

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DANIELLA BERTOCCHI MOREIRA

**PARADA OBRIGATÓRIA PARA PENSAR:
ENGAJAMENTO E MERCADO NAS CANÇÕES DE GONZAGUINHA**

VITÓRIA
2019

DANIELLA BERTOCCHI MOREIRA

**PARADA OBRIGATÓRIA PARA PENSAR:
ENGAJAMENTO E MERCADO NAS CANÇÕES DE GONZAGUINHA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro

VITÓRIA (ES)

2019

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Wilberth Clayton Ferreira Salgueiro (Orientador)

Profa. Dra. Viviana Mónica Vermes (UFES – Examinadora interna)

Prof. Dr. Jorge do Nascimento (UFES – Examinador interno)

Prof. Dr. Cristiano Augusto da Silva Jutgla (UESC – Examinador externo)

Prof. Dr. Jorge Luis Verly Barbosa (SEDU - Examinador externo)

Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi Salgueiro (UFES – Suplente interna)

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (UERJ – Suplente externo)

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Wilberth, pela orientação, apoio e leitura atenta.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela oportunidade.

A minha mãe, pelo apoio e carinho de sempre, me ajudando em todos os momentos, sobretudo quando o desânimo me abateu.

Ao Marquezi, pela companhia e apoio.

Aos membros da banca de qualificação e defesa da tese, professores Mônica Viviana Vermes, Jorge Luiz do Nascimento, Jorge Luís Verly Barbosa e Cristiano Augusto da Silva Jutgla.

Aos professores que contribuíram imensamente na minha formação.

Aos amigos, familiares, colegas de trabalhos e alunos que, direta ou indiretamente, me apoiaram ao longo destes quatro anos.

Ao Ragnar e Ziggy, que com sua companhia e amor incondicional fazem os meus dias mais felizes e me ajudam a encarar a vida com mais alegria.

RESUMO

Essa tese se propõe a analisar parte da obra de Luiz Gonzaga do Nascimento Junior, o Gonzaguinha (1945-1991), produzida durante os anos da ditadura militar (1973-1979) e após a abertura política (1980-1988), tendo como base, num primeiro momento, a noção de teor testemunhal, amparada em textos de autores como Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg e Jeanne-Marie Gagnebin, entre outros. Em um segundo momento, a obra de Gonzaguinha será estudada com apoio de textos do filósofo alemão Theodor Adorno, a partir de conceitos como o de indústria cultural, semiformação cultural e conteúdo de verdade. O recorte temporal proposto para a análise e a divisão da obra do compositor em dois momentos distintos se justifica porque Gonzaguinha produziu suas canções em dois momentos históricos bastante distintos. Faz-se necessário pontuar, entretanto, que não é possível fazer um corte preciso na produção do compositor carioca porque, como será visto, Gonzaguinha se manteve bastante coerente com suas ideias, ainda que produzindo canções de temas variados. A intenção deste estudo é, portanto, verificar como Gonzaguinha lidou com a censura durante a ditadura militar e o que mudou em suas composições quando a ditadura acabou e o país entrou em um período de redemocratização política.

Palavras-chave: Gonzaguinha. Ditadura militar. MPB. Theodor Adorno. Indústria Cultural. Literatura e música.

ABSTRACT

The thesis aims at analyzing the songs by Luiz Gonzaga do Nascimento Junior, also known as Gonzaguinha (1945-1991), produced during the years of military dictatorship in Brazil (1973-1979) and after the end of the dictatorship, when the country was going through a redemocratization period, being supported by the notion of testimony, through texts written by Marcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg and Jeanne-Marie Gagnebin. The songs written by Gonzaguinha will also be studied through the concepts such as cultural industry, content of truth and cultural semiformation, developed by the German philosopher Theodor Adorno. The period selected to be analyzed as well as the division of his work is justified by the fact that Gonzaguinha composed his songs in very different periods in Brazil's history. It is necessary to point out, however, that is not possible to make a precise cut in his work because, as it will be discussed, Gonzaguinha has always been faithful to his beliefs, despite the fact that his songs have different themes. The intention here is to study how Gonzaguinha dealt with dictatorship and how he composed during this period, as well as verify what changed in his songs when the dictatorship ended and the country went through a period of redemocratization, bearing in mind that his songs reflect a historical period marked by so distinct moments such as the dictatorship and democracy and reveal, therefore, its value to the study of songs and literature.

KEY WORDS: Military dictatorship – Brazilian popular music – Theodor Adorno – Cultural Industry

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. GONZAGUINHA: PRIMEIROS ESTUDOS	15
2.1 - Gonzaguinha e o subúrbio	16
2.2 - Gonzaguinha, censura e silêncio	18
2.3 – Gonzaguinha e recursos linguísticos	23
2.3 - Gonzaguinha e o MAU	32
2.5 – Gonzaguinha e a imagem do brasileiro	43
2.6 – Gonzaguinha e Gonzagão: teoria crítica da comunicação	50
2.7 - Gonzaguinha e a resistência pela música	57
2.8 – Gonzaguinha, ironia e paródia.....	59
2.9 – Gonzaguinha e carnavalização	61
2.10 – Gonzaguinha e comportamento geral: relações dialógicas	67
2.11–Gonzaguinha e as relações dialógicas em “Geraldinos e Arquibaldos”.....	70
2.12 – Gonzaguinha e a década de 1980.....	71
3. ANOS INICIAIS: ENGAJAMENTO E TESTEMUNHO.....	85
3.1- Engajamento	86
3.2 – O testemunho	101
4. GONZAGUINHA: ANOS 1980 – DEMOCRACIA E MERCADO ..	109
4.1 – Adorno: indústria cultural e conteúdo de verdade	110
4.2 – A MPB e sua relação com o mercado	113
4.3 – Gonzaguinha e a mídia.....	117
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	138
6. REFERÊNCIAS	142
7. APÊNDICE	148

1. INTRODUÇÃO

Dos muitos compositores surgidos na década de 1960-1970 em meio aos anos turbulentos da ditadura militar, um que nos parece ser – principalmente nos dias atuais – pouco estudado é Gonzaguinha. O filho do rei do baião, embora tenha produzido praticamente um LP por ano durante quase duas décadas – de 1973 a 1991, não parece desfrutar do mesmo *status* de outros compositores e cantores do período. E esse pouco prestígio e quase esquecimento – quem das gerações mais recentes se lembra ou conhece Gonzaguinha da mesma forma que conhece Chico Buarque ou Caetano Veloso? – não ocorrem somente no campo dos estudos acadêmicos, mas também de forma mais ampla, o que é curioso, especialmente quando investigamos estudos de relevância de sua obra. O fato se torna ainda mais curioso quando, nas pesquisas, percebemos o quanto o compositor era respeitado e cultuado nas décadas de 1970-1980, merecendo capa de revista e programas em sua homenagem.

Gonzaguinha foi um compositor de múltiplas temáticas, afinado com seu tempo e com pouco medo de expor tanto seus sentimentos quanto seus pensamentos sobre variados assuntos – o que lhe deu a alcunha de “cantor-rancor” (depreciativa e injusta), que carregou por boa parte dos anos 1970. Além de suas letras marcadas por uma politização e engajamento intensos e ao mesmo tempo cheias de sentimentalidade “romântica”, a interpretação que o cantor Gonzaguinha emprestou às suas canções nos mostra um artista extremamente sensível.

A observação de que há ainda hoje poucos estudos sobre um compositor tão prolífico em um momento de grandes mudanças políticas e sociais suscitou o questionamento a partir do qual essa tese se desenvolve.

Embora com obra de temática bastante variada, Gonzaguinha é sobretudo lembrado por causa de sua postura engajada, crítica e desafiadora das regras vigentes. Além desse engajamento – ratificado pelo próprio compositor tanto por sua postura em espetáculos, quanto em entrevistas –, uma leitura mais atenta do conjunto de sua obra nos permite observar certo teor testemunhal em muitas

de suas canções. Isso se justifica porque o compositor, ainda que não tenha sofrido diretamente nenhuma tortura por parte da ditadura, nem tenha sido preso, foi bastante censurado pelos órgãos responsáveis, se colocou como porta-voz de uma camada da população que não encontrava espaço para se manifestar ou protestar contra a situação política, econômica ou social. O jogo de cintura demonstrado pelo compositor em sua relação com a censura mostra que Gonzaguinha não se deixava intimidar pelos percalços impostos especialmente pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) e conseguia se posicionar de um jeito ou de outro. O engajamento e o posicionamento crítico do cantor não se restringiram ao período de ditadura militar. Quando o governo militar começou a afrouxar o aperto, a partir da abertura política no final dos anos 1970, Gonzaguinha continuou emprestando sua voz às mais diversas causas, inclusive no período de redemocratização. Com o fim do regime militar, o foco da crítica de Gonzaguinha passou a ser a retomada da democracia, a necessidade premente de melhora da situação econômica do país e a questão ambiental e ecológica tão em voga no início dos anos 1980.

A carreira do cantor, que sempre esteve ligado à música, tem início no final da década de 1960. Seu pai, Luiz Gonzaga, deixou a cargo de Henrique Xavier, o baiano do violão, e de Leopoldina de Castro Xavier, a Dina, a criação de Gonzaguinha, após a morte de sua mãe por tuberculose, quando o compositor tinha apenas dois anos de idade. A influência musical recebida por Gonzaguinha veio em parte de Xavier, mas não se pode desconsiderar que Luiz Gonzaga também foi uma forte referência para o compositor. A primeira canção composta por ele foi “Lembranças de primavera”, aos 14 anos, gravada por Luiz Gonzaga em 1964, em seu LP *A triste partida*. O sucesso e um maior reconhecimento de Gonzaguinha acontecem com a canção “Comportamento geral”, em 1973, parte integrante do primeiro LP gravado por ele, intitulado *Luiz Gonzaga Jr.* Antes disso, porém, o cantor se juntou a outros músicos iniciantes e formou o MAU (Movimento Artístico Universitário), a partir de encontros ocorridos na casa do psiquiatra Aluizio Porto Carreiro, na Tijuca, Rio de Janeiro. Integravam o MAU, além de Gonzaguinha, nomes hoje reconhecidos pelo grande público, como Ivan Lins e Aldir Blanc. A proposta do grupo formado era, inicialmente, unir esses compositores, a fim de facilitar a divulgação de sua obra (SCOVILLE, 2009, p. 1). Embora houvesse diferença nos estilos musicais dos componentes, eles

“buscaram passar para o público um sentido de unidade” (SCOVILLE, 2009, p. 1), inclusive através do uso de coletes azuis por todos os componentes. O grupo participou de alguns festivais da canção na extinta TV Tupi, tendo canções vencedoras do I Festival Universitário da Canção Popular (1968), bem como na sua edição do ano seguinte, em 1969. Nessa segunda edição, a canção “O trem”, de Gonzaguinha, conseguiu o primeiro lugar. “O trem” é uma “toada de protesto que retrata o sofrimento dos trabalhadores rurais e urbanos e dos desempregados, mas que enfrentou uma vaia estrondosa quando foi anunciada como a vencedora” (SCOVILLE, 2009, p. 3).

O grupo continuou participando de festivais, mas o sucesso veio mesmo após o V Festival Internacional da Canção, ocorrido em 15 de outubro de 1970, da TV Globo. Nesse festival, foram premiadas as canções “O amor é meu país”, de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza, e “Um abraço terno em você, viu, mãe?” de Gonzaguinha. Essa participação bem-sucedida fez com que o grupo fosse convidado a participar do programa Som Livre Exportação, da TV Globo, em 1970. O programa durou apenas nove meses e acabou também com o MAU, encerrado após desentendimentos entre seus componentes e pelo maior destaque de Ivan Lins pela mídia. O sucesso de Gonzaguinha veio através das canções politizadas, voltadas para um público universitário, principal consumidor da MPB (MILLARCH, 1991, p. 16 apud SCOVILLE, 2008, p. 127). Fazem parte dessa fase seus primeiros LPs, *Luiz Gonzaga Jr* (1973), *Luiz Gonzaga Jr* (1974) e *Plano de voo* (1975).

A canção responsável por levar Gonzaguinha ao grande público e consolidar seu sucesso foi “Comportamento geral” (1973), apresentada no programa de Flávio Cavalcanti e que causou a revolta dos jurados presentes por seu teor contestatório. A apresentação da canção foi um desastre e um sucesso ao mesmo tempo. A execução da canção nas rádios foi proibida; em contrapartida, a proibição alavancou muito a vendagem do LP.

Gonzaguinha seguiu produzindo em média um LP por ano e fazendo sucesso na televisão, com canções sendo tocadas em novelas e com participações em muitos programas. O auge de seu sucesso veio em 1979, com a canção “Explode coração”, do LP *Gonzaguinha da vida*, que lhe rendeu capa e matéria central da revista *Veja*, escrita pela jornalista Regina Echeverria, posteriormente responsável por sua biografia. Segundo a reportagem feita por Regina

Echeverria para a revista *Veja*, o sucesso de Gonzaguinha se refletiu em números de vendagem e execução da música, tendo sido tocada mais de 811 vezes em 62 rádios em três meses daquele ano e levando Gonzaguinha a figurar entre os dez artistas que mais ganharam com direitos autorais em três meses, segundo levantamento feito à época.

Os anos seguintes não foram tão lucrativos ou bem-sucedidos quanto o ano de 1979, mas o compositor manteve uma produção regular e continuou na mídia por toda a década de 1980. Algumas de suas canções se consolidaram tanto na história da música que ainda são cantadas, como é o caso de “Não dá mais pra segurar (explode coração)”, “Grito de Alerta”, “É”, “Sangrando” e “Feliz” (que, curiosamente, não é uma de suas canções mais famosas, mas é a que mais aparece em trilhas de novelas, seguida por “Explode Coração”).

Suas composições, ainda que tenham tomado um rumo mais comercial, transparecem a preocupação de Gonzaguinha em denunciar os problemas políticos, econômicos e sociais pelos quais o país passava. O cantor se manteve coerente por toda sua carreira, mesclando composições críticas e de protesto com canções românticas, autobiográficas e até alegres, como pode ser visto desde seu primeiro LP, de 1973, que tem a animadíssima “A felicidade bate à sua porta”, sucesso na voz de As frenéticas anos depois. Essa coerência foi defendida pelo próprio cantor em entrevistas, como na que foi dada a Irene Ravache ao programa TV Mulher em 1984, em que afirma: “Eu sou muito complicado, bastante complicado, porque eu mantenho minha posição há anos. Sem fazer força, porque eu acho que coerência é atitude de viver, porque eu acho que não devo ter medo de errar [...]”¹. Três anos antes, o cantor já havia comentado no mesmo programa, dessa vez em entrevista para Marília Gabriela: “coitado daquele que faz força pra ser coerente, ele já não é mais coerente”. Essa coerência não significa, entretanto, uma inação ou alienação por parte do cantor. Pelo contrário, a análise do conjunto de sua obra nos fornece uma visão panorâmica do que foram as décadas de 1960 a 1980. É possível verificar transformações ocorridas na sociedade através das temáticas abordadas por Gonzaguinha ao longo de seus dezessete LPs. De cantor amargurado na década de 1960-1970, para um cantor esperançoso na abertura política, romântico e

¹ Programa disponível no YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=-Cwaq6LUhns>. Acesso em: 15 jan. 2018.

preocupado na década de 1970, mas sempre imprimindo em sua obra as transformações de cada época.

Tomamos como ponto de partida a proposta de que a obra de Gonzaguinha tem grande valor, não só musicalmente, mas também literariamente, a partir do entendimento de que o artista, além de grande intérprete, também foi um letrista refinado e atento às mudanças de sua época.

É importante lembrar que, embora se reconheça a indissociabilidade entre letra e música, privilegiaremos nesse trabalho a análise das letras, a fim de verificar a importância do compositor em seu contexto histórico, agindo como cronista musical de sua época. A divisão da tese em capítulos que estabelecem um recorte temporal e temático da obra de Gonzaguinha se faz a fim de oferecer um panorama de análise mais claro, embora se saiba que suas composições ultrapassam esta divisão.

O primeiro capítulo procura verificar de que forma a obra de Gonzaguinha foi recebida e estudada academicamente, tanto pelo viés literário, linguístico e histórico, a partir de leituras e análises de um conjunto de textos, compostos por artigos, teses e dissertações, tendo o compositor como tema central ou em estudo comparado com outro cantor/compositor.

O segundo capítulo se concentra em avaliar o engajamento em canções de Gonzaguinha compostas durante os anos vigentes da ditadura militar, em especial nos LPs lançados entre 1973 e 1978. Esse recorte temporal se dá para fins de organização da pesquisa, ainda que se saiba que a produção posterior de Gonzaguinha não deixou de ser engajada, como o mesmo afirma. Interessamos, porém, verificar em especial como o cantor conseguiu se manter ativamente crítico durante o período de maior ação da repressão da ditadura militar, ou seja, durante a vigência do AI-5 (1968-1978).

A observação do comportamento de Gonzaguinha como um compositor engajado, que criticava sem medo a ditadura militar e que, desta forma, dava voz a uma multidão que era sufocada pela repressão do regime nos leva a outro ponto analisado no capítulo: o teor testemunhal em sua obra.

É importante esclarecer o que viria a ser o teor testemunhal mencionado, sendo para isso necessário recorrer à ideia original, o testemunho e a literatura daí derivada. O testemunho (no sentido mais específico e restrito) é o relato direto de alguém que viveu uma experiência e sobreviveu para contar a outros

sobre ela. Esse é um termo usado em esferas diversas, como a religiosa ou a jurídica. Entretanto, o termo tem origem nos relatos de sobreviventes dos campos de concentração nazistas – a partir dos quais veio se constituindo a noção do que conhecemos como literatura de testemunho. Salgueiro (2012, p. 285) comenta que a testemunha pode ser a que sobreviveu a essa experiência, mas lembra que há outros graus de testemunha: “há o *testis*, que se põe como *terstis* (terceiro) – que presenciou, que viu, que ‘testemunhou’. E há, com o alargamento dos estudos de testemunho, a consideração da testemunha solidária [...]”. O alargamento desta ideia leva à noção de que exista um teor testemunhal possível em obras que não tenham sido relatadas pela testemunha / sobrevivente, feito por terceiros, solidários, que usaram sua voz a fim de denunciar e resistir, “de não se conformar com as múltiplas faces do autoritarismo” (SALGUEIRO, 2012, p. 292), como foi o caso de vários artistas que se posicionaram criticamente contra a ditadura militar, ainda que não tenham sofrido diretamente nenhum trauma causado pela repressão, mas que se viam na obrigação de usar seus recursos para combater o autoritarismo do governo militar, como entendemos ser o caso de Gonzaguinha.

O aporte teórico para o segundo capítulo inclui artigos, teses, dissertações, relatos e entrevistas sobre o conceito de engajamento, bem como o de teor testemunhal, de autores que se dedicaram a ambos os temas, assim como teóricos do testemunho no Brasil, como Márcio Seligmann-Silva, Jaime Ginzburg, Wilberth Salgueiro, Renato Franco, entre outros.

O terceiro capítulo tem como proposta analisar a obra de Gonzaguinha por outro viés, privilegiando-se as canções “comerciais”² de Gonzaguinha, compostas especialmente após o fim da ditadura, durante o período de redemocratização e que retratam um compositor mais relaxado, com um outro olhar para a vida e para os problemas sociais. Essas canções retratam tanto o momento pessoal, quanto a nova situação política brasileira, com a decadência e posterior fim da ditadura militar. São canções de um período de renovação não só política, mas também social, especialmente no que se refere à nova condição da mulher na sociedade. Neste sentido, vemos um compositor novamente engajado e que levanta a bandeira pela causa feminina, não só através de suas

² A noção de canção comercial se refere aqui àquelas que atendiam aos apelos da indústria fonográfica ou que foram capitalizadas por esta.

letras, que ora tratam da situação das mulheres, ora dão voz a elas, colocando-as como centro da ação. Ainda no que se refere a esse eu feminino, é importante lembrar que Gonzaguinha cedeu suas músicas a muitas cantoras como Maria Bethânia, Elis Regina, Simone, Alcione, Cláudia, As Frenéticas, dentre tantas outras.

A análise também leva em consideração a relação de Gonzaguinha com a mídia e o impacto da indústria cultural na sua obra e a consequente popularidade. Para tanto, o capítulo privilegia os conceitos de indústria cultural, semiformação cultural e conteúdo de verdade, propostos por Theodor Adorno e lidos através do próprio autor ou de releituras e interpretações de pesquisadores do tema como Rodrigo Duarte e Verlaine Freitas, dentre outros.

Serão contempladas, ao longo deste estudo, canções dos LPs *Luiz Gonzaga Jr* (1973), *Luiz Gonzaga Jr* (1974), *Plano de voo* (1975), *Começaria tudo outra vez* (1976), *Gonzaguinha da vida* (1979), *De volta ao começo* (1980), *A viagem de Gonzagão e Gonzaguinha* (1981), *Coisa mais maior de grande* (1981), *Caminhos do coração* (1982) e *Corações marginais* (1988)³.

³ Ao fim da pesquisa, há um Anexo contendo a letra completa das canções mencionadas nesta tese.

2. GONZAGUINHA: PRIMEIROS ESTUDOS

Gonzaguinha tem tido sua obra estudada por vários pesquisadores nos últimos anos, mas não tantos quanto seu cancionário faz por merecer. Autor de uma vasta obra, o compositor produziu canções bastante afinadas ao momento histórico vivido por ele, o que, de certa forma, atesta o valor de sua produção.

A pesquisa pela produção específica sobre o autor, tomando como base o Portal de Periódicos Capes, a Plataforma Lattes, dentre outros, o que nos mostra aproximadamente quarenta pesquisadores que produziram artigos sobre Gonzaguinha ou que participaram de eventos culturais que tiveram sua obra como tema. Dessa produção, temos em torno de doze trabalhos de conclusão de curso, cinco dissertações de mestrado e duas teses de doutorado que se dedicaram a estudar a obra de Gonzaguinha, o que indica a relevância da obra do compositor não só para os estudos relacionados à música, mas também aos literários. Para fins de estudo, a produção de Gonzaguinha foi dividida aqui em duas fases distintas, uma que abarca os anos da ditadura militar e outra que se desenrola a partir da abertura política e que vem a ser a mais popular.

A ideia para esse trabalho surgiu a partir da percepção do quanto Gonzaguinha e sua obra ainda têm a oferecer aos estudos musicais e literários. A importância do cantor e compositor se justifica, entre outras coisas, pelo fato de que ele participou ativamente de momentos históricos de grande relevância para o país e os retratou em suas canções ao longo dos anos em que esteve na ativa, até que um acidente interrompesse prematuramente sua vida – em 1991, aos 45 anos – e sua carreira.

Em um primeiro momento a análise da obra de Gonzaguinha será feita através dos múltiplos olhares daqueles que se debruçaram sobre suas letras. Esse estudo será feito de forma cronológica, visando também a verificar como sua obra foi sendo vista e revista ao longo dos anos por pesquisadores de áreas como Literatura, Linguística e História.

A pesquisa começou na base de dados da plataforma Lattes, pelo Portal de Periódicos da Capes e continuou pela internet e o que se percebeu foi que há poucos trabalhos publicados a respeito do cantor. Infelizmente, a grande maioria dos títulos registrados não está disponível para leitura. Na plataforma Lattes, por exemplo, há quarenta e dois pesquisadores que estudaram algum aspecto da

obra de Gonzaguinha. Deste total, apenas dez pesquisadores têm mais de um trabalho sobre o compositor. Ainda foi verificado que foram escritos nove artigos, sete TCCs, seis monografias, seis dissertações de mestrado e duas teses de doutorado. O restante das menções a Gonzaguinha é de apresentações de trabalho, participações em congressos, pesquisas de iniciação científica, participação em exposições e gravação de CDs. Isso nos indica que há ainda uma carência no estudo da obra de um compositor bastante relevante para os anos 1970 e 1980, décadas de transformações profundas e de grande valor histórico para o país. Parte das análises feitas sobre Gonzaguinha foram feitas comparativa ou conjuntamente a outros autores, como é o caso do primeiro texto a ser analisado. Neste caso, privilegiamos a abordagem feita à obra de Gonzaguinha, por entendermos que, em muitas das análises, não havia prejuízo em se analisar somente o que havia sido estudado sobre ele.

2.1 Gonzaguinha e o subúrbio

O artigo “Casas simples, cadeiras nas calçadas: a construção de um imaginário sobre o subúrbio na música popular brasileira (1970-1980)”, de Maíra Cesário Ferreira (2006)⁴, trata da construção do imaginário sobre o subúrbio em Gonzaguinha e Chico Buarque. Interessa-nos aqui verificar somente como isso acontece nas canções de Gonzaguinha, uma vez que os compositores, embora vivessem na mesma época e compartilhassem da experiência do período ditatorial, não se relacionaram musicalmente de forma que fosse relevante para este trabalho.

O recorte proposto por Ferreira são canções compostas nas décadas de 1970-1980 que fazem alusão ao subúrbio e aos seus moradores, a fim de verificar de que maneira esses compositores percebiam essa parte da cidade e sua relação com o todo de uma sociedade, apontando uma ideia de “integridade e nobreza dos valores suburbanos” (2006, p. 1). Essa relação com o subúrbio se justifica, no caso de Gonzaguinha, porque o cantor viveu parte de sua vida no morro de São Carlos no Rio de Janeiro com seus padrinhos Dina e Xavier.

⁴ Artigo publicado nos anais do I Seminário de História da Universidade Federal de Ouro Preto

Ferreira (2006) entende que a produção musical de Gonzaguinha é essencial à compreensão do período da ditadura militar, porque permite verificar de que maneira a sociedade percebia o contexto histórico que a envolvia. Ao mesmo tempo em que havia uma forte repressão, foi possível observar uma revolução sem precedentes nos costumes e na sociedade como um todo.

O subúrbio é visto por Ferreira sob duas perspectivas na música brasileira. A primeira delas como sendo um local puro, idealizado, mas também como local de transgressão, marcado pelo sofrimento e pela opressão e que “tenderia a romper o tecido social a qualquer momento, dando vazão a sua inconformidade com a exploração” (FERREIRA, 2006, p. 3).

Para fins do nosso estudo, nos interessa perceber de que maneira Ferreira analisou a forma como Gonzaguinha lidou com a temática e em que sentido pode-se perceber esse movimento em suas canções. Para isso, Ferreira seleciona “E vamos à luta”⁵ e “Dias de Santos e Silvas”.

Gonzaguinha exalta o morro onde foi criado, embora construa suas canções em torno de um processo de “denúncia-negação”, deixando-se perceber certo amargor com relação ao cotidiano no morro, como visto no trecho: “[...] condução cheia / calo que dói / quente pra chuchu / jogo do bicho / pede aumento e o patrão recusa / pobre não tem vez [...]” (FERREIRA, 2006, p. 11). Nas canções de Gonzaguinha o personagem é o próprio morador do morro. Em comparação com Chico Buarque, Ferreira nota que Gonzaguinha é mais “realista na narrativa do cotidiano suburbano, talvez porque ele mesmo compartilhasse dessa realidade” (FERREIRA, 2006, p. 12).

Na canção “Dias de Santos e Silvas”, o cantor narra mais um dia de trabalho de um morador do subúrbio, que sonha, mas também se mostra cansado de sua rotina massacrante, demonstrando “desilusão com sua condição de cidadão suburbano, num misto de conformismo [...] e de esperança [...]” (FERREIRA, 2006, p. 12).

Gonzaguinha denuncia a exploração sofrida pelo suburbano todos os dias, vendo nisso um potencial para uma ação que se opõe ao sistema imposto pela sociedade, entendendo que somente a luta pode mudar essa situação.

⁵ A letra completa das canções apresentadas nessa tese encontram-se no Anexo I.

A outra canção analisada por Ferreira é “E vamos à luta”, em que Gonzaguinha “aponta a possibilidade de transformação da realidade suburbana por suas próprias mãos” (FERREIRA, 2006, p. 14), como se pode perceber neste trecho: “[...] eu acredito na rapaziada / eu ponho fé é na fé da moçada / (...) / e apesar dos pesares ainda se orgulha de ser brasileiro [...]”. O compositor intenta aqui valorizar os moradores do subúrbio que lutam brava e incansavelmente por uma vida melhor, de forma positiva e bem-humorada. Como apontado pela análise que Ferreira faz das duas canções, Gonzaguinha não se deixa levar apenas pelo romantismo do tema, se restringindo a uma idealização do morro e de seus habitantes. Ao contrário, o compositor se coloca como alguém com conhecimento de causa para analisar a situação friamente, considerando aspectos positivos e negativos sob o ponto de vista geográfico, econômico e humano do subúrbio. Nesse sentido, entendemos que o artigo de Ferreira é esclarecedor de um aspecto marcante das composições de Gonzaguinha, mas pontuamos a importância de uma análise mais abrangente do tema, visto ser ele recorrente na obra do compositor.

2.2 – Gonzaguinha, censura e silêncio

O artigo “Com a barra de seu tempo por sobre seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio” (2007)⁶, de Leila Medeiros de Menezes, se propõe a analisar algumas canções de Gonzaguinha sob a ótica do silêncio, estabelecendo uma relação entre suas canções e a censura imposta à produção cultural no período ditatorial.

O recorte estabelecido pela autora são as canções produzidas entre os anos de 1968 a 1978 e os escapes da linguagem utilizados por Gonzaguinha ao tentar driblar a censura imposta pelos “profissionais de leitura” que avaliavam o que poderia ou não ser gravado pelos artistas, silenciando “todos aqueles que foram considerados pelos órgãos de repressão potencialmente perigosos” (MENEZES, 2007, p. 58).

O Serviço de Censura e Diversões Públicas, lembra Menezes, tinha como função vetar todo e qualquer material cujo conteúdo fosse contra o que eles

⁶ Artigo publicado nos cadernos do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos em volume dedicado à crítica literária.

havia estabelecido como interesses do país, ou, mais especificamente, à ditadura militar. A censura acreditava estar assim autorizando a circulação apenas “do sentido por eles liberado e permitido” (MENEZES, 2007, p. 59).

Tomando como base noções da linguística, Menezes entende que, nesse jogo do dito e do não dito na avaliação que era feita pelos censores, levavam-se em conta apenas os sentidos na superfície do texto e não o que poderia ser compreendido em uma segunda e mais profunda leitura. O que aconteceu em decorrência disso foi que muitas canções autorizadas em um primeiro momento foram posteriormente vetadas justamente porque seu sentido só foi construído a partir da relação que se estabeleceu entre “o eu enunciador e o tu coenunciador no processo de produção e recepção” (MENEZES, 2007, p. 59). Exemplos de canções que passaram por esse tipo de avaliação são “Apesar de você”, de Chico Buarque, e “Comportamento Geral”, de Gonzaguinha.

Compositores do período, como é o caso de Gonzaguinha, se utilizaram das lacunas do texto, que permitiam que os leitores – e ouvintes – de suas canções construíssem os significados das mesmas. Essas lacunas do texto “se realizavam pela linguagem de fresta” (MENEZES, 2007, p. 60), que se valia do que não aparecia na superfície do texto. Citando Bartucci, Menezes entende que “[...] é a indeterminação do texto que ‘força’ o leitor a se confrontar com a palavra escrita e, ao fazê-lo, é sua consciência da realidade que emerge” (BARTUCCI, 1996, p. 43 apud Menezes, 2007, p. 60).

É de conhecimento geral que no período ditatorial os artistas foram vigiados e vistos como “elementos nocivos à sociedade” (MENEZES, 2007, p. 60) e, por esse motivo, precisavam “ser silenciados” (MENEZES, 2007, p. 60). Qualquer pensamento contrário à ordem vigente era considerado caso de polícia, como lembra Menezes. Essa vigilância e consequente censura já havia sido experimentada pelo país durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), responsável por criar o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em 1934 e que durou até 1939. A intenção do governo getulista era “formar uma ampla opinião pública a seu favor, pela censura dos meios de comunicação e pela elaboração de sua própria versão da fase histórica que o país vivia” (FAUSTO, 1995, p. 375). Sobre o DIP, Boris Fausto comenta que o órgão

[...] exerceu funções bastante extensas, incluindo cinema, rádio, teatro, imprensa, “literatura social e política”, proibiu a entrada no país de “publicações nocivas aos interesses brasileiros”, agiu junto à imprensa estrangeira no sentido de se evitar que fossem divulgadas “informações nocivas ao crédito e à cultura do país” (FAUSTO, 1995, p. 376).

A constatação de que a censura e a repressão não são novidades apresentadas na ditadura de 1964 nos permite conjecturar o fato de que o Brasil nunca foi de fato um país plena e duradouramente democrático, com ampla liberdade de pensamento, mas sim que teve sua história marcada por períodos em que se alternaram ditadura e democracia.

No que se refere aos censores contemporâneos a Gonzaguinha, vale notar que sua análise do conteúdo subversivo das canções não tinha qualquer embasamento literário, nem profundidade ou seriedade crítica, visto que estes eram funcionários públicos de setores diversos e não tinham, na grande maioria das vezes, nenhuma formação que respaldasse sua análise crítica, fato que poderia ser comprovado pela autorização prévia de algumas canções de cunho político e o veto a outras apenas por uma questão de “mau gosto”. A análise era, evidentemente, de ordem político-ideológica, de nítido cerceamento da liberdade de expressão.

A forma que os compositores encontraram para conseguir escapar da censura foi a utilização do que Vasconcellos cunhou como “linguagem de fresta” (MENEZES, 2007, p. 61). Os censores, pontua Menezes, tinham plenos poderes para (tentar) controlar ações, pensamentos e discursos, sendo a linguagem “tratada como caso de segurança nacional” (MENEZES, 2007, p. 61). Esses censores se utilizavam de pareceres prontos, pré-definidos, enquadrando as canções, em sua grande maioria, com base no artigo 41, alínea a, do decreto 20.493 – a Lei da Censura –, que estabelecia orientações a respeito “do zelo e à integridade das normas governamentais [...]” (MENEZES, 2007, p. 63).

No que diz respeito às canções de Gonzaguinha, os censores vetaram aquilo que consideravam ter “conotações políticas”, preocupando-se com a mensagem para além do texto. Gonzaguinha foi um observador sagaz da realidade que o cercava, sendo capaz de transferir para suas músicas sua visão sobre a situação política e social com a tarimba de alguém que havia vivenciado tudo isso, identificado com essas lutas e anseios de uma “população (...) que

vive à margem, do acesso e da produção de bens sociais e culturais”, jamais esquecendo de “suas verdadeiras raízes” como menino que cresceu no Morro de São Carlos (MENEZES, 2007, p. 64).

Esse colocar-se contra o sistema vigente fez de Gonzaguinha um dos compositores mais censurados durante o período militar, tendo 54 de um total de 72 canções enviadas ao Serviço de Censura e Diversões Públicas vetadas para distribuição, ou seja, 75% (ou, ainda, para dizer mais claramente: em cada 4 canções, 3 sofriam algum tipo de veto). Várias dessas canções demonstravam sua preocupação em se posicionar politicamente contra a ditadura militar. Leila Medeiros de Menezes cita as conhecidas “Comportamento geral” (1973) e “Pequena memória para um tempo sem memória” (1975), em que Gonzaguinha “[...] deixou explodir sua indignação e se fez plenamente ativo, atualizado, engajado, respondendo, assim, aos questionamentos de uma juventude [...]” (MENEZES, 2007, p. 7).

O artigo destaca as muitas vertentes das composições de Gonzaguinha comprovando sua versatilidade. Canções como “Ponto de Interrogação” explicitam “seu posicionamento, assumindo plenamente e com toda coragem o seu singular, a sua individualidade [...]”, assim como seu compromisso com relação à sociedade como alguém que conhecia bem “a pobreza e exclusão” (MENEZES, 2007, p. 65). Gonzaguinha também mostra seu lado guerreiro, com uma postura otimista diante da vida em canções como “Com a perna no mundo” (1976), tecida entre as dificuldades da pobreza e o talento da criatividade” (MENEZES, 2007, p. 65). Essa é uma canção de forte caráter autobiográfico, o que acaba por reforçar o seu teor testemunhal, como será visto mais adiante. O compositor também fez de suas canções um veículo de resistência, transformando “as dificuldades em uma aguda consciência política e social” (MENEZES, 2007, p. 65).

Menezes segue demonstrando através das canções selecionadas o quanto o compositor se posicionou politicamente, assumindo o compromisso de denunciar a opressão e chamar a atenção para a necessidade de reflexão e posicionamento. Esse posicionamento aparece inclusive, segundo Menezes, em canções como “Explode coração”, à primeira vista analisada como uma música de teor romântico, mas que demonstra que Gonzaguinha não se “calou diante dos fatos, pagando, por isso mesmo, o alto preço do apagamento de sua voz”

(MENEZES, 2007, p. 66). Ainda que essa perspectiva de análise da canção não seja a mais óbvia, nem a mais comentada, é válida porque traz uma nova abordagem para uma das canções mais conhecidas de Gonzaguinha.

Outra canção analisada sob esse prisma é “Sangrando”, que também faz um apelo ao leitor / ouvinte “procurando atraí-lo para que se inscreva no texto e assuma o enunciado como coenunciador” (MENEZES, 2007, p. 66). Caberá aos coenunciadores “perceberem a presença dos não-ditos no interior do dito, para, então, produzirem sentidos, a partir dos seus referenciais de mundo” (MENEZES, 2007, p. 66).

Menezes sugere que por tudo isto Gonzaguinha teria se tornado um maldito, em um regime que buscava “a padronização das ações, o canto unísono das vozes e o adormecimento das consciências” (MENEZES, 2007, p. 67). Esta afirmação soa um pouco exagerada porque entendemos que esta alcunha carrega uma noção de exclusão e marginalidade que não pode ser aplicada a Gonzaguinha. Ainda que censurado, Gonzaguinha conseguiu grande destaque na mídia, mesmo quando compunha canções com forte teor crítico. Aliás, sua carreira foi impulsionada pela indústria cultural que se fortalecia naquele momento, representada aqui pela televisão e pela indústria fonográfica. Nesse sentido, entendemos que Gonzaguinha carregou a fama injusta de cantor rancor, mas não de maldito, como foram, por exemplo, Sérgio Sampaio e Jards Macalé, para citar apenas alguns. Sua participação - nada marginal - na MPB contribuiu para estruturar esse novo ritmo e fazer dele um representante da sociedade e da juventude dos anos 1960-1970.

O governo vigente, apoiado pela mídia, procurava retratar o país com otimismo, sem problemas, que crescia a olhos vistos, e o fato de haver canções que demonstrassem exatamente o contrário não era interessante. Estas canções que retratavam a realidade eram justamente as que não passavam pelo crivo da censura.

O texto de Leila Medeiros de Menezes indica algumas canções que poderiam ser consideradas marcos do regime militar, como “Comportamento Geral”, “Pequena memória de um tempo sem memória”, além de outras ligadas ao momento da abertura, como “Começaria tudo outra vez”. A análise de Menezes traça um breve panorama da história musical de Gonzaguinha e sua relação com a ditadura militar e a censura e funciona muito bem como um texto

introdutório a esse tema. O estudo da relação entre Gonzaguinha e a ditadura militar – representada aqui pela censura – é de suma importância para a compreensão da obra do compositor, que se iniciou e se consolidou naquele momento, tendo grande relevância também para os estudos históricos e culturais que se seguiram. Nesse sentido, o artigo de Menezes traz uma proposta importante para o estudo da primeira fase de composições de Gonzaguinha.

2.3 – Gonzaguinha e recursos linguísticos

Em “Cantando a insatisfação: os recursos linguístico-expressivos na obra de Gonzaguinha” (2009)⁷, Aretuza Pacheco Serra Vitelbo da Silva se propõe a estudar os recursos linguísticos utilizados por Gonzaguinha e analisar suas peculiaridades partindo do entendimento de que o compositor tem uma obra exemplar no que se refere ao uso destes recursos, que o ajudam a veicular sua mensagem, seja de crítica social ou valorização do povo brasileiro.

A análise das canções de Gonzaguinha é feita inicialmente sob o viés gramatical, verso a verso, com destaque para orações, a fim de mostrar como a escolha por determinado tipo de estrutura atende às intenções do compositor. Silva concentra sua análise na possibilidade de utilização das canções em aulas de Língua Portuguesa. Vale pontuar que a análise feita por Silva não obedece a uma ordem, seja cronológica ou temática.

A primeira canção analisada pela pesquisadora é “E vamos à luta”, em que são destacadas as orações que a compõem e de que forma essas orações se unem para estabelecer seu sentido. Silva entende que a aproximação entre poesia e poema deve ser feita levando-se em consideração três aspectos: a duração (novidade /antiguidade), a magnitude (grandeza / pequenez) e a aparência (beleza / feiura). Tomando essas noções como ponto de apoio, a autora analisa algumas canções, entre elas “Fliperama”, considerando, a princípio, que o valor poético da canção é percebido “por meio da carga negativa associada à possível volta de algo superado, indesejado (ícones da ditadura / antiguidade) que impede a afirmação do novo (democracia / novidade)” (SILVA,

⁷ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro

2009, p.17). Mais adiante Silva tenta esclarecer os conceitos de grandeza e pequenez utilizados por ela em sua análise. Para Silva, tanto a grandeza quanto a pequenez podem apresentar aspectos negativos ou positivos, a depender do ponto de vista de quem as analisa, como pode-se observar em:

Grandeza e pequenez se revelam como aspectos espaciais de magnitude, e as duas podem exprimir teor positivo ou negativo, sendo, inicialmente, a grandeza o aspecto mais afirmativo do ser [...]. Ela pode-se mostrar negativa, no entanto, quando associada a um aspecto aterrorizante como um grande monstro, por exemplo. O mesmo acontece com a pequenez que, a princípio, é percebida como algo negativo, mesquinho, mas que admite valor positivo, se associada a sentimentos como modéstia, humildade e resignação. (SILVA, 2009, p.18)

A autora argumenta, por meio da análise de outros trechos de canções, que Gonzaguinha “contemplou o belo e o feio por meio das figuras, respectivas, do povo brasileiro e sua essência e da irresponsabilidade dos governantes” (SILVA, 2009, p. 19). Para comprovar o fato, Silva cita “Caminhos do coração” e “Todo boato tem um fundo musical”, sugerindo que as canções – e não somente as românticas – carregam um tom poético. Para ela, Gonzaguinha “foi um poeta completo, capaz de abarcar (perceber e objetivar) os polos da poesia existente no mundo” (SILVA, 2009, p. 20).

Separar a obra de Gonzaguinha de seu contexto histórico traria prejuízos à compreensão do que o compositor produziu, e esse entendimento é compartilhado por muitos de seus pesquisadores, tanto que a maioria, se não todos os estudos feitos sobre suas composições, faz referência ao momento político e social em que ele viveu por entender que esse contexto deixou marcas profundas em grande parte de sua obra. A análise feita por Silva não poderia ser diferente. Silva inicia o segundo capítulo de sua dissertação situando Gonzaguinha no momento histórico pelo qual o país passava – a ditadura militar, a censura, a repressão e o AI-5, em especial. Também são mencionados os festivais, com destaque para os de 1968 e 1969, dos quais Gonzaguinha participou e se destacou.

Gonzaguinha é visto aqui como um compositor que esteve atuante e que foi crítico do momento político, “assumindo o discurso da luta, da insubmissão” (SILVA, 2009, p. 25). Este discurso, por vezes duro, foi feito sempre, segundo

Silva, com muito lirismo e “acentuada consistência estética e pragmática de seu papel artístico” (SILVA, 2009, p. 27).

O compositor continuou atuante no período pós-ditadura, durante a redemocratização, criticando a política dos anos 1980 e demonstrando sua preocupação com a urgência das “diretas já” e com aspectos econômicos, como a inflação. Vale aqui lembrar que o processo de redemocratização foi lento, tendo começado no final da década de 1970, durante o governo Geisel. O início da redemocratização se dá com a realização de eleições legislativas em novembro de 1974, “em um clima de relativa liberdade” (FAUSTO, 1995, p. 490). Um outro fator que marca o início da redemocratização foi a revogação do AI-5, em 13 de dezembro de 1978 e, posteriormente, a criação da Lei da Anistia, que permitiu que exilados políticos pudessem voltar para o Brasil e que indicou que o governo militar não se seguraria por muito tempo mais. Outro evento crucial para a redemocratização foi a campanha das *Diretas já*, ocorrida durante os anos de 1983 e 1984, movimento que mobilizou um grande número de pessoas em todo o país e que pediu eleições diretas para presidente. Apesar de ter tido grande importância para a redemocratização, seu objetivo não foi atingido de imediato, com as eleições diretas voltando a ocorrer apenas após a promulgação da constituição de 1988.

O engajamento demonstrado pelo compositor em suas letras é um dos pontos que mais chama a atenção de Silva, que escolhe para análise canções que denunciaram os desmandos da época e que também buscaram uma valorização popular e exercício da cidadania. Para tanto, Silva se baseia no conceito de contracultura por entender que a obra de Gonzaguinha reflete uma oposição ao governo vigente – especialmente a produção das décadas de 1960 e 1970 – além de uma crítica à cultura e economia, que não permitiam que boa parte da população usufruísse de seus benefícios.

O estudo de Silva destaca vários recursos expressivos a partir da repetição de sons nas canções, destacando trechos variados e recursos utilizados pelo cantor – conscientemente ou não – para dar o efeito desejado, fosse ele de desconforto, com o uso de vogais anteriores e sons agudos, ou de fluidez, com a aliteração formada com os sons /l/ ou /r/, como exemplificado pela pesquisadora com o trecho “acalma a bola, trata a bola, rola a bola” na canção “Geraldinos e arquibaldos”. Essa repetição de fonemas, em suas mais variadas

formas, é uma fonte de recursos expressivos, segundo Silva, usados por Gonzaguinha tanto para reproduzir uma fala informal, interiorana, como para mostrar espontaneidade.

O compositor também usou bastante a pontuação, principalmente o ponto de exclamação que aparece em várias canções, para destacar versos significativos ou empolgados (SILVA, 2009, p. 40). A interrogação também é usada com frequência em “perguntas decisivas que extrapolavam o simples nível da curiosidade e visavam a provocar reflexão e reação [...]” (SILVA, 2009, p. 40). O maior destaque, entretanto, foi para as declarações, que, segundo a pesquisa feita pela autora, estão em grande parte das canções. Essas afirmações, por parte do cantor, “expunham com convicção as ideias como algo certo” (SILVA, 2009, p. 40)

Nas páginas seguintes, Silva intenta analisar a escolha do vocabulário presente nas canções de Gonzaguinha. Nesse ponto, sua análise se restringe a citar alguns exemplos de canções e os recursos utilizados pelo cantor, como o uso de sufixos e prefixos e a escolha pelo aumentativo, bem como o uso de estrangeirismos e as gírias. Na canção “Fliperama”, por exemplo, há o uso da palavra flashes e em muitas canções Gonzaguinha utiliza gírias como “tutu”, “tá osso”. Esses recursos, que ainda incluem metáforas e metonímias, gírias e tantos outros listados pela autora, demonstram que Gonzaguinha “valeu-se com maestria das palavras em busca do sentido preciso, contundente em seu contexto de denúncia cotidiana, no qual cada palavra parece obter sentido único com seleção e combinação singulares [...]” (SILVA, 2009, p. 45).

