo (org.). **Desaparecidos políticos: prisões, sequestros, assassinatos**. Comitê Brasileiro pela Anistia, RJ: Edições Opção, 1979.

FERREIRA, Gustavo Alves Alonso. **Simonal – Quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2011.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 8ª Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

LIMA, Rita de Cássia Pereira. **Sociologia do desvio e interacionismo**. Tempo social; Ver. Sociol. USP, S. Paulo, 13(1): 185-201, maio de 2001.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Ed. 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. **Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)**. In. REIS, Daniel Aarão. RIDENTI, Marcelo. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. (Orgs.). O golpe militar e a ditadura: 40 anos depois (1964-2004). Bauru, SP: Edusc, 2004.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

OLIVEIRA, Ana de. **Tropicália: um projeto de Ana de Oliveira: identifsignificados, movimento**. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/identifsignificados/movimento>>. Acesso em 30/01/2012.

FILMOGRAFIA

SIMONAL: ninguém sabe o duro que dei. Direção, produção e roteiro: Claudio Manoel, Micael Langer e Calvito Leal. Intérpretes: Wilson Simonal, Max de Castro, Wilson Simoninha, Sandra Cerqueira, Nelson Motta, Luis Carlos Mièle, Chico Anysio e Outros. Música: Wilson Simonal. Brasil: TV Zero, Globo Filmes e Zohar Cinema, 2009. 1 DVD (98 minutos).