Uma outra proposta de Silva é verificar a lapidação lexical nas letras de Gonzaguinha. Para isso, são analisadas as mudanças de gênero de algumas palavras feitas a fim de modificar o sentido das mesmas, ou o uso de pluralizações, que tornam nomes específicos em algo mais geral. É o caso, por exemplo, da canção “Pequena memória para um tempo sem memória” (1981), quando o compositor menciona “de juvenais e de raimundos / tantos julios de santana” para se referir aos desaparecidos políticos. Um outro recurso linguístico utilizado por Gonzaguinha e que foi estudado por Silva são os diminutivos. Silva afirma que

os processos de formação de palavras, procedimentos de valiosos enriquecimentos lexicais do idioma, também atendem às necessidades expressivas de escritores e falantes comuns da língua. A sufixação

revela valores expressivos distintos de diminutivos e aumentativos (SILVA, 2009, p.46).

Quando Gonzaguinha opta por colocar algumas palavras no diminutivo em suas canções, segundo Silva, ele está buscando estabelecer uma relação de ironia e sarcasmo, como é o exemplo citado pela pesquisadora da canção “A cidade contra o crime”, em que, para ironizar o ladrão que tentava realizar um assalto, o compositor manda que ele “[...] desvestisse a roupinha / [...] e inclusive a minha santinha (não esquece a sunguinha, hein ô)”. Silva avalia que, nos versos mencionados, a utilização do diminutivo não se relaciona ao tamanho, mas se refere a um recurso utilizado para causar humor, além da já mencionada ironia (SILVA, 2009, p. 46).

Todos os recursos linguísticos estudados no capítulo 3 da dissertação de Silva indicam que (a) Gonzaguinha soube utilizar com sensibilidade e inteligência os recursos fonéticos, morfológicos e sintáticos para passar seu recado; (b) o compositor conseguiu, com isso, se aproximar da coloquialidade da fala dos brasileiros; (c) as canções apresentam uma variedade enorme de temas e de recursos linguísticos.

Por fim, no capítulo 4, Silva faz uma análise de canções cuja temática contemple a insatisfação política e a exaltação do brasileiro. Para isso, a pesquisadora escolhe primeiramente a canção “Caminho da roça” (1977), em que são denunciadas as dificuldades cotidianas dos mais humildes. Essa canção se destaca por apresentar uma “função doutrinadora, propagadora de ideias revolucionárias, capaz de quebrar encanto” (2009, p. 58). Além disso, a canção apresenta um tom exclamativo, otimista com o futuro que virá, expresso pelos versos “fé no que virá” e “tempo que chegará”.

Em “Caminhos do coração” (1982), Silva vê como foco central a necessidade da troca de experiências, dos contatos realizados e das amizades feitas. A repetição de expressões como “há muito tempo”, ou “é tão bonito” se dá porque Gonzaguinha quer enfatizar a sua vida de caminhadas e as belezas vistas. A valorização das pessoas, proposta pela letra da canção, transparece através do uso repetido da palavra *gente*, como pode ser visto no trecho

E aprendi que se depende sempre
De tanta, muita, diferente gente
Toda pessoa sempre é as marcas
Das lições diárias de outras tantas pessoas

E é tão bonito quando a gente entende
 Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
 E é tão bonito quando a gente sente
 Que nunca está sozinho por mais que pense estar
 É tão bonito quando a gente pisa firme
 Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos
 É tão bonito quando a gente vai à vida
 Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração
 (GONZAGUINHA, 1982)

“Coisa mais maior de grande” (1981) exalta, segundo Silva, a capacidade revolucionária das pessoas e o caráter mutável do ser humano (2009, p. 59), mostrando um Gonzaguinha deslumbrado pela instabilidade da vida e que vê nessa instabilidade uma condição que possibilita mudanças. Essas mudanças são expressas na canção através do uso de verbos como acreditar, aprender, ensinar, revolucionar, além do uso da expressão *nada se repete*.

“Comportamento geral” (1973), uma das mais importantes da obra de Gonzaguinha, com seu teor crítico e de caracterização de uma época, faz uma crítica à obediência cega do povo com relação à situação política do país e ironiza esse servilismo com o uso recorrente da expressão “você deve” e também “você merece”. O compositor utiliza palavras coloquiais como “xepa”, “fusão” e “tutu” como instrumento de maior aproximação com a linguagem popular.

Outra canção de conhecimento do grande público, “É” (1988), fez parte da trilha sonora de uma das novelas de maior sucesso da década de 1980, *Vale tudo*, e talvez seja uma das composições de Gonzaguinha mais conhecidas pelas gerações mais novas. A canção relaciona as ambições do povo mas também se “constitui uma nova oportunidade para Gonzaguinha apregoar a Inteligência e dignidade do brasileiro” (SILVA, 2009, p. 62). Uma das marcas da canção está no uso anafórico da expressão “a gente”, repetida em 17 dos 18 versos da música. A fim de demonstrar a insatisfação com a situação política vigente e de chamar a atenção para os anseios do povo, Gonzaguinha se vale de palavras com viés negativo, como panaca e babaca, revelando um tom contundente e crítico. O compositor, segundo a análise de Silva, deixa claras “a essência e as ambições do povo em mais um manifesto por dias melhores e mais justos” (SILVA, 2009, p. 63).

“E vamos à luta” (1980) faz parte do álbum *Vida de viajante* (1980) e retrata o desejo de mobilização popular. Escrita com um linguajar simples,

coloquial, o samba se mostra otimista com o povo brasileiro, em um momento também de certa forma otimista para o país que, mesmo vivendo a ditadura militar, já conseguia vislumbrar a possibilidade de dias melhores, que viriam de fato após o fim do AI-5 e com a Lei da Anistia.

A década de 1970 foi marcada por forte repressão e censura do regime, e Gonzaguinha, como artista engajado que era, não ficou alheio à situação. Em “Erva rasteira” (1976), porém, o foco do compositor não está no governo, mas sim no povo e na sua inércia diante da situação imposta e aceita sem contestação pela grande maioria. A utilização da metáfora que aproxima o povo e erva rasteira ao governo tem por objetivo distinguir posicionamentos, afirma Silva (2009, p. 65). A canção é um manifesto contra a passividade. A pesquisadora percebe vários recursos sendo utilizados para passar o recado que se deseja, seja através do uso de orações coordenadas, subordinadas ou pela escolha lexical.

Silva percebe que em “Eu entrego a Deus” (1981) algumas marcas da composição de Gonzaguinha ressurgem, como a aproximação ao povo pelo linguajar mais coloquial, a crítica aos problemas sociais – a economia é o alvo aqui, e o inconformismo, tanto com a situação do país quanto com a imobilidade do povo.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990, Gonzaguinha vislumbrou a onda tecnológica que tomaria conta do país nos anos seguintes e da qual o compositor pouco participou. Impulsionado pela tecnologia disponível no momento, o compositor compôs a canção “Fliperama” em que demonstra certo fascínio por essa tecnologia e na qual utiliza termos relacionados ao tema, como “lente”, “tecnologia”, “máquinas” (SILVA, 2009, p. 67). A análise da autora se limita a verificar verso a verso termos ligados à cibernética, recursos linguístico-expressivos, como a variação da extensão de frases, o uso de locuções adverbiais, o uso de substantivos e o aparecimento de uma estrutura cíclica nos versos da canção.

Em “Geraldinos e Arquibaldos” (1975) Gonzaguinha, segundo Silva, se utiliza da metáfora do futebol para “apresentar instruções que deviam ser seguidas para a conquista da vitória (no caso a derrocada da ditadura)” (SILVA, 2009, p. 70). Através da metáfora do futebol, o compositor fala sobre política, utilizando um léxico coloquial e com termos específicos do futebol. Vale notar

que o título da canção faz uma alusão à classe econômica dos que frequentavam os estádios: os *geraldinos* eram os que tinham menos condição por sentarem na “geral” e os *arquibaldos*, com maior poder aquisitivo, sentavam nas arquibancadas.

No final da década de 1980, já com uma situação política mais calma, o assunto em voga passa a ser a ecologia. Nesse sentido, vários movimentos são feitos ao redor do mundo, não sendo diferente no país. Foi nesse período que o Brasil recebeu visitas de figuras de renome internacional, como o compositor e cantor Sting em 1989 e quando aconteceu a Eco 92, no Rio de Janeiro. Gonzaguinha sempre esteve atento a esses acontecimentos e já em 1988 se mostrava preocupado com a degradação do meio ambiente e com uma necessidade premente de conscientização da população sobre o problema. É na letra da canção “Mágica” (1988) que Gonzaguinha demonstra sua preocupação com o tema, em versos que performatizam “a relação intrínseca entre homem e natureza”, além de abordarem também a questão indígena. A canção segue narrando desastres ecológicos que culminam com a morte – da Amazônia, do Pantanal, do Velho Chico.

As canções gravadas em 1988 mostram que Gonzaguinha já voltava seu olhar para outros problemas sociais, uma vez que a opressão severa da ditadura já não existia mais e já se vivia uma certa calma na política e a liberdade já estava de volta, ainda que ressabiada e insegura, após 25 anos de regime militar. Em “Meninos do Brasil” (1988), Gonzaguinha denuncia as mazelas sofridas por crianças e adolescentes, citando seus nomes e problemas, que vão desde a exposição ao césio, passando pelo tráfico de drogas, enchentes, indo até o abuso infantil. Apesar de todos os problemas, a conclusão a que se chega, mesmo com muita ironia, é a de que eles “estão felizes e na mídia, querendo viver e gozar seus direitos [...] pois fazem parte desse rolo (país) e o representam genuinamente, uma vez que – *São meninos do Brasil, têm a cara do Brasil, o jeitinho do Brasil*” (SILVA, 2009, p. 74).

A canção “O homem falou” (1985) é tida pela pesquisadora como uma composição ufanista, de exaltação à nova república. Silva entende que essa canção “motiva a fé do povo brasileiro para novos tempos e possibilidades, aproximando de maneira conotativa o país à estrutura e organização de uma escola de samba [...]” (SILVA, 2009, p. 75). O otimismo com o novo governo que

começaria – o de Tancredo Neves, no caso – e com o fim da ditadura militar está expresso nesta canção que convida o povo a ter mais fé. O uso do pronome “nós” mostra a valorização do grupo e a importância de se manter a unidade desse grupo e a frequência do verbo “ir”, de acordo com a autora, “incita a agilidade, a pró-atividade” (SILVA, 2009, p. 75).

“Pelo Brasil” (1983) é uma canção de cunho autobiográfico, que retrata de maneira criativa as andanças do compositor pelo país. Nessas viagens, o cantor “observa a multiplicidade de realidades e as apresenta segundo sua percepção” (SILVA, 2009, p. 76). Listando cidades por onde passou, o autor “reitera as ideias de peregrinação pelo país e sua imensidão” (SILVA 2009, p. 76)

Em “Recado” (1978), Silva entende haver uma comunicação de informações, que se iniciam com a demonstração de uma conduta insubmissa do eu-lírico às ações que lhe são oferecidas (SILVA, 2009, p. 77). Gonzaguinha varia sua conduta entre a docilidade – “se me der um beijo, eu gosto” – e a agressividade “se me der um tapa, eu brigo”.

Ao analisar a canção “Um sorriso nos lábios” (1974) Silva comenta que ela expõe “as dificuldades cotidianas das camadas mais populares e sua busca por dias melhores, ainda que à custa da prática exaustiva de sorrisos forçados, ou por meio de recomendações equivocadas” (SILVA, 2009, p. 79). A canção contrasta ideias positivas com um certo incômodo, como nos trechos “refrescante sensação” e “mal-estar”. Assim como “vidro moído ou areia / no café da manhã / e um sorriso nos lábios”, ou em “o sangue, o roubo, a morte / um negro em cada jornal / e um sorriso nos lábios”. Essa repetição de “um sorriso nos lábios” dá a entender que esse sorriso seria uma “forma de resolução das questões desagradáveis” (SILVA, 2009, p. 80). Silva vê na canção uma construção do panorama diário dos brasileiros que é realizada “pela menção a fatos e elementos rotineiros, populares, característicos do país [...]” (SILVA, 2009, p. 80), tudo isso colaborando para que no fim chegue-se à conclusão de que a vida segue.

Ao fim da dissertação, Aretuza da Silva entende que o cancionário de Gonzaguinha proporciona ao educando uma “abordagem diferente da tradicionalmente ofertada pelas escolas, contempla a interdisciplinaridade de maneira efetiva e fomenta o interesse do estudante ao aproximar o ensino dos fatos – passados e/ou atuais – da vida real” (SILVA, 2009, p. 81)

Silva entende que o uso de música em sala de aula proporciona um ensino mais contextualizado com a realidade do aluno e que o uso de recursos linguísticos pelo compositor auxiliou “no reflexo e na dinâmica do idioma, bem como reproduziram a fala dos personagens. Evidenciaram suas insatisfações, seus prazeres e configuraram a enunciação com a combinação das modalidades oral e escrita da língua” (SILVA, 2009, p. 82). Conclui a autora que Gonzaguinha usou de forma bastante competente os recursos linguísticos disponíveis e que sua trajetória engajada permite fazer uso de suas canções como material para as aulas de Língua Portuguesa porque proporcionam práticas pedagógicas que “[...] permitem um ensino democrático ao aproximar o aluno de sua língua materna numa abordagem dialógica mais consciente [...]” (SILVA, 2009, p. 84). O objetivo da pesquisadora de avaliar a obra de Gonzaguinha sob um viés linguístico foi atingido, uma vez que foi feita uma dissecação minuciosa dos recursos utilizados pelo compositor. Por outro lado, ao trazer como proposta do seu trabalho a utilização das canções de Gonzaguinha como recurso didático, corre-se o risco de reduzir a arte em um instrumento pedagógico, o que acaba por limitar a compreensão de uma obra tão rica quanto a de Gonzaguinha.

2.3 - Gonzaguinha e o MAU

A dissertação *Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)* de Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes (2009)⁸ tem o intuito de analisar a trajetória de Gonzaguinha e Ivan Lins, levando em conta que ambos surgiram no cenário musical na mesma década e juntos no mesmo grupo, o MAU – Movimento Artístico Universitário. Lopes procura verificar de que forma as duas trajetórias se aproximam e se afastam, visto que, ainda que tenham começado juntos, os compositores seguiram caminhos diferentes com o passar do tempo. O que se pretende aqui é verificar de que forma a abordagem da temática foi feita por Lopes, especialmente no que tange à história de Gonzaguinha, que é o tema de dessa tese.

⁸ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná

O início da carreira de ambos os cantores foi bem semelhante, nos festivais de música que tomaram conta da cena musical na década de 1960 especialmente. Impulsionados, a princípio, pelo surgimento e expansão da televisão, esses festivais acabaram por se tornar a marca de uma geração que viveu desde a revolução sexual à repressão e censura impostas pela ditadura militar. Esses festivais, segundo Lopes, são lembrados “tanto pelo sucesso e repercussão que obtiveram na época e a capacidade de mobilização das pessoas em torno das canções participantes, quanto pelas transformações que introduziram na música popular brasileira” (LOPES, 2009, p. 22). Havia na época dos festivais um grande debate de ideias e propostas, que iam desde a crítica à bossa nova pelos tropicalistas, até à importância de se incorporar à produção um certo engajamento social tão necessário em um momento crítico para o país.

O ano de 1968 foi especialmente marcante nesse sentido porque viu uma radicalização da repressão imposta pelo regime militar, bem como um acirramento no posicionamento de combate ao regime, bem como um engajamento exigido naquele momento. Foi em 1968 que Gonzaguinha apareceu em um festival pela primeira vez, participando do I Festival Universitário da Canção Popular da TV Tupi, com a canção “Pobreza por pobreza”, tendo como mote a imagem do sertão e do morro para representar o “povo brasileiro e as raízes culturais consideradas autênticas” (LOPES, 2009, p. 26). As canções dos festivais acabaram por seguir um certo padrão, a partir desse momento. Recorrendo a Zuzi Homem de Melo, Lopes menciona que o “nascimento do gênero música de festival tinha por modelo a temática com uma mensagem, como na letra de Vinícius; a melodia contagiante, como na música de Edu Lobo; o arranjo peculiar, que levantava a plateia, e a interpretação épica de Elis Regina.” (MELLO, Zuzi Homem de. Op. cit., p. 73 apud LOPES, 2009, p. 27).

No caso da canção de Gonzaguinha apresentada no festival, Lopes comenta que ela tem um conteúdo social, por tratar de um nordestino que “descreve as agruras do sertão” e que “reclama da falta de medidas políticas para a região” (LOPES, 2009, p. 28). Nestas primeiras canções já se pode perceber um Gonzaguinha ligado às raízes oriundas de seu pai, Luiz Gonzaga, com a influência dos gêneros nordestinos, como o baião.

Em 1969, a participação de Gonzaguinha no II Festival da Canção Universitária da TV Tupi rendeu ao cantor a premiação de melhor canção com “O trem (você se lembra daquela nega maluca que desfilou nua pelas ruas de Madureira?)”, canção com forte teor crítico, abordando temas como a miséria, a injustiça, a situação de vida do trabalhador (LOPES, 2009, p. 32). Essa composição diferia bastante do que se considerava música de festival pois era de difícil compreensão em uma primeira audição, além do fato de que as canções dos festivais tendiam a repetir modelos já conhecidos. “O trem” é uma canção em que há um tom de desencanto e um clima sombrio e dramático sugerido inclusive pelo arranjo (LOPES, 2009, p. 32). Lopes confirma essa afirmação ao dizer que:

O arranjo da música, com o mesmo ritmo no contrabaixo, em três tempos, num compasso quaternário, dobrando a nota do primeiro tempo, dá um caráter de dramaticidade – reforçado pela entrada dos instrumentos de metais –, que perdura nos 6 minutos e meio de duração da canção. A densidade dramática está presente pelo desencanto e desesperança presentes na letra e acentuados por uma música de ritmo constante e preciso, como um trem, em que não há a alteração, assim como não há possibilidade de transformações no destino expresso pela letra. (LOPES, 2009, p. 32)

O próprio compositor, ao falar da canção em programa da TV Cultura, diz que ela é “uma música muito difícil, muito complexa, [...] usa uma ironia que é uma das minhas marcas, uma das minhas maneiras, eu sou uma pessoa realmente irônica”⁹. Essa marca da qual o compositor fala rompia com os paradigmas das canções até então apresentadas nos festivais e, mesmo assim, seu resultado no Festival de 1969 foi muito bom, sendo a vencedora do ano. Com relação à época em que a canção foi composta e quando ocorreu o festival, Gonzaguinha pondera que o momento “era bravo, era muito bravo e venci o festival universitário, ninguém entendia nada, as pessoas queriam uma música popular e todo mundo entendia e a minha música venceu [...]”¹⁰. A escolha por um tema social e uma abordagem um pouco mais hermética fizeram com que Gonzaguinha fosse visto como cantor engajado ou cantor de protesto (LOPES, 2009, p. 32). Alguns críticos chegaram a comentar que suas canções estavam

⁹ Entrevista concedida ao programa Ensaio, da TV Cultura, em 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8k2HXkKppeY&t=76s>. Acesso em: 18 jan. 2018.

¹⁰ Entrevista concedida ao programa Ensaio da TV Cultura em 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8k2HXkKppeY&t=76s>. Acesso em: 18 jan. 2018.

ficando cada vez mais rebuscadas e menos acessíveis, caso do crítico Célio Alzer¹¹, do *Jornal do Brasil*, que publicou algumas críticas nesse sentido em 1970, quando Gonzaguinha participou do III Festival Universitário da Canção Brasileira. Ao tratar da canção “Parada obrigatória para pensar”, Célio Alzer afirma que Gonzaguinha é “bom compositor, mau intérprete, que ainda não conseguiu sensibilizar o público porque não admite fazer concessões (o que, até certo ponto, é uma atitude romântica, pois é importante que o público tenha acesso a seu trabalho). Uma ótima letra, montada sobre uma linha melódica excessivamente rebuscada”.

Talvez por isso a imagem de Gonzaguinha se situasse entre um cantor de protesto, o que era bom, e um compositor “que não fazia concessões, com canções bastante complexas” (LOPES, 2009, p. 32) acarretando, portanto, uma dificuldade de se inserir nos meios de comunicação e de atingir um público mais amplo. Essa análise, feita no calor do momento, não se comprovou ao longo dos anos, como nos mostra o histórico posterior de sucessos do cantor, que lançou um disco por ano até sua morte em 1991, e que teve várias de suas músicas como parte de trilha sonora de novelas da Rede Globo. Embora as patrulhas ideológicas atuantes nas décadas de 1960 e 1970 não tenham direcionado sua “raiva” ao compositor, o fato de suas canções e sua imagem terem sido usadas pela Rede Globo pode ter feito com que ele fosse barrado por essa outra patrulha ideológica vinda dos meios acadêmicos.

Esse hermetismo de que falam alguns críticos, expresso por meio de metáforas intrincadas, veio da necessidade de burlar a censura que foi especialmente dura com Gonzaguinha, que teve vetadas muitas de suas músicas. É preciso reavaliar o tal “hermetismo” que muitos viram em Gonzaguinha. É fato que suas letras são mais elaboradas, mas rotulá-lo de hermético é no mínimo injusto, principalmente quando levamos em consideração o conjunto de sua obra, cheio de canções que caíram no gosto popular, inclusive nos primeiros anos de sua carreira.

Gonzaguinha começou sua carreira participando do MAU, que tinha como objetivo “uma pesquisa séria sobre música popular, a formação de um conjunto, a divulgação de seus trabalhos e obviamente a integração de todos os seus

¹¹ Crítica publicada no *Jornal do Brasil* em 06 de agosto de 1970.

membros.” (LOPES, 2009, p. 42). Embora musicalmente heterogêneo, a unidade do grupo se fazia pelo “interesse comum em promover a obra de seus integrantes” (LOPES, 2009, p. 42), mas ao mesmo tempo, via-se que estes artistas estavam também preocupados com seu posicionamento social. A importância do MAU se consolida a partir do momento que entendemos que este foi um movimento de renovação e que, segundo Lopes, representou também o “paradigma de canção engajada” (LOPES, 2009, p. 45)

O fruto da participação de Gonzaguinha nos festivais e no MAU rendeu a ele e a outros artistas um programa na Rede Globo, chamado *Som Livre Exportação*. Esse programa estava em consonância com os interesses das gravadoras e da emissora, “que buscavam um novo segmento no mercado de discos” (LOPES, 2009, p. 48) bem como o dos artistas, que desejavam o reconhecimento do seu trabalho. Nesse sentido, é inegável a importância que a televisão tinha – e ainda tem – em todo esse processo.

A participação dos integrantes do MAU no programa da Rede Globo acabou por dissolver o grupo, que já não apresentava a mesma unidade de antes. Para o *Som Livre Exportação*, restaram apenas Ivan Lins, Gonzaguinha e César Costa Filho. O programa não vingou e logo foi cancelado.

Embora as décadas de 1960 e 1970 tivessem sido marcadas por um forte engajamento, nem tudo que era produzido necessariamente deveria ser assim. Os artistas, apesar de terem enfrentado as “patrulhas ideológicas”, que condenavam todos que não se posicionavam, não se restringiram a essa temática. Gonzaguinha é um excelente exemplo disso. Dentro de um mesmo disco, o compositor conseguia ser engajado, mas também expressar em suas canções sentimentos, preocupação social, dentre outros temas. Gonzaguinha, segundo Lopes, tem suas canções “[...] marcadas por ambiguidades na expressão de conteúdos políticos e, em muitos casos, o seu sentido também pode ser apreendido para além de uma crítica social” (LOPES, 2009, p. 69). Mesmo quando se trata de canções de temática romântica, Gonzaguinha as escreve dentro do contexto da época¹². A análise de Lopes, nesse ponto, se

¹² Sem entrar na discussão de valores ou de legitimação de um estilo em detrimento do outro, lembramos que, no que diz respeito até às canções românticas, Gonzaguinha poderia ser considerado mais engajado do que o grande cantor romântico do país, Roberto Carlos. Essa comparação mostra que, enquanto Roberto Carlos partiu para uma carreira embasada em música romântica brega e importada de outros países, alheia a um pensamento crítico, funcionando como mera reprodução de padrões impostos pela indústria cultural,

mostra bastante lúcida, porque mostra a complexidade da produção de Gonzaguinha, em termos de diversidade de abordagens e temáticas.

Uma rápida análise do disco *Sinal fechado* (1973) nos dá mostras do que Lopes pretende comprovar a respeito de Gonzaguinha. Lopes analisa “Comportamento Geral”, canção bastante crítica tanto ao regime, quanto também “à recepção que esse discurso encontrava na sociedade” (LOPES, 2009, p. 71). A canção, segundo Lopes, traduzia essas contradições de uma forma amarga que não atingia apenas o regime militar, mas a sociedade como um todo (LOPES, 2009, p. 71).

Gonzaguinha recebeu, injustamente, o título de cantor amargurado, ou “cantor-rancor”, o que na visão do próprio compositor era apenas decorrente de uma audição superficial de seus discos. Lopes entende que a imagem construída era feita a partir de uma primeira impressão errônea e que para uma melhor compreensão era necessário haver uma escuta mais atenta (LOPES, 2009, p. 75). Críticos como Tárík de Souza e Aramis Millarch defendiam essa escuta mais atenta, vendo isso como algo positivo, que incorporava mais valor à obra do cantor, justamente porque Gonzaguinha não perseguia o sucesso comercial e por isso se sentia mais livre para não ceder às pressões do mercado fonográfico. Essa visão não era completamente compartilhada por outro crítico da obra de Gonzaguinha, Alberto Moby. Lopes comenta que Moby acreditava que o hermetismo da linguagem do compositor exigia que seu público fosse cada vez mais especializado para entender suas canções (LOPES, 2009, p. 79). A avaliação de Moby revela uma certa má vontade na escuta de Gonzaguinha. Não é verdade que suas canções precisavam de um público cada vez mais especializado. Tal fato pode ser comprovado pela popularidade que Gonzaguinha conseguiu especialmente nos anos 1970 e início dos anos 1980. Se suas canções fossem tão difíceis como propôs Moby, certamente a história artística de Gonzaguinha teria sido diferente.

A preocupação de Gonzaguinha em relatar as condições sociais dos menos favorecidos poderia ser justificada por sua história de vida no Morro São

Gonzaguinha coloca em muitas de suas canções românticas um eu-lírico feminino, dando não somente voz às mulheres, mas também colocando-as no comando de suas vidas, mostrando-se afinado com as mudanças sociais de sua época, ao contrário do Rei.

Carlos, na casa de seus padrinhos Dina e Xavier. Sua mãe biológica, Odaleia, faleceu em decorrência de uma tuberculose quando o cantor tinha apenas dois anos. Seu pai, Luiz Gonzaga, já muito famoso e ocupado com viagens pelo Brasil, deixou seu filho sob os cuidados dos padrinhos, a princípio por um tempo, e, logo em seguida, em definitivo. Gonzaguinha só foi ter um contato mais próximo com o pai aos 16 anos e, mesmo assim, essa convivência não foi fácil, especialmente porque a segunda esposa de Luiz Gonzaga, Helena, não queria que aquele adolescente estranho, que vivia trancado em um quartinho dos fundos tocando violão, convivesse com eles¹³. Lopes comenta que “a sua crítica à massificação da cultura e a uma sociedade que se modifica, em seus valores, pelo desenvolvimento da indústria cultural, se dá tanto por uma crítica externa quanto por sua experiência de vida, que é o material básico do trabalho do artista” (LOPES, 2009, p. 80). Essa experiência de vida acaba, por vezes, por deixar suas canções com um tom melancólico e desesperançoso com relação ao futuro, mas também influenciam uma boa quantidade de canções autobiográficas, que já aparecem no primeiro LP, *Moleque*. Canções como “É preciso”, por exemplo, falam sobre sua infância no Morro de São Carlos, sobre seu relacionamento com seu pai, sobre sua vida pessoal.

Dos discos censurados de Gonzaguinha, um dos que mais apresentou problemas com a censura foi *Luiz Gonzaga Jr*, lançado em 1974. Sobre ele, Gonzaguinha comenta que

[...] era dos mais bonitos e foi o mais castigado. Eu levei em frente, mas foi uma barra pesada. Me deu muito desgosto. Pouco depois, fiquei doente, dei aquela parada. Não vou dizer que adoeci com tuberculose por causa da censura, mas certamente a batalha e o desgosto daquela época contribuíram muito.¹⁴

Este mesmo disco não foi tão bem recebido pela crítica, que via em Gonzaguinha muita tristeza e amargor. Lopes cita a jornalista Ana Maria Bahiana que disse que esses discos “se encharcavam de uma tristeza monocórdia, áspera e agressiva, quase como uma pessoa contente com seu posto de mártir. Bela música, incômoda sempre, mas às vezes intolerável” (LOPES, 2009, p. 81).

¹³ A relação entre pai e filho é retratada no filme *Gonzaga: de pai para filho* (2011), do diretor Breno Silveira

¹⁴ CENSURA: Pequena antologia da música que não escapou da censura. Som Três, n. 1, jan. 1979, p. 63 apud LOPES, 2009, p. 81

A justificativa dada por Bahiana sobre essa melancolia passa pela infância sofrida de Gonzaguinha e sua relação complicada com o pai famoso Luiz Gonzaga. Acrescente-se a isso a fama de maldito,¹⁵ que segundo a jornalista era como uma “etiqueta [...] pregada na testa desde os tempos de ‘O trem’” (BAHIANA, 2005, p. 263). A opinião de Ana Maria Bahiana – também ela uma frequentadora da casa do psiquiatra Aluizio Porto Carreiro, onde o MAU foi formado – está embasada nos dois primeiros *long plays* de Gonzaguinha, *Luiz Gonzaga Jr.* (1973) e *Luiz Gonzaga Jr* (1974). Nesses LPs, canções como “Insônia”, “Sempre em teu coração”, “Sim, quero ver”, “Palavras”, “Amanhã ou depois”, “Desesperadamente”, “É preciso”, “Piada infeliz”, “Uma família qualquer” apresentam a “tristeza monocórdia áspera e agressiva” de que fala a jornalista. Entretanto, como defendemos, Gonzaguinha não pode ser resumido à fama de cantor maldito, difícil e melancólico. Nos mesmos LPs, encontramos as animadas “A felicidade bate à sua porta”, “Moleque” e “Galope”. Essa fama também incomodou bastante Gonzaguinha que, sobre ela, comentou:

“Para falar a verdade, eu nem sei o que representa na realidade essa expressão. O que é compositor maldito? Não mudei de linha, sou a continuidade do que fui, do que comecei. Quando comecei, não pensei em fazer sucesso em termos de estouro, mas de fazer um trabalho, se possível, de longo prazo, através do tempo, da minha vida. É o que estou fazendo. Compositor maldito seria o compositor marginalizado?” (KHOURY; VIEIRA, 2012, p. 164)

Um grande diferencial de Gonzaguinha percebido por Lopes é que sua ironia não se restringia às letras, mas estava expressa também e principalmente na interpretação vocal, que reforçava a ironia do que ele cantava (LOPES, 2009, p. 82). A forma como Gonzaguinha entoava a canção “Tá certo, doutor”, séria em determinados versos, mas com um tom de deboche, com uma leve risadinha ao final de alguns versos, lá-lá-iá e a frase final “tá certo doutor” deixam claro para quem escuta a canção que o cantor / compositor está sendo bastante irônico ao criticar e fazer referência ao Decreto-Lei n.1.077, de 1970, “que estabelecia a censura em relação à moral e aos bons costumes” (2009, p. 82). Lopes interpreta que o doutor da canção seria uma metáfora aos agentes da repressão, que

¹⁵ Vale lembrar que, ainda que Gonzaguinha tenha sido considerado um “maldito” como afirma Ana Maria Bahiana no artigo citado, entendemos que esta fama é injusta e não se aplica a ele. Mesmo tendo se posicionado contra o sistema no início de sua carreira, Gonzaguinha fez parte da grande mídia, como já mencionado anteriormente.

“devem vigiar e controlar o homem que está enfermo” (2009, p. 82), na lógica de pensamento do governo militar que via inimigos subversivos em todos os cantos.

Essa ironia, por vezes, não era bem compreendida, o que levou até ao questionamento sobre algumas canções de Gonzaguinha serem vistas como ufanistas e não irônicas. Quando questionado sobre isso, o cantor respondeu que somente o fato de a canção ter sido composta por ele já deixaria claro que era ironia e não ufanismo, porque sua imagem na mídia era a de um cantor crítico. Lopes comenta que Gonzaguinha “canta os seus sentimentos e a realidade que os sufoca, o que produz a ambiguidade – quando utiliza a ironia, principalmente – e a densidade das suas letras” (2009, p. 84). A análise de Lopes também nos indica que o compositor “admitia os efeitos da censura sobre a sua criação em relação ao mercado fonográfico, pois ter canções censuradas poderia conferir maior valor a obras e artistas” (LOPES, 2009, p. 85).

Como se não bastasse o aperto causado pela censura aos artistas, ainda existia uma enorme pressão para que sua produção expressasse a realidade social. As “patrulhas ideológicas” execraram muitos compositores por terem produzido canções alheias ao momento político. Um caso que ficou bastante conhecido foi o de Ivan Lins, chamado de adesista, após a composição de “O amor é meu país”. Marcos Napolitano comenta que essas patrulhas deveriam ser vistas “como um sintoma de uma crise maior; um dos últimos debates internos das esquerdas” (LOPES, 2009, p. 100) como um efeito da abertura política.

Parte da crítica acreditava que aquele era um momento em que o posicionamento político se fazia necessário, não havendo lugar para canções que tratassem de outros temas no geral considerados alienados e escapistas (LOPES, 2009, p. 100). Tanto era assim que boa parte da música produzida nos anos 1960 e 1970 que fugia da proposta engajada, como a chamada música cafona, acabou sendo de certa forma marginalizada, como atesta o estudo bastante abrangente produzido por Paulo César de Araújo, publicado sob o título de *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar* (2013). Paulo César de Araújo cita vários casos de artistas que fugiam da proposta crítica do momento e que, por causa disso, foram deixados à margem da MPB, como foi o caso de Dom e Ravel, que gravaram a canção “Eu te amo meu Brasil”, vista como uma propaganda da ditadura.

As cobranças feitas aos artistas não se restringiam a um conteúdo político em suas letras. Havia, por outro lado, uma forte crítica à estética das canções engajadas, considerada por muitos como pobre. Como diria Gilberto Vasconcellos em livro escrito no turbilhão da ditadura militar, “[...] em seu empenho em veicular uma mensagem de conteúdo ‘participante’, a canção de protesto cometeu o equívoco de relegar a segundo plano o que é fundamental na música: sua dimensão estética” (VASCONCELLOS, 1977, p. 42). Gonzaguinha, segundo Lopes, conseguiu escapar das patrulhas ideológicas, mas ainda assim foi bastante criticado por alguns setores da imprensa e da crítica especializada pelo forte conteúdo político de suas canções. Ainda de acordo com a autora, a “imagem de Gonzaguinha construída pela mídia era a de cantor agressivo e que não admitia concessões ao mercado” (LOPES, 2009, p. 124).

Esse possível hermetismo do qual Gonzaguinha foi acusado não se sustenta quando analisamos sua obra. Ainda que o cantor tenha composto canções com letras mais elaboradas, a grande parte de suas canções é de fácil compreensão. É importante ressaltar também que a fama de hermético durou pouquíssimo tempo, especialmente porque, à medida que ficava mais famoso, a relação de Gonzaguinha com a mídia e com o mercado fonográfico se fortalecia. A inclusão de suas canções em trilhas sonoras inegavelmente proporcionou mais destaque para o cantor, que viu seu auge acontecer no ano de 1979, quando ganhou várias páginas de uma reportagem na revista *Veja*. Relembramos que foi neste mesmo ano que o compositor recebeu prêmios como o de melhor compositor, melhor música – “Explode coração” – e melhor show, além de ter ficado entre os dez compositores que mais ganharam direitos autorais e de ter sido escolhido para receber o prêmio *Golfinho de Ouro*, temporada de 1979.

Sobre a inserção de Gonzaguinha na trilha sonora das novelas, Lopes acredita que o artista via essa exposição como um fato importante de divulgação de sua obra. Vale lembrar, entretanto, que as canções escolhidas para compor as trilhas sonoras das quais ele fez parte “não se caracterizavam por uma crítica contundente aos meios de comunicação e à massificação da cultura” (LOPES, 2009, p. 137), pelo contrário, elas retratavam um Gonzaguinha alegre ou

bastante romântico. Uma pesquisa rápida feita na página *Memória Globo*¹⁶ nos mostra que das 30 novelas com canções de Gonzaguinha, cantadas por ele ou por outros intérpretes, uma das únicas em que a crítica à sociedade ou ao governo aparece mais claramente é a canção “É”, trilha de *Vale tudo* (1989). Ainda reforçando a ideia de que a escolha se fazia deixando de lado canções mais críticas está no fato de que a canção que mais aparece em trilhas sonoras – cinco vezes – é a canção “Feliz”, transbordando romantismo.

Lopes comenta que Gonzaguinha não negava o mercado e isso foi fundamental para sua obra, pois “as suas referências musicais fazem parte do universo sonoro divulgado pelas rádios comerciais e compõe-se, em alguns casos, de gêneros e artistas desprezados pela crítica especializada, que, muitas vezes, os considerava de qualidade inferior” (LOPES, 2009, p. 126). Apesar de seu envolvimento com o mercado fonográfico e sua consciência da importância e necessidade da visibilidade que essa exposição proporcionava, Gonzaguinha foi um crítico da invasão cultural influenciada pela ascensão da televisão a partir da década de 1960, especialmente, que “promovia uma unificação e padronização cultural no país” (LOPES, 2009, p. 135). A relação de Gonzaguinha com o mercado e a indústria cultural será analisada posteriormente, em capítulo dedicado a este tópico.

As inovações realizadas por Gonzaguinha em suas composições foram transformando a imagem do cantor na mídia ao longo dos anos. Aquele que antes era considerado um cantor amargurado passou a ser cantado e dançado nas discotecas, especialmente após o lançamento de canções como “A felicidade bate à sua porta” (1973) regravada pelas Frenéticas (LOPES, 2009, p. 128).

Lopes realiza uma análise bastante completa da obra de Gonzaguinha e Ivan Lins, traçando uma linha histórica, desde o surgimento de ambos no MAU, bem como o desenvolvimento de sua obra, relacionando suas composições ao engajamento e ao momento em que foram compostas. Lopes analisa canções de Gonzaguinha que evidenciam as múltiplas temáticas do compositor, elaborando um panorama diversificado sobre sua produção. Reforçamos que o interesse aqui, para fins da nossa análise, foi verificar de que forma Lopes coloca

¹⁶ A página pode ser acessada através do endereço <http://memoriaglobo.globo.com/>

a obra de Gonzaguinha em uma perspectiva de engajamento. Ainda que a dissertação em questão trate também de Ivan Lins, sua leitura nos permite afirmar que nos concentrarmos no que foi proposto sobre Gonzaguinha não traz prejuízos para a compreensão do estudo de Lopes, uma vez que o que liga os dois compositores na pesquisa realizada por ela é o tema do engajamento. Por fim, a pesquisadora pontua que sua proposta foi entender a complexidade da obra dos compositores, através de conteúdos políticos e estéticos, em um contexto social de grandes transformações. Nesse sentido, entendemos que a análise proposta foi bem-sucedida porque conseguiu contextualizar a obra de Gonzaguinha de forma bastante esclarecedora.

2.5 – Gonzaguinha e a imagem do brasileiro

A dissertação *As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha*, de Geania Nogueira de Farias (2011)¹⁷, objetiva estudar a obra de Gonzaguinha sob duas perspectivas: o posicionamento do artista dentro do campo discursivo da MPB e o contexto histórico da produção das canções, ou seja, a ditadura militar.

Para tanto, faz-se necessário, de acordo com Farias, traçar o percurso histórico da MPB, quando esta representava um elo entre o tradicional e o moderno e buscava uma nacionalização da música popular. Isso aconteceu até o momento em que a MPB passou a ser “ameaçada” pelo tropicalismo, incorporando, a partir de então, outros gêneros musicais e passando a designar um complexo cultural. Farias lembra que a MPB buscou, entre outras coisas, reelaborar a música tradicional brasileira, amparada no gosto musical da classe média e que retratou a realidade brasileira sem máscaras, o mais próximo possível do real.

A análise da produção de Gonzaguinha passa necessariamente pelo estudo da ditadura militar, como pontuado anteriormente, exatamente porque foi nesse momento que o compositor inicia sua carreira. A criação da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foi um golpe contra a cultura do país,

¹⁷ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará.

incluindo aí a MPB, que precisou se adequar às exigências impostas pelo regime para continuar produzindo. Esse crescimento da MPB se deu, em grande parte, a partir da realização dos festivais que levaram aos palcos cantores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, entre outros. Citando Napolitano (2002), Farias comenta que “as imagens de modernidade, liberdade, justiça social e as ideologias socialmente emancipatórias como um topo impregnaram as canções da MPB sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975” (FARIAS, 2011, p. 45). Farias destaca o fato de que é nessa época que surge um novo mercado de consumo impulsionado pelo milagre econômico, funcionando em paralelo às demandas de um público de classe média que exigia uma ideologia nacionalista. Os diversos festivais, bem como o cinema e o teatro “cumpriram o papel de popularizar a cultura engajada e nacionalista, em resposta ao governo vigente” (FARIAS, 2011, p. 46).

Farias analisa canções selecionadas a partir de um recorte que privilegia a construção da imagem discursiva do brasileiro, tendo como aporte teórico as ideias sobre análise do discurso de Dominique Maingueneau. A seleção das canções é feita privilegiando-se aquelas em que a figura do brasileiro aparece, abordando os aspectos do posicionamento a que pertence o artista, bem como o momento histórico de sua produção.

A primeira canção analisada é “E vamos à luta”, cujo título Farias avalia ser uma ordem, um chamamento à luta, seja ela a diária ou de combate, concluindo logo em seguida que se trata da luta cotidiana. De acordo com a pesquisadora, o enunciador se refere à “rapaziada” de forma elogiosa, exaltando sua força e coragem, e mostrando uma identificação com ela. A imagem do enunciador é de um jovem brasileiro, trabalhador, de classe baixa e que mora na cidade (FARIAS, 2011, p. 55). Isso se confirma na letra da canção através do uso de expressões informais como “tá” ou “segura o rojão”. Além das marcas da fala, Farias também aponta a escolha do samba como forma de aproximação do povo. Além disso, a análise inclui a identificação de quatro cenas no diálogo da canção: a cena da batalha diária, a dos blocos e da escola de samba, a do jogo de futebol e a cena do botequim. Todas essas cenas se relacionam com a identidade do brasileiro e envolvem o ouvinte, fazendo com que ele se identifique com elas, seja pela via lítero-musical ou pela via do samba e do diálogo. Aqui, mais uma vez, podemos perceber o caráter contestador de Gonzaguinha em

relação ao regime militar – a canção é de 1980 – bem como com relação à vida na sociedade daquele período. Para Farias, a canção representa uma parcela da população que, apesar de viver em um regime opressor, consegue manter a cabeça erguida sem se abater.

A canção “Dias de Santos e Silvas” (1977) trata da rotina do trabalhador comum, como se pode perceber já no título da canção, quando o compositor usa dois sobrenomes bastante comuns no país, Santos e Silva. A canção de Gonzaguinha acompanha a rotina de um trabalhador, manhã, tarde e noite, referindo-se a esse trabalhador como um lutador, que não se deixa abater, apesar das lutas diárias. A canção vai além de meramente informar, ela critica a injustiça dessa rotina numa tentativa de sensibilizar o ouvinte. Essa busca pela sensibilização e conscientização do ouvinte é uma das marcas do engajamento da MPB durante o período ditatorial, do qual Gonzaguinha foi um dos representantes.

Já na canção “Comportamento Geral” (1973), a análise é feita sob a perspectiva enunciativa, como um diálogo entre o enunciador e o coenunciador, identificado na canção como “você, apontando não para um alguém específico, mas se dirigindo ao povo brasileiro” (FARIAS, 2011, p. 64). A aproximação do enunciador – que se posiciona como alguém mais sábio e crítico – com o seu ouvinte é feita de maneira informal, outra marca de Gonzaguinha, que faz uso de várias expressões coloquiais para atingir um público mais amplo e, de certa forma, buscando uma identificação com esse público, do qual ele mesmo fazia parte deste grupo. Os versos da canção indicam que o coenunciador não tem liberdade e deve fazer o que o enunciador aconselha pelo bem da nação, mostrando-se sempre satisfeito. Para Farias,

[...] é possível dizer que o enunciador atribui a responsabilidade do que é dito por meio de suas palavras ao Estado brasileiro no momento da ditadura, tendo em vista que era um momento de falta de liberdade de expressão, de subordinação, de autoritarismo e de patriotismo (FARIAS, 2011, p. 65).

A pesquisadora pontua que, apesar de grande parte dos versos conterem uma ironia, alguns deles deixam claro o peso da censura e a força da ditadura militar em cercear a liberdade do cidadão, como em “são palavras que ainda te deixam dizer / por ser um homem disciplinado” (FARIAS, 2011, p. 65). Farias conclui que o brasileiro retratado na canção é o “comum, batalhador,

desrespeitado em seus direitos e que não abre mão de um momento de lazer” (FARIAS, 2011, p. 67).

Outra canção analisada por Farias é “Pois é, seu Zé” (1974), em que o enunciador apresenta em uma conversa sua vida, marcada por uma situação financeira complicada, em constante desequilíbrio, tendo uma plateia observadora, que “aplaude e pede bis”. Este enunciador, segundo Farias, ao contrário de outros em outras canções, entende que a causa de seus problemas é sua atitude acomodada, que aceita a sua condição e não faz muito esforço para sair dela. Também nesta canção, Gonzaguinha utiliza expressões coloquiais para “alcançar o efeito de sentido que se pressupõe instaurar por meio da enunciação” (FARIAS, 2011, p. 68). Esse brasileiro retratado na canção, segundo Farias, é aquele comum, do “levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima”, que encara a vida de forma positiva, apesar dos problemas, sempre com a motivação para continuar.

Na canção “Se meu time fosse campeão” (1979) Gonzaguinha narra uma partida de futebol, a comemoração em um bar, em um diálogo entre o enunciador e o coenunciador. O futebol aqui é tido como elemento de fuga do torcedor de sua dura realidade sempre cheia de problemas (FARIAS, 2011, p. 73). Mais uma vez aqui a escolha do compositor é por retratar o povo, o que é novamente comprovado pela escolha de uma linguagem mais informal, distante da norma culta da língua, como “nós fazia a revolução” ou “que se dane”, “nega”, “birita” (FARIAS, 2011, p. 74). Farias pontua que a escolha pelo ritmo também ajuda a compor a cena da partida de futebol e posteriormente do bar e afirma que existe no Brasil “uma relação muito íntima entre o futebol e o samba, considerados paixões nacionais” (FARIAS, 2011, p. 74). Essa relação apontada pela pesquisadora reaparece em outras canções de Gonzaguinha, como em “Geraldinos e arquibaldos”, onde o compositor utiliza a metáfora do futebol para dar seu recado. A canção será comentada de forma mais detalhada posteriormente.

Por fim, vale destacar que o discurso lítero-musical nesta canção se pauta na construção da brasilidade que veicula a imagem de um brasileiro que vive em uma situação precária economicamente e fanático por futebol, sendo esta sua válvula de escape dos problemas do dia a dia.

Farias analisa também a canção “Artistas da vida” (1979), uma ode àqueles que vivem da arte, com destaque especial para os que não recebem o merecido reconhecimento. O enunciador faz parte deste grupo e, ao dirigir-se ao coenunciador, “o faz de forma emocionada, utilizando uma linguagem poética, metafórica, artística, coerente com o seu papel de artista”, emprestando sua voz “a todos aqueles que com eles se identificam” (FARIAS, 2011, p. 77). Farias aponta que o enunciador ao utilizar a linguagem, embora tente refletir um artista de baixa renda e conseqüentemente sem muita instrução, demonstra domínio da norma culta, o que acaba por mostrar um certo distanciamento do que se propõe. O uso da linguagem culta se justifica, segundo Farias, porque “está de acordo com a ideia de valorização dos ‘artistas da vida’ e com a ideia de se desconstruir a própria imagem que esses profissionais têm perante a sociedade de que são ‘ignorantes’ e ‘analfabetos’” (FARIAS, 2011, p. 78). De fato, esta é uma canção em que Gonzaguinha não faz uso de gírias ou expressões coloquiais, que são uma de suas marcas, e que possivelmente a escolha do compositor por uma linguagem que privilegia a norma culta imprima na canção um tom de seriedade maior, o que não necessariamente o distanciaria de seu propósito, como proposto por Farias.

Gonzaguinha compõe “Bom dia” (1985) em um momento que revelava um otimismo com o fim da ditadura militar e a perspectiva de dias melhores. Este é, de acordo com a Farias, um momento de “superação, de esperança, de resistência” (FARIAS, 2011, p. 78), com a expectativa de uma melhora no futuro. Novamente temos aqui uma canção que trata de questões sociais, uma marca nas composições de Gonzaguinha. Farias opta por mostrar ao longo de sua dissertação várias canções em que essa “marca” aparece, canções em que o compositor mostra seu lado preocupado com o social, retratando o povo brasileiro como sofrido, mas sempre batalhador. O recorte proposto por Farias para a dissertação nos deixa com a impressão de que Gonzaguinha só soube reclamar da condição dos mais pobres e, ao mesmo tempo, exaltar sua resiliência. Sabemos, entretanto, que a obra de Gonzaguinha apresenta temáticas variadas, mas a escolha do corpus feita por Farias faz com que tenhamos essa impressão, nem sempre verdadeira, a respeito do compositor. A pesquisadora pontua outras características recorrentes, a saber, (a) uso da informalidade na linguagem atestado pelo uso de abreviações, (b) enunciador

sensível e atento à realidade e (c) imagem do brasileiro batalhador e consciente de sua realidade.

“Tem dias que de noite é assim” (1983) é mais uma das canções em que Gonzaguinha propõe um diálogo com seu coenunciador, indagando-o muitas vezes sobre temas variados. Nesta canção, em especial, o enunciador lança várias perguntas desafiadoras, com o intuito de fazer o seu interlocutor pensar a respeito do que é proposto. As perguntas, destaca Farias, apontam “para uma resposta óbvia, pois é consenso entre todos almejar alegria, felicidade [...]” (FARIAS, 2011, p. 82). Gonzaguinha escreve essa canção em 1983, a dois anos do fim da ditadura militar e retrata em seus versos um brasileiro que “conhece seus direitos e os reivindica [...] tendo-se em vista um momento específico da história do Brasil” (FARIAS, 2011, p. 82).

Outra canção que faz parte da análise proposta pela pesquisadora é “Pacato cidadão” (1981) em que o enunciador fala de sua rotina em uma cidade grande e agitada, numa época em que, embora vivesse a desaceleração do milagre econômico, assistia ao crescimento das indústrias e a modificação do cotidiano de quem vivia nessas cidades e os problemas advindos dessa urbanização e industrialização. Nesta canção, pontua Farias, também existe a preocupação de “levar os ouvintes a refletir sobre a realidade em que as cidades se transformaram e sobre a transformação que os indivíduos que moram na cidade sofreram ‘nesses dias tão pesados’” (FARIAS, 2011, p. 87).

Farias analisa um outro sucesso de Gonzaguinha, “O preto que satisfaz” (1979). A canção aparentemente é uma exaltação a um produto típico brasileiro, o feijão, mas a análise da pesquisadora procura demonstrar que se trata também de uma denúncia ao preconceito racial. Segundo Farias, o “ethos que o enunciador apresenta ao falar do apreço dos brasileiros pelo feijão é de um indivíduo que busca convencer seu interlocutor de que o feijão ‘é o preto que satisfaz’”, mostrando as qualidades do feijão e “sua importância na família e para o esquecimento dos preconceitos” (FARIAS, 2011, p. 89). Embora a análise de Farias seja pertinente, entendemos que a canção faz uma referência irônica à alimentação do cotidiano do brasileiro e trata também dos hábitos alimentares correntes na época. É válido comentar que o feijão foi tema de outras canções de sucesso, como “Cotidiano”, de Chico Buarque no verso “[...] e me calo com a boca de feijão” e “Construção”, também de Chico Buarque, nos versos “[...]”

comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe... / comeu feijão com arroz como se fosse o máximo”. O feijão que aparece na canção de Gonzaguinha serviria para unir a todos, dissipando as diferenças no prato (LEME, 2015, p. 17). O feijão também poderia ser a representação da identidade brasileira. Ou seja, mais do que um elemento que proporcione um esquecimento dos preconceitos, o feijão aqui representaria toda uma identidade nacional através da alimentação típica do brasileiro. Podemos reforçar essa ideia através dos versos da canção que dizem “esse sabor bem Brasil”, ou em versos onde o compositor trata de outras combinações típicas da alimentação brasileira como “Puro, com pão, com arroz / com farinha ou com macarrão”. Sob essa ótica, podemos perceber que a canção traz muitas outras referências que vão somente a de quebra do preconceito.

A canção “Estradas” (1981) mostra um enunciador desiludido com a vida da cidade e que vê como solução ir para o interior, por entender ser este um lugar de paz, onde as amizades e o amor são valorizados. Ao mostrar esse contraste entre a cidade e o interior e a imagem do brasileiro por meio dela, “a canção cumpre uma das marcas da MPB que é estar vinculada ao nacional, [...] atenta à realidade presente, que é contemplar o Brasil na sua totalidade” (FARIAS, 2011, p. 93). O tema da canção, aponta Farias, toma por base as consequências do milagre econômico que proporcionou um crescimento e urbanização das cidades de forma não ordenada, fazendo com que alguns moradores da cidade desejassem buscar uma vida mais tranquila no interior, visto como um refúgio. As imagens discursivas analisadas por Geania Nogueira de Farias mostram o enunciador – o brasileiro – desiludido com a vida na cidade, emotivo, que valoriza o amor e a fraternidade e que, novamente, se mostra atento à sua realidade.

Gonzaguinha foi um observador arguto da realidade, estando de acordo com o que se esperava dos compositores da MPB que se propunha engajada e crítica do momento histórico, avaliando tanto a questão política quanto o posicionamento do brasileiro em relação ao que lhe era imposto. Embora em grande parte de suas composições Gonzaguinha tomasse partido do brasileiro, mostrando o quanto ele era explorado, o compositor não deixou de perceber e comentar a passividade que acometia parte do povo, acomodado com a situação corrente. Em “João de Amor Divino” (1979) , outra canção analisada por Farias,

Gonzaguinha retrata um brasileiro típico da classe média baixa, que luta para sustentar uma família grande e que consegue achar um meio de sobrevivência mesmo diante das adversidades. Na canção em questão, a construção da imagem do brasileiro “atende às finalidades da MPB, ou seja, ela está a serviço de um conjunto de marcas que fazem da MPB um posicionamento representativo de todo o campo da Música Popular Brasileira” (FARIAS, 2011, p. 96). A análise proposta por Farias nos permite verificar, portanto, que Gonzaguinha elabora a imagem de um brasileiro da cidade, trabalhador e batalhador que não desanima com os problemas. Essa visão do compositor nos leva a crer que Gonzaguinha, apesar de crítico da realidade, conseguia se manter esperançoso de que a situação um dia melhoraria. A dissertação de Farias propõe um interessante recorte de canções do Gonzaguinha, a partir do tema escolhido, privilegiando não somente as canções mais comerciais ou as que ficaram conhecidas, mas também e talvez, principalmente, aquelas que trazem uma mensagem que relacionam o compositor ao povo. A análise do texto de Farias nos permite ter uma visão ampla da temática proposta e da obra de Gonzaguinha, indicando que o compositor foi alguém preocupado em se posicionar criticamente com relação à configuração da sociedade durante as décadas em que esteve na ativa.

2.6 – Gonzaguinha e Gonzagão: teoria crítica da comunicação

Assim como a maioria dos estudos feitos a respeito de Gonzaguinha, a monografia *Além de 'Sanfona e Simpatia' e de 'Cantor-rancor': a música de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha sob a perspectiva da teoria crítica da comunicação*, de Marcílio José de Sousa Costa (2013)¹⁸, também tentou estudar a obra de um compositor em comparação com um outro, desta vez, com seu pai, Luiz Gonzaga. Essa comparação, a princípio, não é óbvia como tantas outras feitas que levaram em consideração as afinidades musicais ou o contexto histórico em que cantores estavam inseridos, porque: (a) a relação entre pai e filho, que nunca havia sido boa nem próxima, só foi melhorar nos anos finais de ambos, quando fizeram uma turnê juntos; (b) a origem de Luiz Gonzaga, nordestino, difere

¹⁸ Trabalho de conclusão de curso de graduação em Comunicação Social da Universidade Estadual do Piauí.

bastante da do filho, criado no Morro de São Carlos, no Rio de Janeiro; e (c) o contexto político e social vivenciado por pai e filho é bem diferente. Apesar de todas essas diferenças, ainda é possível verificar alguns pontos de aproximação entre a obra de Gonzagão e Gonzaguinha. A proposta de Costa é verificar essa relação e a influência de um na música do outro, tendo como aporte teórico a teoria crítica da indústria cultural de Adorno e Horkheimer.

A justificativa para tal aproximação e pelo estudo por meio da teoria crítica se dá também, segundo o pesquisador, porque ambos os cantores transitaram pelos “mais importantes instrumentos de difusão da música como produto da indústria cultural, o rádio e a televisão – além, claro, da indústria fonográfica” (COSTA, 2013, p. 3). Essa relação de Gonzaguinha com a indústria cultural será explorada com mais detalhes em capítulo posterior.

A fim de situar o leitor na proposta, Marcílio Costa faz uma breve explanação do início da escola de Frankfurt e da origem do termo indústria cultural, elencando três gerações da teoria crítica, exemplificando a primeira com Adorno e Horkheimer, a segunda com Habermas e a terceira, e bem mais recente, com Axel Honneth.

Mesmo levando em conta que o assunto será retomado em capítulo posterior, vale a pena tecer um breve comentário a respeito da indústria cultural como proposto por Adorno e Horkheimer, a fim de compreender melhor as aproximações feitas por Costa sobre a obra de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha.

O termo indústria cultural aparece pela primeira vez em *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*, publicado em 1947. Para Adorno e Horkheimer, a indústria cultural é o instrumento utilizado pelo estado capitalista para manter certos modos de conduta e de pensamento alienados e regressivos. O controle é feito por meio de aparelhos repressivos, como exército, polícia, tribunais, etc., bem como aparelhos ideológicos, como a igreja, escola, família, e sobretudo a grande mídia de comunicação, como televisão, cinema, jornal, rádio, e contemporaneamente a internet. A indústria cultural, comenta Costa, seria uma das formas de reprodução da ideologia do sistema capitalista (COSTA, 2013, p. 13), que busca tornar natural o status quo, dando a ele a aparência de imutável, indestrutível, levando o público a crer que “as relações de poder estão estabelecidas, que sua dissolução não está ao alcance dos dominados” (COSTA, 2013, p. 14). Tendo essa ideia como fio condutor, Costa passa a

analisar a produção de Gonzagão e Gonzaguinha a partir de canções cuja temática trate do Estado, das relações de poder e da instituição ideológica “família”.

Nosso foco neste capítulo é verificar, analisar e elencar o que foi produzido sobre Gonzaguinha, portanto não nos alongaremos na análise de canções de Luiz Gonzaga realizadas por Costa, voltando nosso olhar para a produção de Gonzaguinha, mencionando a relação desta com as canções de seu pai sempre que houver um ponto de contato entre eles.

Assim, o primeiro ponto de convergência entre os compositores é a “consonância deles com seu tempo, com a realidade que os rodeia” (COSTA, 2013, p. 23), podendo ser este a Segunda República – época do auge de Luiz Gonzaga – ou a ditadura militar, quando Gonzaguinha surge na cena musical.

No tocante à abordagem feita sobre o Estado, Costa pontua que Gonzagão “quase sempre enaltece os governantes – em qualquer esfera: federal, estadual, municipal – assumindo postura quase sempre de um porta-voz oficial” (COSTA, 2013, p. 25). Em várias composições, Gonzagão faz propaganda para ações do governo “personalizando e enaltecendo o governante” (COSTA, 2013, p. 26). Engana-se, porém, quem pensa que Luiz Gonzaga foi um compositor alienado. Ele usava suas canções para homenagear figuras políticas, mas ao mesmo tempo fazia uma reivindicação de melhoria para o povo (COSTA, 2013, p. 27). A avaliação de Costa a este respeito é que, agindo assim, Gonzagão acabava por “contribuir para a manutenção do sistema vigente, reproduzindo em seu público a ideia de uma situação imutável, natural, da qual a população não passa de coadjuvante” (COSTA, 2013, p. 30).

Já Gonzaguinha, por ter começado sua carreira e passado boa parte dela durante os anos da ditadura militar, traz uma outra abordagem. Sua postura, desde cedo engajada, se mostra como um traço recorrente em sua obra, desde suas primeiras composições na década de 1970, com uma forte crítica feita por meio de recursos como metáforas, ironias e alegorias.

Para demonstrar a crítica de Gonzaguinha ao Estado, Costa analisa algumas canções do compositor. A primeira delas é “Catatonia Integral” de 1975, canção que, de acordo com o pesquisador, retrata “o clima de repressão vivido no regime militar, sobretudo a partir dos meios de comunicação, neste caso, em

um jornal escrito”, descrevendo “determinações absurdas colocadas pelo jornal, incluindo seu próprio comportamento” (COSTA, 2013, p. 37).

A abordagem feita por Gonzaguinha dos problemas sociais e políticos fica mais clara a partir do processo de abertura política. A canção “Vai, meu povo” foi gravada em 1978, ano considerado “um divisor de águas para o regime militar” (COSTA, 2013, p. 38), por marcar o início da abertura política. Nesta canção, aproveitando-se desse momento otimista, Gonzaguinha “convoca o povo para ‘cair na dança’ e ‘avançar na folia’” (COSTA, 2013, p. 40), numa alusão ao carnaval para mostrar a esperança por dias melhores.

Costa analisa “A marcha do povo doido” (1980), e sugere que nesta canção Gonzaguinha ironiza a anistia do ano anterior. Costa descreve o trecho falado por Gonzaguinha na introdução da canção, já deixando claro a que veio: “aqui, quem está doido é o povo, que parece ser o grande culpado pela crise de energia, pela carestia, pela polícia e pelo mistério de uma coisa chama ‘anistia’, que, se você não sabe, não permitiu ao anistiado ser reintegrado a seu trabalho, a não ser que passasse de novo por um novo júri, uma nova censura, de modo que não atrapalhasse uma coisa chamada ‘abertura’” (COSTA, 2013, p. 39).

“Amanhã ou depois” é uma das três canções que compõe um *pot-pourri* do disco *A vida do viajante*, de 1981, disco gravado em uma turnê realizada em conjunto por pai e filho. Essas três canções serão analisadas mais detalhadamente em capítulo posterior. A análise feita por Costa mostra que essas canções tratam da volta dos exilados e seu reencontro com quem ficou, bem como fala dos mortos e desaparecidos pela ditadura militar, com um apelo para que essas mortes não tenham sido em vão.

Novamente o uso da ironia se repete na canção “Bié Bié Brasil”, em que o cantor “desdenha – e muito – das promessas de um país rico e desenvolvido alardeadas pela propaganda oficial do regime militar” (COSTA, 2013, p. 44). Costa faz um contraponto entre esta canção e “A fábrica de sonhos” (1981), onde há um claro deboche do fiasco que foi o milagre econômico, em versos como “A fábrica de sonhos acabou”, ou em “coitada daquela gente que acreditou / marchando por minha família / pedindo a Deus”.

A canção “Bom dia” (1985) é um samba que comemora o fim do regime militar. Nessa composição, segundo o pesquisador, Gonzaguinha “elogia os

brasileiros pela resistência, porém logo chama a atenção para o que ainda falta buscar para chegar a dias melhores” (COSTA, 2013, p. 48).

Ao contrastar a obra de pai e filho, Marcílio Costa retoma sua ideia inicial de que, enquanto Gonzagão assumia o papel de porta-voz reivindicando ajuda para o nordestino sem questionar a ordem vigente, Gonzaguinha acreditava que só contrariando o regime e buscando sua dissolução haveria possibilidade de qualquer mudança na situação.

O segundo ponto de análise da monografia se concentra em mostrar de que maneira ambos os compositores retrataram as relações de poder. Gonzaguinha sempre mostrou um posicionamento político ligado ao socialismo, participando inclusive do PT e de grupos de discussão marxista. Esse posicionamento se reflete em sua música, especialmente na “relação entre o indivíduo e seu meio social, a desigualdade econômica que enfrenta” (COSTA, 2013, p. 52). Tendo isso em mente, Costa se propõe a analisar canções que demonstrem o posicionamento escolhido por Gonzaguinha. A primeira canção analisada nesse segundo momento é “A cidade contra o crime” (1981) em que Gonzaguinha expressa sua posição marxista ao falar sobre a exploração do trabalhador pelo patrão em versos como “que hoje chamam de salário / trabalhador tu é otário” ou em “me mostrando a carteira / que continha a exploração do seu patrão”.

“Comportamento geral” (1973) é outra canção que merece a atenção do pesquisador, que entende que o compositor faz alusão ao clima de repressão do momento, mas, mais do que isso, que trata do comodismo do indivíduo, que mesmo explorado “mantém-se comportado na esperança de herdar as benesses do capitalismo” (COSTA, 2013, p. 54). Para Costa, esse indivíduo “é ‘bem disciplinado’ para ficar bem aos olhos do patrão e do próprio sistema para quem sabe, ‘ganhar um fuscão no júízo final’” (COSTA, 2013, p. 54). Gonzaguinha aponta as falhas desse comportamento e chama o trabalhador a não se acomodar e enfrentar seu explorador.

Gonzaguinha também explorou o cotidiano do trabalhador em canções como “Dias de Santos e Silvas” (1977), em que, além de retratar o dia a dia do trabalhador, fala da raiva que este trabalhador tem do patrão – que reconhece como seu explorador –, a vontade de mudar de vida e a consciência da

dificuldade de realizar sua vontade, tendo como única saída a aposta no jogo do bicho.

Outra canção com essa temática é “Eu entrego a Deus” (1981). Nela, de acordo com a análise feita por Marcílio Costa, o compositor “descreve as adversidades enfrentadas pelo trabalhador mal pago, [...] sujeito ao consumo de produtos de baixa qualidade [...] e que depende da exploração dos altos preços da prestação de serviços essenciais.” (COSTA, 2013, p. 56), criticando a exploração do patrão e vendo nele uma figura que deve ser eliminada.

Por fim, Marcílio Costa analisa a canção “Pois é, seu Zé” (1974) em que Gonzaguinha relata as dificuldades do cidadão pobre, porém critica sua postura acomodada, como em “não me queixo dessa sorte, eu sou um comodista”, tendo em mente que é esse comodismo que faz com que ele aceite o que o sistema impõe. A apatia retratada na canção, de acordo com Marcílio Costa, é fruto do regime militar – a canção foi composta em 1974 – mas, mesmo assim, o compositor acredita ser necessário ir contra essa situação, por mais adversa que ela possa parecer.

O último recorte selecionado por Costa é a relação entre as canções de Gonzagão e Gonzaguinha com a instituição ideológica “família” por entender que esta é uma outra forma de controle usada pela indústria cultural, que impõe valores na “tentativa de manter a coesão e garantir a reprodução ideológica” (COSTA, 2013, p. 57).

A canção “Assim seja, amém” (1975) retrata a vida de alguém que ouve desde pequeno que a vida vai melhorar, mas que, ainda assim, vive com dificuldades mesmo depois de adulto. Novamente, Gonzaguinha não só critica, mas também instiga o povo a não se acomodar.

Na canção “É preciso” (1974), o compositor mostra a labuta diária da mãe de família, mas já fazendo a ponte para um chamado à fuga da acomodação: “labutar é preciso”, “lutar é preciso”¹⁹ (COSTA, 2013, p. 61), reforçando nesta canção sua marca de luta contra o comodismo.

¹⁹ Vale notar que Gonzaguinha é mais um a fazer referência à célebre frase “navegar é preciso, viver não é preciso”, que conhecemos como parte integrante do poema “Navegar é preciso” do poeta português Fernando Pessoa, ainda que a expressão remonte de séculos anteriores, originária na Roma antiga e atribuída a Pompeu. A troca feita pelo compositor de navegar por labutar e viver por lutar reforçam o posicionamento do cantor e fazem um chamamento ao trabalho e à luta, sejam eles diários ou por um ideal

Em “Geraldinos e arquibaldos” (1975), Gonzaguinha utiliza a imagem do futebol para falar, mais uma vez, sobre as proibições que faziam parte do momento histórico, além de mostrar também, segundo Costa, como a família funciona como “uma instituição repressora, um verdadeiro microcosmo do sistema de exploração que rege a sociedade” (COSTA, 2013, p. 62).

A última canção de Gonzaguinha a ser analisada por Marcílio Costa é “Moleque” (1973). Essa composição é o que Costa chama de “música de estimação” de Gonzaguinha (COSTA, 2013, p. 63) pela identificação que o compositor tem com a noção de moleque. Gonzaguinha foi o típico moleque de rua e o título da canção “descreve sua personalidade, como alguém atrevido, implicante, replicante” (COSTA, 2013, p. 63). Esse apelido vai ser usado para se referir carinhosamente a Gonzaguinha ao longo de sua carreira. O pesquisador pontua que o compositor representa “a tentativa de repressão contra ele comparando às ameaças dos próprios pais, ou de pessoas mais velhas, indignadas com o atrevimento do moleque” e que ele “não faz questão de retratar uma família padrão, moldada aos valores do sistema”, usando-a como um cenário para “impelir o ouvinte à reação e ao atrevimento” (COSTA, 2013, p. 63).

O posicionamento sempre engajado de Gonzaguinha, mesmo após o término da ditadura militar, demonstra uma atitude de enfrentamento do sistema dominante. O compositor procura o contrário do que propõe a indústria cultural, buscando “desarticular a coesão, desintegrar o indivíduo (público) da estrutura político-econômica vigente” (2013, p. 66). Nesse sentido, segundo Marcílio Costa, entende-se que Gonzaguinha procurou esclarecer o povo a respeito da exploração sofrida, cabendo aos pobres a “união para enfrentar os detentores do poder econômico e político” (2013, p. 66). O estudo feito por Marcílio Costa privilegia canções diversas, mas que tem como ponto de contato o forte teor crítico. Sua análise revela uma outra perspectiva da obra de Gonzaguinha, ao relacionar suas canções à noção de indústria cultural e concluindo que o compositor não cedeu às pressões desta indústria, compondo, ao invés disso, canções que convidavam o povo a lutar contra a exploração. Sua análise é bastante pertinente, porém como será visto adiante, entendemos que a relação de Gonzaguinha com a indústria cultural foi bem mais complexa do que propõe essa visão dualista do ceder / lutar contra essa indústria. Entendemos que Gonzaguinha conseguiu usar a indústria cultural – representada pela mídia e

indústria fonográfica – a seu favor, se colocando acima dela e muitas vezes até a manipulando a fim de passar o seu recado.

2.7 - Gonzaguinha e a resistência pela música

A proposta do artigo de Leila Medeiros de Menezes e Décio Rocha intitulado “Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: Gonzaguinha e a resistência pela música” (2014)²⁰ é verificar a relação estabelecida entre as vozes hegemônicas, que supostamente detinham o poder e as vozes que ousaram não calar mesmo diante da censura imposta pela ditadura militar.

Para entender a conturbada relação das vozes hegemônicas que detinham a legitimidade do dizer, foi necessário situar Gonzaguinha em seu tempo, uma vez que contexto histórico / político impactou grandemente a obra do compositor desde o início de sua produção, durante a ditadura militar. Este foi um momento em que o país se viu dividido em dois lados: o dos “cidadãos de bem”, que apoiavam a ditadura e os chamados “malditos”, que eram os inimigos do sistema. Ainda que tivesse se posicionado contra o sistema, Gonzaguinha sempre recusou o rótulo de maldito por “por considerá-la [a designação], além de deslocada, geradora de uma condição de relativo conforto para aquele que a recebia”, conforme entrevista dada em 1979 a Regina Echeverria (ECHEVERRIA, 1979, p. 75). Sempre firme em seu posicionamento, Gonzaguinha se recusou a fazer o jogo das mídias, não aceitando simplificar sua música para agradar ao mercado. O ensaísta Carlos Alberto Messeder Pereira comenta, no programa “Especial Gonzaguinha na TV”²¹, produzido pela TV Cultura, que

O trabalho do Gonzaguinha [...] como compositor, como cantor, evidentemente tem muito a ver com os anos 1970. Não só pelo fato de que qualquer produto cultural tem a ver com a sua época, mas você tem uma série de marcas no trabalho do Gonzaguinha que são marcas dos anos 1970. Todo o compromisso dele com uma certa crítica social muito voltada para o cotidiano, uma agressividade muito forte que ele trazia na música dele, nas composições, tem um quê de uma rebeldia da rebeldia dos anos 1970, que é muito evidente no trabalho dele, tem uma raiva muito apaixonada. Eu acho que isso é uma coisa muito

²⁰ Artigo publicado na Revista Brasileira de História e Ciências Sociais

²¹ Programa disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yptt9T4I16A&t=35s> , acesso em 04 de fevereiro de 2018.

bonita no trabalho dele e é uma coisa que marcou muito a década de 1970.

No que diz respeito à censura imposta pelo regime militar, os autores do artigo pontuam que ela nem sempre foi explícita. Além da censura exercida pelo órgão responsável, houve também o que eles chamam de “censura-congelamento”, exercida pelas mídias, a “censura-esquecimento”, exercida pela academia, que relegou esses compositores / poetas ao esquecimento, a “autocensura preventiva” a fim de evitar possíveis cortes pela divisão de censura e, por fim, a censura paradoxal, em que há censura que tem como efeito, ao invés de um esquecimento, um interesse ainda maior pela obra censurada (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 83). Este é um dos pontos mais interessantes da análise de Menezes e Rocha, porque traz à tona uma visão mais ampla do que seria essa censura. Sempre que se pensa em censura, a primeira ideia que nos vem à cabeça são as proibições a canções, espetáculos, programas de TV e livros. Os autores, ao trazerem diferentes vertentes da censura, nos mostram que sua amplitude foi bem maior do que imaginamos, sendo exercida não só pelos órgãos oficiais, mas também por outras instâncias. Esse fato provavelmente se deu porque o momento político bastante polarizado exigia, por um lado, uma manifestação crítica opositora ao regime, censurando, neste caso, os alienados ou adesistas. Por outro lado, ao mesmo tempo em que precisava de pessoas críticas, havia a censura prévia, que queria evitar problemas com o governo militar.

No que se refere aos órgãos oficiais de censura, ficou estabelecido o jogo do dito pelo interdito, realizado pelo censor e que consistia em uma certa “parceria” com o artista, na medida em que, ao censurar determinada palavra, esse mesmo censor sugeria alguma outra substituta, mantendo a mesma métrica e rima. Isso acontecia porque, embora houvesse uma necessidade de censura, percebia-se a impossibilidade de silenciamento completo (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 84). Segundo Menezes e Rocha, esse censor pretendia “dizer com o poeta” (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 84), ou seja, sua intenção era interferir nas letras de forma que o que eles consideravam “perigoso” fosse atenuado, como, por exemplo, a troca da palavra “revolução” por “evolução”. Esses censores pareciam ter criado um “determinado modo de atualização da linguagem de fresta em resposta à força de coerção que exercia sobre os corpos

(calando, aprisionando, excluindo)” (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 85) e tinham a ilusão de que ao eliminar os textos acabariam eliminando também os descontentes com o regime (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 86).

Menezes e Rocha comentam que, para ser censor, era necessário ser “simultaneamente paranoico [...] e narcisista” (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 87), sendo capaz, também, de se antecipar ao problema. Além disso, a figura do censor se relaciona com alguém que zela pela ordem, pela moral e pelos bons costumes, ocupando um lugar de “interlocutor privilegiado” (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 88), justamente porque as letras eram dirigidas primeiramente a ele. Os autores concluem o estudo pontuando que todo esse trabalho refletia um projeto onipotente de “alguém que pretende falar de si próprio sobre si mesmo” (MENEZES; ROCHA, 2014, p. 89) e que, exatamente por isso, estava fadado ao fracasso.

A proposta do artigo de Menezes e Rocha se pauta na análise do período histórico em que a censura se fez mais presente e no quanto a obra de Gonzaguinha foi afetada por este fato, bem como na maneira como o cantor lidou com a situação. A fim de comprovar essa relação os pesquisadores traçam um panorama histórico em que abordam o início da ditadura e o crescimento da força da censura como instrumento repressivo. Ainda que não tenha sido feita uma análise completa de canções de Gonzaguinha, o estudo de Menezes e Rocha consegue mostrar, através de trechos selecionados, a relação que existiu entre os censores e a recepção da obra de Gonzaguinha por eles.

2.8 – Gonzaguinha, ironia e paródia

Em artigo intitulado “Carnaval na república do medo (1968-1979): ironia e paródia em letras do cancionero de Gonzaguinha - um estudo bakhtiniano” (2015)²², Rafael Menari Archanjo e Camila de Araújo Ludovice se propõem a analisar a canção “Desenredo” de Gonzaguinha tomando como aporte teórico o conceito de carnavalização de Bakhtin. A canção analisada foi gravada e lançada no LP *Gonzaguinha da vida* de 1979. Utilizando os conceitos de ironia e paródia, os autores pretendem demonstrar que a letra da canção serve como mote para

²² Artigo apresentado no VI Seminário de Pesquisa em Linguística da UNIFRAN-SP

ironizar a história contada à época da ditadura militar. Para isso, o momento histórico é trazido à baila, partindo-se do princípio de que é este momento o responsável pela profusão de letras que buscavam, por meio da ironia, criticar o sistema vigente. A ditadura militar fez com que houvesse uma divisão maniqueísta do país, tendo, de um lado, o governo militar representante da moral e dos bons costumes e do outro, os opositores, vistos como terroristas. Houve nesse período, de acordo com Archanjo e Ludovice, uma “consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da indústria fonográfica” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2015, p. 170).

Analisando a enunciação e o momento, Archanjo e Ludovice chegam à conclusão de que o recrudescimento da censura fez com que estes enunciados fossem cada vez mais elaborados no que tange à música popular. Já não se podia falar ou criticar abertamente as instituições porque se corria o risco de, no mínimo, ter sua canção censurada, ou, no pior dos casos, ser preso por sua autoria. Essas canções apresentavam uma “enunciação próxima do lírico”, através do emprego de recursos como a paródia e a ironia.

A necessidade de um fortalecimento do sentido de nação e do ufanismo fez com que o governo investisse na ideia de que os europeus colonizadores fossem vistos como heróis. Nesse sentido a canção “Desenredo” se volta contra essa versão maquiada da história brasileira, divulgada inclusive nas escolas em aulas de disciplinas como Educação Moral e Cívica, por meio do amplo uso da ironia.

A partir desse ponto, após a contextualização do conceito bakhtiniano de carnavalização e do momento histórico em que a canção foi produzida, os pesquisadores empreendem uma análise trecho a trecho da canção de Gonzaguinha. A escolha pela palavra “Desenredo” como título da canção foi feita, de acordo com Archanjo e Ludovice, de forma proposital, para destacar o “início” de um novo momento histórico do país, com o objetivo de “engendrar novas disjunções semânticas” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2015, p. 171).

A análise segue procurando demonstrar que, ao longo da letra da canção, os enunciados buscam ironizar o descobrimento do Brasil e colocam lado a lado colonizadores e colonizados, em um desfile sempre alegre e amigável. Archanjo e Ludovice destacam que Gonzaguinha também ironizou a forte influência da cultura americana no Brasil. Um outro ponto de destaque no artigo é a

aproximação da canção e de seus enunciados com a Poesia Pau Brasil. De acordo com os autores do artigo, “[...] Gonzaguinha, como veremos mais precisamente em ‘Bié, Bié Brasil’, marca posição em contracanto à aculturação por via da influência estrangeira, e à conseqüente deculturação de expressões regionais, locais.” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2015, p. 173).

A canção de Gonzaguinha também trata do milagre econômico e ironiza o discurso ufanista oficial do Estado. Por essa razão, a canção foi censurada, tendo o compositor enviado a letra para análise em três momentos distintos, recebendo como parecer o veto da canção sob alegação de “texto irreverente à nacionalidade. Anticívico. Sátira à colonização, à sociedade e à Confederação Estatal” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2015, p. 175). Archanjo e Ludovice consideram, por fim, que em “Desenredo” o

discurso sério da história oficial é recuperado sob um novo acento apreciativo, desencadeador das disjunções semânticas. Os sentidos da enunciação e o discurso do Estado não convergem para um entendimento, mas estabelecem relações dialógicas em colisão. (ARCHANJO; LUDOVICE, 2015, p. 176).

Além disso, destacam que a “paródia engendrada por Gonzaguinha, construída diametralmente oposta ao discurso do Estado totalitário, subvertendo-o, rompe com o medo característico dos regimes de exceção, o que a aproxima do campo carnavalesco.” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2015, p. 176). A análise dos pesquisadores reitera a marca registrada da obra de Gonzaguinha, que é a ironia, presente em grande parte de suas canções, marcada aqui pela escolha da canção “Desenredo”. Mesmo que pouco conhecida do grande público, a canção ajuda a compor um panorama de produção do compositor.

2.9 – Gonzaguinha e carnavalização

A dissertação de mestrado *Carnaval na república do medo: ironia e paródia em letras de Gonzaguinha - um estudo bakhtiniano* (2015)²³ de Rafael Menari Archanjo se dedica a analisar as canções de Gonzaguinha sob o viés da ironia e da paródia, tendo como aporte teórico a noção de carnavalização de Bakhtin levando em consideração o momento histórico pelo qual passava o país

²³ Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade de Franca -SP

e do qual Gonzaguinha fez parte de forma ativa. A dissertação em questão também aborda bastante o aspecto histórico e a importância da figura contestadora de Gonzaguinha em um período tão complexo e tão carente de pessoas que ousavam desafiar a ditadura, mesmo que através da música. Ainda que a análise do conjunto de estudos publicados a respeito do compositor possa parecer repetitiva no que tange à escolha das canções e o recorte proposto, entendemos que é importante verificar como cada estudioso percebeu a obra de Gonzaguinha dentro de uma abordagem teórica específica.

Nesse sentido, o texto de Rafael Archanjo utiliza como aporte teórico a teoria do discurso de Bakhtin para analisar seis canções de Gonzaguinha, “Comportamento geral”, “Um sorriso nos lábios”, “Desenredo”²⁴, “Geraldinos e arquibaldos”, “Bié bié Brasil” e “A fábrica de sonhos”. Antes, porém, o autor retoma a história subjacente às composições de Gonzaguinha por entender que elas são indissociáveis.

O objetivo principal para Archanjo é observar de que forma as letras de Gonzaguinha “carnavalizam dialogicamente o discurso autoritário e ufanista da propaganda cívica e disciplinadora – corrente após o golpe militar de 1964” (ARCHANJO, 2015, p. 16), e como a ironia e a paródia foram usadas como estratégia de subversão pelo compositor. Archanjo pontua que, devido a uma parte de sua obra, Gonzaguinha foi taxado de panfletário, o que pode ser confirmado, por exemplo, na obra de Vasconcellos (1977), em que afirma que o compositor abordou superficialmente temas da indústria cultural, a massificação, a sociedade de consumo, etc. (ARCHANJO, 2015, p. 16). Archanjo constata existir um desconhecimento sobre a enunciação política do cantor, mais conhecido por suas produções de temática amorosa (ARCHANJO, 2015, p. 16).

Tendo como embasamento teórico os estudos de Bakhtin e Voloshinov, Archanjo entende que todo discurso tem um objetivo e que os enunciados carregam os sentidos ideológicos “estando ainda sujeito à condição de recepção de quem o recebe” (ARCHANJO, 2015, p. 37). É o que Bakhtin chama de relações dialógicas. É exatamente isso que Archanjo se propõe a fazer, identificar

²⁴ A análise da canção “Desenredo” apresentada na dissertação de Rafael Menari Archanjo já foi mencionada anteriormente aqui no artigo “Carnaval na república do medo (1968-1979): ironia e paródia em letras do cancionário de Gonzaguinha - um estudo bakhtiniano”

sinais enunciativos e dos eventos enunciativos que nos permitam estabelecer relações dialógicas [...] estabelecidas por meio de manifestações carnavalescas entre o corpus de letras do compositor [...] e o discurso do Estado totalitário, instaurado após o golpe civil militar de 1964 (ARCHANJO, 2015, p. 39).

Gonzaguinha, como tantos outros, transparecia ser alguém que conseguia driblar a censura, empregando uma “enunciação polissêmica” (ARCHANJO, 2015, p. 60). Archanjo comenta que Bakhtin via o autor de uma obra como alguém que opera elementos de um acontecimento e que nesse sentido a obra de Gonzaguinha seria também um momento desse acontecimento (ARCHANJO, 2015, p. 65). Gonzaguinha pode ser um exemplo do que fala Bakhtin porque sua obra retrata de forma contundente todo o sufoco da ditadura militar e posteriormente a luta de uma classe inferiorizada por uma vida melhor. A ação da censura sobre suas composições já teve seu espaço nesse trabalho, reafirmando o que já foi mencionado sobre como o compositor acabou se tornando um inimigo do regime político vigente durante a década de 1960. Dentre as avaliações feitas pelos órgãos de censura do regime militar à obra de Gonzaguinha consta, por exemplo, a citação de que ele era “um dos artistas a serviço da subversão na área estudantil. Em suas músicas sempre procurou fazer críticas ao governo” (ARCHANJO, 2015, p. 71). Outra avaliação cita seu lado satírico e debochado, alegando que Gonzaguinha procurou contestar o regime de forma jocosa (ARCHANJO, 2015, p. 71). Archanjo verifica duas vertentes do autor Gonzaguinha: (a) o autor pessoa, que amplia o discurso de sua vida, e (b) o autor criador, que “introjeta a vivência do homem histórico, aberta à escuta das vozes de seu tempo” e produzindo um discurso coletivo” (ARCHANJO, 2015, p. 71).

A fim de compreender a obra de Gonzaguinha a partir do conceito de carnavalização de Bakhtin, Archanjo seleciona canções selecionadas em que este conceito se aplica. A primeira a ser analisada é “Comportamento Geral” (1973), em cuja letra, segundo Archanjo, a polêmica velada se manifesta pelas “incoerências empregadas estilisticamente para instaurar a tensão entre duas vozes: uma que ‘afirma’ e outra que ‘nega’” (ARCHANJO, 2015, p. 77). No que se refere à carnavalização, Archanjo comenta que em “Comportamento Geral” os elementos da esfera carnavalesca, como samba, cerveja e carnaval apresentam uma conotação negativa por indicarem um entorpecimento, uma

falsa alegria. O pesquisador ressalta que o carnaval de “Comportamento Geral” “suscita a significação pejorativa de fenômeno boêmio e banal” (ARCHANJO, 2015, p. 82), o que seria exatamente o oposto do que propõe Bakhtin, ou seja, “do carnaval como entretenimento, desprovido de substância política, ao invés do carnaval do grito livre da praça pública, do simpósio aberto ao entrecruzamento de vozes” (ARCHANJO, 2015, p. 82).

Contradição similar também pode ser observada em outra canção de Gonzaguinha, gravada em 1976. Em “Um sorriso nos lábios” os enunciados demonstram contradições semânticas, com um choque entre a dificuldade em “vidro moído ou areia no café da manhã” e a felicidade, em “e um sorriso nos lábios”. Archanjo demonstra que o jogo entre ideias opostas ocorre ao longo de toda canção, com o propósito de mostrar a dificuldade do cotidiano no brasileiro comum – e, de certa maneira, sua passividade em relação a ele. Archanjo destaca o uso de palavras que se relacionam com a realidade, como “fome” e “desgraça”, opondo-se a termos ligados ao entretenimento como “futebol” e “cachaça”, ironizando o escapismo buscado pelo cidadão que se mantém impassível diante de sua realidade

Ao analisar as canções conjuntamente, Archanjo entende que as “relações dialógicas [...] constroem-se fundamentalmente pelo interdiscurso irônico internamente dialogizado” (ARCHANJO, 2015, p. 90). Segundo Archanjo, é possível verificar que a ironia não se dirige “somente ao Estado totalitário e à sua propaganda otimista, mas também àquela parcela da população que alienada por essa mesma propaganda [...] comporta-se de maneira apática e conformista” (ARCHANJO, 2015, p. 90).

Em “Geraldinos e arquibaldos” (1975) a menção velada à ditadura aparece na forma de um embate em um jogo de futebol, uma alusão, segundo Archanjo, ao mesmo embate ocorrido entre o regime e seus opositores. Nessa canção, “recupera-se a imagem do ‘malandro’, capaz de esgueirar-se pela ‘fresta’ da vigilância estatal, para veicular seu discurso” (ARCHANJO, 2015, p. 96). O título da canção decorre de uma intertextualidade com o neologismo criado por Nelson Rodrigues, em referência à divisão das arquibancadas do Maracanã, sendo os *geraldinos* a representação dos mais pobres que ficavam na geral, e os *arquibaldos* os que tinham mais condição e que ficavam nas arquibancadas (2015, p. 96). Em sua análise, Rafael Archanjo vê na canção uma

“relação dialógica e axiológica com o embate político-social da época: o regime e seus opositores, ou mesmo, a elite e a classe de baixo poder aquisitivo” (ARCHANJO, 2015, p. 98). Dentro de um contexto de censura imposto pela ditadura, Gonzaguinha faz uso de recursos que permitem que ele dê seu recado de forma indireta. Em “Geraldinos e arquibaldos”, Gonzaguinha utiliza um dos símbolos de propaganda da ditadura militar, o futebol, para falar sobre o jogo – das palavras – com a censura, de forma a tentar furar o bloqueio desse adversário. Nesta canção, o uso de uma linguagem informal e de muitos ditos populares, como “angu de carço”, “e esse jogo tá um osso” demonstram, segundo Archanjo, que o objetivo do compositor é mostrar o aperto da censura e a dificuldade dos compositores em driblá-la e, no fim das contas, conseguir realizar uma crítica ao regime e às suas imposições [...]” (ARCHANJO, 2015, p. 102). Essa abordagem feita pelo compositor nos permite compreender a canção, segundo Archanjo, como “um tratado discursivo sobre a chamada *canção de fresta* [...] ao buscar compor uma análise dialógica entre elementos do cronotopo da obra de Gonzaguinha” (ARCHANJO, 2015, p. 102). Ainda que Gonzaguinha tenha usado uma linguagem metafórica para criticar a ditadura, sua canção foi censurada em um primeiro momento, por conter uma conotação política e porque já havia passado pela censura anteriormente com outro título (“Cama de gato”) e vetada. Em uma segunda análise, outros censores entenderam que não houve má-fé (na perspectiva “governista” dos censores, obviamente) do compositor e que não haiva um teor político sendo a canção, portanto, liberada para gravação.

Gonzaguinha não se ateve somente à crítica à ditadura. O compositor também estava atento à americanização que começava a tomar conta do país nas décadas de 1970 e 1980 e que ganhou força com a explosão da televisão nesse período. A análise feita por Archanjo da canção “Bié bié Brasil” destaca a ironia utilizada pelo compositor ao falar da invasão da cultura americana e sua forte influência no cotidiano, dando como exemplo a expressão *bye bye*, que na canção vira bié bié.

A canção de Gonzaguinha também mirou outras contradições, como o milagre brasileiro, que funcionou por um curto período, mas que, por outro lado, diminuiu o poder de compra do salário mínimo e que acabou por agravar a dívida externa e a miséria no país. Esses temas aparecem na canção, em versos como “salve a maravilha eletrônica / que já resolveu a fome crônica” ou em “mares de

antenas de TV pelo país” (ARCHANJO, 2015, p. 106). Rafael Archanjo enfatiza o “princípio carnavalesco de destituição do sério, de dessacralização do discurso oficial pétreo, unívoco” (ARCHANJO, 2015, p. 108) que aparecem não só nessa canção, mas no recorte proposto pelo pesquisador para seu estudo. A canção será analisada mais detidamente em capítulo posterior.

A abordagem das canções de Gonzaguinha através do conceito de carnavalização se encerra com a análise da canção “Fábrica de sonhos” (1981) que, assim como as outras canções, intenciona “ridicularizar o discurso e os símbolos oficiais do golpe” (ARCHANJO, 2015, p. 109). Novamente temos, segundo Archanjo, uma canção que critica o milagre econômico, tido pelo compositor como uma ilusão. Outro alvo da canção é a Marcha pela Família com Deus e pela Liberdade, de 1964, que representou o apoio dado pela Igreja Católica ao golpe daquele ano, o que fica evidente nos versos “coitada daquela gente que acreditou / marchando, por minha família, pedindo a Deus / Vai ter que rezar novamente ao São Salvador / pois a redentora prece, pariu Mateus!” (ARCHANJO, 2015, p. 111). Archanjo pontua que, embora a canção tenha uma letra que apresente uma enunciação mais aberta, ela passou ilesa pelo crivo da censura, talvez porque tenha sido composta já nos últimos suspiros da ditadura militar, momento em que a censura já se abrandava.

As canções analisadas por Rafael Archanjo compõem um grupo em que a enunciação se propõe a desconstruir o Estado totalitário e atacar enunciativamente os símbolos e as instituições do regime.

Um outro ponto destacado por Archanjo está na escolha de expressões linguageiras por parte de Gonzaguinha que, além de marcarem “a introdução de vozes sociais da grande massa de brasileiros” (ARCHANJO, 2015, p. 114), também demonstram a preocupação do compositor com o interlocutor a quem ele se dirige.

Archanjo destaca, por fim, que as canções selecionadas para seu estudo apresentam “uma interdiscursividade que perpassa os temas da pobreza, da apatia e da alienação” (ARCHANJO, 2015, p. 115), bem como a violência e a censura do regime, ataques ao discurso religioso e uma crítica ao milagre econômico. O que Gonzaguinha pretende, segundo o pesquisador, é ridicularizar o discurso hegemônico prevalente no regime militar através da ironia. A carnavalização é, segundo Archanjo, uma crítica ao entretenimento “que se

traduz em esquecimento, em não consciência histórica, materializados nos temas da apatia e do conformismo” (ARCHANJO, 2015, p. 118) e que, em Gonzaguinha, pretendia se livrar da opressão da vida cotidiana.

Archanjo pontua que Gonzaguinha foi um compositor cuja enunciação se apropriou de vozes “não ouvidas, esquecidas, silenciadas, oriundas de um sufocamento social, estilizando-as e amplificando-as nas letras da canção [...]” (ARCHANJO, 2015, p. 120).

A análise realizada por Archanjo em sua dissertação toca em pontos fundamentais da obra de Gonzaguinha, como a ironia que aparece em suas canções, bem como a utilização de expressões coloquiais e a temática que privilegia um olhar sobre a pobreza, alienação, censura e economia. Ao trazer à baila o conceito de carnavalização de Bakhtin e aliá-lo ao estudo da obra de Gonzaguinha através das noções de ironia e paródia, Archanjo nos fornece uma nova e interessante análise das canções de Gonzaguinha reforçando o fato de que ele foi um compositor que conseguiu tratar com maestria até temas considerados espinhosos.

2.10 – Gonzaguinha e comportamento geral: relações dialógicas

O artigo de Rafael Menari Archanjo e de Camila de Araújo Beraldo Ludovice – “O ‘dito’ pelo ‘não dito’: relações dialógicas e polêmica velada na letra da canção ‘Comportamento Geral’, de Gonzaguinha” (2016) – se propõe a estudar a citada canção analisando seus enunciados, tendo como base teórica estudos de Bakhtin (2011) e Bakhtin e Volochinov (2006).

No artigo, os autores procuram estudar a canção por meio da polêmica velada, estabelecendo relações dialógicas com o discurso da propaganda ufanista e do autoritarismo disciplinador “[...] constituindo um estatuto discursivo em oposição, por meio da polêmica velada da ironia” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 221).

Partindo do pressuposto de que todo enunciado “vigora em uma situação histórica e social” e de que as relações dialógicas não são necessariamente sempre harmoniosas, podendo haver uma tensão envolvendo os sujeitos do discurso, os autores partem para a análise da canção entendendo que o território

da palavra “se transforma no que Bakhtin e Volochinov chamam de arena” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 223).

A ironia a que se referem os pesquisadores se apresenta como uma das formas de se estabelecer uma relação dialógica e que deve levar em consideração o contexto de produção do enunciado. No que tange à polêmica velada, Archanjo e Ludovice destacam que ela “se constitui a partir de uma tensão entre discursos antagônicos; que não convergem para um acordo [...]” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 223). Citando Brait, os pesquisadores entendem que a polêmica está ligada à essência do fenômeno irônico.

A análise da canção “Comportamento geral” reforça que o estudo da obra de Gonzaguinha precisa necessariamente passar por ela. Archanjo e Ludovice avaliam o discurso proposto pela ditadura militar, que ensejou assumir a identidade das “forças do bem”, na luta contra o mal. Archanjo e Ludovice comentam que,

por meio das ações da propaganda estatal, o Estado brasileiro esmerou-se na construção de um discurso que edificasse a imagem de um país soberano, propenso ao crescimento econômico, retalhando e coibindo, por meio de mecanismos de controle, manifestações antagônicas (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 226).

O ambiente criado pela ditadura militar, através da censura especialmente, embora tenha sido opressor apresentou uma onda contrária através da realização dos festivais universitários. É nesse ambiente que surgem figuras relevantes para a MPB, feito Gonzaguinha. Os pesquisadores destacam o fato de que existia uma antipatia por parte das Forças Armadas para com Gonzaguinha e que essa antipatia não era gratuita. Archanjo e Ludovice comentam que na canção “Comportamento Geral” “os ‘ditos’ e os ‘não ditos’ indicam pistas enunciativas que, somadas a uma análise verbo-ideológica, revelam a constituição de um sujeito-discursivo em discordância com a axiologia construída pelas Forças Armadas” (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 230).

Ao analisar a canção, Archanjo e Ludovice pontuam que o signo “comportamento” indicaria um modo de portar-se e que “geral”, por sua vez, estaria relacionado a algo generalizado (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 231). Novamente aqui é destacada a linguagem de Gonzaguinha, marcada pela coloquialidade. O uso de termos como “xepa” ou “tutu” indica que Gonzaguinha tinha como intenção se dirigir a um segmento bem específico da população

(ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 231), ironizando o conformismo dos sujeitos dessa classe, que precisam aceitar os restos que a sociedade lhes oferece e, ao mesmo tempo, “rezar pelo bem do patrão”.

A utilização do signo “dever” também é verificada por Archanjo e Ludovice, que percebem alguns sentidos distintos na utilização do verbo / substantivo. Um desses sentidos seria o que simula ordens que são dadas ao interlocutor e que devem ser cumpridas, evocando o universo militar. O outro sentido seria o da obrigação patriótica com o país. O cantor, através de outros enunciados ao longo da canção, ironiza o sentimento ufanista estimulado pelo governo militar (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 233). Ainda há um terceiro sentido do mesmo signo, percebido por Archanjo, e que se relaciona com a ideia de probabilidade, como visto no trecho “você deve notar que não tem mais tutu”. O que Gonzaguinha pretende denunciar, se considerarmos essa análise como uma possibilidade, é como parte da nação brasileira se comportou de forma apática diante da situação política e econômica pela qual o país atravessava nas décadas de 1960 e 1970 e de como o discurso do sucesso do milagre econômico foi maquiado pela propaganda da ditadura militar. Archanjo e Ludovice veem, através da letra de “Comportamento Geral”, que o “país enunciado pelos militares em seu discurso otimista” não é o mesmo retratado na canção (ARCHANJO; LUDOVICE, 2016, p. 237). O artigo em questão desenvolve uma análise através do cronotopo em que a canção se insere, trazendo à luz as relações dialógicas estabelecidas entre as canções de Gonzaguinha a censura imposta a elas, apontando que a ironia seria uma das formas de se estabelecerem essas relações. Ainda que pareça repetitivo estudar aspectos já discutidos da obra de Gonzaguinha, como os autores fizeram, ao tratar da ironia, da linguagem e da relação com o compositor com a censura, cada nova análise lança um pouco mais de luz à imagem do compositor, revelando o quanto ele foi importante em um momento que redefiniu a história do país. A contribuição de Archanjo e Ludovice para este estudo é fazer com que tenhamos uma noção mais definida e completa de quem foi Gonzaguinha e como ele desenvolveu sua obra ao longo dos anos de atuação.

2.11 – Gonzaguinha e as relações dialógicas em “Geraldinos e Arquibaldos”

A proposta do artigo de Rafael Menari Archanjo e Rodrigo Daverni, intitulado “Por uma análise espaço-discursiva das relações dialógicas entre o compositor e o censor: um estudo sobre a letra de ‘Geraldinos e arquibaldos’, de Gonzaguinha” (2016), é verificar de que forma as tensões sociais de um período da história brasileira – neste caso a ditadura militar – são representadas espacialmente na letra da canção “Geraldinos e arquibaldos” (1975). O artigo é um desdobramento da análise feita por Archanjo para sua dissertação, que buscou verificar o contradiscurso encontrado na canção, se embasando também na ironia com a qual Gonzaguinha trata o tema. Neste artigo, escrito em conjunto com Rodrigo Daverni, pretende-se fazer uma revisão dos fatos históricos ligados à ditadura, por entender que esta é uma tarefa necessária e que não deve se limitar à história, mas abranger várias áreas de conhecimento.

Os pesquisadores entendem que “é pelo discurso que regimes políticos se constroem e se mantêm” e que quando materiais discursivos desse período são analisados “à luz do método científico podem revelar significados até então opacificados pelo silenciamento reinante e contribuir para a reconstituição de parcela da memória discursiva” (ARCHANJO; DAVERNI, 2016, p. 34).

Archanjo e Daverni seguem dois caminhos em sua análise: primeiramente investigam o plano discursivo, tomando como base ideias de Bakhtin; e, em um segundo momento, abordam a esfera espacial, identificando uma série de fatores que influenciaram a obra de Gonzaguinha e que precisam ser levados em consideração quando se faz um estudo das canções produzidas nas décadas de 1960 e 1970. Estes fatores já foram bastante comentados aqui e se relacionam especialmente ao endurecimento do regime e a ação da censura. A ação da censura fez com que houvesse uma situação contraditória no país, pois, ao mesmo tempo em que fazia suas vítimas, o Brasil crescia de forma espantosa devido à política econômica que criou o já conhecido “milagre econômico”.

Archanjo e Daverni comentam que os artistas conseguiram mais visibilidade devido ao crescimento da indústria fonográfica, mas precisaram adequar seu material às regras da censura. Não vamos nos alongar muito nesse

sentido, porque entendemos que a definição da conjuntura histórica já foi bastante comentada neste estudo.

A ação da censura é vista por Archanjo e Daverni como algo benéfico, porque “contraditoriamente acabava por alimentar uma vertente de cultura e inteligência política em consonância com a resistência à ditadura” (ARCHANJO; DAVERNI, 2016, p. 39). Archanjo e Daverni lembram que o próprio Gonzaguinha comentou que antes de 1968 sua linguagem era crua e rude, mas que a partir de “O trem” houve uma modificação que surgiu em função de algo exterior a ele (ARCHANJO; DAVERNI, 2016, p. 39).

Archanjo e Daverni analisam a letra da canção “Geraldinos e Arquibaldos” (1975) a fim de demonstrar que o compositor conseguiu representar o momento histórico valendo-se de referências espaciais e artimanhas discursivas (ARCHANJO; DAVERNI, 2016, p. 43). O espaço referencial identificado é o estádio de futebol, como elemento representativo da cultura brasileira. Além disso, os pesquisadores se propõem a analisar a canção tomando como base teórica a topoanálise, por entender que a espacialidade é um elemento fundamental para compreensão de um objeto artístico, no caso, da canção, uma vez que segundo os pesquisadores “a espacialidade da canção, juntamente com as estratégias discursivas, é capaz de representar a tensão que marca a atmosfera social de um determinado período histórico brasileiro” (ARCHANJO; DAVERNI, 2016, p. 44). O artigo de Archanjo e Daverni realiza uma análise de conceitos como as relações dialógicas de Bakhtin, contextualizam o momento histórico em que a canção se insere, mencionam a “linguagem de fresta”, termo criado por Gilberto Vasconcellos e já comentado aqui, e por fim, relacionam todas essas ideias à canção de Gonzaguinha. Esta análise vem a reforçar o que já sabemos a respeito de Gonzaguinha e de sua relação com a ditadura, o que aliás, vem a ser uma das abordagens predominantes nos trabalhos desenvolvidos sobre sua obra por estudiosos.

2.12 – Gonzaguinha e a década de 1980

A obra de Gonzaguinha é tão variada e interessante que atrai pesquisadores dos mais diferentes campos. A tese de doutorado em História de Gabriela Cordeiro Buscácio, intitulada *A década de 1980 através de*

Gonzaguinha e Cazuza (2016) teve como proposta analisar a obra dos cantores-compositores com ênfase no período que vai de 1977 a 1990, avaliando as contribuições de cada um dentro do estilo de música que representavam, a MPB com Gonzaguinha e o rock brasileiro (também conhecido como Brock) com Cazuza.

Gabriela Buscácio procurou verificar de que maneira a geração de 1968, representada por Gonzaguinha, conviveu nos anos 1980 com uma nova geração, representada por Cazuza, que, por não ter vivido os anos de chumbo da ditadura militar, não via sentido em buscar um engajamento em suas letras. A proposta de Buscácio é bastante interessante, não só pelo contraponto que faz das gerações, mas também porque devemos levar em conta que Gonzaguinha produziu parte de sua obra concomitantemente ao surgimento dessa nova geração, que, de certa forma, dominou as rádios por trazer novos ares para a música brasileira.

A primeira grande diferença entre as gerações apontada por Buscácio está na desilusão dos jovens dos anos 1980 com o futuro, com a economia e com a quebra de paradigmas, fazendo com que essa fosse uma geração de alienados, segundo o discurso conservador que dominava naquele momento (BUSCÁCIO, 2016, p. 15). Esse discurso conservador, talvez acostumado ao engajamento dos anos anteriores, ou assustado com as canções *nonsense* dos anos 1980, soa um pouco exagerado agora que temos o distanciamento histórico para avaliar a situação. Não se pode afirmar que compositores do Brock, como Cazuza, que compôs “Ideologia” e “O tempo não para”, ou Renato Russo, de “Geração Coca Cola” e “Que país é esse?” fossem alienados. Desiludidos sim, mas alienados não.

A escolha feita por Buscácio por Gonzaguinha e Cazuza em um estudo não é nada óbvia. Até onde sabemos, embora tenham sido contemporâneos, os compositores nunca se aproximaram. Ainda assim, Buscácio consegue realizar um ótimo trabalho por escolher dois artistas fundamentais para a música brasileira em suas respectivas décadas. Além disso, Buscácio consegue achar pontos de contato entre as obras dos compositores, como é o caso das temáticas que ela observa serem comuns aos dois que incluem o amor, a autobiografia, a cidade, a crítica social e do cotidiano, a crítica política e a profissão de músico. Dentre estes temas Buscácio aponta que o que mais aparece é o amor,

representando 32% das canções analisadas de Gonzaguinha e 57% das canções de Cazuza. Um outro tema de destaque na obra de ambos é a política, aparecendo em 28% das canções de Gonzaguinha e 7% nas de Cazuza.

Essa explanação inicial se fez necessária a fim de compreender melhor de que maneira a autora desenvolveu sua pesquisa, mas o que nos interessa neste momento é verificar a abordagem feita sobre a obra de Gonzaguinha, que é nosso objeto de estudo, e porque entendemos que a tese em questão não trata da obra dos compositores comparativamente, mas sim que se utiliza do que foi produzido por ambos para analisar a juventude das décadas de 1960 e 1980 e que por isso isolar Gonzaguinha não traria prejuízo para a análise do estudo de Buscácio.

A fim de compreender a conjuntura que conduziu o processo musical na década de 1980, Buscácio toma por base a noção de indústria cultural como proposto por Adorno e Horkheimer. Esse referencial teórico se justifica porque por um bom tempo – quiçá ou principalmente até hoje – se via a produção musical como uma receita de bolo, que buscava “padrões já reconhecidos pelo público e reproduzi-los, fazendo com que a fábrica de sucessos comerciais funcionasse indefinidamente” (BUSCÁCIO, 2016, p. 23). Essa reprodução dos padrões artísticos foi chamada por Adorno e Horkheimer de *standardização*, que é um conceito fundamental para o entendimento do *modus operandi* da indústria cultural. Buscácio pontua que é exatamente essa repetição de clichês que promove uma homogeneidade do que é produzido, “realimentando os consumidores com a mesma fórmula, prendendo-os em um círculo vicioso” (BUSCÁCIO, 2016, p. 24). Para além do conceito de indústria cultural, Buscácio procura verificar o conceito de cultura e se propõe a “perceber a relação entre a conjuntura histórica inaugurada pela redemocratização política e a produção cultural / musical observando sua dinâmica material e concreta [...]” (BUSCÁCIO, 2016, p. 26). A curiosidade que move Buscácio em sua pesquisa é de que forma, dentro de um mesmo contexto histórico, manifestações como a MPB e o rock nacional – o Brock – questionaram e lidaram com essa sociedade e sua cultura.

A construção do conceito de MPB e sua análise constituem o primeiro passo para compreensão do estudo feito sobre Gonzaguinha. Buscácio indica momentos da construção da identidade da MPB com destaque para a década de 1970, que se coloca como um importante momento para a consolidação de

um conceito mais amplo do que seria esse estilo musical, tendo o ano de 1975 ficado marcado pelo início da chamada *canção de abertura*. Este último período surge a partir da percepção de que a bossa nova já não dava conta das mudanças que ocorriam tanto no cenário político quanto no musical. Acontece, então, uma divisão entre a bossa nova tradicional, nacionalista, e aquela considerada um subproduto do jazz americano. Essa bossa nova “nacionalista” acaba se tornando mais engajada e ligada ao samba de morro carioca. É justamente essa vertente da bossa nova, indica Buscácio, que vai dar origem à MPB engajada, preocupada em debater e denunciar o momento histórico em que estava inserida. O artista engajado desse momento tão complexo deveria não só agir como a voz dos oprimidos e como elemento conscientizador de um povo alienado pela repressão do regime, mas também tinha a tarefa de achar o local onde todo esse processo ocorreria, exatamente porque os espaços destinados a isso agora estavam fechados.

Embora houvesse todo esse aperto, os artistas conseguiram encontrar uma forma de cumprir sua tarefa. A música, mesmo vítima da censura, se fortaleceu durante os anos de regime militar. Fato que comprova essa ideia foi o aumento gigantesco da indústria fonográfica durante os anos 1970, especialmente, impulsionada pelo sucesso da MPB – inclusive dos artistas engajados – e de uma união entre a TV e as gravadoras, com o lançamento de artistas em trilhas sonoras de novelas. Algumas gravadoras, como é o caso da hoje Sony Music, dedicaram-se exclusivamente às trilhas sonoras pois perceberam nesse filão um potencial comercial muito grande. Além da TV e das gravadoras, os artistas tiveram espaço no teatro em espetáculos como *Opinião* (1964) e *Arena canta Zumbi* (1965).

O final da década de 1960 chega com um quadro musical diferente sendo delineado, com a MPB reestruturada e ampliada pelo surgimento e estabelecimento do tropicalismo. A MPB passou, a partir desse momento, a englobar vários estilos musicais. Buscácio lembra, na esteira de Marcos Napolitano, que a sigla MPB indicava mais do que um gênero específico, sendo já “um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível” (BUSCÁCIO, 2016, p. 46). Napolitano estabelece marcos temporais na história da MPB, subdividindo a música no período ditatorial em dois momentos: um que vai de 1969 a 1974, com

a “canção dos anos de chumbo”; e um outro período que vai de 1975 a 1982, com a “canção de abertura”.

O recorte proposto pela autora é do final dos anos 1970 e anos 1980, principalmente. Durante os anos finais da década de 1970, o Brasil viu a decadência do dito milagre econômico, que de certa forma sustentava e legitimava o governo militar, o que acabou por acarretar o fim da ditadura, especialmente com o fim do AI-5 em 1978.

Gonzaguinha começou sua carreira no mercado fonográfico com um compacto simples no ano de 1968 com o selo Moleque, criado por ele para divulgar seu trabalho e que continha duas canções apenas, “Pobreza por pobreza” e “Tema Joana em flor”. O primeiro LP de Gonzaguinha é de 1973, *Luiz Gonzaga Jr*, e já nesse trabalho o compositor tem sua primeira experiência com a censura. O sucesso crescente de Gonzaguinha fez com que ele ganhasse as estradas e, no final da década de 1970 e início da década de 1980, se tornasse um dos artistas com a agenda mais concorrida, se firmando como um artista de sucesso, com público consolidado.

O engajamento do compositor durante as décadas de 1970-1980 e sua participação em manifestações de oposição à ditadura militar fizeram com que ele fosse convidado a fazer parte do recém-criado Partido dos Trabalhadores, por seu fundador Lula. O compositor chegou a fazer vários shows sem cobrar cachê, se tornando “figurinha fácil entre os atos políticos culturais de oposição à ditadura civil-militar” (BUSCÁCIO, 2016, p. 90). O sucesso de Gonzaguinha foi tão grande que o cantor foi homenageado em um especial na Rede Globo em 1980, em um programa chamado “Série grandes nomes”, com participação de artistas como Simone, as Frenéticas e Luiz Gonzaga.

Dos muitos problemas enfrentados pelo compositor, tanto no campo pessoal quanto no profissional, Buscácio entende, a partir de depoimento do próprio cantor, que a tuberculose que o acometeu em 1974 foi um divisor de águas em sua obra. A doença que acompanhou Gonzaguinha por oito meses forçou o compositor a rever a forma como seu trabalho era recebido pela imprensa e pelo público em geral, o que deu a ele o título – injusto – de hermético e compositor-rancor. A partir desse momento, Gonzaguinha buscou compor suas músicas “numa tentativa de fugir desse estigma que o acompanhou por grande parte de sua carreira” (BUSCÁCIO, 2016, p. 117), afirma Buscácio.

A análise proposta por Buscácio é feita através de conceitos-tema identificados por ela na obra de Gonzaguinha e Cazusa. O primeiro destes conceitos é o de identidade, procurando a representação e a autorrepresentação que os artistas fizeram de si através da análise de suas canções. A autora se concentra em analisar de que maneira essa representação acontece especialmente nos anos 1980. Nessa época, Gonzaguinha já demonstrava um lado mais otimista, alegre, como na canção “Eu apenas queria que você soubesse” (1981), em versos como “eu apenas queria você soubesse / que aquela alegria ainda está comigo / e que a minha ternura não ficou na estrada / não ficou no tempo presa na poeira” ou até pela utilização de palavras afirmativas e de sentido positivo, como recomeçar, força e fé. Embora a canção tivesse sido feita para Wanderléa, como comenta Buscácio, e tivesse uma perspectiva feminina, ela retrata o bom momento de vida do compositor. Em sua análise, Buscácio cita uma canção composta dois anos antes, “Com a perna no mundo”, típica canção de abertura, que acreditava na possibilidade de um futuro melhor que viria com o fim da ditadura e o início da abertura política. Ainda assim é possível perceber um certo tom melancólico que transparece em versos como “e hoje depois de tantas batalhas / a lama dos sapatos é a medalha / que ele tem para mostrar”, evidenciando o fato de que o personagem tem consciência do que sofreu, mas encara esse sofrimento como algo positivo porque foi superado. Gonzaguinha embarcou nessa onda, até porque sua vida pessoal também se renovava, e procurava em suas letras “demonstrar a transição que o país apresentava e que se refletia em suas canções” (BUSCÁCIO, 2016, p. 128).

Outro tema recorrente nas composições de Gonzaguinha é a profissão de músico e suas peculiaridades. Um exemplo da preocupação do cantor / compositor com sua profissão aparece na canção “Alô alô Brasil” (1983). Em sua análise, Buscácio sugere que Gonzaguinha fala sobre como é bom “andar pelo país / e penetrar os corações”, poder “fazer você feliz / amenizando o dia a dia / com um pedaço de alegria”. Buscácio analisa o posicionamento do compositor como o de alguém que tem consciência do seu papel social e que sabe como realizá-lo da melhor forma possível, levando “felicidade, alegria e esperança às pessoas” (BUSCÁCIO, 2016, p. 131). Essa noção de sua importância social é deixada clara por Gonzaguinha em uma entrevista dada ao jornal *O Globo* em 1983 e citada por Buscácio, em que ele fala que as coisas já estão difíceis e que

não é preciso que ele soterre “ainda mais as pessoas em angústia”, especialmente porque percebia, “no dia a dia das pessoas simples, uma esperança muito grande, uma capacidade de ver a beleza e a alegria nas menores coisas, na natureza, na cor de uma nuvem, num sabiá num galho, no sol”²⁵ (BUSCÁCIO, 2016, p. 131).

Esse momento é particularmente interessante e importante porque Gonzaguinha passa a ser visto como cantor da abertura política, se mostrando esperançoso com o futuro, mas também “com a noção de irrompimento de algo que estava contido desde os tempos da ditadura mais fechada” (2016, p. 132). Marcos Napolitano, segundo a pesquisadora, afirmava que as letras neste momento, “expressavam a iminência de um movimento incontrolável, individual e coletivo, político e erótico, como uma irrupção violenta de uma energia reprimida durante muito tempo” (NAPOLITANO, 2010, p. 394-395 apud BUSCÁCIO, 2016, p. 132)

Gonzaguinha fez parte da geração AI-5, marcada por um momento contraditório, em que, ao mesmo tempo que via todo aperto da repressão e a força da censura, testemunhava também uma inversão nos papéis de uma geração que valorizava cada vez mais os jovens e sua cultura, bem como a ampliação e enorme crescimento do mercado fonográfico. Nesse momento a MPB se consolida como o gênero musical de oposição ao regime ditatorial, o que de certa forma fez com que ela também fosse bastante lucrativa para a indústria fonográfica, porque as gravadoras viram aí um filão que poderia render bastante, tendo inclusive um catálogo somente de artistas *emepebistas* para manter seu status, designando um produtor somente para esse grupo de artistas. A MPB, nos lembra Buscácio, era naquele momento voltada para a classe média que via na composição uma possibilidade de “resistência e luta contra o regime militar” (BUSCÁCIO, 2016, p. 137). Tal situação perdurou até o final dos anos 1970 e início dos anos 1980, quando a censura começa a abrandar e os artistas já podem ver uma esperança no futuro. É então que surge a *canção de abertura*, que acompanha e retrata a mudança política e a abertura do regime. Pode-se dizer que foi nesse período que a MPB e seus artistas viveram seu auge, sendo vistos como exemplo de bom gosto e prestígio, bem como de vendas.

²⁵ SOUZA, Tárík de. Alô alô Brasil – Gonzaguinha explode outra vez. *Jornal do Brasil*, 02/08/1983. Caderno B, p. 8.

A fim de compreender melhor essa geração AI-5, Buscácio seleciona canções de Gonzaguinha que se afinam com o momento e com a temática proposta. A primeira delas é “Caminhos do coração” (1982) em que Gonzaguinha, segundo a pesquisadora, realçava “a noção do coletivo como saída para o presente” (BUSCÁCIO, 2016, p. 139) dentro da perspectiva de canção engajada. A canção “Simples saudade” (1981) é outro exemplo das composições de abertura, como demonstrado em versos como “é a garra e a alegria de um simples menino / que acredita nas pessoas e no futuro”. Embora várias canções de Gonzaguinha possam ser analisadas tendo em vista o momento de abertura, para Buscácio aquela que melhor representa o otimismo do cantor nessa fase é “E vamos à luta” (1980). Aparecem aí temas recorrentes da obra de Gonzaguinha, a exaltação e idealização do brasileiro batalhador, que não se deixa abater pelos reveses da vida, a retomada de “símbolos” brasileiros como o samba, a cerveja, a confiança no futuro, típica das canções de abertura.

Gonzaguinha também compôs canções que, embora retomassem questões da ditadura, continham, segundo Buscácio, uma mensagem positiva e de esperança, como é o caso do *pot-pourri* “Amanhã ou depois”, “Achados e perdidos”, “Pequena memória para um tempo sem memória”. A canção faz alusão aos mortos e desaparecidos da ditadura militar e cumpre sua função de rememoração para evitar o esquecimento. Buscácio entende que nessa canção Gonzaguinha “[...] incluía o otimismo no futuro com o processo de abertura política, mas também não excluía a exaltação do passado daqueles que lutaram contra a ditadura civil militar mais violenta” (BUSCÁCIO, 2016, p. 142). Ainda que a canção possa ter uma mensagem positiva, como afirma Buscácio, no nosso entendimento, o *pot-pourri* é muito mais crítico do que esperançoso, como um todo. Uma análise mais detalhada desta canção está incluída em próximo capítulo.

Já foi possível observar que os vários pesquisadores que se dedicaram a estudar a obra de Gonzaguinha o colocam como um cantor engajado, não só politicamente, mas alguém afinado com as questões sociais que tomaram conta de uma época de grandes transformações na sociedade brasileira abarcando as décadas de 1960, 1970 e 1980. Nestas três décadas, o Brasil passou por transformações políticas que reconfiguraram toda a sociedade, mas também viu surgir um movimento de liberação não só feminina, mas também das amarras

comportamentais que existiam até então. A influência do movimento de liberação sexual que começou no exterior e que chegou ao Brasil na década de 1970 fez com que muitos tabus, até então arraigados, fossem quebrados. Gonzaguinha é, nesse sentido, figura exemplar do quanto essa geração mudou, inclusive ou principalmente, quando levamos em conta o posicionamento dos homens em relação a tudo isso. O cantor / compositor absorveu essa mudança, se colocando como alguém que questiona o outro sobre isso e abre o espaço da canção para chamar para o debate.

No campo da MPB surgiram e se consolidaram várias cantoras reconhecidas até os dias atuais, como Elis Regina, Simone, Angela Rô Rô, Rita Lee, Fafá de Belém, As Frenéticas, para citar algumas. Gonzaguinha foi um fornecedor de música para essas mulheres, com temas que iam desde a emancipação feminina até a participação das mulheres na sociedade. Embora a ditadura militar ainda fosse tema corrente durante a década de 1970, aos poucos a sua abordagem vai dando lugar a outros aspectos da sociedade que também estavam mudando (a esse conjunto de questões passaram a chamar de “politização do cotidiano”). As questões femininas começaram a ganhar espaço nas discussões, assim como o casamento, o divórcio, etc. Buscácio destaca o fato de que nos anos 1980 “o movimento feminista tornou-se uma força política e social consolidada” (BUSCÁCIO, 2016, p. 158). Gonzaguinha não fica alheio a essa discussão e acaba por incorporar em suas músicas boa parte desses questionamentos. Quando faz isso, o compositor passa a ser visto como um cantor psicanalítico, compondo canções de amor, relacionamento, sentimentos. Pelo visto, os rótulos sempre acompanharam Gonzaguinha. Buscácio comenta que, “portanto, o ‘cantor rancor’ virou ironicamente o ‘cantor psicanalítico’” (BUSCÁCIO, 2016, p.159). Entendemos, entretanto, que esses rótulos dados a Gonzaguinha apenas servem para limitar a compreensão de sua obra. Não é possível rotulá-lo de uma coisa ou outra, correndo-se o risco de não compreender o todo de sua produção.

Buscácio, ao estudar o lado amoroso de Gonzaguinha, analisa, de forma bem sucinta, algumas canções em que essa temática transparece mais. A primeira delas é a canção “Mergulho” (1981) em que a pesquisadora verifica que, para Gonzaguinha, o relacionamento é algo mais profundo, definindo o amor como o princípio de tudo. “De volta ao começo” (1980) dá a ideia de circularidade

do amor, indicando, possivelmente, que o compositor entende o amor como algo pleno, uma totalidade. Gonzaguinha também vê o amor como felicidade, como fica claro na letra de “Amor” (1983), assim como indica os sintomas da paixão, na canção “Qualquer situação de amor” (1988).

Gonzaguinha compôs muitas canções buscando a sensibilidade de um olhar feminino, que vê a recém-conquistada liberdade sem preconceitos e entende que aquele momento precisava tanto de um debate sobre as questões do feminismo, como alguém que desse voz às mulheres até então silenciadas por uma cultura fortemente machista. Um bom exemplo dessa vertente do compositor está na canção “Maravida” (1982), cuja protagonista é uma mulher livre, que vive como quer, mas que em momento nenhum é tida como mulher fácil, pelo contrário, ela é “uma menina brincando e experimentando a liberdade” (BUSCÁCIO, 2016, p. 168). Gonzaguinha, não só dá voz às mulheres, mas entende que, no que se trata de relacionamento amoroso, a decisão está nas mãos delas que definem o que querem.

Gonzaguinha foi um compositor que retratou em suas canções parte dos seus dramas e alegrias pessoais, como na canção “Tudo” (1988), analisada por Buscácio, que percebe que seus versos retratam uma vida pessoal mais estabilizada, como em “tudo além do enorme tudo que a gente sonhou / coisas da serenidade, da paz e prazer” (BUSCÁCIO, 2016, p. 173), para citar apenas um exemplo.

Outro aspecto analisado pela pesquisadora é como os compositores lidaram com as brigas e separações por que passaram ao longo de suas vidas e como isso se reflete em suas canções. Essa verificação é válida, segundo Buscácio, porque permite compreender como eles entendiam essas relações amorosas, não só no momento da paixão, mas também no “lado difícil do fim dos relacionamentos” (BUSCÁCIO, 2016, p. 176). A canção “Grito de alerta” (1980), composta na época do fim do casamento de Gonzaguinha, pode ser um bom exemplo de como lidar com a separação, mesmo que não seja a sua própria. No caso dessa canção, o drama da separação não é o de Gonzaguinha, mas do então amigo Agnaldo Timóteo, que relatou o fato ao compositor, dando a ideia para a composição. A canção foi oferecida a Maria Bethânia, fato que magoou profundamente Timóteo.

Outras duas canções com a mesma temática são analisadas sucintamente por Buscácio. Em “O começo” (1982) Gonzaguinha “revela a rotina de um homem que acabou de se divorciar” (BUSCÁCIO, 2016, p. 177), mostrando a “conjuntura em que ele vivia naquele momento”. A letra revela bem essa situação: “as paredes do quarto ainda derramam / as histórias de um tempo que o vento levou” (BUSCÁCIO, 2016, p. 177). É interessante notar que Gonzaguinha incorpora as mudanças significativas que ocorreram no campo social e cultural naquele momento e que mostra a nova configuração de uma sociedade em que o homem já pode mostrar seu lado mais frágil. Os homens da geração de 1968 “vivendo as agruras amorosas podiam demonstrar estarem fracos e infelizes” (BUSCÁCIO, 2016, p. 178). Além de mostrar um homem frágil, Gonzaguinha retrata uma mulher forte, que sabe o que quer, que não se preocupa com a opinião alheia e que não se permite ficar em um relacionamento em que não é valorizada. Essa mulher é a cara da emancipação feminina que começou a ocorrer no Brasil a partir da década de 1970. Buscácio ressalta que Gonzaguinha, em suas canções, deixava transparecer uma mulher que “era a fortaleza enquanto o homem era o frágil e solitário, bem diferente da visão sobre gêneros que era construída socialmente nas décadas de 1950 e 1960” (BUSCÁCIO, 2016, p. 180). O pós-relacionamento também foi cantado por Gonzaguinha. O cantor acreditava que era possível construir um novo relacionamento, aberto a outras possibilidades após a separação.

As décadas de 1970 e 1980 foram períodos de intensa renovação e liberação cultural e sexual. Canções que falam do relacionamento e sugerem o ato sexual em suas letras, como “Jornada do prazer” (1985) e “Avassaladora” (1990) também fazem parte do repertório do compositor e mereceram comentários breves de Buscácio. O ponto em comum entre as canções está no fato de que nelas a mulher é a responsável por estimular o homem no ato sexual. Curiosamente, Buscácio também coloca “Não dá mais pra segurar (Explode coração)” (1979) no rol das canções com temática sexual. Para a autora, a interpretação dessa canção é bastante polêmica porque à época Gonzaguinha falava que era uma canção de amor e desejo apenas, mas a canção também pode ser vista como uma música de abertura, “cantando o clamor pelo fim da ditadura civil-militar e pela chegada da democracia” (BUSCÁCIO, 2016, p. 189). Gonzaguinha, anos depois, declarou que a canção tinha, sim, muitas leituras e

que “o geral não podia ser separado do pessoal” (BUSCÁCIO, 2016, p. 189). Buscácio opta por aceitar a ideia de que a canção contém sim um teor sexual, embora, em nosso entendimento, a canção não se resume a esse aspecto.

A pesquisa de Buscácio se volta também para a forma como Gonzaguinha percebeu e retratou o Rio de Janeiro. Tendo crescido no Morro de São Carlos, subúrbio do Rio de Janeiro, Gonzaguinha usou esse espaço e sua cultura como tema de várias canções, deixando claro o orgulho que tinha de suas raízes compondo muitos sambas para retratar o povo, suas lutas, seu cotidiano. “Dias de santos e silvas” (1977) não fala especificamente do Rio de Janeiro, mas trata da rotina de um morador de uma cidade grande, com todas as dificuldades que ele tem que encarar. A violência da cidade também foi cantada por Gonzaguinha. “Pacato cidadão” (1981) fala da “naturalização da violência” (BUSCÁCIO, 2016, p. 205) que Gonzaguinha entende ser fruto da dura rotina das cidades e que acaba por desumanizar as pessoas que buscam meios variados para sobreviver. Em contraposição a essa loucura das cidades grandes, Gonzaguinha faz um retorno ao campo, que vê como um local idealizado, de paz e tranquilidade, percepção comum a várias pessoas da geração de 1968. Buscácio retoma o pensamento de Marcelo Ridenti sobre o assunto e destaca que houve uma busca no final da década de 1960 por elementos que permitissem a urbanização sem a desumanização, buscando o campo numa tentativa de superar a modernidade capitalista (BUSCÁCIO, 2016, p. 206). Isso se reforça em Gonzaguinha, que via a cidade como um lugar duro, cheio de conflitos e dificuldades impostas a seus moradores, que retornavam ao campo em busca de tranquilidade e pureza.

O samba “Desenredo (G.R.E.S Unidos do Pau Brasil)” (1979), composto por Gonzaguinha e Ivan Lins, relata a fundação do Brasil sob uma suposta ótica positiva - mas na verdade carregada de ironia - sem conflitos entre portugueses e índios, não levando em conta o genocídio ocorrido com essa chegada. A escolha pelo samba indica, segundo Buscácio, que Gonzaguinha via uma forte ligação entre esse ritmo e a formação da nação brasileira. Também ligada a esse tema, temos a menção à canção “Pequena memória para um tempo sem memória” (1980), tida pela autora como representante da luta contra a ditadura e das dificuldades vividas por um povo sofrido, destacando o Rio antigo, das vedetes. Essa canção será analisada mais detidamente em capítulo posterior. Em “Sonhos Brasis” (1984) Gonzaguinha define o que é o país para ele,

cantando a esperança de um país melhor no futuro. Buscácio nos lembra que 1984 foi um dos anos finais da ditadura militar, com grave crise no modelo vigente e já com uma forte movimentação pelas diretas. Esse clima esperançoso acaba por se refletir nas artes e com Gonzaguinha não poderia ser diferente. Na maior parte das canções que tratam do povo, é feita uma abordagem positiva, vendo as pessoas como batalhadoras, que conseguem sobreviver mesmo com as dificuldades da vida. Em “Tem dia que de noite é assim mesmo” (1983), um samba, Buscácio sugere um otimismo e a busca pela felicidade, cantados nos versos “e quem não quer alegria / e quem não quer felicidade”, ou ainda em “é claro que eu quero tudo isso / e muito mais / porque eu sou brasileiro” (BUSCÁCIO, 2016, p. 221). Buscácio ressalta que a maioria das canções que tem a nação como tema são do período compreendido entre 1970 a 1983, período de transição política e crise de legitimidade do poder. O período seguinte – do movimento das Diretas Já – também foi cantado por Gonzaguinha na canção “Gravidez – meninos eu vi” (1984) em versos otimistas, que comparam a espera por um novo período político a uma gravidez. Após a eleição de Tancredo Neves e o fim oficial da ditadura, Gonzaguinha compôs “O homem falou”, em que reforça “a necessidade de reunião em torno do governo” (BUSCÁCIO, 2016, p. 223).

Em 1987, Gonzaguinha lançou o LP *Geral*, já no governo de José Sarney. Esse período foi bastante crítico para o país e sua economia e Gonzaguinha, segundo Buscácio, captou bem a decepção com o novo governo e com o processo de transição, como podemos observar neste trecho da canção: “assim, não dá, não é mole não / vamos dar uma geral nessa transição (ou transação?) / assim não dá, não é mole não, eles entram com o trem da alegria / e a gente com a cara pro bofetão!” (BUSCÁCIO, 2016, p. 224). A pesquisadora pontua que ao longo da letra Gonzaguinha reclama dos militares, que são a “herança maldita” e mostra desconfiança em relação “aos políticos civis, a corrupção e a cobrança de impostos” (BUSCÁCIO, 2016, p. 225). Além disso, Buscácio comenta que essa canção chegou a ficar na censura por quinze dias e faz parte do LP que marca o fim do otimismo e esperança com a transição política. Toda essa movimentação política ocorrida com o fim do regime militar impacta a obra de Gonzaguinha.

Em 1988 ele lançou um de seus maiores sucessos, a canção “É”, integrante do LP *Corações Marginais*. A canção demonstra, por um lado, uma forte crítica ao momento político de então e, por outro lado, uma certa esperança no povo brasileiro. O futuro deixa de ser o local da esperança e a ação passa a ser necessária no hoje, no agora. Buscácio vê na letra da canção uma reivindicação pelos direitos que até então não haviam sido devolvidos ao povo, como indica a repetição da frase “a gente quer...”, que aparece em praticamente todos os versos. Buscácio entende, por fim, que para Gonzaguinha a luta não havia acabado com o fim da ditadura militar, ao contrário, estava apenas começando, pois ainda havia muito a ser conquistado, além da tão desejada estabilidade política. Para Gonzaguinha, segundo a pesquisadora, era o momento de tomar as ruas e reconstruir o país, buscando a plena cidadania (BUSCÁCIO, 2016, p. 227). Essa é uma das análises mais recentes sobre a obra de Gonzaguinha e se mostra também bastante abrangente em relação aos temas. O ponto alto da dissertação de Gabriela Buscácio é que a pesquisadora não se limitou a ver somente um aspecto da obra de Gonzaguinha, como o marcante engajamento e a evidente ironia, mas também abriu um leque de possibilidades de estudo de suas canções, ao trazer à baila outros temas que são abordados pelo compositor, como o amor, a autobiografia, a cidade, a crítica social e o cotidiano, a crítica política e a profissão de músico. Nesse sentido, a autora conseguiu delinear um retrato muito mais amplo do artista que foi Gonzaguinha e isso é bastante louvável.

Este primeiro capítulo, portanto, buscou resgatar parte da crítica produzida ao longo de anos a respeito de Gonzaguinha, com a finalidade de traçar um panorama sobre o que o compositor produziu e de que maneira sua obra foi vista por estudiosos de campos diversos, como história, sociologia, comunicação, música, literatura e linguística.

O que podemos depreender, em síntese, ao final deste capítulo introdutório, é o quanto a obra produzida pelo compositor carioca é importante sob vários aspectos, mas especialmente no que tange a uma construção histórica, literária e musical do Brasil em três décadas fundamentais de sua história.

3. ANOS INICIAIS: ENGAJAMENTO E TESTEMUNHO

Muito tem sido falado sobre a década de 1960-1970, período da ditadura militar, por sua relevância e impacto nas décadas que seguiram. Compreender de maneira mais ampla o que foi esse período e como ele contribuiu para uma mudança, não só no sistema político, mas na sociedade como um todo, requer um estudo abrangente de seus múltiplos elementos, incluindo a força das artes e de seus atores, em especial, aqui, da música, que muito colaborou para a construção desse contexto.

Nesse sentido, o que se busca neste capítulo é verificar a contribuição das canções de Gonzaguinha ao retratar um período de opressão e censura. Pretende-se também verificar em suas canções o engajamento e um possível teor testemunhal, que fariam do cantor / compositor não só um representante de seu tempo, como também um porta-voz das minorias e alguém que se colocou em oposição ao sistema ditatorial que se instalou no país a partir de 1964.

A ditadura iniciada em 1964 trouxe consigo desde o início o aperto e a repressão que seriam intensificados nos anos seguintes, especialmente após o AI-5, de 13 de dezembro de 1968. A princípio, o foco da ditadura era eliminar os grupos revolucionários (“subversivos”, “comunistas”) que se formaram e que causavam mais problema ao regime. Essa preocupação deixou o campo mais livre para as manifestações culturais, que sofreram pouca censura nos anos iniciais da ditadura militar.

Ao final da década de 1960 e início da década de 1970, a maioria desses grupos revolucionários já havia sido extinta em virtude das ações brutais do governo militar (que matou centenas de pessoas que se opuseram a ele). Isso fez com que o foco agora se voltasse com maior força para as pequenas pedras no caminho do regime militar, que insistiam em tentar mostrar para uma população, iludida pela propaganda positiva e pelo milagre econômico, que a ditadura militar não era tão ruim assim. É nesse contexto de combate ao regime por meio de palavras que surgem os compositores engajados.

A produção musical de Gonzaguinha começa no final da década de 1960, mas seu primeiro LP só foi lançado em 1973, intitulado *Luiz Gonzaga Jr.* Sua história com a música, entretanto, começa bem antes disso. Desde bem cedo

Gonzaguinha já demonstrava seu talento musical, o que de certa forma nem poderia ser diferente, pelo fato de ser filho de Luiz Gonzaga e de ter sido criado por seu padrinho, Xavier, também músico.

Gonzaguinha fez sucesso através de uma temática variada, passando por canções autobiográficas, românticas e de crítica, tanto à desigualdade social quanto ao regime vigente. O fato de Gonzaguinha ter se posicionado criticamente contra o sistema nos evidencia em suas canções um teor testemunhal, uma vez que o cantor não só se opôs ao regime em vigor, quanto se posicionou a favor e deu voz às minorias que não podiam se expressar. Partindo dessa premissa, analisaremos algumas de suas canções, vistas como engajadas, a fim de verificar o teor testemunhal que possa estar presente nelas. Antes disso, porém, é importante entender os dois conceitos que serão trabalhados: o engajamento e o teor testemunhal.

3.1- Engajamento

A noção de engajamento acompanha os estudos sobre a década de 1960, especialmente, por ter sido este o momento em que um posicionamento mais cobrado dos artistas. As mudanças ocorridas após o golpe militar de 1964 reconfiguraram não só o sistema político, mas toda uma sociedade que se viu privada de direitos básicos, inclusive o de se expressar livremente. A repressão imposta pelo regime militar instaurou uma onda de medo e fez com que a maioria da população se calasse e acabasse por aceitar o que lhe era imposto. Com a perseguição e o posterior desmantelamento dos grupos revolucionários que combatiam o regime – esses grupos haviam sido praticamente aniquilados em meados da década de 1970 –, coube às artes servir de porta-voz para aqueles que não podiam se expressar. É nesse contexto que se reforça o conceito de engajamento e é neste momento no Brasil em que ele é mais acionado, mais “cobrado” dos artistas. Não era admissível para boa parte da classe artística das décadas de 1960-1970 que um artista não se posicionasse criticamente, havendo inclusive a atitude das chamadas “patrulhas ideológicas” que contestavam e mesmo perseguiram os considerados “alienados”. Vários artistas sofreram a ação das patrulhas, como Ivan Lins, por causa de sua composição “O amor é meu país”, Elis Regina, depois de cantar o hino nacional na abertura

das Olimpíadas do Exército em 1972, Dom e Ravel, com a ufanista “Eu te amo, meu Brasil”, entre outros.

Gonzaguinha não foi um desses perseguidos pelas patrulhas. Várias de suas canções demonstram que ele foi um compositor sem medo, sem papas na língua e com muito jogo de cintura. Embora bastante censurado, a relação de Gonzaguinha com a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) foi de certa maneira amigável, como informa o mesmo em entrevista durante o programa Ensaio da TV Cultura em 1990:

Aqueles dias eram coisas, eu acho, a coerência das coisas. A gente acreditava numas coisas que as pessoas não acreditavam, evidentemente, e a gente batalhava por aquilo que a gente acreditava e a gente lutava por aquilo que a gente acreditava e evidentemente a gente tinha uma série de problemas, eles não queriam, mas a gente fazia. Fazia, como faria hoje, se preciso fosse meu amor, com certeza, e na verdade eu continuo fazendo [...]. Quanto à relação de censura, é uma coisa que a gente não vai entender jamais, os critérios que passam pela cabeça de uma pessoa que assume essa postura. Eu só lembro coisas engraçadas como ir à censura discutir sobre uma letra e um censor bem no meio da nossa discussão gritar pro outro e dizer assim, “ô fulano de tal, essa palavra aqui não pode não né?”, “me responde não, não precisa responder”, “mas como não precisa responder?”, “não, não responde não, pode deixar que eu mesmo veto”. Aí eu pegava o lápis, peguei o lápis e vetei a letra da música, deixa que me veto, tá tudo tranquilo, deixa pra lá. Eu, na verdade, tenho muitos títulos vetados, a maioria das minhas músicas vetadas, elas foram gravadas porque, moleque do morro de São Carlos, então a gente se utiliza disso o tempo todo, a gente consegue fazer o que a gente quer, de uma maneira ou de outra, com muita calma, com muita paciência.²⁶

Gonzaguinha sabia como lidar com a censura e não dava a ela um valor maior do que ela merecia. Regina Echeverria, jornalista responsável por sua biografia, afirma em entrevista²⁷ que o compositor, embora muito censurado, nunca se incomodou com isso, “trocava a palavra e ia em frente, não admitia ficar paralisado por quem quer que fosse”. Sua estratégia foi tão bem-sucedida que, embora tivesse a censura de olho em suas canções e tivesse sido convidado a prestar esclarecimentos sobre uma de suas canções no DOPS, Gonzaguinha não chegou a ser preso nem exilado, como ocorreu com vários de seus colegas.

²⁶ Entrevista dada ao programa Ensaio da TV Cultura, em 1990, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8k2HXkKppeY&t=874s>. Acesso em: 18 jan. 2018.

²⁷ Entrevista feita com a escritora por email em janeiro de 2018. A liberação do trecho foi autorizada pela entrevistada.

O engajamento de que se fala tanto e que nos remete principalmente aos anos 1960, andava de mãos dadas com a MPB que, segundo Napolitano, “ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos ‘anos de chumbo’ quanto da ‘abertura’” (2010, p. 389). Recorrendo a Miceli, Napolitano comenta ainda que a MPB “tornou-se sinônimo de canção engajada, valorizada no plano estético e ideológico pela classe média mais escolarizada, que bebia no caldo cultural dessa oposição e era produtora e consumidora de uma cultura de esquerda” (MICELI, 1994 apud NAPOLITANO, 2010, p. 389)

A ideia de que a música tinha uma função a mais começa a aparecer por volta de 1962, passando “a acompanhar a evolução do problema político brasileiro, tendo uma conotação mais popular e participativa no período pré-64 para, finalmente, desempenhar uma fase de politização explícita, quase militante, nos anos do regime militar” (CAVALCANTI, 2011, p. 13). Não era aceitável, portanto, que o artista se propusesse a fazer uma música popular que não fosse política ao mesmo tempo. Cavalcanti relata que boa parte da juventude da década de 1960 acreditava que a obra de arte – música incluída nesse rol – deveria estar vinculada ao engajamento político-social (2011, p. 13).

O problema que surge em decorrência dessa radicalização da temática das canções voltada para o protesto, segundo alguns teóricos, seria de que a “estética” acabaria indo para segundo plano. A justificativa para um possível abandono da estética estaria no fato de que, naquele contexto histórico, seria mais tomar uma posição, do que pensar em beleza, especialmente nos anos de maior aperto do regime militar. Embora esse fosse o pensamento de grande parte da classe artística, que compreendia a necessidade do momento e o papel das artes na situação, alguns críticos não viam com bons olhos a mudança ocorrida no campo das artes e julgavam fortemente o que eles entendiam como baixa qualidade estética das canções. Um dos críticos que via nas canções de protesto pouca qualidade era Gilberto Vasconcellos, que em seu livro *Música Popular: de olho na fresta* (1977), escrito no calor dos acontecimentos, comenta que,

[...] em seu empenho de veicular uma mensagem de conteúdo “participante”, a canção de protesto cometeu o equívoco de relegar a segundo plano o que é fundamental na música: sua dimensão estética. Diante das contradições que sucumbiam por todos os lados da vida nacional, ela se incumbiu de subordinar despoticamente o elemento

estético às exigências imediatas da agitação política. [...] o componente textual desta foi reduzido a mero veículo de significados políticos. [...] a palavra na canção não ia além de uma função meramente suasória. (VASCONCELLOS, 1977, p. 42)

A análise de Vasconcellos segue comentando que o engajamento deveria estar explícito na temática da canção e que o esquematismo político e a pobreza estética andavam de mãos dadas nas canções de protesto. Para o crítico, havia uma discussão maniqueísta sobre a autêntica MPB, “jamais se julgava determinada música do ponto de vista estético, mas se ela se situava ou não dentro dos limites da noção populista de engajamento” (VASCONCELLOS, 1977, p. 42).

Ainda que seja possível ver alguma razão nos questionamentos de Vasconcellos, é importante lembrar – agora, com um certo distanciamento histórico válido para uma outra análise – que aquele momento exigia que artistas e canções tomassem partido e servissem como instrumento de contestação e denúncia de um regime arbitrário, como foi a ditadura militar. Como pensar no estético (no sentido de “arte pela arte”, descompromissada com questões políticas) quando a sociedade se via cerceada de direitos e perseguida pelos órgãos de repressão do regime? Num momento sombrio da história brasileira, que afetou a sociedade como um todo, ainda que esse fato não seja reconhecido por muitos, como pensar em purismo estético? A canção, naquelas décadas, assumiu “muitas vezes uma dimensão quase jornalística, passando a refletir diretamente os acontecimentos do dia a dia. A canção popular torna-se veículo de comunicação que diz o que os canais competentes de comunicação não podiam dizer” (CAVALCANTI, 2011, p. 20).

No contexto da década de 1960 e de todo turbilhão que a acompanhou, Gonzaguinha se destacou por ser engajado, mas não só isso. É possível verificar em suas composições que o compositor não se limitou a servir como um veículo de comunicação apenas. Ele tinha noção da importância de sua voz e da força da sua imagem para denunciar o sistema, mas fez isso de forma poética, política e esteticamente sedutora. O conjunto letra / voz / interpretação nos confirma isso. Podemos tomar como exemplo a primeira canção de sucesso do compositor, “Comportamento Geral” (1973), e que vem a ser uma das canções mais analisadas de Gonzaguinha. O enunciador da canção se coloca como um

observador de uma realidade vivida por muitos e que contraria toda a propaganda feita pelo governo sobre as maravilhas do chamado “milagre econômico”. De forma (nem tanto) velada, ele também se posiciona contra a ditadura militar, quando critica a subserviência do cidadão, que aceitava o que lhe era imposto pelo regime e também quando ironiza atitudes e termos relacionados ao universo militar, como “abaixar a cabeça”, “disciplinado”, “ordenado”, “comportado”, como pontuado por pesquisadores que se dedicaram a analisar essa canção. Para atingir um público maior e mostrar uma certa identificação com ele, Gonzaguinha usa expressões coloquiais como tutu e xepa, o que ele consegue com sucesso, até mesmo, ou principalmente, pelo fato de que ele próprio fazia parte desse grupo.

Embora fosse filho de Luiz Gonzaga, já nacionalmente famoso na década de 1960, Gonzaguinha não era rico, nem morava na zona sul. O compositor passou grande parte de sua vida no Morro de São Carlos e isso fez toda a diferença para sua obra, pois permitiu que ele falasse com conhecimento de causa de alguém que havia experimentado as dificuldades de um morador de classe média-baixa no Rio de Janeiro. Esse brasileiro retratado por Gonzaguinha é o trabalhador comum, que vive com dificuldades, é desrespeitado em seus direitos, mas não abre mão dos momentos de lazer (FARIAS, 2011, p. 67). “Comportamento geral” não é a única canção que trata do tema. Por outras vezes, Gonzaguinha volta a comentar a situação do brasileiro comum, pobre, que luta para sobreviver numa sociedade injusta social e economicamente. Engana-se quem pensa que o compositor via esse cidadão comum apenas como vítima de um sistema desigual. Gonzaguinha notava o fato de que muitas pessoas estavam acomodadas com a situação e, a partir dessa compreensão, buscava chamar a atenção e convidar esse cidadão a mudar sua vida.

Em “Comportamento Geral”, Gonzaguinha trabalha não só com a linguagem coloquial, como também se utiliza de expressões e situações do universo do brasileiro comum, como “cerveja”, “samba”, “carnaval”, novamente como forma de buscar uma aproximação. A resiliência proposta ironicamente pelo enunciador nas estrofes principais se contrapõe ao refrão da música. Ao mesmo tempo em que fala “você deve estampar sempre um ar de alegria / e dizer: tudo tem melhorado”, verso da primeira estrofe, o enunciador no refrão diz “se acabarem com o teu Carnaval?”. Interessante notar como a interpretação da

canção por Gonzaguinha reforça essa ideia. O refrão é cantado de forma arrastada, prolongando o verso “você merece”, dando a impressão de uma fala conformada. O cantor também ironiza os desejos dessa classe média, deslumbrada pela propaganda positiva do governo, auxiliado pela mídia, de que o país estava progredindo economicamente – e esteve, por um curto período – nos versos: “deve pois só fazer pelo bem da Nação / Tudo aquilo que for ordenado / Pra ganhar um Fuscão no juízo final e diploma de bem comportado”. O “você merece” repetido oito vezes ao longo da canção se assemelha a um “bem feito” dito por quem percebe que essa inação por parte do cidadão traz como retorno para ele a “xepa da feira”.

A canção incomodou bastante a censura, especialmente após a participação de Gonzaguinha no programa de Flávio Cavalcanti. A reação após o programa foi a proibição da execução da canção nas rádios, o que teve como efeito um aumento na vendagem do LP de Gonzaguinha, que, embora não fosse desconhecido do público por suas participações nos festivais – que aconteciam principalmente no eixo Rio-São Paulo – ainda não havia alcançado um sucesso em âmbito nacional.

A noção de que a canção servia para algo mais que apenas entreter aparece também em “Palavras”, presente no mesmo LP, em que com uma melodia mais lenta, um canto mais arrastado, Gonzaguinha expressa sua opinião sobre a função da música. Os versos “cantar nunca foi só de alegria / com tempo ruim / todo mundo também dá bom dia” demonstram que o cantor entende que o papel da música vai além do mero entretenimento, mais do que o sol e o mar tão presentes em canções de anos anteriores, mostrando que era possível e necessário naquele momento cantar, apesar do momento conturbado e, através da canção, se posicionar.

Em LP do ano seguinte, também intitulado *Luiz Gonzaga Jr* (1974), Gonzaguinha continua a demonstrar preocupação com a situação política no país, mesmo que de forma velada, como na canção “Amanhã ou Depois”, com versos que expressam o desejo de um futuro melhor, mas que ainda assim retomam o universo de palavras do regime militar, como “e conta as estrelas na ponta dos dedos / pra ver quantas brilham / e qual se apagou”, numa possível referência às estrelas dos generais, ou ainda mostrando o clima pesado que tomou conta das décadas de 1960-1970, como “de novo a esse mar / sem ver

tempestades ciclones”. Essa canção reaparece no LP *Vida de viajante*, produzido a partir da turnê que Gonzaguinha fez com seu pai Luiz Gonzaga, dessa vez cantada em conjunto com outras duas, “Achados e perdidos” e “Pequena memória para um tempo sem memória”. Essas canções serão analisadas mais à frente neste capítulo.

A fama – decerto injusta – de “cantor rancor” que acompanhou Gonzaguinha nos anos iniciais de sua carreira surge a partir de seus primeiros LPs, porque é justamente neles que o cantor expressa com mais insistência seu inconformismo com a situação política e social, que se fazia sentir especialmente nas camadas menos privilegiadas da sociedade. O LP *Luiz Gonzaga Jr* conta com outras canções que se relacionam com a proposta de denúncia. A canção “Pois é, seu Zé”, integrante deste disco, traz versos que buscam uma aproximação com o povo, por meio do uso de termos como “cachaça”, “matando cachorro a grito”, “nó em pingo d’água”. Essa tentativa de aproximação não se dá apenas nas letras, mas também na escolha de ritmos que tinham mais apelo comercial nas décadas de 1960-1970, como o samba e o bolero. Os dois primeiros versos da canção “ultimamente ando matando até cachorro a grito / e a plateia aplaudindo e pedindo bis”, mostram, por meio do uso da expressão popular “matando cachorro a grito”, que o enunciador está num sufoco, que é ignorado pela plateia. O sufoco desse enunciador continua nas estrofes seguintes: “ando tão mal que ando dando nó em pingo d’água / só mato a sede quando choro um pouco a minha mágoa”, ou em “de tanto andar na corda bamba eu sou equilibrista” e ainda em “equilibrando a vida e a morte eu sou malabarista”. No circo da canção, o compositor coloca a plateia como ávida por um espetáculo, não importa a que custo, porque, segundo ele, “a plateia só deseja ser feliz” e “a plateia ainda aplaude e pede bis”. Esse posicionamento individualista que tanto incomoda o compositor seria o mesmo de parte da população, interessada somente no que poderia beneficiá-la, possivelmente as benesses advindas do milagre econômico, sem se importar com o outro lado da questão, o sofrimento dos que iam na contramão do regime.

Marcílio de Sousa (2013, p. 57) corrobora essa ideia quando comenta em seu artigo que a apatia da população retratada na canção de Gonzaguinha seria fruto da opressão do regime militar, que minava todos os espaços de manifestação a qualquer ideia contrária a ele.

Por sua vez, Geania Nogueira de Farias (2011, p. 68) aponta que, ao contrário de outras canções, o enunciador entende que a causa de seus problemas é o comodismo, ao aceitar uma situação e não fazer muito para mudá-la. Segundo Farias (2011, p. 69), o brasileiro retratado nas canções é o comum, que segue a máxima do “levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima”, encarando a vida de forma positiva, sempre com a motivação para continuar. Esse brasileiro que aceita adversidades e que tenta se adaptar a ela, ao invés de fazer um esforço para modificá-la, como propõe a canção no verso “mas não me queixo dessa sorte, eu sou um comodista”, agia exatamente de acordo com o que o regime militar queria, um povo que aceita sem questionar o que lhe é imposto.

Gonzaguinha conseguiu, com suas canções, compor um retrato de uma época marcada pela atuação da ditadura militar e a repercussão de seus atos na sociedade como um todo. O posicionamento engajado do compositor pode ser comprovado não somente através da análise das letras de suas canções, ou do número de canções vetadas pela censura – mais de cinquenta – inclusive nos anos 1980, quando a ditadura já agonizava. Essa postura é assumida pelo próprio cantor, fato que pode ser comprovado em dois momentos, pelo menos, registrados em vídeo. Um deles foi dado em uma entrevista ao Jornal Hoje, em 1979 e que consta do programa Arquivo N do canal GNT²⁸:

Eu sou uma pessoa engajada porque me engajo realmente numa luta contra uma determinada coisa que eu não concordo, e não concordo mesmo, e, portanto, eu procuro através daquilo que eu aprendi teoricamente através de uma prática no cotidiano, toda uma posição a nível revolucionário mesmo.

Outra declaração dada pelo cantor aparece no Festival MPB 80, realizado em 1980, no estádio do Maracanãzinho, no Rio de Janeiro, também parte do programa Arquivo N do canal GNT em que afirma:

É preciso prestar muita atenção no que acontece à volta da gente. É preciso entender que hoje queimam bancas de jornais e não permitem outras informações que não aquelas que interessam ao poder. É preciso entender que nós todos temos que, através da atitude diária, conquistar, tomar uma coisa, uma pequena coisa chamada liberdade.

²⁸ Programa disponível no YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cwaq6LUhns>. Acesso em: 17 jan. 2018.

Esse posicionamento continua ao longo dos anos. Em outra situação, o cantor foi entrevistado pela jornalista Leda Nagle para o Jornal Hoje em 1979, e comentou: “eu trabalho com tudo, eu trabalho acima de tudo com o meu coração e evidentemente juntando a toda uma posição crítica, posição consciente e consequente esses anos todos”.

Quando perguntado pela mesma entrevistadora sobre o que ele era mais, cantor ou compositor, Gonzaguinha prontamente respondeu “pessoa”. Essa resposta nos indica que o compositor se via como alguém sem rótulos, fiel apenas a si mesmo, o que é comprovado por sua obra.

Gonzaguinha não pode ser chamado apenas de cantor rancor, ou romântico, ou autobiográfico, ou de bolero. Acima de tudo, Gonzaguinha foi fiel a si mesmo, sendo capaz de retratar tanto seu momento pessoal, quanto histórico. Talvez seja por isso que, ao analisarmos suas canções do período da ditadura militar, percebemos uma certa aspereza e a forte crítica feita contra o regime. Com a abertura política e o posterior fim da ditadura, observamos um abrandamento das críticas e o seu lado mais romântico e de bem com a vida fica mais evidente. É nesse segundo momento que vemos o compositor já em bons termos com o pai, com quem havia se desentendido boa parte da vida e morando em Belo Horizonte, longe do burburinho do Rio de Janeiro. Essas mudanças se refletem diretamente em suas composições, mas não chegam a afetar o teor de sua obra, uma vez que sua crítica acaba se voltando para outros aspectos da vida, como a situação econômica que o país atravessava desde o fim do milagre econômico.

Ao longo de sua carreira o cantor produziu muitas canções em que engajamento e crítica podem ser percebidos, mesmo sendo necessário fazer uma leitura mais atenta às ironias e metáforas utilizadas pelo compositor. A fim de verificar esse posicionamento de Gonzaguinha, optamos por analisar algumas canções a partir de um recorte temporal, que vai de 1973, ano de lançamento de seu primeiro LP, até 1978, ano em que o AI-5 é revogado.

A primeira a ser analisada, “Plano de voo”, foi gravada no LP de 1975, com o mesmo título. Esse foi o terceiro LP gravado por Gonzaguinha e contém doze canções, algumas de grande sucesso e de relevância para a consolidação da carreira do compositor. A proposta é fazer uma análise verso a verso a fim de construir uma visão mais detalhada do que o compositor propunha naquele

momento. A época em que as canções são compostas e gravadas ainda se insere nos anos plúmbeos da ditadura militar, com as ações da censura a todo vapor. Embora a ditadura tenha começado em 1964, é a partir da publicação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968 que a repressão é intensificada, principalmente aos meios de comunicação e às artes como um todo. Ainda que a ditadura militar tenha tentado cooptar alguns artistas e usar suas canções como propaganda positiva para o regime, certamente esse não foi o caso de Gonzaguinha. O compositor se manteve coerente ao longo de sua carreira, não se deixando intimidar ou esmorecer com as dificuldades criadas pelos vetos da censura que ocorreram mesmo depois que a ditadura militar já havia começado o processo de abertura lenta e gradual, a partir de 1974. A fim de lidar com a censura, Gonzaguinha adotou uma postura maleável e precisou reenviar algumas de suas canções mais de uma vez para sua liberação. A técnica adotada por ele era de vencer pelo cansaço – com muita inteligência – os vetos do DCDP. Além disso, o compositor abusou do uso de ironias e metáforas a fim de “enganar” os censores, que em muitos dos casos não eram especialistas na área. Em “Plano de voo” não é diferente. Uma canção aparentemente inocente traz, numa leitura mais atenta, várias referências à situação política no país e às ações da ditadura.

A canção contém dezenove versos que relatam o plano de voo de uma ave a um novo lugar.

A ave levanta voo e vai em busca da quente luz do sol
 (Um ninho é preciso noutro lugar onde agora o campo explode em flor)
 Cuidar do novo ovo
 A nova cria
 O novo dia
 O novo...
 ...Amanhã
 A nova vida, a calma, o agasalho, pelo menos do corpo o calor
 Voar se possível no frescor do despertar sereno da manhã
 Pegar a asa morna desse vento sul
 Voando sempre em bando sobre os perigos desse imenso mar azul
 Da flecha, em formação, seguindo sempre no sentido de chegar
 Da arma oculta no capinzal quantos? Quais escaparão
 Do olho, dedo no gatilho, do engodo
 (O apito chama a atenção)
 Do laço, arapuça, armadilha
 Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão
 Voar se possível.....
 Mar azul
 (GONZAGUINHA, 1975)

O título da canção indica um plano em busca da liberdade, o que é corroborado pela escolha do substantivo *ave* no primeiro verso. A busca pela luz

quente do sol remete à procura por aconchego e conforto, ainda que isso represente um perigo, uma vez que uma proximidade maior com o sol pode causar danos. A indicação da luz do sol também revela uma oposição à escuridão, uma possível analogia entre a situação política do país instaurada pela ditadura militar. Essa ave buscava exatamente escapar de uma situação obscura e partir para um lugar onde houvesse luz e liberdade.

O verso seguinte, “um ninho é preciso noutra lugar onde agora o campo explode em flor”, começa com o substantivo *ninho*, que tem como definições, de acordo com o *Dicionário Houaiss*, (a) estrutura construída pelas aves, na qual é feita a postura e a incubação de ovos, (b) lugar onde os animais e seus filhotes se recolhem e dormem, (c) local para onde se foge para escapar a um perigo, abrigo, toca, (d) casa de habitação, lar, (e) país de origem, pátria e (e) cavidade existente nas paredes de uma rocha, preenchida por minerais secundários. Como se observa, as definições para *ninho* são bastante significativas para o contexto proposto por Gonzaguinha. Esse ninho de que fala o compositor seria uma nova pátria, um novo abrigo, favorável ao desenvolvimento de uma nova situação política e onde houvesse segurança. O trecho “onde agora o campo explode em flor”, embora tenha o verbo explodir, geralmente relacionado a guerras, vem seguido de flor, que nos remete à ideia de paz e amor, bem ao gosto da juventude dos anos 1970 (vale recordar o slogan da juventude hippie nos anos 1960-1970, “*flower power*”, como símbolo da luta pela não-violência). Ainda nesse trecho, é importante destacar que o compositor sugere o campo como o outro lugar, onde seria possível recomeçar. A busca pela natureza, um retorno à simplicidade, longe da confusão das cidades é feita pelo próprio cantor, anos mais tarde, quando decide se mudar para Belo Horizonte e viver uma vida mais simples, de pessoa “comum” ao lado de sua última esposa e filha.

Os versos seguintes – “cuidar do novo ovo / a nova cria / o novo dia / o novo / amanhã” – são versos curtos, que mostram uma esperança no amanhã. O processo de abertura política teve início no ano de 1974 e trouxe consigo uma certa esperança de que o amanhã seria melhor – característica das canções da abertura. Embora esse processo tenha sido bastante lento e que ainda no ano de 1975 a repressão tenha sido responsável pela trágica morte do jornalista Vladimir Herzog, o regime já dava sinais de desgaste e já não contava mais tanto com o apoio da população. A censura ainda não havia se abrandado e

continuar a perseguir Gonzaguinha até os anos 1980, com canções vetadas pelo DCDP. Uma dessas canções foi “A marcha do povo doido”, enviada para avaliação da censura em 22 de abril de 1980 após Gonzaguinha inserir na gravação uma parte falada, a fim de homenagear o cronista Stanislaw Ponte Preta e fazer uma alusão ao “Samba do crioulo doido”, de Sérgio Porto, o Stanislaw. O parecer da DCDP, dado em 1980, após o fim do AI-5 e de já promulgada a lei da anistia (em 28 de agosto de 1979), mostra que ainda não havia uma liberdade de fato. O parecer sobre a canção argumenta (apesar de o verbo não ser bem esse):

Muito embora o nível de abertura política que se está procurando estabelecer, a presente letra musical com a parte em prosa que a antecipa, são [sic] de uma gravidade crítica ao sistema político governamental, maliciosamente adicionada a uma música agradável que chegará ao sucesso nos programas radiofônicos e acarretará um condicionamento no público ouvinte. Não acontece o mesmo quando uma notícia é divulgada pela imprensa. Assim, opino pela NÃO LIBERAÇÃO com base nas letras d e g do artigo 41 da Regulamentação Censória, aprovada pelo Decreto no 20493/Á6, uma vez que nada há oficialmente tornando este documento legal, sem efeito. (BRASIL, 1980)

Voltando à análise da canção “Plano de voo”, seu oitavo verso – “a nova vida, a calma, o agasalho, pelo menos do campo o calor” – complementa a ideia de que a vida é melhor no campo, longe das cidades grandes. O trecho “voar, se possível no frescor do despertar sereno da manhã”, retoma a noção de busca pela liberdade, por meio do verbo voar, enquanto a expressão “frescor do despertar sereno da manhã” nos remete a uma nova realidade pelo uso das palavras despertar e manhã, quando se acorda para um novo dia, uma nova chance.

Os versos seguintes – “pegar a asa morna desse vento sul / voando sempre em bando sobre os perigos desse imenso mar azul” – utilizam metaforicamente a travessia de um pássaro e seu bando, mas possivelmente indicam um alerta para aqueles que desejam escapar da situação corrente imposta pela ditadura. A canção indica que a busca pela liberdade deve ser feita em grupo e os perigos do mar azul seriam uma referência à situação política do Rio de Janeiro, cidade onde vivia o compositor.

No verso “da flecha em formação, voando sempre no sentido de chegar”, a flecha em formação é uma das maneiras com que os pássaros voam, mas poderia ser entendido também como metáfora para uma preparação para o

ataque ou defesa, ao passo que “voando sempre no sentido de chegar” seria o objetivo de se alcançar sucesso nessa travessia para outro lugar.

A menção às ações da ditadura, no geral, feitas na obscuridade, são tema dos próximos versos: “da arma oculta no capinzal, quantos? Quais escaparão / do olho, dedo no gatilho do engodo / o apito chama a atenção / do laço, arapuca, armadilha”. As emboscadas montadas pela ditadura para prender os militantes, e a pergunta sobre quais escaparão do engodo estariam ligadas à ideia de traição e engano, tanto por parte da ditadura, que infiltrava seus agentes no meio dos militantes, a fim de armar suas prisões, quanto poderia se referir à mentira armada pela ditadura com relação ao milagre econômico – que se sabia que estava com seus dias contados – bem como com a participação dos meios de comunicação que foram parte bastante atuante do esquema de ludíbrio do povo. O controle feito para manter a população ao lado do regime ia além da repressão e censura, sendo realizado também através dos meios de comunicação, que propagandeavam uma situação econômica favorável no início da ditadura, que começou a perder sua força a partir do momento em que o efeito do “milagre econômico” acabou e o apoio irrestrito da mídia já não era mais um fato.

Nesse sentido, a TV Globo, já em plena ascensão, foi uma grande aliada do regime militar, assim como muitos artistas e setores da economia. Tudo isso impulsionado pelo aumento surpreendente das vendas de aparelhos de TV ao longo da década de 1970, em grande parte pelos investimentos feitos na economia. A conjunção desses fatores fez da ditadura um empreendimento bem-sucedido por tanto tempo.

Os versos finais da canção – “quantos, quais mesmo assim, prosseguirão / voar, se possível, mar azul” – reforçam toda a ideia da canção de que é necessário fugir de uma situação desfavorável.

O disco *Plano de voo* mereceria um capítulo só para ele, pelo conteúdo riquíssimo de suas canções, antenadas com o momento político. Dentre essas canções, uma outra que vale a pena ser analisada é “Catatonia integral”, em que o compositor, através do uso de muita ironia, critica o regime militar. Um dos pesquisadores que analisou “Catatonia integral”, Marcilio de Sousa, verifica ser essa uma canção em que o compositor retrata “o clima de repressão do regime militar, sobretudo a partir dos meios de comunicação” (SOUSA, 2013, p. 37).

As ações do governo militar para coibir qualquer publicação que fosse contrária ao regime atingiram especialmente os jornais de maior circulação no país, que sofreram com a censura diária imposta pelos militares, tendo que muitas vezes substituir o conteúdo censurado por alguma outra notícia de menor importância, o que em muitos casos era feito com receitas ou horóscopo. Essa inserção de conteúdo alheio à proposta dos jornais não passava despercebida de grande parte da população leitora, como comprova a letra da canção de Gonzaguinha.

Em “Catatonia integral”, o compositor ironiza as notícias *nonsense* inseridas nos jornais, na tentativa – bem-sucedida muitas vezes – de alienar a população. Como lembra Marcílio de Sousa, após sofrerem cortes de suas matérias pela censura, com jornais já prontos, as redações começaram a trabalhar com a censura prévia, a fim de evitar maiores prejuízos. A letra da canção diz:

Todo dia de manhã, antes mesmo do café, abrir o jornal
 (Todos na folha 18) ver os caminhos que se determina o astral
 Finanças, amor, saúde,
 "O que devo de fazer no relacionamento pessoal?"
 Qual a pedra, a cor, a flor, a cueca,
 A calça, a camisa, meu novo comportamento geral

... As desavenças dentro do lar serão nefastas à vida profissional
 ... Não ouça conselhos de amigos
 Pois todos irão te fazer muito mal
 ... Um novo fato na vida complicará o teu campo sentimental
 ... Cansaço, perturbações, febre
 Complicações neste período atual

Não faça, não saia, não fume, não fale, não coma
 Não durma, não coma, não fale nada afinal
 Em todos os trinta diários, revistas e folhas.
 E o rosto ficando vermelho e o suor
 O garfo caindo da mão, o leite sujando o chão,
 O nó na garganta e o pior
 Faz[em] já mais de dez anos sentado
 Calado, abobado, sem mexer sequer o olhar

Logo num dia em que a terra
 Na casa maior de Netuno, em função com Plutão
 Regida por Vênus que emana os raios da força contra esse mal
 Banhada pela luz da lua em quarto crescente... paixão
 Prenuncia uma fase repleta de benção... a catatonia integral

Todo dia de manhã, antes mesmo do café, abrir o jornal
 Qual a pedra, a cor, a flor, a cueca,
 A calça, a camisa, meu novo comportamento geral
 Faz[em] já mais de dez anos sentado
 Calado, abobado, sem mexer sequer o olhar
 Não faça, não saia, não fume, não fale não coma

Não durma, não coma, não fale nada afinal

A canção foi gravada no LP *Luiz Gonzaga Jr* de 1975 e está dividida em cinco estrofes. A primeira estrofe relata o hábito de ler o jornal todo dia e ir direto para a página 18 a fim de ver o que os astros reservam para o dia: “ver os caminhos que se determina o astral”. No verso seguinte, Gonzaguinha destaca as áreas de interesse de quem lia essas notícias, finanças, amor, saúde. A pergunta do quarto verso – “O que devo fazer no relacionamento pessoal?” – reforça o individualismo e a pouca preocupação com o coletivo, objetivo do regime militar, que não tinha interesse em incentivar uma consciência política na população. Os dois últimos versos reforçam essa ideia e retomam a canção “Comportamento geral”, presente no LP do ano anterior.

A segunda estrofe é composta por seis versos que indiretamente se referem a ações do governo militar. O verso “as desavenças dentro do lar serão nefastas à vida profissional” indica a necessidade de se evitar conflitos, de manter uma vida pessoal sem brigas ou desavenças, porque o mais importante é trabalhar e não permitir que coisas menores atrapalhem a produtividade. Os versos seguintes – “não ouça conselho de amigos / pois todos irão te fazer muito mal” e “Cansaço, perturbações, febre / complicações neste período atual” – reforçam mais uma vez a ideia de individualismo e possivelmente lançam farpas ao período ditatorial.

Na terceira estrofe, o compositor vai mais direto ao ponto, com os dois primeiros versos em que todas as expressões começam com o advérbio *não*, a fim de mostrar que tudo era proibido, o fazer, sair, fumar, falar, comer, dormir, terminando o verso com “não fale nada afinal”, utilizando outro advérbio que, nesse caso, dá ênfase ao não falar, ação mais perigosa em uma ditadura e a mais proibida. O terceiro verso volta à ideia de não falar nada, seja em revistas, folhas e diários. Em seguida o compositor elenca uma série de reações a esse aperto da censura, como o garfo caindo, o leite sujando o chão, o nó na garganta e o pior: “faz[em] já mais de dez anos sentado”, referência ao regime militar que havia começado em 1964, vigorando já há onze anos quando o LP foi lançado. Esse período deixa o enunciador “sentado, calado, abobado, sem mexer sequer o olhar”, paralisado pela opressão do regime.

Na quarta estrofe, o compositor retoma a temática da astrologia e constrói três versos com referência ao tema, citando planetas e suas prováveis influências na vida das pessoas, como Vênus (conhecida pelo amor), que “emana os raios da força contra esse mal / banhada pela luz da lua em quarto crescente... paixão”. Essa força do amor / paixão de que fala o compositor é, para ele, o que prenuncia uma nova fase, a da catatonia integral. A palavra catatonia vem do grego *katá*, que significa regressão, mais o termo *tônus*, que se refere a músculo, ou seja, por sua etimologia, a palavra significa uma paralisia, regressão muscular, mas o termo é mais usado na psiquiatria e nesse caso se refere a uma condição que consiste em rigidez ou imobilidade que pode durar horas ou mais. A catatonia integral, a que se refere Gonzaguinha, seria a apatia da população no que tem a ver com o regime militar. Uma condição que a princípio seria temporária, a ditadura militar acabou durando vinte e um anos impactando áreas diversas, porém complementares, como a economia, a política e os costumes da sociedade das décadas de 1960-1970. A última estrofe retoma as anteriores, como um ciclo vicioso que não se encerra nunca: a manhã, o jornal, os anos de paralisia e a repressão.

3.2 – O testemunho

A postura engajada de Gonzaguinha, afrontando o regime e a censura através da força política que a música havia adquirido naquela época nos leva a crer que exista nas letras de suas canções um intenso e inequívoco teor testemunhal. Gonzaguinha foi perseguido pela censura – e lidou muito bem com essa situação, conseguindo passar seu recado e sua filosofia apesar disso. Em momento nenhum foi preso, torturado ou exilado como tantos outros. A sua imagem pública de cantor engajado e de protesto legitimada pela grande mídia possibilitou que ele emprestasse sua voz àqueles que desejavam se opor ao regime ditatorial mas que não poderiam falar sem que, com isso, enfrentassem consequências mais graves. A fim de verificar o teor testemunhal nas canções selecionadas, é preciso, antes, definir o que seria esse teor testemunhal.

Gonzaguinha é um dos compositores que mais fizeram sucesso do final da década de 1960 até a década de 1990 quando faleceu aos 45 anos em um acidente de carro. A importância do cantor / compositor para a MPB, em

especial nos anos da ditadura, se dá porque Gonzaguinha agiu como porta-voz de uma geração oprimida por um regime ditatorial e silenciada pela censura imposta por esse regime. Embora sua temática tenha sido bastante variada, o foco aqui será voltado para canções que tenham um “teor testemunhal”. Essa escolha se deu a partir da ideia de que a literatura possui um teor testemunhal e que, segundo Márcio Seligmann-Silva, essa abordagem permite que se estude uma literatura “saturada de contato com um cotidiano e uma estrutura social violentos e com prática de exclusão – social e étnica [...]” (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 43)

A proposta é, portanto, verificar o teor testemunhal em três canções de Gonzaguinha encontradas no LP *Gonzagão e Gonzaguinha: a vida do viajante* (1981). As canções, que aparecem em ordem também no LP, compõem um panorama de crítica ao regime militar e uma homenagem aos que lutaram contra a ditadura. O recorte foi selecionado tendo em vista o momento histórico em que as canções foram produzidas – ditadura militar – e por ter sido nesse período que as marcas do testemunho são vistas com mais clareza em suas canções.

Os estudos do testemunho são relativamente recentes, tendo se iniciado principalmente após a segunda guerra mundial com os relatos de sobreviventes dos campos de concentração, dando origem a uma nova abordagem, a literatura de testemunho. Essa literatura, além de ser marcada pela fragmentação do relato, também se vincula a uma oposição ao discurso oficial do Estado e transgride “modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas” (GINZBURG, 2012, p. 53), tendo forte responsabilidade social com o passado. A literatura de testemunho, a princípio vinculada apenas a esse evento, teve, ao longo do tempo e dos estudos, seu conceito ampliado. Outros relatos foram surgindo ao longo do tempo, em outras partes do mundo, inclusive e principalmente em locais e contextos em que o autoritarismo e a opressão vigora(ra)m, como na África e na América Latina. Os relatos que tratam de um testemunho descolado do Holocausto passaram a ser chamados de *testimonio*, termo surgido na década de 1960 e que se refere a experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais tem sido estudada. É nesse sentido que

podemos entender haver um “teor testemunhal” que vai além da chamada literatura do Holocausto.

A literatura de testemunho surge no Brasil em decorrência da repressão da ditadura militar a partir da década de 1960 e vem reforçar a necessidade de se lembrar o evento para que se entenda que situações como essa não devem se repetir. A censura imposta pelos militares à época da ditadura exigiu “da produção cultural da época o rompimento dos laços entre a cultura e a política” (FRANCO, 2012, p. 352). Além disso, a censura também prejudicou os meios de produção cultural livre, impedindo que várias obras fossem publicadas, peças encenadas e músicas lançadas. Muitos compositores e cantores foram atingidos pela repressão, como os casos de Caetano Veloso e Gilberto Gil, presos pelo regime por três meses e convidados a saírem do país, e Chico Buarque, que não foi preso, mas que também foi convidado a se retirar do país.

Os censores tinham plenos poderes para (tentar) controlar ações, pensamentos e discursos, sendo a linguagem “tratada como caso de segurança nacional” (MENEZES, 2008, p. 61). Esses censores se utilizavam de pareceres prontos, pré-definidos, enquadrando as canções, em sua grande maioria, com base no artigo 41, alínea a, do decreto 20.493 – a Lei da Censura –, que estabelecia orientações a respeito “do zelo e da integridade das normas governamentais [...]” (MENEZES, 2008, p. 63).

No que tange às canções de Gonzaguinha, os censores vetaram aquilo que consideravam ter “conotações políticas”, se preocupando com a mensagem para além do texto. Sendo um observador sagaz da realidade que o cercava, Gonzaguinha foi capaz de transferir para suas músicas sua visão sobre a situação política e social com a tarimba de alguém que havia passado por tudo isso, identificado com essas lutas e anseios de uma “população (...) que vive à margem do acesso e da produção de bens sociais e culturais”, jamais se esquecendo de “suas verdadeiras raízes” como menino que cresceu no Morro de São Carlos (MENEZES, 2008, p. 64).

Várias dessas canções demonstravam sua preocupação em se posicionar politicamente contra a ditadura militar. Em artigo sobre o compositor, a pesquisadora Leila Medeiros de Menezes cita as conhecidas “Comportamento geral” (1973) e “Pequena memória para um tempo sem memória” (1975) em que Gonzaguinha “[...] deixou explodir sua indignação e se fez plenamente ativo,

atualizado, engajado, respondendo, assim, aos questionamentos de uma juventude [...]” (2008, p. 64)

Ao considerarmos o contexto histórico e o posicionamento engajado assumido por Gonzaguinha representado em grande parte da sua obra, acreditamos ser possível verificar em algumas canções um forte teor testemunhal. A pergunta que surge então é: se Gonzaguinha não foi torturado, nem preso, ou sequer exilado, pelo contrário, se ele gozou da fama trazida pela mídia, de que forma é possível verificar “testemunho” em suas canções? Para início de conversa é preciso lembrar que o que se destaca nas canções selecionadas neste recorte é o que chamamos de teor testemunhal, que é aquele que aparece na literatura feita pelas testemunhas solidárias, ou seja, por aqueles que viram o sofrimento alheio, seja ele resultado de uma ditadura, opressão de classe ou gênero, e que se colocam como porta-vozes das vítimas desse sofrimento. Como bem lembra Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 57) , a testemunha não é somente a direta, podendo ser também aquela pessoa que se predispõe a ouvir a narração – insuportável – do outro, sabendo que a transmissão dessa narração é o que retoma reflexivamente o passado, a fim de que ele não se repita.

Ainda sobre a pertinência de ser ver Gonzaguinha como uma testemunha solidária e ver em suas canções um forte teor testemunhal, Wilberth Salgueiro nos lembra que há várias modalidades de testemunho. O testemunho pode ter relação com períodos ou eventos, como por exemplo, com o Holocausto (ou Shoah, como alguns autores preferem) na Alemanha nazista, ou com a ditadura militar no Brasil, tendo como foco principal o testemunho dos sobreviventes. Esse relato, contudo, pode também ser feito por uma testemunha solidária, que é aquela que ouve o relato e empresta sua voz para quem não consegue ou não pode testemunhar. Salgueiro ainda nos lembra que o testemunho se apresenta através de diferentes formas de expressão, como as memórias, o romance, depoimentos, poemas, canções, etc. (SALGUEIRO, 2012, p. 286).

Tendo em mente, portanto, que a literatura pode apresentar um teor testemunhal, sem necessariamente estar diretamente relacionada a relatos advindos de genocídios e mesmo que a testemunha não tenha “sofrido” diretamente a dor (que, no entanto, representa em sua obra), a análise das

canções de Gonzaguinha será feita na configuração em que aparecem no LP *A vida do viajante* (1981).

O momento de gravação do disco *A vida do viajante* é particularmente especial para o compositor, por ter sido este um momento de reconciliação com seu pai, Luiz Gonzaga. Neste trabalho, dividido em dois discos, encontramos a regravação de “Amanhã ou depois”²⁹, com a estrofe alterada, e na sequência as canções “Achados e perdidos” e “Pequena memória para um tempo sem memória”. As três canções, quando analisadas em conjunto, nos dão uma mostra do engajamento do cantor / compositor. Gonzaguinha denuncia na letra das canções o desaparecimento de tantos brasileiros que se arriscaram a ir contra o regime. Esse posicionamento crítico percebido em Gonzaguinha, contudo, não foi exclusividade do compositor. Marcos Napolitano comenta que, por volta de 1976, a MPB já havia consolidado sua “vocaçãõ oposicionista de resistência ao regime militar e de eixo fonográfico a um só tempo” (NAPOLITANO, 2014, p. 136). Ainda segundo o historiador, consolidava-se o fenômeno da “rede de recados”, desempenhado pela canção popular na época da ditadura, que fazia circular mensagens de liberdade e justiça social, ainda que se utilizando de uma linguagem sutil e simbólica, numa época marcada pela repressão e pela violência (2014, p. 165).

A primeira das três canções, “Amanhã ou depois”, aparece pela primeira vez no LP *Luiz Gonzaga Jr*, de 1974, no auge da ditadura militar. Esse foi uns dos LPs de Gonzaguinha mais vetados pela censura. Das vinte músicas enviadas à censura, apenas nove foram liberadas para gravação. Talvez isso faça desse trabalho, o segundo do compositor, um dos mais representativos do momento histórico por que o país passava e da carreira de Gonzaguinha. Cantando apenas a primeira estrofe da música, Gonzaguinha se dirige a um amigo que sumiu, com quem ele deseja se reencontrar e colocar a conversa em dia. Quando a canção foi composta, a ditadura militar e sua máquina repressiva estavam em pleno vapor, o que já nos indica que Gonzaguinha estava atento ao que acontecia ao seu redor.

Quando comparadas, a primeira estrofe da canção apresenta-se diferente da versão de 1981, talvez porque o momento de seu lançamento não permitisse

²⁹ A íntegra da letra das canções encontra-se no anexo deste trabalho.

uma abordagem mais clara dos eventos ou porque o compositor viu uma necessidade de revisão do que havia dito anteriormente. A primeira estrofe já dá o tom do que virá: “Meu irmão, amanhã ou depois / a gente retorna ao velho lugar / se abraça e fala da vida que foi por aí / e conta os amigos nas pontas dos dedos / pra ver quantos vivem e quem já morreu [...]”. Esse amigo sumido, com o qual não se podia conversar, seria aquele que sumiu na ditadura militar. Esse posicionamento fica mais claro quando levamos em consideração as três canções juntas. Seu sentido fica completo e podemos ter, dessa forma, um panorama da crítica que o cantor fez ao regime militar e à censura. Em outro trecho da referida canção – “amanhã ou depois / na crença de sempre / no mesmo saveiro / de novo a esse mar / sem ver tempestades, ciclones” –, o cantor faz referência a um mar calmo, sem tempestades ou ciclones, indicando provavelmente uma situação política turbulenta, mas com esperança de dias mais tranquilos.

A segunda canção é “Achados e perdidos”, que dá sequência ao propósito do cantor de falar dos mortos e desaparecidos políticos, em versos como “quem me dirá onde está aquele moço fulano de tal / (filho marido irmão namorado que não voltou mais) [...]” e segue comentando “achados, perdidos, morridos: saudades demais”. O compositor insiste em querer saber o paradeiro desses militantes: “[...] mas eu pergunto / e a resposta / é que ninguém sabe ninguém viu / só sei que não sei quão sumido ele foi, se é que ele sumiu”, se referindo, primeiramente, à política do silêncio imposta pela ditadura – quem viveu naquela época relata como era perigoso se manifestar sobre qualquer assunto – e, em seguida, se questiona: “se é que ele sumiu”. Como é de conhecimento, muitas pessoas foram “desaparecidas” pela ditadura militar, que procurava não deixar rastros sobre suas práticas. Nos versos finais dessa canção, “[...] E quem souber algo do seu paradeiro: / beco das liberdades, estreita e esquecida / uma pequena marginal dessa imensa avenida Brasil”, Gonzaguinha retoma sua crítica à falta de liberdade do período, a liberdade estreita e esquecida, a pequena marginal – de estar à margem ou talvez até no sentido de criminoso mesmo – justamente porque aqueles que a desejavam e lutavam por ela naquele momento eram os considerados criminosos.

A terceira canção que compõe a análise é “Pequena memória de um tempo sem memória”. Já no título temos a menção a um dado importante: aquele

era um tempo do qual não se desejava lembrar. Gonzaguinha contradiz a vontade da maioria e força uma lembrança desse momento. Mesmo com a abertura política em andamento, era desejo do governo jogar toda a sujeira da ditadura para debaixo do tapete e colocar uma pedra em cima de anos de regime militar. Tanto foi assim que a Lei da Anistia, de 28 de agosto de 1979, dizia em seu artigo 1º:

é concedida anistia a todos quantos, no período compreendido entre 02 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexo com estes, crimes eleitorais, aos que tiveram seus direitos políticos suspensos e aos servidores da Administração Direta e Indireta, de fundações vinculadas ao poder público, aos Servidores dos Poderes Legislativo e Judiciário, aos Militares e aos dirigentes e representantes sindicais, punidos com fundamento em Atos Institucionais e Complementares.³⁰

O fato de a lei colocar sob o mesmo julgamento tanto os acusados de cometerem crimes políticos quanto os servidores da administração pública nos leva a crer que o que o governo almejava era de fato apagar esse momento, deixando que todos os que cometeram atrocidades em nome do regime ficassem impunes. Seligmann-Silva, sobre esse assunto, lembra uma entrevista com torturadores publicada pela revista *Veja* (nº 49, 9 de dezembro de 1998) em que eles declaram que

[...] não apenas preferem esquecer esse passado, apagá-lo da memória e da história, como também alguns se orgulham de ter torturado com técnicas que não deixavam marcas no corpo das vítimas. O que eles não deixaram escrito no corpo dessas pessoas foi, no entanto, escrito a ferro e fogo na carne da sociedade. (SELIGMANN-SILVA, 2006, p. 85)

A consciência de que se vivia um momento perigoso aparece logo nos dois primeiros versos da canção, quando o compositor fala sobre “[...] um tempo onde lutar por seus direitos é um defeito que mata!”, mas na certeza de que “[...] são histórias que a História qualquer dia contará”. Essa esperança em dias melhores acompanhou as composições da abertura política, que sabiam do aperto político, mas esperavam que tudo melhorasse com o passar dos anos.

Logo em seguida, Gonzaguinha cita nomes de anônimos, como Juvenal e Raimundo – os obscuros personagens –, e menciona um em especial, o de Júlio de Santana. Houve na história dois Júlios de Santana que ficaram

³⁰ O conteúdo completo da lei está disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/leis/L6683.htm>. Acesso em: 19 jan. 2018.

conhecidos por motivos diferentes. Entendemos que, pela temática da música, Gonzaguinha se referiu a Júlio de Santana, o pernambucano, que foi o líder da Ligas Camponesas, preso em outubro de 1963, sendo o primeiro preso político antes do regime militar de 1964. Gonzaguinha vê nesses anônimos a força para lutar contra a opressão e humilhação, buscando, como a letra mesmo nos diz, encontrar uma solução.

O desconhecimento do paradeiro dessas pessoas também é lembrado pelo compositor. Muitas famílias sofreram esse drama de não saber se seus entes queridos estavam vivos ou mortos, são as “[...] cruzes sem nomes, sem corpos, sem datas” de que nos fala Gonzaguinha. O cantor ainda se refere aos que lutaram nos versos “[...] e tantos são os homens por debaixo das manchetes / são forças, são suores que levantam as vedetes / do teatro de revista que é o país de todos nós [...]”, fazendo menção também ao *teatro de revista*, que foi um gênero teatral caracterizado pela sátira política e social mas que também se relaciona com a cultura de entretenimento.

Gonzaguinha finaliza cantando a negação da liberdade concedida, indicando que essa liberdade não é a real, mas sim apenas um simulacro da verdadeira liberdade, essa sim “bem mais sangue”, “bem mais vida”. Em um dos últimos versos, “[...] o grito da batalha: quem espera nunca alcança [...]”, o cantor nos faz lembrar o hino da resistência estudantil durante o período militar, composto por Geraldo Vandré, “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), em que este canta a famosa frase “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”.

É importante ressaltar que a composição, realizada da forma como foi feita, só foi possível porque as canções foram gravadas já em um momento de abertura política, dois anos após o fim do AI-5 e da Lei da Anistia. Caso contrário, essas canções possivelmente entrariam na lista de “vetadas pela censura”.

A postura crítica e denunciante de Gonzaguinha, que se coloca como observador arguto da situação política e que usa sua voz para tomar partido em favor do que não puderam falar, faz dele a tal testemunha solidária de que nos fala Jeanne Marie Gagnebin. A produção literária – seja em prosa, verso ou poesia – realizada nos anos de chumbo e que de uma forma ou de outra relata ou denuncia os horrores da ditadura apresenta um teor testemunhal, justamente por se posicionarem contra a opressão da ditadura e não se deixar calar pela censura. Nesse sentido, nosso moleque cumpriu brilhantemente seu papel.

4. GONZAGUINHA: ANOS 1980 – DEMOCRACIA E MERCADO

A ditadura militar estava chegando nos seus últimos momentos. A partir da promulgação da Lei 6,683 em 28 de agosto de 1979, conhecida como a Lei da Anistia, o panorama político começava a se abrandar. Desse momento em diante os exilados políticos já podiam voltar ao país e a abertura política dava sinais de que o momento mais repressor da ditadura estava chegando ao fim. Ainda assim, os órgãos de censura, em especial o DCDP, continuavam atuantes, mesmo que agindo de forma mais branda, mirando agora, em especial, na moral e nos bons costumes. Os novos ares permitiram que artistas, antes engajados e ferrenhos críticos do regime, amenizassem suas críticas e abordassem outros temas. Esse foi o caso de Gonzaguinha. Suas canções pós-abertura refletem um artista de bem com a vida, ainda bastante crítico, mas agora, além de voltar seu olhar para problemas sociais e econômicos, deixava entrever também um compositor muito romântico.

Um dos questionamentos que moveu essa pesquisa, especialmente no que se refere ao segundo momento da produção musical de Gonzaguinha, foi a mudança que ocorreu com o compositor em sua temática, bem como na abordagem feita desses temas. Essa mudança teria apenas acompanhado o momento histórico ou o compositor teria cedido aos encantos da indústria cultural, aqui representada pelas gravadoras e pela televisão, que abraçaram suas canções?

A análise da trajetória musical de Gonzaguinha e de sua produção nos leva a crer que o compositor, ainda que tenha flertado com essa indústria, conseguiu manter a coerência em sua obra, utilizando essa indústria a seu favor. Partindo de um recorte temporal de lançamento de LPs que vão desde 1979, com *Gonzaguinha da vida*, até 1988, com *Corações Marginais*, pretendemos verificar de que forma o compositor lidou com a abertura política e com os novos problemas que surgiram na década de 1980. A proposta de análise das canções deste período privilegiará os LPs de Gonzaguinha solo, não se concentrando naqueles em parceria com Luiz Gonzaga - ainda que sejam comentados quando necessário - apenas como forma de estabelecer um recorte que privilegie a figura do artista solitário que foi Gonzaguinha.

A análise feita leva em consideração também de que forma Gonzaguinha lidou - e usou a seu favor – com a crescente indústria cultural que despontou no país a partir do “milagre econômico”. É importante, porém, avaliar que esse segundo momento da trajetória musical de Gonzaguinha não se restringiu a uma relação comercial entre ele e a indústria. Ainda que o compositor tenha se sentido mais à vontade para elaborações mais comerciais, Gonzaguinha não esqueceu suas observações a respeito dos problemas políticos e sociais que se delinearam num momento pós-abertura política. Nesse sentido, entendemos que sua obra se mantém fiel à sua proposta de ser crítica e de retratar o momento histórico em que se insere. Vemos, portanto, que existem duas ideias que caminham lado a lado nessa análise: os conceitos de indústria cultural e de conteúdo de verdade, ambos elaborados por Theodor Adorno.

4.1 – Adorno: indústria cultural e conteúdo de verdade

Para entendermos a relação de Gonzaguinha e sua obra com a indústria fonográfica e a mídia dos anos pós-ditadura, é preciso, primeiramente, entender os conceitos que darão suporte à análise a ser realizada. É preciso, portanto, que fiquem bem claras as ideias elaboradas por Theodor Adorno, sendo a primeira a ser comentada a da indústria cultural. Os estudos sobre indústria cultural começam a ser delineados a partir das décadas de 1930-1940 por Theodor Adorno e Marx Horkheimer advindos da observação do que acontecia com a cultura americana.

Para Adorno, que havia recebido uma formação cultural clássica na Alemanha pré-nazista e era muito ligado à música, era espantoso ver como os americanos lidavam com a nova música que surgia e que se difundia enorme e velozmente. Aliado a isso, havia o crescimento da indústria cinematográfica – outra fonte de crítica de Adorno –, que propagava sua ideologia de forma ampla e muito eficaz.

Adorno e Horkheimer percebem que essa nova indústria tinha como principal incentivador o emergente capitalismo e que dele se fez refém. Os produtos da indústria cultural são feitos com o propósito de serem consumidos, sem que para isso haja uma preocupação com uma recepção e avaliação crítica dessa arte. A arte, por assim dizer, produzida a partir dos interesses dessa

indústria, objetivava apenas o consumo e se tornava uma mercadoria para suprir essa necessidade. Nesse sentido, temos uma produção cultural esvaziada de sentido e objetivo estético, preocupada em atender às demandas do mercado e fazer com que o consumidor se envolva cada vez mais e consuma sem parar. Para que isso aconteça é necessário que não haja dificuldade na absorção dessa arte e é preciso também que ela seja massificada, a fim de que esse consumidor acredite que ela é a melhor opção dentre várias.

Há uma conjunção de fatores que fazem com que essa indústria seja tão bem-sucedida. Esses fatores são estudados por Adorno em suas obras, através de conceitos como o de semiformação cultural e o da regressão da audição, ideias estas que vão apoiar a ação da indústria cultural. Adorno e Horkheimer apontam outras características inerentes aos produtos oriundos da indústria cultural: previsibilidade, massificação, volatilidade. Quando levamos esses conceitos para a música, podemos perceber que as canções distribuídas pela indústria cultural apresentam características bastante semelhantes, como, por exemplo, a melodia agradável, a letra fácil, com um refrão marcante e que seja fácil de ser memorizado e repetido à exaustão, o que faz com que essas canções sejam massificadas e descartadas facilmente. É muito comum observamos atualmente o fenômeno do artista de uma só canção, que é aquele que faz um sucesso estrondoso, por um curto período de tempo, e que depois some do mercado, exatamente porque suas canções não têm a consistência artística necessária para que permaneçam. A arte, portanto, se torna uma mercadoria a ser comercializada. Quando trazemos para o Brasil o conceito de indústria cultural percebemos o quanto a nossa abraçou essa ideia, observação que se faz desde a chegada da televisão na década de 1950 e que ajudou a impulsionar o mercado consumidor de produtos desta indústria, de forma rápida, fácil e em grande quantidade (CROCCO, 2009, p. 8).

Adorno estabelece uma relação entre a indústria cultural e o trabalho em seu texto “Tempo livre”, publicado em *Palavras e Sinais* (1995). Nesse texto, Adorno afirma que os produtos da indústria cultural se apresentam como um meio de perpetuar o trabalho. Para ele, como expresso em seu texto, não haveria um momento de lazer por lazer, ao contrário, Adorno entendia que toda diversão fornecida pela sociedade capitalista seira meramente uma forma de estender o trabalho para além das empresas, bem como representaria uma preparação

para o trabalho no recomeço da semana. Ao fazer essa relação, Adorno comenta:

Permitam-me ainda uma palavra sobre a relação entre o tempo livre e a indústria cultural. Sobre esta, enquanto meio de domínio e de integração, foi escrito tanto desde que Horkheimer e eu introduzimos o seu conceito há mais de vinte anos, que me limitarei a destacar um problema específico de que não conseguimos dar-nos conta na ocasião. O crítico da ideologia que se ocupa da indústria cultural haverá de inclinar-se para a opinião de que — uma vez que os ‘standards’ da indústria cultural são os mesmos dos velhos passatempos e da arte menor, congelados — ela domina e controla, de fato e totalmente, a consciência e inconsciência daqueles aos quais se dirige e de cujo gosto ela procede, desde a era liberal. Além disso, há motivos para admitir que a produção regula o consumo tanto na vida material quanto na espiritual, sobretudo ali onde se aproxima tanto do material como na indústria cultural. Deveríamos, portanto, pensar que a indústria cultural e seus consumidores são adequados um ao outro. Como, porém, a indústria cultural tornou-se totalmente fenômeno do sempre-igual do qual promete afastar temporariamente as pessoas, é de se duvidar se a equação entre a indústria cultural e a consciência dos consumidores é precedente. (ADORNO, 1995, p. 75.)

Em seu texto sobre indústria cultural, Adorno e Horkheimer afirmam que estes produtos da indústria cultural

“podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los abertamente. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 5)

Os autores prosseguem sua análise afirmando que a indústria cultural objetiva

“ocupar os homens da saída da fábrica, à noitinha, até a chegada ao relógio do ponto, na manhã seguinte, com o selo da tarefa de que devem se ocupar durante o dia, essa subsunção realiza ironicamente o conceito da cultura unitária que os filósofos da personalidade opunham à massificação” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 7).

A indústria cultural no Brasil se constituiu e se consolidou em um momento de grande ampliação da força da televisão, que arrastou consigo a indústria fonográfica, fazendo com que a produção de LPs pelas gravadoras aumentasse consideravelmente durante os anos 1970. Uma conjunção de fatores contribuiu para que essa indústria se fortalecesse. Ao mesmo tempo em que atendia aos anseios do capitalismo emergente, ela também serviu para o projeto de dominação ideológica imposto pelo regime militar. A massificação da arte, aliada à sua proposta de produzir algo que não exija um pensamento mais aprofundado são algumas das propostas tanto da indústria cultural quanto da ideologia - se é que se pode chamar assim – da ditadura, que utilizou a força crescente da

televisão para mandar seu recado através de programas voltados para enaltecer o governo.

4.2 – A MPB e sua relação com o mercado

A relação da MPB com o mercado e com sua proposta ideológica não pode ser vista sob um ponto de vista único. Ao mesmo tempo em que propunha um engajamento, a MPB foi beneficiada pela crescente indústria fonográfica. Portanto, não há como – e nem teria razão para – separar as duas instâncias, até porque não se deve medir a importância da MPB por sua relação com o mercado. Como afirma Napolitano (2001), as relações entre a MPB engajada dos anos 1960-1970 são muito mais complexas do que propõe uma visão maniqueísta, entre ser engajada ou ser comercial.

Talvez possamos afirmar que a relevância da MPB para aquele momento histórico, como canção engajada e de protesto só teve efeito e sucesso justamente porque foi impulsionada pelo mercado que via nela um retrato da nova juventude politizada dos anos 1970. Concordamos com o posicionamento de Napolitano ao afirmar que essa abordagem em relação à MPB deve ser vista de forma mais ampla, sem rótulos limitantes, da mesma forma que compreendemos que a juventude, não só daquele momento, mas de todos os outros, não restringia suas escolhas musicais a apenas um estilo. O gosto pela MPB não deveria necessariamente excluir o gosto pela bossa nova ou pela jovem guarda, até porque esses estilos conviveram ao longo das décadas de 1960 e 1970, uns com mais destaque que outros dependendo do momento e da exposição midiática que sofreram. Uma avaliação maniqueísta desconsidera toda a complexidade daquele momento.

Ao estudarmos a obra de Gonzaguinha em seu segundo momento como algo mais comercial, voltado para o que o mercado demandava, nos apoiamos na ideia elaborada por Adorno e Horkheimer, tentando perceber de que forma Gonzaguinha se relacionou com a indústria cultural e de que maneira sua obra conversa com os anseios desta. Ainda que entendamos que a indústria cultural pode ser perversa muitas vezes, cooptando artistas e dando ao público o que ele acha que quer, entendemos aqui que o contexto de produção musical dos anos 1970-1980 não pode ser analisado a partir de um ponto de vista único,

compreendendo que o movimento político e social dessas décadas se deu de forma inédita na história do país, não havendo espaço, portanto, para elaborações rasas e simplistas sobre como se deu essa situação, especialmente quando se trata da história da MPB, desde seu surgimento até sua consolidação. De acordo com Napolitano,

O peculiar caminho da arte engajada brasileira - nas suas áreas de expressão vocacionadas para o espetáculo - nos oferece um campo de estudo altamente instigante, que deve ser pensado para além do jogo "cooptação-resistência" (Ridenti, 1993: 84) do artista engajado em relação ao "sistema", ou do "sucesso-fracasso" de sua pedagogia política. (NAPOLITANO, 2001, p. 122)

A MPB, ainda que fosse um estilo musical que envolvesse mais crítica e que exigisse mais atenção às melodias e letras, também foi utilizada pelas duas instâncias mencionadas. No que se refere ao governo militar, permitia-se um certo grau de rebeldia, mas não a ponto de promover uma modificação de pensamento ou costumes. O regime militar, nesse sentido, representou um papel de destaque, uma vez que "permitiu a concretização da indústria cultural no Brasil, consolidando o capitalismo brasileiro através do crescimento do parque industrial e do mercado de bens de consumo materiais" (LAMARÃO, 2009, p. 90). Nesse sentido, a MPB ao mesmo tempo em que agia como opositora do regime, se beneficiava do que ele tinha a oferecer em termos de impulso para o crescimento da indústria fonográfica. Tanto a música quanto a cultura em geral "incorporavam, a um só tempo, formas de resistência, formas de cooptação e colaboração, diluídas num gradiente amplo de projetos ideológicos e graus de combatividade e crítica entre um polo e outro" (LAMARÃO, 2009, p. 91).

No que concerne ao crescimento da indústria fonográfica, os cantores da MPB ajudaram a legitimar algumas das grandes empresas do ramo. Ainda que os discos de MPB não fossem os mais vendidos, ter um cantor desse estilo no seu rol de artistas conferia a essa gravadora um status diferenciado das outras.

Ao tomarmos o conceito de indústria cultural de Adorno, vemos seus produtos e o uso que é feito dela como algo bastante negativo, uma vez que ela seria responsável por acabar com a arte "séria" (radical, autônoma, pesante) e deixar para os consumidores apenas o que foi escolhido e padronizado. Ao mesmo tempo, percebe-se também que esta indústria pode se referir ao modo de produção e distribuição da arte e nesse sentido entendemos que, de certa

forma, essa produção em massa foi benéfica para os artistas da nascente MPB. Sem esse incentivo, muitos artistas não teriam alcançado o sucesso que de fato alcançaram. Por outro lado, não se pode afirmar que algumas produções, por terem se utilizado dessa indústria, são desprovidas de um conteúdo significativo.

O que se advoga aqui é o fato de que Gonzaguinha conseguiu jogar nos dois times, sem comprometer, por um lado, seu posicionamento político, nem por outro, se vender à indústria apenas como um produto. O cantor conseguiu, no fim das contas, tirar proveito dessa indústria para levar sua mensagem a um número muito maior de pessoas, além de fazer dela e de seus produtos tema de suas canções. Ainda que bastante variada, passeando pela crítica à ditadura, o engajamento, o romantismo, o relato da vida cotidiana, a obra de Gonzaguinha se mostra bastante coesa, não apenas por sua temática ou abordagem, mas pela relação de coerência entre o compositor e o momento em que vivia e compunha suas canções. Em mais de uma entrevista, Gonzaguinha afirma ser coerente e diz que seu objetivo foi sempre o de levar seu recado às pessoas. Em entrevista, ele afirmou: "eu mantenho minha posição há anos sem fazer força porque eu acho que coerência é atitude de viver [...]"³¹. Mais adiante, na mesma entrevista, ele afirma que "isso sempre vai desagradar pessoas que se colocam como donas da gente, donas do nosso caminho".

A percepção de que a obra de Gonzaguinha parece deixar de lado a seriedade e a crítica com o passar dos anos e ficar mais comercial, atendendo às demandas do mercado não se sustenta, especialmente quando nos debruçamos com mais atenção às canções não comerciais dos LPs. A análise de suas canções nos leva a constatar que Gonzaguinha não deixou de perceber os problemas políticos e sociais, muito menos abandonou seu posicionamento de antes. O que ele fez foi acompanhar tanto o contexto histórico em que compunha suas canções quanto os caminhos que sua própria vida ia tomando. Quando para ele fez mais sentido deixar de lado uma certa acidez e se voltar para composições mais românticas, que por si só já têm um apelo mais comercial, assim ele o fez. Muitas de suas composições feitas entre o final dos anos 1970 e ao longo dos anos 1980 retratam o momento pessoal que o compositor vivia como a separação de sua primeira esposa, a gravidez de sua

³¹ Entrevista concedida a Irene Ravache no programa TV Mulher (1984). A entrevista é parte integrante do programa Arquivo N, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cwaq6LUhns&t=229s>.

última esposa (*Grávido*), a vida em Belo Horizonte (“Lindo lago do amor”, inspirado pela lagoa da Pampulha) e também a reconciliação com seu pai (com o LP *Vida de viajante*).

A intenção aqui é mostrar como Gonzaguinha se relacionou com a nascente indústria cultural e de que maneira ele tirou proveito dela para difundir suas ideias sem necessariamente se tornar mais comercial para agradar ao público consumidor de uma canção enlatada, mas conseguindo caminhar lado a lado com as oportunidades do momento, a fim de atingir um público cada vez maior. Esse posicionamento adotado por Gonzaguinha também foi incorporado por outros músicos da MPB, como Ivan Lins e Fagner, que se diziam mais preocupados em fazer música de qualidade do que em ganhar dinheiro. O pesquisador Paulo César de Araújo, em sua obra *Eu não sou cachorro não* (2013), comenta que Ivan Lins afirmava não estar “preocupado em ganhar dinheiro, em vender discos, pois acredito muito mais na qualidade de um trabalho” (ARAÚJO, 2013, p. 188). Araújo recupera também a fala de Fagner, que demonstrava grande desinteresse por aspectos financeiros e comerciais, se preocupando com a qualidade musical. Gonzaguinha seguia o fluxo e afirmava procurar escrever uma música de qualidade e acessível ao grande público. Segundo Gonzaguinha, “não faço isso por dinheiro ou sucesso. Quero apenas comunicar uma determinada experiência a um número maior de pessoas” (ARAÚJO, 2013, p. 188).

Várias canções podem ser analisadas sob o prisma da indústria cultural, tanto na escolha por elementos que remetem a ela, quanto pela popularidade e consequente massificação que a produção de sua obra sofreu. Nesse sentido, temos, por exemplo, as canções com melodias e letras fáceis, agradáveis ao público e que, por isso, fizeram muito sucesso a ponto de serem amplamente capitalizadas pela televisão, em especial pela Rede Globo em suas novelas. Um outro ponto relevante e que complementa essa noção do que é a obra produzida para um consumo em massa aparece em outro texto de Adorno, “O fetichismo da música e a regressão da audição”, em que o autor trata, entre outras questões, da constituição do gosto. Segundo ele, a questão do gosto hoje não se refere tanto à realidade da coisa em si, mas do sucesso que a canção faz. Quando se pergunta a alguém se gosta ou não de determinada canção, por exemplo, Adorno afirma que “o critério de julgamento é o fato de a canção de

sucesso ser conhecida de todos; gostar de um disco de sucesso é quase exatamente o mesmo que reconhecê-lo” (ADORNO, 1996, p. 66).

4.3 - Gonzaguinha e a mídia

A impressão que se tem de que Gonzaguinha abandonou a crítica e optou pela via comercial pode estar ligada ao grande sucesso que algumas canções fizeram quando foram lançadas. Essas canções mostraram um lado mais sensível e, conseqüentemente, mais comercial e se voltaram para um público, no geral, feminino, apelando para um sentimentalismo pouco visto na obra de Gonzaguinha anteriormente. São canções como “Não dá mais para segurar (explode coração)” (1979), “Sangrando” e “Grito de alerta”, ambas do LP *De volta ao começo* (1980). É nesse momento também que encontramos composições mais alegres, como “O preto que satisfaz” (1979) e a esperançosa “O que é o que é” (1982), “Sangrando” e “Não dá mais para segurar (explode coração)” que, com seu sentimentalismo e apelo comercial, acabam por atender ao desejo popular por canções românticas. A partir da percepção de que essas canções se afinam, de certa maneira, aos anseios do que a indústria fonográfica gostaria de produzir, é que vemos uma relação de produção musical de Gonzaguinha com a indústria cultural, defendendo a ideia, entretanto, de que, estando em dia com os acontecimentos, Gonzaguinha foi capaz de incorporar novos elementos musicais às suas canções, adequando-se por força da conjuntura ao que era mais do agrado ao gosto popular.

As canções “Grito de Alerta” e “Sangrando”, ambas do LP *De volta ao começo* (1980), fogem do engajamento e da crítica, tão comuns na obra de Gonzaguinha. Em “Grito de alerta” Gonzaguinha relata o fim de um relacionamento. O sentimentalismo rasgado da canção, expresso por uma letra que mostra, ao longo de suas estrofes o desgaste de uma relação, como indicam os versos “e assim nossa vida / é um rio secando” ou então “são tantas coisinhas miúdas / roendo, comendo / arrasando aos poucos / com o nosso ideal” e ainda em “Só sinto no ar o momento / em que o copo está cheio / e que já não dá mais / pra engolir”. A construção poética da letra, a temática, a melodia e a interpretação sentida do cantor fizeram dessa canção um dos maiores e mais lembrados sucessos do cantor. O romantismo escancarado dessa canção acaba

destoando do que havia sido produzido até então. O interessante é que as canções que mais marcaram a carreira de Gonzaguinha e que permanecem até hoje, sendo conhecidas até por quem não conhece muito sua obra, são justamente essas mais românticas.

Do mesmo LP, a canção “Sangrando” é marcada por um forte apelo melódico e tocante interpretação do cantor, mas, dessa vez, com uma temática diferente. “Sangrando” é uma metacanção, em que Gonzaguinha trata do ofício de cantor, afirmando ser algo doloroso, pessoal, ao qual se entrega a ponto de sangrar. O teor da canção, assim como sua escolha vocabular nos remetem ao poema de Manuel Bandeira, “Desalento”, em que o poeta trata do processo de escrita também como algo doloroso. Gonzaguinha canta “coração na boca / peito aberto / vou sangrando” e ainda “veja o brilho dos meus olhos / e o tremor das minhas mãos / e o meu corpo tão suado / transbordando toda raça e emoção” enquanto Bandeira escreve “meu verso é sangue” e mais adiante no mesmo poema “dói-me nas veias, amargo e quente / cai gota a gota do coração”. Em “Sangrando”, Gonzaguinha faz referência também ao conteúdo de suas canções. Basta verificar versos como “quando eu soltar a minha voz / por favor entenda / que palavra por palavra / eis aqui uma pessoa se entregando”, ou em “são as lutas dessa nossa vida / que eu estou cantando” e ainda em “quando eu abrir minha garganta / essa força tanta / tudo aquilo que você ouvir / esteja certa / que estarei vivendo” e finalmente em “[...] cante / que o teu canto é a minha força / pra cantar”.

Outra canção de destaque na obra do compositor é “Não dá mais pra segurar (explode coração)”, do LP *Gonzaguinha da vida* (1979), que fez um enorme sucesso, assim que foi lançada, sendo incluída na trilha sonora da novela *Pai herói*. O apelo sentimental casava muito bem com o que a mídia buscava naquele momento. Ainda que várias análises sobre a canção tenham sido feitas, queremos destacar neste momento que o que nos interessa é o tratamento dado pela indústria cultural a elas, ou seja, a sua cooptação por um esquema da indústria fonográfica que fez com que essas canções se tornassem grandes sucessos.

Além das canções românticas aproveitadas pela mídia, as canções mais alegres de Gonzaguinha também serviram a esse propósito. Dentre elas, destacamos “O que é o que é” do LP *Caminhos do coração* (1982) e a canção

“É”, presente no LP *Corações marginais* (1988). Talvez a canção “O que é o que é” seja o maior sucesso comercial de Gonzaguinha, ainda que não tenha o teor crítico e aguçado comum a muitas de suas composições. Na canção, Gonzaguinha fala sobre a vida, dessa vez de forma esperançosa, como quem não se deixa abater pelos problemas. Ainda que afirme “eu sei que a vida devia ser bem melhor e será”, o compositor insiste em dizer “mas isso não impede que eu repita / é bonita, é bonita e é bonita”. A canção era, de certa forma, um retrato do país, que já sentia o fim da ditadura, especialmente em 1982, ano de lançamento do LP, quando no governo Figueiredo foram realizadas eleições diretas pela primeira vez, desde 1965, para cargos que iam de vereadores a governadores de estado (FAUSTO, 1995, p. 508). Essas eleições foram o pontapé inicial para o movimento das *Diretas já* que aconteceu nos dois anos seguintes. Vê-se na letra da canção um reflexo desse momento histórico que trazia um otimismo maior com relação ao futuro político do país. O otimismo na canção também tem muito a ver com o momento pessoal que Gonzaguinha estava vivendo. Depois da turbulenta separação de sua primeira esposa, Gonzaguinha se casou novamente e deixou o Rio de Janeiro para morar em Belo Horizonte. É nesse período também que ele se entendeu com seu pai e saiu com ele na turnê *A vida de viajante*. A vida mais tranquila que levava em Minas Gerais, fazendo coisas corriqueiras como levar a filha para a escola, fez com que suas composições adotassem um tom mais leve e mais alegre.

Essas canções ajudaram a manter a carreira do compositor em alta, ainda que o momento musical já estivesse voltando seu olhar para o novo rock brasileiro que surgia com uma proposta de leveza e descompromisso. É nesse sentido que entendemos que a relação de Gonzaguinha com a indústria cultural / fonográfica acontece. Gonzaguinha, sem perder sua singularidade, acaba fornecendo a essa indústria exatamente o que ela deseja. A fim de compreender melhor como sua obra dialoga com a indústria cultural, faremos uma análise mais detalhada de algumas canções, levando-se em consideração a relação contraditória do compositor com esta indústria.

A primeira das canções a ser analisada mais detidamente faz parte do LP *Gonzaguinha da vida*, de 1979. Este foi um ano especial para o compositor. O LP *Gonzaguinha da vida* foi um sucesso trazido por canções como “Não dá mais pra segurar (Explode coração)”, “Com a perna do mundo”, “O preto que satisfaz”,

“Vida de viajante”, entre outros. É nesse ano também que o compositor estreou o show com o mesmo título do LP, sucesso de público. Além disso, é nesse mesmo ano que Gonzaguinha concedeu uma entrevista e foi capa da revista *Veja* em setembro. O destaque dado a ele pela revista confirma que o compositor havia chegado ao auge de sua carreira. Este também foi um ano politicamente importante, quando foi promulgada a Lei da Anistia. Ainda que tenha sido bastante polêmica e contraditória em muitos pontos, a Lei da Anistia representa o início da derrocada da ditadura militar. O abrandamento da censura que se deu em função disso permitiu que Gonzaguinha abordasse outros temas que não somente a situação política. Como mencionado anteriormente, a situação econômica do país, agravada pela crise que se deu com o fim do milagre econômico, foi um dos temas que Gonzaguinha abordou, como é o caso de “João do Amor Divino”:

39 anos de batalha, sem descanso, na vida
 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga
 9 bocas de criança para encher de comida
 Mais de mil pingentes na família para dar guarida

Muita noite sem dormir na fila do INPS
 Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarrece
 Todo dia um palhaço dizendo que Deus dos pobres nunca esquece
 E um bilhete mal escrito
 Que causou um certo interesse

É que meu nome é
 João do Amor Divino de Santana e Jesus

Já carreguei, num guento mais,
 O peso dessa minha cruz
 Sentado lá no alto do edifício
 Ele lembrou do seu menor
 Chorou e, mesmo assim, achou que
 O suicídio ainda era o melhor

E o povo lá embaixo olhando o seu relógio
 Exigia e cobrava a sua decisão

Saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção
 Desceu os 7 andares num silêncio de quem já morreu
 Bateu no calçadão e de repente
 Ele se mexeu

Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu
 João se levantou e recolheu a grana que a plateia deu

Agora ri da multidão executiva quando grita:
 "Pula e morre, seu otário"
 Pois como tantos outros brasileiros
 É profissional de suicídio

E defende muito bem o seu salário

Neste samba Gonzaguinha conta a história de um brasileiro, batalhador, pai de família, que luta pelo sustento, como grande parte da população. Na primeira estrofe da canção, o compositor apresenta o personagem evidenciando sua vida humilde e sofrida através do uso de expressões como “batalha”, “sem descanso”, “nove bocas de criança para encher de comida”. A aproximação do personagem com o povo aparece tanto na descrição de sua vida, como também na utilização de termos que remetem ao popular, como “xepa”, “trapos” e “rapariga”. A musicalidade dessa primeira estrofe se dá também pelo uso de rimas em “vida”, “rapariga”, “comida”, “guardida” e “fila”, tanto pela repetição do fonema /i/ quanto no grupo “-ida”. Nesta mesma estrofe, o compositor traz para a canção uma situação comum aos menos favorecidos, quando menciona o INPS, instituto criado em 1966 e que durou até 1990, quando foi substituído pelo INSS. Esse instituto era responsável pela previdência social e já naquela época apresentava os mesmos problemas dos dias atuais, um deles, a fila da qual fala o personagem da canção. O verso seguinte - “muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarrece” - retrata uma atitude típica dos desfavorecidos, que precisam se sujeitar a esperar o final da feira para recolher a xepa. Essa busca pela xepa já havia se tornado algo comum, tanto que o compositor acrescenta que isso é uma “coisa que já não estarrece”.

A canção antecipa o que João vai fazer mais à frente, quando menciona o bilhete mal escrito que causou certo interesse. Os bilhetes de despedida são típicos dos suicidas, que veremos mais adiante ser a profissão de João do Amor Divino. Interessante pontuar que a interpretação de Gonzaguinha modifica o som da palavra “interesse”, cantando um /e/ mais aberto na sílaba “re” a fim de que a palavra rime com “estarrece” e “esquece”.

A estrofe seguinte dá voz ao personagem João, que se apresenta e diz seu nome completo. O nome do personagem faz uma alusão à questão da religiosidade e da resignação inerentes a ela; ele é João, nome bastante comum no Brasil, do Amor Divino, de Santana e Jesus, Santana sendo um sobrenome que remete à Santa Ana, avó de Jesus e também faz menção ao próprio Jesus. A referência religiosa continua no verso seguinte, quando o próprio João fala que “já carreguei, num guento mais / o peso dessa minha cruz”. A expressão usada

por ele, ainda que já seja muito popular, tem sua origem na cruz que Jesus carregou ao longo de sua via sacra. A ideia que o personagem quer passar é de que a vida que ele vem levando é um peso, vivida somente para o trabalho e para as batalhas diárias, como comprova o verso em questão.

Os versos seguintes propõem uma saída para essa vida de batalhas que o personagem leva. João do Amor Divino contempla o suicídio do alto do edifício, enquanto pensa em sua família, como indicado nos versos “sentado lá no alto do edifício / ele lembrou do seu menor / chorou e, mesmo assim, achou que / o suicídio ainda era o melhor”. Até esse ponto da canção, a ideia que é passada para o ouvinte é a de que ele deseja acabar com sua vida para colocar fim em uma situação desesperadora. A estrofe que segue começa com os versos “e o povo lá embaixo olhando o seu relógio / exigia e cobrava a sua decisão”, evidenciando que a plateia que via sua indecisão em cometer o suicídio começava a ficar impaciente e cobrava uma decisão porque esperava um espetáculo. A imagem construída por Gonzaguinha com esses versos retrata a frieza e a falta de empatia em uma sociedade que preza mais o espetáculo do que a vida alheia, fato que se ampliou nos tempos tecnológicos em que vivemos, conduzidos pelas redes sociais, em que vale mais o que se compartilha do que o que se vive no geral. Essa avidez pelo espetáculo, a impassividade diante da violência e a falta de empatia pelo outro cada vez mais evidentes, ainda que isso não seja novo, demonstram a força indústria cultural.

A reviravolta na história de João do Amor Divino acontece na estrofe seguinte, “saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção / desceu os sete andares num silêncio de quem já morreu / bateu no calçadão e de repente / ele se mexeu”. João despreza a religiosidade intrínseca a seu nome ao pular do edifício sem se benzer e surpreende a todos, quando, ao invés de morrer – assim como demonstra o silêncio com o qual cai do prédio –, se mexe e se levanta. Os versos finais evidenciam que João, embora cansado da vida que levava, faz como muitos brasileiros e consegue ganhar seu sustento com muita criatividade. O jeitinho brasileiro que João demonstra ter fica evidente nos versos “sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu / João se levantou e recolheu a grana que a plateia deu”, e na última estrofe “agora ri da multidão executiva quando grita: / “Pula e morre, seu otário” / Pois como tantos outros brasileiros / É profissional de suicídio / E defende muito bem o seu salário”. No fim da canção é João quem

acaba levando a melhor, quando ri da multidão que o havia chamado de otário. Nogueira, (2011) em sua análise da canção, comenta que

João representa todos aqueles brasileiros que diante das difíceis circunstâncias da vida sempre encontram um jeito de superá-las, que sempre inventam um modo inusitado de conseguir dinheiro para sobreviver honestamente e ainda encontram entusiasmo para zombar daqueles que não acreditam no seu potencial criador, na sua capacidade de executar tarefas improváveis (NOGUEIRA, 2011, p. 95).

A construção da canção, letra e melodia, tem como finalidade retratar a situação precária em que vivia grande parte da população desprivilegiada economicamente. A elaboração da parte musical e da interpretação de Gonzaguinha constrói um panorama bastante irônico, mas que ao mesmo tempo aponta a seriedade da situação. O samba começa com poucos instrumentos, o que dá um destaque maior à voz de Gonzaguinha. A canção começa com uma batida de tambor, para logo em seguida Gonzaguinha começar a cantar acompanhado de outros instrumentos, como a cuíca e com um toque de agogô ao fundo. É a voz do compositor que tem maior destaque no início. A banda, acompanhando a voz de Gonzaguinha, aparece de fato apenas no quinto verso, na segunda estrofe. O acompanhamento da banda acontece em parte da canção, mas a voz de Gonzaguinha volta a ser destaque perto do desfecho da história de João, a partir do verso “bateu no chão e de repente ele se mexeu”, indo até o último verso “e defende muito bem o seu salário”. Vale notar que o tom da voz de Gonzaguinha é sério ao longo de toda a canção, com exceção do último verso, cantado com um tom bastante irônico. Ainda sobre a interpretação do compositor podemos notar uma aspereza em sua voz, só abrandada quando ele cede lugar para o próprio João do Amor Divino falar, o que acontece no décimo verso.

Adorno em *Teoria Estética* (2008) discorre sobre o conceito de conteúdo de verdade, que indicaria, em síntese, a relação dessa obra com o momento histórico em que ela se insere. Segundo Adorno, a obra de arte pode ter um conteúdo de verdade válido naquele momento, mas que o deixa de ser tempos depois. Neste caso, se o conteúdo de verdade já não se aplica mais em um novo momento histórico, a obra de arte cumpriu seu papel em relação ao momento em que foi produzida, mas, se este conteúdo continua atual, é porque a obra de arte permanece viva. Nas palavras de Adorno,

O que outrora foi verdadeiro numa obra de arte e foi desmentido pelo curso da história só pode de novo vir à luz quando se modificarem as condições em virtude das quais aquela verdade foi liquidada: tão profunda é, no plano estético, a penetração recíproca do conteúdo de verdade e da história (ADORNO, 2008, p. 70)

Podemos então verificar que existe uma relação entre a obra de arte, seu tempo e a sua interpretação e que somente através da mediação entre estes elementos é possível apreender o conteúdo de verdade em tais obras. Adorno nos lembra que as obras aguardam uma interpretação e que se não houvesse nada nelas para ser interpretado não haveria ali nenhuma demarcação da arte (ADORNO, 2008). O autor vai mais além quando afirma que “o desdobramento histórico das obras pela crítica e a manifestação filosófica do seu conteúdo de verdade encontram-se em interação” (ADORNO, 2008, p. 98). Adorno ainda chama atenção para o fato de que esse conteúdo de verdade não é imediatamente verificado, sendo necessária uma mediação:

O meio pelo qual o conteúdo de verdade é mais do que o estabelecido por elas é a sua *méthesis* na história e a crítica determinada, que elas exercem através da sua forma. O que nas obras é história não é fabricado, e só a história o liberta da simples posição ou elaboração: o conteúdo de verdade não existe fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras (ADORNO, 2008, p. 205).

Neste sentido, no que se refere à canção de Gonzaguinha tomada como objeto de análise, percebemos que existe nela – bem como em várias outras do compositor – um conteúdo de verdade que pode ser verificado a partir da proposta de Adorno de um estudo baseado na elaboração da canção e sua interpretação em relação ao momento histórico e o que isso representaria quando da realização dessa análise. Esse conteúdo de verdade, conforme mencionado anteriormente, “não existe fora da história, mas constitui sua cristalização” (ADORNO, 2008, p. 205). Podemos então, a partir desta proposta de Adorno, verificar que existe, em várias canções de Gonzaguinha, uma forte relação entre sua obra e a história, chegando ao ponto em que, para interpretarmos de forma eficaz sua escrita, precisamos levar em conta o momento em que o compositor produziu suas canções.

Em “João do Amor Divino”, Gonzaguinha escolhe como tema a realidade em que vivia o pobre no Brasil dos anos 1970, quando a economia já dava sinais

da crise profunda na qual entraria na década seguinte. A este cidadão não era dada a oportunidade de ascensão social ou econômica, restando a dificuldade em sobreviver. A menção ao aperto da época e a elementos que eram marcas da dificuldade do momento, como o INPS, nos fornece elementos para verificar a existência de uma relação entre a canção em questão e a noção de conteúdo de verdade proposta por Adorno. Ainda que reflita uma realidade de certa forma diferente da atual, a canção serviu ao seu propósito no momento em que foi escrita, fazendo uma relação entre a arte e o contexto histórico em que se insere.

Em outra canção de Gonzaguinha percebemos haver também a noção de conteúdo de verdade, mas que, ao contrário de “João do Amor Divino”, não se ateve ao momento em que foi escrita, permanecendo atual até os dias de hoje. Seria o caso da obra de arte ainda viva, porque seu conteúdo de verdade se faz atual e, ainda que produzida em um momento diferente, causa reações nos dias atuais. A canção em questão é “É”, gravada no LP *Corações marginais* (1988). Composta após o fim da ditadura militar (já durante a redemocratização, no governo de José Sarney, período em que o país sofria com uma inflação altíssima e que aguardava por eleições diretas para presidente, o que só foi ocorrer em 1989, após a promulgação da nova constituição em 1988), a canção retrata os anseios da população que desejava mudanças políticas e econômicas. Os versos apresentam um tom imperativo e por vezes até agressivo, construído com a repetição da expressão “a gente” em praticamente todos os versos, bem como do uso repetido do verbo “quer”. Gonzaguinha expressa sua esperança em versos como “a gente quer é ter muita saúde / a gente quer viver a liberdade / a gente quer viver felicidade”. Em outros momentos da canção, essa esperança dá lugar a um tom indignado, que complementa as demandas de versos anteriores, como em “a gente não tem cara de panaca / a gente não tem jeito de babaca / a gente não está / com a bunda exposta na janela / prá passar a mão nela”. Por fim, o compositor se refere diretamente ao que era mais necessário naquele período de redemocratização nos versos “É! / A gente quer viver pleno direito / A gente quer viver todo respeito / A gente quer viver uma nação / A gente quer é ser um cidadão / A gente quer viver uma nação”. Nesse sentido, entendemos que exista também um conteúdo de verdade que se verifica nos versos desta canção do final dos anos 1980. Ao trazermos essa canção para os dias de hoje, percebemos que seu conteúdo permanece atual, uma vez que

vivemos uma situação política e social bastante complexas, em que as demandas da população se afinam muito com as que foram feitas há trinta anos, quando a canção foi lançada.

O movimento de análise neste momento parte da canção, que é nossa matéria-prima, e tenta perceber a partir de sua letra as relações que estabelece com seu contexto histórico e não o movimento contrário. Dentre os vários conceitos elaborados por Adorno, os que nos chamam mais a atenção são os de indústria cultural e conteúdo de verdade, por entendermos o quanto eles esclarecem a obra de Gonzaguinha.

A canção “Bié bié Brasil” faz parte do LP *De volta ao começo* (1980) e traz alguns elementos que merecem destaque porque se relacionam diretamente com o poderio da indústria cultural na vida do brasileiro no início da década de 1980. A letra diz:

Bié bié Brasil
 Bye bye Brasil, adeus
 Tanto faz se eu cantar em português ou inglês
 Pois se mudou foi Deus, foi Deus
 Salve a maravilha eletrônica
 Que já resolveu a fome crônica
 Mares de antenas de TV pelo país
 Tornam nosso índio mais alegre e mais feliz
 E ninguém segura esse milagre
 Até Frank Sinatra veio à festa
 Pois esse é um país que foi pra frente meu bem
 E se ele foi, foi Deus, foi Deus
 Pois esse é um país que foi pra frente meu bem
 E se ele foi, foi Deus, foi Deus

O título já nos dá uma ideia de que a canção, novamente com um tom muito irônico, vai tratar da influência da indústria cultural na vida do brasileiro. A noção de indústria cultural se relaciona com a ascensão do capitalismo no mundo, principalmente nos Estados Unidos, onde Adorno e Horkheimer viveram durante parte da década de 1930 até o início da década de 1950 e onde o capitalismo teve seu terreno mais fértil. Podemos imaginar, portanto, que a expansão da indústria cultural e do capitalismo acontecem a partir dos Estados Unidos para o restante do mundo, através de um dos seus instrumentos mais eficazes: a língua inglesa.

É a partir das décadas de 1940-1950 que os Estados Unidos começam a enriquecer e, conseqüentemente, se tornam umas das nações mais poderosas

do mundo. Sua forte indústria cultural, representada pelo cinema e pela música, se difunde pelo mundo e o Brasil não passaria ileso por esta influência. Aqui, a grande difusora dessa indústria e reprodutora da cultura americana foi a televisão, trazida para o país por Assis Chateaubriand em 1950, responsável pela inauguração da TV Tupi em São Paulo. A partir deste momento e com mais intensidade na década seguinte é que vemos o nascimento da indústria cultural de fato no Brasil.

O crescimento da televisão fez com que ela se torne o principal veículo de difusão dos produtos da indústria cultural, principalmente a música. Nesse sentido, vemos que alguns ritmos foram impulsionados ou consolidados pelo poder que a televisão já começava a exercer sobre o público, o que pode ser comprovado pela quantidade de aparelhos nos estados do Rio e São Paulo em 1954, chegando a aproximadamente 12 mil e saltando para 78 mil quatro anos depois (PONTES, 2007, p.10). É a partir deste momento que vemos o surgimento e a consolidação de ritmos como a Jovem Guarda e a MPB, através de programas e dos festivais musicais. Ainda que a televisão, já nos seus primórdios, tivesse uma função de propagadora das ideias do regime militar, é inegável a sua importância na história recente da canção brasileira.

Após um período inicial de amadorismo, a televisão começa a se profissionalizar, a partir da adoção de modelos americanos de transmissão e da ascensão do capitalismo. Essa nova postura profissional, amparada pela situação econômica e política, consolidam a atuação da Rede Globo como principal canal de TV no país, principalmente com o sucesso das novelas (GARCIA, 2011, p. 6). Além disso, a Rede Globo também contribuiu para o aumento no interesse em produtos americanos, como os filmes que exibia, fato que acompanha a expansão da cultura americana em todo o mundo. Esta expansão norte-americana acontece pela força dos meios de comunicação num momento em que a própria nação estadunidense despontava como uma potência econômica.

Artistas como Marilyn Monroe, Elvis Presley, Frank Sinatra foram alguns dos principais nomes responsáveis por levar a cultura – e a língua – norte-americana para grande parte do mundo, inclusive para o Brasil. É a partir deste momento que temos um aumento no consumo destes produtos, bem como um interesse em compreender melhor a língua de origem desses artistas. Ainda que

o ensino formal da língua inglesa no país tenha sido regulamentado por decreto em 22 de junho de 1809, foi somente depois de muito tempo que esta língua adquiriu a importância que percebemos atualmente. A princípio, a língua inglesa rivalizava com o francês - e perdia, sendo esta considerada então a língua mais influente até então. A situação do ensino da língua inglesa se modificou ao longo do século XX, com incentivos a partir da década de 1930, se intensificando nos anos 1960. A influência musical estrangeira – em especial de músicos ingleses e americanos – no Brasil não foi vista com bons olhos, principalmente pelos músicos defensores da MPB. Tanto foi assim que músicos de renome como Elis Regina, Jair Rodrigues, MPB4, Geraldo Vandré, Edu Lobo, entre outros, organizaram em 1967 uma passeata para protestar contra a guitarra elétrica, porque viam no seu uso uma indesejada invasão estrangeira na música brasileira. Sob o slogan “defender o que é nosso” os artistas pretendiam lutar a favor da brasilidade da música, que entendiam estar ameaçada. No campo nacional, esses artistas se opunham ao crescimento da Jovem Guarda, que vinha ganhando mais espaço entre os jovens com canções alegres e despreziosas, sem intenção de crítica social ou preocupação com conteúdo musical em suas letras.

A força que a televisão demonstrou ter a partir dos anos 1970 chamou a atenção do governo militar, que passou a entender que sua programação deveria ser regulada. Foi a partir do governo de Médici (1969-1974) que o conteúdo produzido pela televisão passou a ser observado. Essa “observação” começa a ser feita com mais afinco quando o ministro das Comunicações Euclides Quandt de Oliveira afirmou que a TV não poderia mais ser tratada como os outros meios de comunicação por possuir um alto grau de responsabilidade com seu público, especialmente no que dizia respeito a cultura, educação e esforços para desenvolvimento nacional (GARCIA, 2011, p.7). A televisão também contribuiu para a expansão da indústria fonográfica, a partir do momento em que criou os festivais de música que catapultaram a carreira de muitos cantores e ajudaram a aumentar enormemente a venda de LPs. Além disso, a Rede Globo também criou seu próprio selo de gravadora, a Som Livre, em 1971. A Som Livre nasceu com a intenção de comercializar a trilha sonora das novelas, crescendo até se tornar uma das gigantes da indústria fonográfica nas décadas de 1970- 1990.

Na canção “Bié, bié Brasil / Bye, bye Brasil, adeus”, os dois primeiros versos ironizam a pronúncia da língua inglesa, fazendo um contraponto entre o título abrigado e a forma correta do Inglês. Esse verso também pode ser uma referência ao movimento de emigração de brasileiros para os Estados Unidos que começou a acontecer com um fluxo mais constante a partir do final da década de 1970, se intensificando com a crise econômica que se agravou ao longo dos anos 1980.

A seguir, no verso “tanto faz se eu cantar em português ou inglês”, a ironia com o uso da língua sugere que o eu-lírico da canção realmente não se importa com qual idioma usar, uma vez que possivelmente sua mensagem não será compreendida. Isso pode ser comprovado pelo fato de que o compositor, ao longo da letra da canção, quer demonstrar a cegueira e a surdez que tomaram conta de grande parte das pessoas durante a ditadura militar, ouvindo e vendo somente o que lhes era oferecido pelo governo, sem exercitar qualquer crítica ao que via e ouvia. Isso foi reforçado pelo posicionamento dos canais de TV e pelos jornais, até porque não era possível manifestar qualquer crítica ao regime. Complementando o que diz neste verso, o compositor ainda se exime de qualquer culpa no verso seguinte, dizendo “pois se mudou, foi Deus, foi Deus”, numa sugerida referência à ditadura militar, que se via dona não só da situação política e econômica do país, bem como se portava como quem mandava e desmandava na vida dos cidadãos. O verso também faz uma alusão ao conformismo religioso que via a mão de Deus conduzindo e controlando a vida das pessoas.

Nos quatro versos seguintes “salve a maravilha eletrônica [...]” até “[...] mais alegre e mais feliz” Gonzaguinha volta sua crítica à televisão e ao seu lado ruim. Ainda que, por um lado a televisão tenha impactado positivamente a carreira dos novos cantores e compositores, por outro lado, ela foi responsável por propagar a ideologia predominante naquele momento, como era desejado pela ditadura militar, maquiando uma situação que estava distante da realidade. Os versos “salve a maravilha eletrônica / que já resolveu a fome crônica” dão uma clara indicação do que fazia o jornalismo, ao insinuar que a televisão por si só não mostrava nada de ruim no país, levando seu público a acreditar que a ditadura militar era algo positivo. A proposta destes programas de televisão era fazer uma propaganda positiva do país, enfatizando o desenvolvimento

econômico, a segurança e o crescimento, deixando as notícias ruins para o noticiário internacional. Essa atitude dava a falsa sensação de prosperidade e felicidade para grande parte da população que confiava no que via na televisão. Essa força da televisão e seu impacto na vida das pessoas estão claros também no verso seguinte quando Gonzaguinha fala dos “mares de antenas pelo país”, dando uma noção da quantidade de aparelhos nos anos 1980. Como mencionado anteriormente, poucos anos após a inauguração da TV no Brasil, o país já contava com cerca de duzentos mil aparelhos, o que representou um de 1272%³² entre as décadas de 1960-1980.

Gonzaguinha torna sua crítica mais clara no verso seguinte, quando canta “e ninguém segura esse milagre”, referindo-se ao milagre econômico, período que abarca os anos de 1969-1973, marcado por grande desenvolvimento e fartura, mas também de pesada repressão da ditadura militar. O “milagre econômico” foi a forma encontrada pelo governo militar de tentar trazer para seu lado grande parte da população que, naquele momento, encantada com as maravilhas do capitalismo, estava mais preocupada em comprar um aparelho de TV em cores do que com o que acontecia aos presos políticos.

O compositor incorpora à sua letra a imagem de um dos maiores cantores da música norte-americana no século XX, no verso “Até Frank Sinatra veio à festa”. No verso em questão, Gonzaguinha faz uma possível referência ao show que o cantor tinha feito no Maracanã em 26 de janeiro de 1980, trazido por Roberto Medina, e que teve um público estimado de 150 mil pessoas. O show de Frank Sinatra foi transmitido pela Rede Globo para toda a América do Sul, com exceção da Colômbia³³. Como o LP de Gonzaguinha foi lançado no final de 1980, é provável que, quando compôs a canção, o compositor se referisse a essa visita de Sinatra ao país. Sendo por este motivo ou não, o fato é que só a menção a um dos maiores cantores norte-americanos já corrobora a influência e importância da televisão na difusão dos produtos da indústria cultural.

A ironia feita por Gonzaguinha envolvendo Frank Sinatra, a televisão e o milagre econômico nos remete imediatamente à noção de indústria cultural.

³² As informações foram obtidas na página Tudo sobre TV, disponível em <http://www.tudosobretv.com.br/histortv/tv80.htm#>

³³ A informação completa sobre o programa transmitido pela Rede Globo pode ser acessada em <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/musicais-e-shows/frank-sinatra-especial/formato.htm>

Mesmo que não tivesse tido contato com as ideias de Adorno, Gonzaguinha atesta a força desta indústria de que tanto nos falamos Adorno e Horkheimer. A relação que o compositor faz demonstra o tripé da indústria cultural: o capitalismo, a música e a televisão. Essa conjunção de fatores faz com que o público consuma exatamente o que a indústria deseja e faz com que acreditemos que é isso o que desejamos também. A leitura do verso seguinte “pois esse é um país que foi pra frente, meu bem” possivelmente alude a um dos hits usados pelo governo militar para vender sua ideia ufanista, de um país que está crescendo e se desenvolvendo, que foi a canção “Pra frente Brasil”, cantada durante a Copa de 1970 e lembrada até hoje. A ironia permanece forte nesse verso da canção de Gonzaguinha, especialmente marcada pela expressão “meu bem”, utilizada até os dias de hoje como marca dessa figura de linguagem no discurso.

Outra canção relevante para o nosso estudo é “A marcha do povo doido”, gravada no LP *De volta ao começo* (1980) e submetida à apreciação da censura em 22 de abril de 1980, não sendo liberada, como já comentado no capítulo anterior. A canção foi posteriormente liberada para gravação e apareceu no disco mencionado. A marchinha - no estilo das produzidas na década de 1920 - se divide em basicamente em duas partes, a primeira delas, falada, em que o cantor faz uma referência ao Samba do crioulo doido, composto por Sérgio Porto, mais conhecido como Stanislaw Ponte Preta, forma como é citado nesta parte.

O início da canção faz referência ao samba que Sérgio Porto compôs em 1966, em que narra a história de um compositor que só fez sambas contando a história do Brasil. O início do samba composto por Sérgio Porto diz em sua primeira estrofe:

Este é o samba do crioulo doido.
 A história de um compositor que durante muitos anos obedeceu o
 regulamento,
 E só fez samba sobre a história do Brasil.
 E tome de inconfidência, abolição, proclamação, Chica da Silva, e o
 coitado
 Do crioulo tendo que aprender tudo isso para o enredo da escola.
 Até que no ano passado escolheram um tema complicado: a atual
 conjuntura.
 Aí o crioulo endoidou de vez, e saiu este samba [...]

Já na canção de Gonzaguinha, temos os seguintes versos:

Esta é a Marcha do Povo Doido

Seguindo o exemplo do Samba do Crioulo Doido feito por Stanislaw Ponte Preta.

Lá o crioulo ficou doido por ter que fazer o seu samba-enredo com todos os personagens da História do Brasil.

Aqui quem está doido é o povo,

Que parece ser o grande culpado pela crise de energia, pela carístia, pela policia e pelo mistério de uma coisa chamada Anistia,

Que, se você não sabe, não permitiu ao anistiado ser reintegrado a seu trabalho.

A não ser que passasse de novo por um novo júri, uma nova censura de modo que não atrapalhasse uma coisa chamada Abertura

Ao contrário do samba de Sérgio Porto, na canção de Gonzaguinha quem está doido é o povo. A loucura do povo seria causada pelas mazelas do país, como a crise de energia, a carestia e a anistia, que será o principal motivo da crítica na canção. Já se sabia, naquele momento, que a lei da anistia na verdade era apenas uma encenação de justiça, elaborada para fazer parecer que a ditadura militar estava realmente se abrindo lentamente ao permitir que exilados políticos retornassem ao país. Ao mesmo tempo em que permitia essa volta, a lei da anistia não procurava – nem procurou, ao longo dos anos – fazer justiça por todos os crimes cometidos contra os que se colocaram contra o regime militar em seu momento mais crítico. Gonzaguinha menciona ainda, na parte falada da canção, que aos anistiados não havia sido dada a chance de se reintegrar à sociedade “a não ser que passasse por um novo júri, uma nova censura de modo que não atrapalhasse uma coisa chamada abertura”. Não nos surpreende que, ainda que o momento fosse de abertura, a canção tivesse sido censurada pelo DCDP. Como o próprio parecer comenta,

muito embora o nível de abertura política que se está procurando estabelecer, a presente letra musical com a parte em prosa que a antecipa, são de uma gravidade crítica ao sistema político governamental, maliciosamente adicionada a uma música agradável que chegará ao sucesso nos programas radiofônicos e acarretará um condicionamento no público ouvinte (L. Fernando, técnico de censura)

A parte cantada se divide em quatro estrofes com quatro versos cada uma, sendo que três dessas estrofes começam com “confesso”. É a partir dessa afirmação que Gonzaguinha destila toda sua crítica à repressão e à lei da anistia.

A primeira estrofe “confesso / matei a Dana de Teffé / e muitos mais se você quisé / eu sou qualquer dos José Mané / Dos Santos, da Silva, da Vida” começa com o eu lírico confessando um dos crimes mais célebres dos anos 1960, a morte da socialite Dana de Teffé, cujo corpo nunca foi encontrado. Dana

de Teffé desapareceu quando estava em viagem, acompanhada de seu advogado Leopoldo Heitor, que foi condenado por seu desaparecimento e assassinato, sendo absolvido posteriormente por não haver corpo que comprovasse o crime. A escolha de Gonzaguinha pela história da Dana de Teffe é bem sugestiva da intenção do compositor por causa de sua similaridade com tantos outros casos de desaparecimento de pessoas e posterior absolvição de seus algozes por falta de provas. No terceiro verso da estrofe, “e muito mais se você quisé”, o autor reforça seu posicionamento de não se colocar contra a possível tortura. O eu-lírico afirma confessar tanto esse crime, quanto todos os outros que se deseja. Nos versos seguintes dessa estrofe, o eu-lírico se coloca como alguém comum, através do uso da expressão “José Mané” e de sobrenomes bastante comuns no Brasil, Santos e Silva – sobrenomes esses que já foram tema da canção “Dias de Santos e Silvas”, do LP *Moleque* (1977). A palavra final do verso, “vida”, reafirma a intenção de se colocar como alguém do povo.

Na proposta de continuar sua confissão, Gonzaguinha escreve, no segundo verso, “confesso / a culpa pela carístia / e pela crise de energia / eu sou o dono da OPEP / ou Pepsi, ou pop ou Coca”. Já nessa estrofe, Gonzaguinha volta sua crítica para a situação econômica do país, aceitando a culpa pelos altos preços e pela crise de energia, afirmando ser dono da OPEP. Gonzaguinha se refere à crise de petróleo vivida pelos brasileiros entre os anos de 1973 a 1979. Durante a década de 1970, o Brasil importava aproximadamente 70% do petróleo que consumia. De acordo com jornais da época, com a alta do preço na gasolina, o governo precisou tomar medidas de racionamento a fim de tentar controlar esse consumo. Em 1973 a OPEP decidiu bloquear o fornecimento de petróleo para países como os Estados Unidos, que tinham apoiado a ocupação de territórios israelenses na guerra de Yom Kippur. Ainda que o Brasil não tenha sido afetado diretamente por essa guerra e pela recessão que tomou conta do mundo, foi necessário um aumento nas importações, o que ocasionou um desequilíbrio na balança comercial, fazendo com que o governo se endividasse mais a fim de manter o milagre econômico, carro-chefe da ditadura militar³⁴.

³⁴ Dados obtidos no acervo do jornal Estadão, disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,alta-do-petroleo-fez-pais-viver-crise-nos-anos-1970,10618,0.htm>, acesso em 04 de setembro de 2018.

Quando o compositor afirma ser dono da OPEP, ele assume a responsabilidade também por uma crise de proporções mundiais. O último verso da estrofe faz referência a marcas comerciais que já faziam sucesso no início da década de 1970, como a Pepsi e a Coca . Tanto a Pepsi quanto a Coca Cola chegaram ao Brasil no início década de 1950, estando já estabilizadas no mercado nos anos 1980. A menção a estas marcas nos remete imediatamente à indústria cultural, uma vez que elas fazem um uso pesado da publicidade para aumentar seu consumo, utilizando muitas vezes a imagem de pessoas famosas responsáveis por legitimar a marca. Essa engrenagem acaba invadindo outros espaços que vão além da mera propaganda de trinta segundos, chegando a influenciar a televisão, o cinema e a música. A Pepsi, por exemplo, fez várias campanhas com celebridades do esporte, música e cinema. Além da influência destas marcas no mercado consumidor, através de suas propagandas apelativas, o que também é motivo de crítica nesta canção, podemos relacionar a menção que Gonzaguinha faz ao fato de se declarar dono de tudo. Assim funcionava a tortura, em que a pessoa confessava qualquer coisa a fim de se ver livre daquele sofrimento pavoroso.

A terceira estrofe é a última que começa com "confesso". Nessa, sua crítica se direciona à lei de anistia, promulgada em 1979. Já no segundo verso, o eu-lírico afirma confessar sem que seja preciso bater e comenta que confessar o deixa mais aliviado. Em seguida, se dirige a um interlocutor, a quem chama para condená-lo com a tal anistia e mandá-lo para a cadeia. A canção termina com a estrofe “garanta / um pouco a minha poupança / pois pelo menos estando em cana a minha pança / vai ter um pouco de aveia / ou feijão com areia”. A última estrofe tem uma relação complementar à penúltima. O último verso da penúltima estrofe fala “me manda pra cadeia”, pedido justificado na estrofe seguinte, que alega que assim ele terá garantida a sua poupança e a pança cheia com aveia ou feijão com areia. Novamente vemos aqui a utilização por Gonzaguinha da linguagem coloquial, por meio de expressões como “quisé” e “pança”.

Em 1981, Gonzaguinha lançou um novo LP, *Coisa mais maior de grande* (1981), onde encontramos a canção “A fábrica de sonhos”. Esta canção certamente não faz parte do rol das mais conhecidas do grande público, mas o

conteúdo de sua letra nos mostra que Gonzaguinha continuava atento aos eventos políticos no país. A letra diz:

A fábrica de sonhos acabou
 Era um bom bom-bocado ocado sem licor
 Milagre rima com vinagre (sim senhô)
 Guarda-sol se abre ao sol
 Ma' nunca foi frô

Coitada daquela gente que acreditou
 Marchando, por minha família, pedindo a Deus
 Vai ter que rezar novamente ao São Salvador
 Pois a redentora prece, pariu Mateus
 Mateus a muitos matou e manteve a dor
 E fez chover quando era pra fazer sol
 E trouxe o sol quando era só pra chover
 E não teve nem um pouquinho de simancol.

Ô, ô, ô...
 Será que ocê vai tê qui marchá tra veis.
 Ô, ô, ô...
 Do mermo modo que aquela pessoa fez.

Curiosamente, a pesquisa feita na página do Arquivo Nacional, onde podemos encontrar vários pareceres do DCDP, nos mostra que esta canção passou ileso pelos censores, sendo liberada para gravação em 23 de fevereiro de 1981. A crítica contida na canção se refere a vários acontecimentos do período da ditadura militar como o milagre econômico, a marcha da família com Deus pela liberdade, ocorrida entre 19 de março e 08 de junho de 1964. Também utiliza termos ligados a tortura, como veremos.

Gonzaguinha traz para a letra de “A fábrica de sonhos” uma de suas marcas, a utilização de expressões coloquiais, transpondo para a escrita traços da oralidade. Em muitas canções, Gonzaguinha rompe com a expectativa de uso da variação culta da língua, especialmente a esperada para a escrita, e traz para as canções as marcas da fala do povo.

O título da canção faz alusão ao milagre econômico, já bastante comentado, reforçando sua estratégia de anestesiamento do povo. Em seu primeiro verso, “A fábrica de sonhos” sugere que toda abundância econômica dos anos anteriores já não existia mais, afirmando que “a fábrica de sonhos acabou”. O verso seguinte prossegue falando sobre o milagre, que “era um bom bom-bocado ocado sem licor”, verso que apresenta um eco em “bocado ocado”, reforçando a ideia de que a política econômica proposta pelo governo não tinha uma base sólida, tendo sido elaborada já com prazo de validade, apenas como

forma de iludir a população; é o doce que engana, espera-se algo mais dele, mas, quando se vê, ele não tem recheio.

Em “milagre rima com vinagre (sim senhô)” Gonzaguinha traz para a canção, pela primeira vez, a referência direta ao milagre econômico, relacionando a palavra milagre a vinagre, que remete a qualquer coisa azeda, estragada. A rima interna desse verso ajuda a reforçar a relação entre as palavras. Além dessa ideia de azedume, trazida pelo vinagre, outra possível referência seria à relação que o vinagre tem com a tortura e com maus tratos, numa alusão à esponja embebida com vinagre dada a Jesus. O “sim, senhô” entre parênteses reforça a ideia de que o verso trata de uma aceitação do sistema por parte do mais fraco.

O foco da segunda estrofe é outro evento do período da ditadura militar, que repercutiu por muitos anos e que foi um dos marcos do apoio popular no início do processo ditatorial, a Marcha da família com Deus pela liberdade, uma série de eventos ocorridos em 1964 e que tinha como objetivo repudiar as políticas públicas do então presidente João Goulart, bem como defender a retirada do presidente do poder. Destes eventos participaram membros da sociedade civil, da igreja e de partidos políticos. Os primeiros versos da estrofe “Coitada daquela gente que acreditou / marchando por minha família, pedindo a Deus” fazem uma referência direta ao evento, que, pela análise de Gonzaguinha, feita já com a distância temporal necessária para análises como essa, foi um fracasso, no sentido de que o curso da história se deu de forma bastante diferente do que queriam aquelas pessoas, talvez até bem intencionadas. Essa gente que participou da marcha e apoiou a ditadura no seu início “vai ter que rezar novamente ao São Salvador / pois a redentora prece, pariu Mateus”. A ironia contida no verso está no fato de que a prece feita pelo fim do governo Jango e pela tomada do poder pelos militares, vistos como a única saída naquele momento, trouxe consigo algo muito pior. O nome Mateus aqui seria um sinônimo da ditadura, aquela que “a muitos matou e manteve a dor / e fez chover quando era pra fazer sol / e trouxe o sol quando era só pra chover / e não teve nem um pouquinho de simanco!”, ou seja, aquele (des)governo que fez tudo errado, e não percebeu, não teve “simanco!”.

Gonzaguinha arremata a canção com os versos “será que ocê vai tê qui marchá tra veis / do mermo modo que aquela pessoa fez”. O verso é construído

com uma linguagem extremamente coloquial, com termos como “ocê”, “tê”, “qui”, “marchá” e “tra veis”, trazendo para a canção a voz do povo, ironizando aqueles que participaram da instauração da ditadura militar, mas que foram enganados por suas falsas promessas.

Podemos identificar tanto em “A marcha do povo doido”, quanto em “A fábrica de sonhos” um outro conceito proposto por Adorno, o de conteúdo histórico da obra de arte, que aparece em *Teoria estética*. Adorno afirma que esse momento histórico “é constitutivo das obras de arte” (ADORNO, 2008, p. 277). Nesse sentido, o autor esclarece que as obras autênticas “são as que se entregam sem reserva ao conteúdo material histórico de sua época e sem a pretensão a ela” (ADORNO, 2008, p. 277). A ideia proposta por Adorno de que existe uma relação entre a obra de arte e o conteúdo histórico nos dá elementos para perceber que a produção musical de Gonzaguinha, por muitas vezes, traz essa marca da temporalidade em seus versos. O compositor conseguiu levar para sua obra o retrato do momento histórico, sendo possível fazermos uma análise desses eventos históricos através das letras de algumas de suas canções. Mais que isso, é possível traçarmos uma biografia do compositor através de suas canções. Suas canções são representantes tanto do momento histórico do país quanto de sua própria vida. Adorno comenta que “as obras de arte deixam-se experimentar tanto mais verdadeiramente quanto mais a sua substância histórica for a do autor da experiência” (ADORNO, 2008, p. 277).

Gonzaguinha foi um compositor que não teve receios de expor sua vida, suas convicções através de suas letras. Sua obra apresenta um grande valor musical, literário, mas também serve para se traçar um panorama histórico amplo e rico tanto da cultura quanto dos eventos políticos que marcaram o país durante as décadas de 1960-1980. Nesse sentido, Gonzaguinha conseguiu deixar sua marca inconfundível na história da música popular brasileira.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trajetória da pesquisa realizada ao longo destes quatro anos começou de forma diferente. A escolha por Gonzaguinha não foi a primeira, mas se mostrou adequada e produtiva. Estudar sua obra é estudar também a história do Brasil e as transformações sociais e políticas que acompanharam sua produção ao longo das décadas em que o compositor esteve ativo. A análise de suas canções mostra um compositor prolífico, antenado e sem medo de se expor, coerente com seus ideais, mas que, acima de tudo, se dizia pessoa. Gonzaguinha foi um compositor que se entregou à sua arte, de peito aberto, com suas emoções à mostra e que, corajosamente, encarou as consequências dessa entrega.

A proposta desta tese foi fazer um estudo da obra de Gonzaguinha a partir de um recorte temporal que privilegiasse dois momentos históricos distintos: a ditadura militar, através de canções dos LPs lançados entre 1973 e 1978, e a redemocratização, através dos LPs lançados entre 1979 e 1988. Esse recorte temporal se justifica porque a intenção foi verificar, em um primeiro momento, de que maneira Gonzaguinha se relacionou com a censura, em seus primeiros anos de carreira e como essa censura impactou sua escrita e, num segundo momento, entender o que mudou em suas composições quando já não existia mais a repressão do regime militar. Além disso, buscamos entender como Gonzaguinha se relacionou com a mídia, representada pela TV e pela indústria fonográfica, representantes da indústria cultural, e de que maneira essas instâncias influenciaram sua escrita. O que nos moveu, nesse sentido, foi tentar verificar se houve alguma alteração significativa no conteúdo das letras escritas por Gonzaguinha quando a censura se abrandou e finalmente acabou e se isso teria a ver com a força da mídia em sua carreira.

Para realizar este estudo, buscamos num primeiro momento verificar quais aspectos da obra de Gonzaguinha haviam sido abordados em estudos acadêmicos, através da leitura de artigos, dissertações e teses a respeito do compositor. A análise dessa produção nos revela um dado interessante, que é o fato de que não há, até o momento, um estudo que tenha se dedicado a analisar a obra do compositor pelo viés puramente musical. O que se observa é que grande parte desses estudos é oriunda de áreas como literatura, linguística e

história. Isso não significa, contudo, que a análise musical tenha sido esquecida, pelo contrário, ainda que o foco principal não seja um estudo criterioso sobre aspectos musicais, estes estão presentes nos textos estudados, contribuindo para uma visão mais ampla da obra de Gonzaguinha. A revisão bibliográfica realizada tornou possível observar a produção do compositor sob os mais diferentes aspectos, permitindo vê-lo a às suas canções para além da imagem veiculada pela mídia.

Em um segundo momento, a proposta foi verificar o engajamento nas canções de Gonzaguinha. A ideia de que ele foi um cantor e compositor engajado se justifica - até mesmo antes da análise de suas canções - pela fala do próprio em entrevista dada ao *Jonal Hoje* (1979) quando afirmou ser uma pessoa engajada, que lutava contra aquilo que não concordava, procurando uma prática no cotidiano a nível revolucionário. Foi possível atestar que o engajamento de Gonzaguinha não se ateve aos anos ditatoriais, mas se estendeu ao longo de sua carreira, ultrapassando os limites de sua canção, sendo visível também na sua postura como figura pública.

Em seguida, buscou-se analisar as canções de Gonzaguinha sob a ótica da literatura de testemunho, mais precisamente com a noção de teor testemunhal, que é aquele que aparece em obras que não chegam a ser o relato de um sobrevivente de uma tragédia, mas que, de certa forma, funcionam como porta-vozes daqueles que não puderam ou não conseguiram testemunhar. Foi possível verificar, tomando como base as canções selecionadas dentro do recorte temporal que abarca o período ditatorial, que Gonzaguinha agiu como o que Gagnebin chama de testemunha solidária, aquela que empaticamente empresta sua voz aos que não puderem se manifestar. Partindo dessa perspectiva, percebemos que Gonzaguinha conseguiu retratar os sofrimentos daqueles oprimidos pela censura do regime e marginalizados por um sistema político e econômico que privilegiou uma pequena parcela da população. As canções selecionadas abrangem um período em que Gonzaguinha se mostrou mais ácido em suas críticas - não que ele o tenha deixado de ser, posteriormente - firmando seu posicionamento de oposição ao regime ditatorial bem como à repressão imposta por este. Foi possível, portanto, verificar que há um forte teor testemunhal em grande parte da obra do compositor.

A carreira musical de Gonzaguinha teve início no final da década de 1960 e se consolidou ao longo dos anos 1970, o que influenciou fortemente sua produção, uma vez que o compositor retratava em suas canções o momento histórico em que viveu, trazendo para suas canções fatos do cotidiano e problematizando a situação política, social e econômica vigente. É nessa perspectiva que temos um compositor bastante crítico e um observador atento da realidade que o cercava.

Ao analisarmos a obra de Gonzaguinha pós-abertura política, entretanto, percebemos que o compositor - ainda que muito coerente com o que sempre havia sido e dito – foi se tornando mais suave, voltando seu olhar para outros problemas do país e se permitindo compor de forma mais leve e descompromissada com relação à situação política do país. Pensando nisso, o questionamento que surgiu foi de que maneira Gonzaguinha se relacionou com o novo modelo político e econômico que se delineou a partir da abertura e de que forma sua produção foi afetada e / ou incentivada pelo enorme crescimento da televisão e da indústria fonográfica.

A fim de entender a relação entre Gonzaguinha, a mídia televisiva e o mercado fonográfico, foram selecionadas canções compostas principalmente no final da década de 1970 e década de 1980, tendo como aporte teórico as noções de conteúdo de verdade e indústria cultural elaboradas por Adorno e Horkheimer. A escolha pelos autores se deu a partir da percepção de que foi durante este período que a indústria cultural se consolidou no país, impulsionada por fatores como o “milagre econômico”, o surgimento da televisão e a ampliação do mercado fonográfico. Estes fatores, atuando conjuntamente, forneceram um panorama bastante diferente daquele das décadas anteriores e isso impactou diretamente na produção musical de Gonzaguinha.

Foi possível observar, ao longo da pesquisa, que Gonzaguinha se beneficiou dessa crescente indústria e, ao invés de ceder aos seus apelos, se aproveitou dela para impulsionar sua carreira. Da mesma forma que conseguiu driblar a censura quando ela se fez mais rígida, Gonzaguinha embarcou na onda de crescimento da televisão e da indústria fonográfica, e ampliou a abrangência da sua música através de participações em programas de TV e em trilhas sonoras de novelas. O fato de Gonzaguinha ter se aproveitado das benesses da indústria em nenhum momento desmerece a qualidade de sua música. Pelo

contrário, o compositor conseguiu se manter coerente com sua essência ao longo dos anos.

A pesquisa que se encerra neste momento teve como proposta resgatar um compositor de grande relevância para a MPB, cuja obra contribuiu para delinear e consolidar o novo gênero musical surgido em meio aos turbulentos anos 1960. Gonzaguinha conseguiu mostrar a que veio, sem meias palavras, deixando uma produção que não só é o retrato de sua vida, mas também do Brasil. Nas palavras dele, “o moleque desceu o São Carlos, pegou um sonho e partiu, [...] e hoje, depois de tantas batalhas, a lama nos sapatos é a medalha que ele tem pra mostrar”. Gonzaguinha nos deixa um legado rico não só musicalmente, mas de grande relevância histórica e que ainda nos oferece muitas possibilidades de estudo.

6. REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W., HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. Sobre música popular. IN: COHN, Gabriel. *Adorno*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986, p. 115-146.

ADORNO, Theodor W. O que significa elaborar o passado. In: _____. *Educação e emancipação*. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 29-49.

ADORNO, Theodor W. Teoria da semicultura. Trad. de Cláudia M. B. Abreu, Newton Ramos de Oliveira e Bruno Pucci. IN: *Revista Educação e Sociedade*. Número 56. Campinas: CEDES/Papirus, 1996, p. 388-411.

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: _____. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. Tradução de Jorge Mattos de Brito Almeida e Augustin Wernet. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. Tradução de Luiz João Baraúna. IN: *Adorno*. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 65-108.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. 2. ed. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, Theodor W. Tempo livre. Trad. de Maria Helena Ruschel. In: _____. *Indústria cultural e sociedade*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p. 62-70.

ADORNO, Theodor w. *Palavras e Sinais, modelos críticos 2*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 70-82.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades / 34, 2012, p. 65-90.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não: música popular cafonha e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2013.

ARCHANJO, Rafael Menari. *Carnaval na república do medo (1968-1979): ironia e paródia em letras de Gonzaguinha – um estudo bakhtiniano*. 2015. 153f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade de Franca (UNIFRAN). Franca (SP).

ARCHANJO, Rafael Menari; LUDOVICE, Camila de Araújo Beraldo. O “dito” pelo “não dito”: relações dialógicas e polêmica velada na letra da canção “Comportamento geral” de Gonzaguinha. *Revista do Gel*, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 219-240, 2016.

ARCHANJO, Rafael Menari; DAVERNI, Rodrigo Ferreira. Por uma análise espaço-discursiva das relações dialógicas entre o compositor e o censor: um estudo sobre a letra de “Geraldinos e arquibaldos”, de Gonzaguinha. *Revista Topus*, v. 2, p. 33-56, 2016.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB nos anos 70*, v. 141. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Coleção Retratos do Brasil).

BARBOSA, Jorge Luis Verly. *Adornando um velho bandido: Sérgio Sampaio à luz de Theodor W. Adorno*. 2018. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória (ES).

BRASIL. Arquivo Nacional. Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). *A marcha do povo doído*, Parecer n. 383/80, Rio de Janeiro (RJ), 22 de abril de 1980.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *O tempo não para: a década de 1980 através de Gonzaguinha e Cazuza*. 2016. 253f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói (RJ).

CALAZANS, Janaína de Holanda Costa. *A formação de um gênero engajado: espaço, sujeito e ideologia na música de protesto*. 2012. 314f. Tese (Doutorado em Comunicação). Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Recife (PE).

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Música popular e poesia no Brasil: um breve percurso histórico. *Darandina Revisteletrônica*, v. 4, p. 1-24, 2011.

COSTA, Marcílio José de Sousa. *Além de 'Sanfona e Simpatia' e de 'Cantor-rancor': a música de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha sob a perspectiva da teoria crítica da comunicação*. (2013). 68f. TCC (Graduação em Comunicação Social). Departamento de Comunicação Social. Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Floriano (PI).

ECHEVERRIA, Regina. Com a perna no mundo. *Veja*, São Paulo, n. 577, p. 132140, 26 set. 1979.

ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha e Gonzagão – uma história brasileira*. São Paulo: Ediouro, 2006.

FARIAS, Geania Nogueira. *As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha*. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Departamento de Letras Vernáculas. Universidade Federal do Ceará (UFC). Fortaleza (CE).

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

FRANCO, Renato. Literatura e catástrofe no Brasil: anos 70. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 351-369.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Verdade e memória do passado. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 39-47.

GARCIA, Santiago Naliato. A nossa telinha: a TV brasileira e seu desenvolvimento, do preto e branco ao digital, a partir de políticas públicas e comerciais. In: Colóquio Internacional da Escola Latino-americana de Comunicação, 2011, Araraquara. *Comunicação na América Latina: pensamento e ação*, 2011.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: EDUSP, 2012, p. 51-59.

GONZAGUINHA. *Luiz Gonzaga Jr*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974.

GONZAGUINHA. *A vida do viajante*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1981.

GONZAGUINHA. *Luiz Gonzaga Junior*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP com 11 faixas.

GONZAGUINHA . *Começaria tudo outra vez*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. 1 LP com 10 faixas.

GONZAGUINHA . *De volta ao começo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980. 1 LP com 15 faixas.

GOUVEA, Maria Aparecida Rocha. "Você corta um verso eu invento outro": o poder linguístico-discursivo da música de protesto no período da ditadura militar. *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 1, p. 22-32, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KHOURY, Simon; VIEIRA, Jonas. *Gonzaguinha e Gonzagão: Encontros e Desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman, 2012.

LAMARÃO, Luiza Quarti. *As muitas histórias da MPB: as ideias de José Ramos Tinhorão*. 2008. 155f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói (RJ).

LAMARÃO, Luiza Quarti. *MPB no mercado: mediadores culturais, música e indústria*. In: XXV Simpósio Nacional de História: História e Ética, 2009, Fortaleza - Ceará. XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética, 2009.

LEME, Adriana Salay. *Feijão, dono das tradições: representação identitária e consumo efetivo no Brasil (1973-2009)*. 2015. 198f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade de São Paulo (SP). São Paulo (SP).

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. *Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)*. 2009. 178f. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História. Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba (PR).

MENEZES, Leila Medeiros de. *Com a barra do seu tempo por sobre seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio*. In: XI Congresso Nacional de

Linguística e Filologia, 2007, Rio de Janeiro. Livro de Resumo e Programação. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2007. v. XI. p. 33-34.

MENEZES, Leila Medeiros de; ROCHA, Décio. Uma abordagem discursiva da censura no Brasil em tempos de ditadura: Gonzaguinha e a resistência pela música. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais* Vol. 6, Nº 12, Dezembro de 2014.

NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada no Brasil: Entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar. *Revista Ciência Hoje*. São Paulo, n. 141, p. 3441, ago. 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: *Actas Del IV Congreso Latinoamericano de La Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. 2002. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: A censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 106-126, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0102-018820040010005>. Acesso em: 08 nov. 2005.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). *Estudos Avançados*, v. 24, p. 389-402, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

PONTES, Amanda Ferreti Automares. *Os meios de comunicação e a qualidade de vida*. 2007. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora

SALGUEIRO, Wilberth. O que é literatura de testemunho (e considerações em torno de Graciliano Ramos, Alex Polari e André Du Rap). *Matraga*, Rio de Janeiro, v.19, n.31, p. 284-303, jul/dez 2012.

SANT'ANNA, Afonso Romano. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez de. *Amigo é para essas coisas: O MAU e a Televisão*. In: XXIV Simpósio Nacional de História, 2007, São Leopoldo - RS. XXIV Simpósio Nacional de História: História e Multidisciplinaridade.. São Leopoldo - RS: UNISINOS, 2007.

SCOVILLE, Eduardo Henrique Martins Lopez de. *Na barriga da baleia: a rede globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. 2008. 306f. Tese (Doutorado em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba (PR).

SILVA, Aretuza Pacheco Serra Vitelbo da Silva. *Cantando a insatisfação: os recursos linguístico-expressivos na obra de Gonzaguinha*. 2009. 113f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Instituto de letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro (RJ).

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VILARINO, Ramon Casas. *MPB em movimento: música, festivais e censura*. 4. ed. São Paulo: Olho D'água, 2002.

7. APÊNDICE

Letras não citadas integralmente no texto
(em ordem cronológica de gravação)

Comportamento Geral (1973)

Você deve notar que não tem mais tutu
E dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
E dizer que está recompensado
Você deve estampar sempre um ar de alegria
E dizer: tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
E esquecer que está desempregado
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?
Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre: "Muito obrigado"
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado
Deve pois só fazer pelo bem da Nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um Fuscão no juízo final
E diploma de bem comportado
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
E um Fuscão no juízo final

Palavras (1973)

Palavras, palavras, palavras
Eu já não aguento mais

Palavras, palavras, palavras
 Você só fala, promete e nada faz
 Palavras, palavras, palavras
 Desde quando sorrir é ser feliz?
 Cantar nunca foi só de alegria
 Com tempo ruim
 Todo mundo também dá bom dia!
 Cantar nunca foi só de alegria
 Com tempo ruim
 Todo mundo também dá bom dia!

Moleque (1973)

No tiro, estilingue, bodoque
 O teco, o toque, o coque
 No quengo, na cuca, cabeça
 De qualquer caraça avessa
 Qualquer carantonha fechada
 Azeda de feia zangada
 Que mexa, chateia, me bula
 Pra ver quanto alto sapo pula
 Pedra vai levar.
 Ah! Moleque, se um dia eu te pego
 Erva daninha, estrepe
 De ripa, marmelo te esfrego
 Moleque, vem cá
 Moleque, vem cá
 Moleque
 Não, não eu não vou lá.
 Ah! Vem me pegar, quero ver.
 De mão, de pé, pau cajado
 No tapa, na briga me acabo
 Revolvo, reviro, decido
 E mesmo no ganho ou perdido
 Me amigo ao amigo inimigo,
 Me livro do mau e do perigo
 De bicho pelado que trança
 Ideias de uma vingança,
 Que é pra me cuidar
 Ah! Moleque, se um dia eu te pego
 Erva daninha, estrepe
 De ripa, marmelo te esfrego
 Moleque, vem cá
 Moleque, vem cá
 Moleque
 Não, não eu não vou lá.
 Ah! Vem me pegar, quero ver.
 Fruto gostoso, desejado
 Lua, vizinho, cuidado,
 Cercadura, arame rela
 Rosto, rosa, luz, janela

Siu, assovio, voz rouca,
 Beijo estalado na boca
 Depois a corrida abraçado
 No peito o gosto de um amor roubado
 Que é só pra provar.
 Ah! Moleque, se um dia eu te pego
 Erva daninha, estrepe
 De ripa, marmelo te esfrego
 Moleque, vem cá
 Moleque, vem cá
 Moleque
 Não, não eu não vou lá.
 Ah! Vem me pegar, quero ver.
 No medo, não tremo, não corro
 Avanço, me lanço, estouro
 Valente, eito combate
 E ao mesmo tempo me trato
 Covarde na sabedoria
 Que ergue, cresce, se cria
 Só na hora boa e precisa
 E corta o mal bem onde enraíza
 Que é pra não voltar.
 Ah! Moleque, se um dia eu te pego
 Erva daninha, estrepe
 De ripa, marmelo te esfrego
 Moleque, vem cá
 Moleque moleque, vem cá
 Moleque
 Não, não eu não vou lá.
 Ah! Vem me pegar, quero ver.

A Felicidade Bate à Sua Porta (1973)

Alô, alô, alôô!
 Diretamente da Rádio Nacional,
 Temos o prazer de apresentar:
 "A Felicidade Bate à Sua Porta!"
 O Trem da Alegria saiu agora
 Partiu nesse instante
 Da Rádio Nacional,
 A gare principal da Central.
 Carregado de ioiôs e colares, cocares,
 Miçangas e tangas e sambas para o nosso Carnaval.
 O Trem da Alegria promete-mete-mete-mete, garante
 Que o riso será mais barato, dora-dora-dora em diante
 Que o berço será mais confortável,
 Que o sonho será interminável,
 Que a vida será colorida, etc e tal.
 Que a Dona Felicidade
 Baterá em cada porta,
 E que importa a Mula Manca

Se eu quero
 A Dona Felicidade
 Baterá em cada porta
 E que importa a Mula Manca
 Se querem
 Pois o Trem da Alegria promete-mete-mete-mete, garante
 Que o riso será mais barato, dora-dora-dora em diante
 Que o berço será mais confortável,
 Que o sonho será interminável,
 Que a vida será colorida, etc e tal.
 Que a Dona Felicidade
 Baterá em cada porta,
 E que importa a Mula Manca
 Se eu quero
 A Dona Felicidade
 Baterá em cada porta
 E que importa a Mula Manca
 Se querem
 A Dona Felicidade.

Pois é, seu Zé (1974)

Ultimamente ando matando até cachorro a grito
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Nas refeições uma cachaça e às vezes um palito
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Ando tão mal que ando dando nó em pingo d'água
 Só mato a sede quando choro um pouco a minha mágoa
 Mas a plateia ainda aplaude ainda pede bis
 A plateia só deseja ser feliz
 A plateia ainda aplaude ainda pede bis
 A plateia só deseja ser feliz
 Te vira
 Bota um sorriso nos lábios
 De tanto andar na corda bamba eu sou equilibrista
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Equilibrando a vida e a morte eu sou malabarista
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Mas não me queixo dessa sorte eu sou um comodista
 E já me chamam por aí de verdadeiro artista
 Pois a plateia ainda aplaude ainda pede bis
 A plateia só deseja ser feliz
 A plateia ainda aplaude ainda pede bis
 Se vira
 Bota um sorriso nos lábios

Amanhã ou depois (1974)

Meu irmão amanhã ou depois
 A gente se encontra no velho lugar
 Se abraça e fala da vida que foi por aí
 E conta as estrelas nas pontas dos dedos

Pra ver quantas brilham e qual se apagou
 Amanhã ou depois
 Meu irmão
 A gente retorna à beira do cais
 E conta os amigos pra ver qual que brilha
 E qual se apagou
 Amanhã ou depois
 Na crença de sempre no mesmo saber
 De novo esse mar sem ver tempestades, ciclones
 Amanhã ou depois
 Meu irmão, meu irmão
 Amanhã ou depois

É preciso (1974)

Minha mãe no tanque lavando roupa
 Minha mãe na cozinha lavando louça
 Lavando louça,
 Lavando roupa,
 Levando a luta, cantando um fado
 Alegando a labuta
 Labutar é preciso menino
 Lutar é preciso menino
 Lutar é preciso
 A bola correndo nas pedras redondas da rua São Carlos
 Deságua no asfalto do largo do Estácio
 E o menino atrás, ói lá
 Meu menino atrás e vai
 Mais um menino atrás
 Ô Dina é preciso
 Olhar essa vida,
 Além desse filme do cine colombo,
 Saber dessa lama na festa do mangue
 Conhecer a fama que cantam da dama,
 Pois ela com jeito e carinho me chama
 Me leva à luta sem choro nem grama
 Né mãe?
 Labutar é preciso
 Ô mãe,
 Lutar é preciso
 O estribo dos bondes que cruzam no largo
 Trilhando avenidas, ruelas e becos
 Me deixam na lapa ou na galeria
 Ou no Café Talia e é lá que eu encontro
 Papinho no ponto e volto pra casa
 Com ele cansado, com pouco trocado
 Violão calado
 Violão calado
 Violão cansado, calado, cansado
 É mãe,

Labutar é preciso
 Né mãe?
 Lutar é preciso
 Ô mãe,
 Lutar é preciso
 Mas mãe não se zangue que as mãos eu não sujo,
 Apenas eu quis conhecer a cidade,
 Saber da alegria e da felicidade
 Que vendem barato em qualquer quitanda,
 Mas volto arrasado tá tudo fechado,
 Talvez haja falta não há no mercado
 E hoje ô Dina nem é feriado
 E hoje ê Dina não é feriado
 Vê mãe labutar é preciso
 Lutar é preciso
 Ô mãe lutar é preciso
 Labutar é preciso

Catatonía integral (1975)

Todo dia de manhã, antes mesmo do café, abrir o jornal
 (Todos na folha 18) ver os caminhos que se lhe determina o astral
 Finanças, amor, saúde,
 "O que devo de fazer no relacionamento pessoal?"
 Qual a pedra, a cor, a flor, a cueca,
 A calça, a camisa, meu comportamento geral
 ...As desavenças dentro do lar serão nefastas à vida profissional
 ...Não ouça conselhos de amigos
 Pois todos irão te fazer muito mal, muito mal
 ...Um novo fato na vida complicará o teu campo sentimental
 ...Cansaço, perturbações
 Complicações neste período atual
 Não faça, não saia, não fume, não fale, não coma
 Não durma, não coma, não fale nada afinal
 Em todos os trinta diários, revistas e folhas
 E o rosto ficando vermelho e o suor
 O garfo caindo da mão, o leite sujando o chão,
 O nó na garganta e o pior
 Fazem já mais de dez anos sentado
 Calado, abobado, sem mexer sequer o olhar
 Logo num dia em que a terra
 Na casa maior de netuno, em função com plutão
 Regida por vênus que emana os raios da força contra esse mal
 Banhada pela luz da lua em quarto crescente...paixão
 Preuncia uma fase repleta de benção...a catatonía integral
 Todo dia de manhã, antes mesmo do café, abrir o jornal
 Qual a pedra, a cor, a flor, a cueca,
 A calça, o meu novo comportamento geral
 Fazem já mais de dez anos sentado
 Calado, abobado, sem mexer sequer o olhar
 Não faça, não saia, não fume, não fale, não coma

Não durma, não coma, não fale nada afinal

Plano de voo (1975)

A ave levanta voo e vai em busca da quente luz do sol
 (Um ninho é preciso noutra lugar onde agora o campo explode em flor)
 Cuidar do novo ovo
 A nova cria
 O novo dia
 O novo...
 ...Amanhã
 A nova vida, a calma, o agasalho, pelo menos do corpo o calor
 Voar se possível no frescor do despertar sereno da manhã
 Pegar a asa morna desse vento sul
 Voando sempre em bando sobre os perigos desse imenso mar azul
 Da flecha, em formação, voando sempre no sentido de chegar
 Da arma oculta no capinzal quantos? Quais escaparão
 Do olho, dedo no gatilho, do engodo
 (O apito chama a atenção)
 Do laço, arapuca, armadilha
 Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão
 Voar se possível.....
 Mar azul

Assim seja amém (1975)

'Inda me lembro quando mãe dizia:
 "A paciência sempre é bom guardar"
 Meu pai, então, do canto respondia:
 "O nosso exemplo deve te bastar"
 Minha mãe calava
 E calada chorava
 E chorando vinha me pegar
 Me pegava e abraçava
 E abraçando falava
 Esta vida eu sei que um dia vai mudar
 A professora me repreendia:
 "Quem não estuda não come merenda"
 Mas lá em casa meu pai me acudia:
 "Não há aquele que com que fome aprenda"
 Minha mãe calava
 E calada chorava
 E chorando vinha me pegar
 Me pegava e abraçava
 E abraçando falava
 Esta vida eu sei que um dia vai mudar

E de ditado em ditado ouvindo
 De dia em dia a vida encheu seu taco
 Até parece que foi mesmo ontem
 E ainda repito o dito dos retratos
 Minha mãe calava

E calada chorava
 E chorando vinha me pegar
 Me pegava e abraçava
 E abraçando falava
 Esta vida eu sei que um dia vai mudar
 O meu maior pede uma bicicleta
 A mãe diz pra ter fé que Deus dará
 Eu do meu canto digo: eu só fiz isso
 Então, sentei aqui pra não cansar
 Minha mulher se cala
 E calada chora
 E baixinho, pede para eu me acalmar
 "A nós só resta a morte
 Aos filhos toda a sorte
 Esta vida eu sei que um dia vai mudar"
 E quem quiser que invente outra história
 Pois essa história eu já conheço bem
 Acaba sempre de volta ao começo
 É viciada nesse vai e vem
 Então você se cala e calado chora
 E chorando busca no que acreditar
 E bem baixinho fala mas também só fala
 Essa vida sei que um dia vai mudar

Geraldinos e arquibaldos (1975)

Mamãe não quer, não faça
 Papai diz não, não fale
 Vovó ralhou, se cale
 Vovô gritou, não ande
 Placas de rua, não corra
 Placas no verde, não pise
 No luminoso: não fume
 Olha o hospital, silêncio
 Sinal vermelho, não siga
 Setas de mão, não vire
 Vá sempre em frente nem pense
 É Contramão
 Olha cama de gato
 Olha a garra dele
 É cama de gato
 Melhor se cuidar
 No campo do adversário
 É bom jogar com muita calma
 Procurando pela brecha
 Pra poder ganhar
 Acalma a bola, rola a bola, trata a bola
 Limpa a bola que é preciso faturar
 E esse jogo tá um osso
 É um angu que tem caroço
 É preciso desembolar

E se por baixo não tá dando
 É melhor tentar por cima
 Oi com a cabeça dá
 Você me diz que esse goleiro
 É titular da seleção
 Só vou saber mas é quando eu chutar
 Matilda, Matilda
 No campo do adversário
 É bom jogar com muita calma
 Procurando pela brecha

Erva rasteira (1976)

Erva rasteira nasceu pra ser pisada
 Nasce, cresce e morre bem embaixo
 Mas o homem que é homem de valor
 Jamais se propõe a ser capacho
 E o covarde é aquele que caído
 Não tenta jamais se levantar
 Sente em si tantos pés feridos
 Sem lamento se deixa acomodar
 Se um dia ele tenta abrir a boca
 Se vê sem direito de falar
 Seu destino é viver bem rente ao chão
 Até que ele venha a lhe tragar
 Erva rasteira é que pode ser pisada
 Mas descuido ela paga com espinho
 O homem que é homem de valor
 Se levanta e conquista seu caminho.

Um sorriso nos lábios (1976)

Vidro moído ou areia
 No café da manhã
 E um sorriso nos lábios
 Ensopadinho de pedra
 No almoço e jantar
 E um sorriso nos lábios
 O sangue, o roubo, a morte
 Um negro em cada jornal
 E um sorriso nos lábios
 Noventa e cinco sorrisos
 Suando na condução
 E um sorriso nos lábios...
 Mas sonha que passa
 Ou toma cachaça
 Aguenta firme, irmão
 Na oração
 Deus tudo vê e Deus dará
 Ou então acha graça
 É tão pouca a desgraça
 Mas no fim do mês

Lembra de pagar a prestação
 Desse sorriso nos lábios, é
 Desse sorriso nos lábios, pois é
 Desse sorriso nos lábios...
 O jogo, a nêga, a loteca
 A fome e o futebol
 E um sorriso nos lábios
 A taça, a vida, a dureza
 Viva a beleza do sol
 E um sorriso nos lábios
 Os olhos fundos sem sono
 Os corpos como lençol
 E um sorriso nos lábios
 O cerco, a vida, o circo
 Silêncio, um medo anormal
 E um sorriso nos lábios
 Mas sonha que passa
 Ou toma cachaça
 Aguenta firme, irmão
 Na oração
 Deus tudo vê e Deus dará
 Ou então acha graça
 É tão pouca a desgraça
 Mas no fim do mês
 Lembra de pagar a prestação
 Desse sorriso nos lábios, é
 Desse sorriso nos lábios, pois é
 Desse sorriso nos lábios...

Começaria tudo outra vez (1976)

Começaria tudo outra vez
 Se preciso fosse, meu amor
 A chama em meu peito
 Ainda queima, saiba!
 Nada foi em vão...
 A cuba-libre dá coragem
 Em minhas mãos
 A dama de lilás
 Me machucando o coração
 Na sede de sentir
 Seu corpo inteiro
 Coladinho ao meu...
 E então eu cantaria
 A noite inteira
 Como já cantei, cantarei
 As coisas todas que já tive
 Tenho e sei, um dia terei...
 A fé no que virá
 E a alegria de poder
 Olhar prá trás

E ver que voltaria com você
 De novo, viver
 Nesse imenso salão...
 Ao som desse bolero
 Vida, vamos nós
 E não estamos sós
 Veja meu bem
 A orquestra nos espera
 Por favor!
 Mais uma vez, recomeçar...

Dias de santos e silvas (1977)

O dia subiu sobre a cidade
 Que acorda e se põe em movimento
 Um despertador bem barulhento
 Badala, bem dentro, em meu ouvido
 Levanto, engulo o meu café
 Corro e tomo a condução
 Que, como sempre, vem cheia,
 Anda, para e me chateia
 Está quente pra chuchu,
 Meu calo dói,
 A certeza já me rói,
 Levo bronca do patrão
 Mas, sonhei
 E fiz a fé no avestruz
 Que vai me dar uma luz
 Levo uma nota pra mão
 A tarde transcorre calma e quente
 Nas ruas, ao sol, fervilha gente
 Batalham, como eu, o leite e o pão
 Que o gato bebeu e o rato roeu
 Aumenta tudo, aumenta o trem
 Aumenta o aluguel e a carne também
 É, mas, sei, vai melhorar
 Pior que tá não dá pra ficar
 Ah, meu Deus,
 Se o avestruz der na cabeça
 Vou ganhar dinheiro à beça,
 Faço minha redenção
 E vou lá dentro,
 No escritório do patrão
 Peço aumento, ele não dá,
 Mostro a grana e a demissão
 A noite desceu sobre a cidade
 Nas filas, calor suor cansaço
 Meu corpo está que é só bagaço
 E se está de pé é de teimoso
 Eu, desejando minha cama
 Furam a fila e alguém reclama:

Louvaram a mãe do rapaz
 Que diz que faz e desfaz
 E só falta uma briguinha
 E eu ir para o xadrez
 Pobre não tem mesmo vez
 Não dá sorte ou dá azar
 E o danado do avestruz
 Também não deu
 Minha mulher vai reclamar
 O dinheiro que era seu
 E o danado do avestruz
 Também não deu
 Minha mulher vai reclamar
 O dinheiro que era seu
 Que o gato comeu
 O rato roeu
 Alguém se lambeu

O caminho da roça (1977)

Eia vamos gente
 Eia vamos povo
 Eia
 Vamos cantar de novo
 Vivendo no escuro
 Como sempre vive
 Pulando a fogueira
 Como sempre pula
 Pisando na brasa
 Como sempre pisa
 Engolindo cobra
 Como sempre engole
 Eia vamos...etc.
 Vinho muito vinho
 Pra enganar a vida
 Riso muito riso
 Preá esconder o pranto
 Canto muito canto
 Pra quebrar o encanto
 Eia vamos...etc.
 Suando na luta
 Como sempre sua
 Caminho da roça
 Eia vamos lá
 Caminho da roça
 Fé no que virá
 Dança, roda, gira
 Tempo chegará.

Pobreza por pobreza (1977)

Meu sertão vai se acabando

Nessa vida que o devora
 Pelas trilhas só se vê
 Gente boa indo embora
 Mas a estrada não terá
 O meu pé pra castigar
 Meu agreste vai se secando
 E com ele eu vou secar
 Pra que me largar no mundo
 Se nem sei se vou chegar
 A virar em cruz de estrada
 Prefiro ser cruz por cá
 Ao menos o chão que é meu
 Meu corpo vai adubar
 Se, doente, sem remédio
 Remediado está
 Nascido e criado aqui
 Sei de espinho onde dá
 Pobreza por pobreza
 Sou pobre em qualquer lugar
 A fome é a mesmo fome
 Que vem me desesperar
 E a mão é sempre a mesma
 Que vive a me explorar

Recado (1978)

Se me der um beijo eu gosto
 Se me der um tapa eu brigo
 Se me der um grito não calo
 Se mandar calar mais eu falo
 Mas se me der a mão
 Claro, aperto
 Se for franco
 Direto e aberto
 Tô contigo amigo e não abro
 Vamos ver o diabo de perto
 Mas preste bem atenção, seu moço
 Não engulo a fruta e o caroço
 Minha vida é tutano, é osso
 Liberdade virou prisão
 Se é amor deu e recebeu
 Se é suor só o meu e o teu
 Verbo eu, pra mim já morreu
 Quem mandava em mim nem nasceu
 É viver e aprender
 Vá viver e entender, malandro
 Vai compreender
 Vá tratar de viver
 Viver e aprender
 Vá viver e entender, malandro
 Vai compreender

Vá tratar de viver
 E se tentar me tolher é igual
 Ao fulano de tal que taí
 Se é pra ir vamos juntos
 Se não é já não tô nem aqui

Vai meu povo (1978)

Vai meu povo
 Esquecido da verdade
 Pintado com a cor da liberdade
 Vestindo fantasia de alegria
 Cai na dança, avança na folia
 Vai
 Seguindo braço dado com a esperança
 Cantando voz bem alta enquanto avança
 Erguendo as mãos aos céus
 No rosto um riso
 Mascarado, indeciso
 Vai
 Que esse é nosso bloco e é bom tentar
 Dessa vida esquecer de se lembrar
 Segue, vai cantando, vai
 Lembrando da alegria
 Cai na brincadeira
 Gira, pula, ri, se agita
 Roda, samba e grita
 Se dando de alma inteira
 Deixa ir embora o tempo
 Oi vira-vira, tem que virar de primeira
 Quem sabe um dia chega alguém
 Anunciando que não há mais quarta-feira

Com a perna no mundo (1979)

Acreditava na vida
 Na alegria de ser
 Nas coisas do coração
 Nas mãos um muito fazer
 Sentava bem lá no alto
 Pivete olhando a cidade
 Sentindo o cheiro do asfalto
 Desceu por necessidade
 O Dina
 Teu menino desceu o São Carlos
 Pegou um sonho e partiu
 Pensava que era um guerreiro
 Com terras e gente a conquistar
 Havia um fogo em seus olhos
 Um fogo de não se apagar
 Diz lá pra Dina que eu volto
 Que seu guri não fugiu

Só quis saber como é
 Qual é
 Perna no mundo sumiu
 E hoje
 Depois de tantas batalhas
 A lama dos sapatos
 É a medalha
 Que ele tem pra mostrar
 Passado
 É um pé no chão e um sabiá
 Presente
 É a porta aberta
 E futuro é o que virá, mas, e daí?
 ô ô e á
 O moleque acabou de chegar
 ô ô ô e á
 Nessa cama é que eu quero sonhar
 ô ô ô e á
 Amanhã bato a perna no mundo
 ô ô ô e á
 É que o mundo é que é meu lugar

Não dá mais pra segurar (explode coração) (1979)

Chega de tentar dissimular e disfarçar e esconder
 O que não dá mais pra ocultar e eu não quero mais calar
 Já que o brilho desse olhar foi traidor
 E entregou o que você tentou conter
 O que você não quis desabafar
 Chega de temer, chorar, sofrer, sorrir, se dar
 E se perder e se achar e tudo aquilo que é viver
 Eu quero mais é me abrir e que essa vida entre assim
 Como se fosse o sol desvirginando a madrugada
 Quero sentir a dor desta manhã
 Nascendo, rompendo, tomando
 Rasgando, meu corpo e então eu
 Chorando e sorrindo, sofrendo, adorando, gritando
 Feito louca, alucinada e criança
 Eu quero o meu amor se derramando
 Não dá mais pra segurar, explode coração

O trem (você lembra daquela nega maluca que andou nua pelas ruas de Madureira?) (1979)

Uma prece a quem passa, rosto ereto
 Olhar reto, passo certo pela
 Vida, amém!
 Uma prece, uma graça, ao dinheiro recebido,
 Companheiro, lado, amigo, amém!
 Uma prece, um louvor ao esperto enganador
 Pela espreita e a colheita, amém!

Eia! E vai o trem num sobe serra e desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor, verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?
 Sem memória e sem destino
 Eu ergo o braço cego ao sol
 De mundo de meu Deus só
 Me reflito, o pé descalço, mão na lixa
 A roupa rota, o sujo, o pó, o pó, o pó.
 Morte ao gesto de uma fome
 - é mentira!
 Morte ao grito da injustiça
 - é mentira!
 Viva em vera igualdade: o valor.
 Eia! E vai o trem num sobe serra e
 Desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor,
 Verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?
 Sob as luzes da cidade há cor alegre
 Há festa e a vida ri sem fim
 Nem meu dedo esticado traz um
 Pouco do gosto
 Do doce mel pra mim, pra mim.
 Viva o tempo sorridente que me abraça!
 Viva o copo de aguardente que me abraça!
 Morte ao trabalhador sem valor!
 Eia! E vai o trem num sobe serra e desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor, verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?
 Uma prece, um pedido,
 Um desejo já concedido a você na omissão, amém!
 Uma prece, uma graça,
 Pelo pranto sem espanto e a saudade consentido, amém!
 Eia! E vai o trem num sobe serra e desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor, verdade e outros "ades"
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?

Artista da vida (1979)

Vozes de um só coração
 Igual no riso e no amor
 Irmão no pranto e na dor
 Na força da mesma velha emoção
 Nós vamos levando este barco
 Buscando a tal da felicidade
 Pois juntos estamos no palco
 Das ruas nas grandes cidades

Nós, os milhões de palhaços
 Nós, os milhões de arlequins
 Somos apenas pessoas
 Somos gente, estrelas sem fim
 Sim, somos vozes de um só coração
 Pedreiros, padeiros, coristas, passistas
 Malabaristas da sorte
 Todos, João ou José
 Sim, nós, esses grandes artistas da vida
 Os equilibristas da fé
 Pois é!
 Sim, nós, esses grandes artistas dessa vida

João do amor divino (1979)

39 anos de batalha, sem descanso, na vida
 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga
 9 bocas de criança para encher de comida
 Mais de mil pingentes na família para dar guarida
 Muita noite sem dormir perdida na fila do INPS
 Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarrece
 Todo dia um palhaço dizendo que Deus dos pobres nunca esquece
 E um bilhete mal escrito
 Que causou um certo interesse
 É que meu nome é
 João do Amor Divino de Santana e Jesus
 Já carreguei, num "guento" mais,
 O peso dessa minha cruz
 Sentado lá no alto do edifício
 Ele lembrou do seu menor
 Chorou e, mesmo assim, achou que
 O suicídio ainda era o melhor
 E o povo lá embaixo olhando o seu relógio
 Exigia e cobrava a sua decisão
 Saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção
 Desceu os 7 andares num silêncio de quem já morreu
 Bateu no calçadão e de repente
 Ele se mexeu
 Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu
 João se levantou e recolheu a grana que a plateia deu
 Agora ri da multidão executiva quando grita:
 "Pula e morre, seu otário"
 Pois como tantos outros brasileiros
 É profissional de suicídio
 E defende muito bem o seu salário

O preto que satisfaz (1979)

Dez entre dez brasileiros preferem feijão
 Esse sabor bem Brasil
 Verdadeiro fator de união da família

Esse sabor de aventura
 Famoso pretão maravilha
 Faz mais feliz a mamãe, o papai
 O filhinho e a filha
 Dez entre dez brasileiros elegem feijão!
 Puro, com pão, com arroz
 Com farinha ou com macarrão
 E nessas horas que esquecem dos seus preconceitos
 Gritam que esse crioulo
 É um velho amigo do peito
 Feijão tem gosto de festa
 É melhor e mal não faz
 Ontem, hoje, sempre
 Feijão, feijão, feijão
 O preto que satisfaz!

Desenredo (1979)

No dia em que o jovem Cabral chegou por aqui, ô ô
 Conforme diversos anúncios na televisão
 Havia um coro afinado da tribo tupi
 Formado na beira do cais cantando em inglês
 Caminha saltou do avião assoprando um apito em free bemol
 Atrás vinha o resto empolgado da tripulação
 Usando as tamancas no acerto da marcação
 Tomando garrafas inteiras de vinho escocês
 Partiram num porre infernal por dentro das matas, ô ô
 Ao som de pandeiros chocalhos e acordeão
 Tamoios, Tupis, Tupiniquins, acarajés ou Carijós (sei lá quem mais...)
 Chegaram e foram formando aquele imenso cordão, meu Deus quibão
 E então de repente invadiram a Avenida Central, mas que legal
 E meu povo, vestido de tanga adentrou ao coral
 Um velho cacique dos pampas sacou do piston
 E deu como aberto, em decreto mais um carnaval
 E assim, a Vinte e Dois daquele mês de Abril
 Fundaram a Escola de Samba Unidos do Pau-Brasil

A marcha do povo doido (1980)

"Esta é a Marcha do Povo Doido
 Seguindo o exemplo do Samba do Crioulo Doido feito por Stanislaw Ponte Preta.
 Lá o crioulo ficou doido por ter que fazer o seu samba-enredo com todos os personagens da História do Brasil.
 Aqui quem está doido é o povo,
 Que parece ser o grande culpado pela crise de energia, pela carístia, pela policia e pelo mistério de uma coisa chama Anistia,
 Que se você não sabe, não permitiu ao anistiado ser reintegrado a seu trabalho.
 A não ser que passasse de novo por um novo júri, uma nova censura de modo que não atrapalhasse uma coisa chamada Abertura"

Confesso
 Matei a Dana de Teffé
 E muitos mais se você quisé
 Eu sou qualquer dos José Mané
 Dos Santos, da Silva, da Vida

Confesso
 A culpa pela carístia
 E pela crise de energia
 Eu sou o dono da OPEP
 Ou Pepsi, ou pop ou Coca

Confesso
 (E nem precisa bater)
 E confessar me alivia
 Vem meu bem
 Me condena com aquela anístia
 Me manda logo pra cadeia

Garanta
 Um pouco a minha poupança
 Pois tando em cana a minha pança
 Vai ter um pouco de aveia
 Ou feijão com areia

E vamos à luta (1980)

Eu acredito
 É na rapaziada
 Que segue em frente
 E segura o rojão
 Eu ponho fé
 É na fé da moçada
 Que não foge da fera
 E enfrenta o leão
 Eu vou à luta
 É com essa juventude
 Que não corre da raia
 À troco de nada
 Eu vou no bloco
 Dessa mocidade
 Que não tá na saudade
 E constrói
 A manhã desejada...(2x)
 Aquele que sabe que é negro
 O coro da gente
 E segura a batida da vida
 O ano inteiro
 Aquele que sabe o sufoco
 De um jogo tão duro

E apesar dos pesares
Ainda se orgulha
De ser brasileiro
Aquele que sai da batalha
Entra no botequim
Pede uma cerva gelada
E agita na mesa
Uma batucada
Aquele que manda o pagode
E sacode a poeira
Suada da luta
E faz a brincadeira
Pois o resto é besteira
E nós estamos pelaí...
Acredito
É na rapaziada
Que segue em frente
E segura o rojão
Eu ponho fé
É na fé da moçada
Que não foge da fera
E enfrenta o leão
Eu vou à luta
É com essa juventude
Que não corre da raia
À troco de nada
Eu vou no bloco
Dessa mocidade
Que não tá na saudade
E constrói
A manhã desejada...
Aquele que sabe que é negro
O coro da gente
E segura a batida da vida
O ano inteiro
Aquele que sabe o sufoco
De um jogo tão duro
E apesar dos pesares
Ainda se orgulha
De ser brasileiro
Aquele que sai da batalha
Entra no botequim
Pede uma cerva gelada
E agita na mesa logo
Uma batucada
Aquele que manda o pagode
E sacode a poeira
Suada da luta
E faz a brincadeira
Pois o resto é besteira

E nós estamos pelaí
Eu acredito
É na rapaziada!

Grito de alerta (1980)

Primeiro você me azucrina
Me entorta a cabeça
Me bota na boca
Um gosto amargo de fel...
Depois
Vem chorando desculpas
Assim meio pedindo
Querendo ganhar
Um bocado de mel...
Não vê que então eu me rasgo
Engasgo, engulo
Reflico e estendo a mão
E assim nossa vida
É um rio secando
As pedras cortando
E eu vou perguntando:
Até quando?...
São tantas coisinhas miúdas
Roendo, comendo
Arrasando aos poucos
Com o nosso ideal
São frases perdidas num mundo
De gritos e gestos
Num jogo de culpa
Que faz tanto mal...
Não quero a razão
Pois eu sei
O quanto estou errado
E o quanto já fiz destruir
Só sinto no ar o momento
Em que o copo está cheio
E que já não dá mais
Pra engolir...
Veja bem!
Nosso caso
É uma porta entreaberta
E eu busquei
A palavra mais certa
Vê se entende
O meu grito de alerta
Veja bem!
É o amor agitando o meu coração
Há um lado carente
Dizendo que sim
E essa vida dá gente

Gritando que não

A cidade contra o crime (1980)

Estava dando uns bordejos pelaí
Quando de repente a figura apareceu
E dentre tantos me escolheu
Mas o barulho da cidade está
Tão grande que eu não pude nem ouvir
Quando o pinta me rendeu
Não se move aí, Ô meu
Mas que pinóia, eu, o rei da paranoia
Que não largo a minha boia
Mesmo quando estou a pé
Como é que eu dou esse azarão
Eu faço parte desse medo coletivo
Já não sei nem se confio na polícia ou no ladrão
(A barra não tá mole não, ladrão já tem que andar
Com plaqueta de identificação
A dita anda dura mesmo com a abertura)
O cara disse:
Fica quieto vai tirando toda a roupa
De conforme o que está no meu direito
E eu só via u defeito
A que eu vestia estava todo esburacada
Remendada, esfarrapada, bem puída no maltrato
Vou tentar fazer um trato
Pensei depressa adonde estava aquela quina
Que sobrou do meu trocado que hoje
Chamam de salário
Trabalhador tu é otário
E foi aí que eu notei que o pivete
Tremia muito mais que eu que tava, pela bola sete
Olhei melhor pro salafrário
Notei que a arma que o fulano segurava
Era meio que chegada a um cheiro de sabão
Na rapidez meti a mão
O trinta e oito se partiu em zil pedaços
E o coitado do palhaço ficou meio em ação
Aproveitei a confusão
Mandeí que ele desvestisse a roupinha
Tá mais limpa do que a minha inclusive a santinha
Não esquece a sunguinha, hein ô
Ele chorava de bobeira me mostrando a carteira
Que continha a exploração de seu patrão
Me livra dessa meu irmão que eu não tive opção
A galinha comeu pipoca em cima da minha solução
Tá caro tudo no meu lado já não sei o que é feijão
Mas acontece meu amigo que eu também tô a nenem
A concorrência oficial não tá deixando p'rá ninguém

Sangrando (1980)

Quando eu soltar a minha voz
 Por favor entenda
 Que palavra por palavra
 Eis aqui uma pessoa se entregando
 Coração na boca
 Peito aberto
 Vou sangrando
 São as lutas dessa nossa vida
 Que eu estou cantando
 Quando eu abrir minha garganta
 Essa força tanta
 Tudo aquilo que você ouvir
 Esteja certa
 Que estarei vivendo
 Veja o brilho dos meus olhos
 E o tremor nas minhas mãos
 E o meu corpo tão suado
 Transbordando toda a raça e emoção
 E se eu chorar
 E o sal molhar o meu sorriso
 Não se espante, cante
 Que o teu canto é a minha força
 Pra cantar
 Quando eu soltar a minha voz
 Por favor, entenda
 É apenas o meu jeito de viver
 O que é amar

Bié bié Brasil (1980)

Bye bye Brasil, adeus
 Tanto faz se eu cantar em português ou inglês
 Pois se mudou foi Deus, foi Deus
 Salve a maravilha eletrônica
 Que já resolveu a fome crônica
 Mares de antenas de TV pelo país
 Tornam nosso índio mais alegre e mais feliz
 E ninguém segura esse milagre
 Até Frank Sinatra veio à festa
 Pois esse é um país que foi pra frente meu bem
 E se ele foi, foi Deus, foi Deus
 Pois esse é um país que foi pra frente meu bem
 E se ele foi, foi Deus, foi Deus

Ponto de interrogação (1980)

Por acaso algum dia você se importou
 Em saber se ela tinha vontade ou não
 E se tinha e transou, você tem a certeza
 De que foi uma coisa maior para dois
 Você leu em seu rosto o gosto, o fogo, o gozo da festa

E deixou que ela visse em você
 Toda a dor do infinito prazer
 E se ela deseja e você não deseja
 Você nega, alega cansaço ou vira de lado
 Ou se deixa levar na rotina
 Tal qual um menino tão só no antigo banheiro
 Folheando as revistas, comendo as figuras
 As cores das fotos te dando a completa emoção
 São perguntas tão tolas de uma pessoa
 Não ligue, não ouça são pontos de interrogação
 E depois desses anos no escuro do quarto
 Quem te diz que não é só o vício da obrigação
 Pois com a outra você faz de tudo
 Lembrando daquela tão santa
 Que é dona do teu coração
 Eu preciso é ter consciência
 Do que eu represento nesse exato momento
 No exato instante na cama, na lama, na grama
 Em que eu tenho uma vida inteira nas mãos

Pequena memória para um tempo sem memória (1981)

Memória de um tempo onde lutar
 Por seu direito
 É um defeito que mata
 São tantas lutas inglórias
 São histórias que a história
 Qualquer dia contará
 De obscuros personagens
 As passagens, as coragens
 São sementes espalhadas nesse chão
 De Juvenais e de Raimundos
 Tantos Júlios de Santana
 Uma crença num enorme coração
 Dos humilhados e ofendidos
 Explorados e oprimidos
 Que tentaram encontrar a solução
 São cruces sem nomes, sem corpos, sem datas
 Memória de um tempo onde lutar por seu direito
 É um defeito que mata
 E tantos são os homens por debaixo das manchetes
 São braços esquecidos que fizeram os heróis
 São forças, são suores que levantam as vedetes
 Do teatro de revistas, que é o país de todos nós
 São vozes que negaram liberdade concedida
 Pois ela é bem mais sangue
 Ela é bem mais vida
 São vidas que alimentam nosso fogo da esperança
 O grito da batalha
 Quem espera, nunca alcança
 É ê, quando o Sol nascer

É que eu quero ver quem se lembrará
 É ê, quando amanhecer
 É que eu quero ver quem recordará
 É ê, não quero esquecer
 Essa legião que se entregou por um novo dia
 É eu quero é cantar essa mão tão calejada
 Que nos deu tanta alegria
 E vamos à luta.

Eu entrego a Deus (1981)

(Mais uma vez)
 Eu entrego a Deus,
 O panaca que taca tanta água no meu leite,
 Não há quem aceite.
 Eu entrego ao Divino,
 O cretino que me mata na fila do feijão,
 Não tem condição.
 Eu entrego ao Senhor,
 O doutor que deu fim ao meu dinheiro,
 O ano inteiro.
 Só não entrego ao diabo,
 Pois desconfio que o diabo
 É o diabo do patrão.

Pacato cidadão (1981)

E eu nem atino, mas, todos os dias,
 Calmamente, assassino meu vizinho de cima.
 E, pela cidade, sem qualquer maldade,
 Mato, tranquilamente,
 Que se me ponha na frente.
 Através dos suores, humores e gestos e olhares
 (Atitudes que a barra da vida põe em nossas mentes).
 E, assim, de repente, deixei de ser gente,
 Sou mais um bicho na rua pra vencer qualquer batalha.
 Um novo Cristo se malha num poste,
 Amarrado,
 Pra lavar nossas dores desses dias tão pesados.
 Mais um pacifista se iguala à polícia e ao ladrão,
 Um pai de família: pacato cidadão,
 Que não nota que o filho
 Só ouve e repete
 Simplesmente
 A palavra
 Não.

Estradas (1981)

Eu vou para o interior pra encontrar a vida
 Perdida por entre os dedos das mãos fechadas
 Dos homens que são os frutos das grandes selas
 Cidades concreto armado comendo as veias

Eu vou para aqueles brasis que ninguém conhece
 Adonde ainda se tece o amor e a amizade
 Adonde eu posso ajudar e ser ajudado
 Na doce sabedoria da fraternidade
 Eu vou pra'queles quintais que guardei no peito
 Levando na palma da mão o meu coração
 Levando a simplicidade do meu respeito
 Na força de um companheiro de um simples irmão
 Na força de um companheiro de um simples irmão
 Na força de um companheiro de um simples irmão

A fábrica de sonhos (1981)

A fábrica de sonhos acabou
 Era um bom bom-bocado sem licor
 Milagre rima com vinagre (sim senhô)
 Guarda-sol se abre ao sol
 Ma' nunca foi frô
 Coitada daquela gente que acreditou
 Marchando, por minha família, pedindo a Deus
 Vai ter que rezar novamente ao São Salvador
 Pois a redentora prece, pariu Mateus
 Mateus a muito matou e manteve a dor
 E fez chover quando era pra manter sol
 E trouxe o sol quando era só pra chover
 E não teve nem um pouquinho de simancol.
 Ô, ô, ô...
 Será que ocês vai tê qui marchá tra veis.
 Ô, ô, ô...
 Do mermo modo que aquela pessoa fez.

Eu apenas queria que você soubesse (1981)

Eu apenas queria que você soubesse
 Que aquela alegria ainda está comigo
 E que a minha ternura não ficou na estrada
 Não ficou no tempo presa na poeira
 Eu apenas queria que você soubesse
 Que esta menina hoje é uma mulher
 E que esta mulher é uma menina
 Que colheu seu fruto flor do seu carinho
 Eu apenas queria dizer a todo mundo que me gosta
 Que hoje eu me gosto muito mais
 Porque me entendo muito mais também
 E que a atitude de recomeçar é todo dia toda hora
 É se respeitar na sua força e fé
 E se olhar bem fundo até o dedão do pé
 Eu apenas queria que você soubesse
 Que essa criança brinca nesta roda
 E não teme o corte de novas feridas
 Pois tem a saúde que aprendeu com a vida

Eu apenas queria que você soubesse
 Que aquela alegria ainda está comigo
 E que a minha ternura não ficou na estrada
 Não ficou no tempo presa na poeira
 Eu apenas queria que você soubesse
 Que esta menina hoje é uma mulher
 E que esta mulher é uma menina
 Que colheu seu fruto flor do seu carinho
 Eu apenas queria dizer a todo mundo que me gosta
 Que hoje eu me gosto muito mais
 Porque me entendo muito mais também

Simple saudade (1981)

A saudade que eu sinto
 Não é saudade da dor de chorar
 Não é saudade da cor do passado
 Que deixa grudado o meu pé nesse chão
 Não é a tristeza que queima o peito
 Não é lamentar o que nunca foi feito
 Não é a doença que acaba com a gente
 Deixando esmagada a vida no chão
 É a estranha saudade do que ainda não vivi
 É a raça e o sangue de um simples moleque
 Que leva na ponta da língua a todos os cantos
 O sal e o doce da palma da mão
 É a garra e a alegria de um simples menino
 Que acredita nas pessoas e no futuro
 Que seja fruto da força imensa de nossos corações

Achados e perdidos (1981)

Quem me dirá onde está
 Aquele moço fulano de tal
 (Filho, marido, irmão, namorado que não voltou mais)
 Insiste os anúncios nas folhas
 Dos nossos jornais
 Achados perdidos, morridos
 Saudades demais
 Mas eu pergunto e a resposta
 É que ninguém sabe
 Ninguém nunca viu
 Só sei que não sei
 Quão sumido ele foi
 Sei é que ele sumiu
 E que souber algo
 Acerca do seu paradeiro
 Beco das liberdades
 Estreita e esquecida
 Uma pequena marginal
 Dessa imensa Avenida Brasil

Mergulho (1981)

No exato momento, no exato instante
 Em que nós mergulhamos
 É preciso entender
 Que não estamos somente matando
 Nossa fome na paixão
 Pois o suor que escorre, não seca, não morre
 E não pode e nem deve nunca ser em vão
 São memórias de doce e de sal
 Nosso bem, nosso mal
 Gotas de recordação
 E é importante que nos conheçamos a fundo
 E saibamos quanto nos necessitamos
 Pois eis aqui o fim o começo
 A dor e a alegria, eis a noite, eis o dia
 É a primeira vez, é de novo, outra vez
 Sem ser novamente
 É o passado somado ao presente
 Colorindo o futuro que tanto buscamos
 Por favor, compreendamos que é o
 Princípio de tudo
 Batendo com força em nossos corações
 E é importante que nós dois saibamos
 Que a vida está mais que nunca em nossas mãos
 E assim nessa hora devemos despir
 O que seja vaidade, o que seja orgulho
 E do modo mais franco de ser
 Vamos juntos nesse nosso mergulho.

Maravida (1982)

Era uma vez eu no meio da vida
 Essa vida assim, tanto mar, tanto mar
 Coisa de doce e de sal
 Essa vida assim, tanto mar, tanto mar
 Sempre o mar, cores indo
 Do verde mais verde ao anil mais anil
 Cores do sol e da chuva
 Do sol e do vento, do sol e o luar
 Era o tempo na rua e eu nua
 Usando e abusando do verbo provar
 Um beija-flor, flor em flor, bar em bar
 Bem ou mal margulhar
 Sempre menina franzina, traquina
 De tudo querendo, tomar e tomar
 Sempre garota, marota, tão louca
 A boca de tudo querendo levar
 Vida, vida, vida
 Que seja do jeito que for
 Mar, amar, amor
 Se a dor quer o mar dessa dor, ah!

Quero no meu peito repleto
De tudo que possa abraçar
Quero a sede e a fome eternas
De amar, e amar e amar...
Vida, vida, vida.

O começo (1982)

As paredes do quarto ainda derramam
As história de um tempo que o vento levou
Sobre um corpo de um homem deitado na cama
Olhar preso no teto buscando uma chama
Pois na sua cabeça a lembrança da festa
É o fogo que resta no seu coração
E ele espera a boa noite e o beijo
Pra poder dormir santo, salvo e são
E amanhã de manhã vai pedir um bom-dia
Pra se olhando no espelho
Vai sair sem ouvir o conselho
Pra tomar cuidado e não se aborrecer
Vai ligar do trabalho e sentir
O telefone tocando, chamando, chamando
Vai sair da batalha e se impacientar
Pois está mais depressa em casa
Querendo chegar
Mais vai se perguntar: vou chegar
Mas onde, por que, pra quem e pra quê?
Se eu não tenho hora e sem hora (senhora)
Não dar mais pra viver
Sobe no elevador com a chave na mão
E lhe bate no peito dolorosa emoção
Abre a porta e nada de entrar
A não ser o botão de uma blusa
Jogando no chão
E parado no meio da sala
As perguntam lhe assaltam e ele se revela
Não vai ser tudo mais fácil
Sem ela como eu pensei (bem sei)
Sem aquela, sem trela, sem querelas
Eu não tenho paz
Não é filme, é tato, é vida
E sem a moça, como é que se faz
Vai olhar as paredes do quarto
E sonhar nas histórias que a vida levou
Vai apagar a luz
E chorar
Como nunca
Um homem
De sua vivência
chorou.

Todo Boato Tem Um Fundo Musical (1983)

Se eu quiser dançar
 Traga seu par que o baile é livre
 Copacabana abraça a favela
 Periferia o Nordeste
 Venham todos dançar
 Dona de casa e custo de vida
 Desempregados e fila no INAMPS
 Brasil vai ao fundo agradece
 Abertura, carne fatura, liberdade vigiada
 Sobem no palco e apresentam show variado
 Trabalhar, dá uma crise na crise
 E já sai bailando
 Num sarro bom cheio mãos com a inflação
 Vamos lá relaxar
 Aproveitar esse agito legal
 Chato é o dólar jantando o cruzeiro
 Em pleno salão
 Veja que tipo imoral
 Disfarça meu bem
 Finge que é tudo normal.

Tem De Dia Que De Noite É Assim Mesmo (1983)

E quem não quer a alegria
 E quem não quer felicidade
 E quem não quer o coração
 Batendo
 Sem qualquer dificuldade
 E quem não quer o carnaval
 Pela vida
 O tempo inteiro
 É claro que quero tudo isso
 E muito mais
 Porque eu sou brasileiro
 Brasileiro, batuqueiro
 Bragulheiro, baderneiro
 Bandoleiro - sou o que você quiser
 Mas quero tudo aquilo
 Que eu tenho de direito
 É o direito de qualquer zé
 (ou será que não é?!)

Amor (1983)

Um filho curioso pergunta
 E o amor diga lá o que será, meu pai?!
 Ah! Meu filho o amor tem quatro letras como Roma
 Mas com certeza nem todos os caminhos passam por lá
 Amor
 Roma
 Manhã de sol no coração

Eterna floração
Elixir-fonte da juventude
Amar bonito ser bonito estar
Nos olhos de quem sente a gente
Através da quente lente
Que é amar
Delicadeza amor, teu nome é rosa
Daquela sem mazelas e espinhos
Daquela com perfume o tempo inteiro
E que a gente quer plantada no jardim do nosso peito
Te morrer
É flor que vende o homem e não derrota, nunca!
É porta para o lado colorido
É sonho bendito
Delícia
De vida
Um filho curioso pergunta
E o amor, diga lá, o que será meu pai?!
Pra quem jamais amou eterna vontade
Pra quem ama
Felicidade.

Alô Alô Brasil (1983)

É tão bom poder andar pelo o país
E penetrar os corações
Poder fazer você feliz
Poder fazer você cantar
Amenizando o dia a dia
Com um pedaço de alegria
Que eu invento no meu peito
Só pra te agradar
É tão bom poder andar pelo o país
O meu pedaço de ilusão
O meu pedaço de irmão
O meu pequeno coração
E penetrar em cada lar
Com um pedaço de esperança
Que eu arranco do meu peito
Pra te alimentar
Alô alô Brasil
Alô você mais acolá
Não adianta só chorar
Não faz mal, nenhum sonhar
Eu fiz uma canção bonita
Pra você assim aflita
Saber
Que juntos
Podemos até fazer chover.

Grávido (1984)

Grávido...
 Porque será que um homem não pode?
 Querer estar estando sempre ávido
 Por entender em si a semente
 Que ele vê na barriga
 Daquela rapariga
 Que passa em estado interessante, interessante
 Nove luas nove meses
 Tantas transformações
 Muda a pele tudo muda
 Tudo vale para ter o fruto
 E de repente rebento
 Abrir a porta a dar a luz
 O choro a chama da nossa vida
 Reluz, atrai, seduz
 Ô Mãe como seria ter um filho?
 Saber passo a passo da relação
 A alegria do parto
 Cuidado pela fêmea
 Que a todo nós segura
 Engravidado por ela
 Na relação da paixão mais pura
 Mãe como seria ter o filho?

Sonhos Brasis (1984)

Felicidade eu quero a (fé) liberdade
 Para o povo do meu país
 Toda riqueza pro menino que o meu país
 Felicidade eu digo axé liberdade
 Para o povo do meu país
 Seu Joaquim, seu Zé da Silva
 E também seu Xavier
 Tragam o sol
 O alimento o sal
 O sol da fé
 Fé esperança
 Fé trabalho
 Aliança
 Prá escolher nossos destinos
 Forças gerais
 Sonhos brasis
 Povo feliz.

O Homem Falou (1985)

Pode chegar que a festa vai é começar agora
 E é pra chegar quem quiser, deixe a tristeza prá lá
 E traga o seu coração, sua presença de irmão

Nós precisamos de você nesse cordão
 Pode chegar que a casa é grande e é toda nossa
 Vamos limpar o salão, para um desfile melhor
 Vamos cuidar da harmonia, da nossa evolução
 Da unidade vai nascer a nova idade
 Da unidade vai nascer a novidade
 E é prá chegar sabendo que a gente tem o sol na mão
 E o brilho das pessoas é bem maior, irá iluminar nossas manhãs
 Vamos levar o samba com união, no pique de uma escola campeã
 Não vamos deixar ninguém atrapalhar a nossa passagem
 Não vamos deixar ninguém chegar com sacanagem
 Vão'bora que a hora é essa e vamos ganhar
 Não vamos deixar uns e outros melar
 Eô eô eá, e a festa vai apenas começar (vamos lá meu amor)

Bom Dia (1985)

Apesar de tudo estamos vivos
 Pro que der e vier prosseguir
 Com a alma cheia de esperanças
 Enfrentando a herança que taí
 (Meu Deus do céu)
 Nós atravessamos mil saaras
 E eu nunca vi gente melhor pra resistir
 A tanta avidez, a triste estupidez
 Ao cada um por si, ao brilho da ilusão
 Digo na maior - melhores dias virão
 É um desejo deste enorme coração
 E vamos cuidar da úlceras
 E vamos tratar dos pústulas
 Justiça remédio sensacional
 Para levantar nossa moral
 E pra incrementar o ânimo
 E pra fortalecer o fôlego
 Um vinho constituinte bem popular para reforçar a saúde nacional
 Bom dia, bom dia, bom dia
 Alegria, alegria, alegria
 Bom dia, bom dia, bom dia
 Taí o que a gente merecia
 (pra começar).

Jornada do Prazer (1985)

E aí ela falou coisas bonitas, agradáveis e gostosas de escutar
 Que até parecia um beijo num bebê
 Que a gente bota pra dormir e sonhar
 Energizou meu corpo com a luz potente do seu enorme olhar
 Lambeu bem devagar minha pele como se fora um ato de purificar
 Foi botando lenha na fogueira
 Fome de criança
 Até totalmente me excitar

Com aquela mão de seda torturando Maltratando Alisando Num tocando
sem tocar

Subir pelas paredes, pular de cabeça, gemer, chorar, uivar, gritar
Meu Deus é bom demais e tudo azul
Mamãe eu quero mais é mergulhar!
Calma meu bebê, calma, nós vamos viajar
Estrelas na cabeça, sol no peito, mel nos lábios
Cheiro de mar
Ela penetrou com a veemência que só a vida sabe ter
O doce e o sal
O bem e o mal
O fogo e o céu
No jogo da jornada do prazer.

É (1988)

É!

A gente quer valer o nosso amor
A gente quer valer nosso suor
A gente quer valer o nosso humor
A gente quer do bom e do melhor...
A gente quer carinho e atenção
A gente quer calor no coração
A gente quer suar, mas de prazer
A gente quer é ter muita saúde
A gente quer viver a liberdade
A gente quer viver felicidade...

É!

A gente não tem cara de panaca
A gente não tem jeito de babaca
A gente não está
Com a bunda exposta na janela
Prá passar a mão nela...

É!

A gente quer viver pleno direito
A gente quer viver todo respeito
A gente quer viver uma nação
A gente quer é ser um cidadão
A gente quer viver uma nação...

É! É! É! É! É! É! É!...

É!

A gente quer valer o nosso amor
A gente quer valer nosso suor
A gente quer valer o nosso humor
A gente quer do bom e do melhor...
A gente quer carinho e atenção
A gente quer calor no coração
A gente quer suar, mas de prazer
A gente quer é ter muita saúde
A gente quer viver a liberdade
A gente quer viver felicidade...

É!
 A gente não tem cara de panaca
 A gente não tem jeito de babaca
 A gente não está
 Com a bunda exposta na janela
 Prá passar a mão nela...

É!
 A gente quer viver pleno direito
 A gente quer viver todo respeito
 A gente quer viver uma nação
 A gente quer é ser um cidadão
 A gente quer viver uma nação
 A gente quer é ser um cidadão
 A gente quer viver uma nação
 A gente quer é ser um cidadão
 A gente quer viver uma nação...

Mágica (1988)

No lento passo de má-gica
 o trágico assassinato
 agora ocê vê
 agora ocê vê mais não
 A rosa de Hiroshima
 Laranja do Vietnam
 O pacto de morte índio
 A vida que tinha tem mais não.
 E quando a flor abortou
 E a água do rio matou
 E a chuva na pele doeu
 E o sol não brilhou mais
 E o céu foi uma cor só,
 A mesma noite num dia:
 foi tudo uma só estação
 - silêncio e solidão.
 E os frutos daquele chão não nasceram mais
 E os filhos daquela nação não nasceram mais.
 A morte da Amazônia
 A morte do pantanal
 A morte do Véio Chico
 Beleza que tinha tem mais não
 E aquela criança chorando
 Perdida no meio do lixo
 O pacto de morte índio
 A vida que vinha vem mais não.

Acalma (1988)

Quando o tempo é de confusão
 Mantenha a calma no seu coração

Mantenha a calma - calma!
 Mantenha a fé e o pé no seu caminho
 Mantenha o seu caminho
 Mantenha a alma - acalma!
 Acalma - você já chegou aqui
 Calma - para prosseguir
 A fé para botar o pé no caminho
 A conquistar.
 Quando o tempo é de armação
 Mantenha firme a sua mão
 Mantenha aceso o coração
 Atenção!
 Mantenha a alegria que você já é
 Não deixe que eles venham destruir
 O sonho por menor que for
 Seria destruir o amor.
 Sempre bom a gente relembrar
 A calma não é irmã da frouxidão
 A calma é a força, adonde a gente
 Engendra a solução da ação.

E a gente pode muito mais
 Conquistar.
 Xote, coco, maracatu e baião.

Meninos do Brasil (1988)

Filhos da sensatez, justiça e muito amor
 Netos de boa herança, frutos da sã loucura
 Fortes, sadios, lindos, pretos, brancos ou índios
 Os meninos do Brasil pedem para desfilar.
 Césio lá de Goiânia adora brilhar no escuro
 Nana lá de Belém só brinca acima do trem
 Lívia e Mirielle surfam só nas enchentes
 Luizinho do S. Carlos treina pra ser avião.
 Jorge faz seu preparo correndo da repressão
 Nina lá de Carangola limpa o nariz com cola
 Chico, Tadeu e Tavinho se divertem no arrastão
 Solemar voltou pra casa quer mais filhos com seu pai.
 Todos estão felizes na televisão
 Estão em todos os jornais vendendo so bom humor
 São parte desde rolo, querem parte deste bolo
 Os meninos do Brasil tem a cara do Brasil
 O jeitinho do Brasil
 Pedem para desfilar
 E arrastar no carnaval.

Tudo (1988)

Todas as cores do amor ofereço a você
 Toda infinita beleza ocê possa viver
 Beijos nos olhos - bons dias

Abrços ensolarados
Grandes encontros na estrada de alô e olá
E cama das amizades para descansar
E a leveza de mãos carinhosas pra poder prosseguir!
Tudo além do enorme tudo que a gente sonhou
Coisas da serenidade, da paz e prazer
Tudo estará com certeza, no meu coração
Tudo amiga é apenas carinho e atenção
Tudo, com certeza, será em nosso coração.

Avassaladora (1989)

Avassaladora
Senta no seu colo
Lambe o pescoço
Morde a orelha
Enfia a língua
Por entre seus dentes
Tomando toda a sua boca
Ela é louca
Muito louca e,
Ele adora sua mão
Apertando o que deseja
Com calor e com carinho
Ensinando o caminho
Da loucura
E acabando com
Seu medo de não poder
E o macho se solta
Se larga, se acaba na
Mão da rainha
Com todo prazer.
E macho desmonta
No grito de gozo
Na mão da rainha
E desmaia
De tanto prazer.

Fliperama (1993)

Da minha janela aberta para o mundo
Eu vejo tudo, eu vejo quase tudo
Vejo quase tudo confortavelmente
Instalado na minha cadeira giratória
O giro da lente desfila
Todo avanço e eficiência da tecnologia
Minha mente distraída ainda elogia
As maravilhosas máquinas manejadas por meninos
Eram meninos
O fliperama ali na esquina
Oferece brinquedos eletrônicos
Com fascinantes ruídos inventando batalhas reais

Como era linda nos visores
A fluorescência daquelas explosões
Pena que aquela noite não fosse de festa
Fogos de artifícios São João
Meu filho atropelava meu delírio
Apontando a entrevista do velho general
Personagem vencidos em outras guerras
Fantasma daqueles velhos carnavais
Eis aí a eficiência da ciência
Eis aí o exemplo exato da mudança
Eis o esforço para a melhoria
Das condições de vida do planeta
O fliperama em nossa mesa
Oferecendo brinquedos eletrônicos
Com flashes via satélite
Das heranças atuais
Onde o porco ainda berra
O porco ainda sangra
E a espada está cravada em nossos corações
E a arca da paz, jaz
Sob fantásticas jogadas comerciais
Mão na boca
Barriga revolta
Gases explodindo
Levanto
Tropeço no meu próprio pé
Caio
E vomito no vômito
Há muito espalhado pelo chão
Da minha janela aberta para o mundo
Engulo tudo
Engulo quase tudo
Quase tudo.