

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Luís Dadalti

Moleque Gonzaguinha: sujeito e modernidade na canção dos anos 70

Juiz de Fora
2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

Luís Dadalti

Moleque Gonzaguinha: sujeito e modernidade na canção dos anos 70

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Dr. Alexandre Faria

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Dadalti, Luís.

Moleque Gonzaguinha : sujeito e modernidade na canção dos anos 70 / Luís Dadalti. -- 2026.

229 f. : il.

Orientador: Alexandre Faria

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2026.

1. Gonzaguinha. 2. Modernidade. 3. Subjetividade. 4. Romantismo. 5. Indústria cultural. I. Faria, Alexandre, orient. II. Título.

Luís Cláudio Dadalti

Moleque Gonzaguinha: sujeito e modernidade na canção dos anos 70

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Teorias da Literatura e Representações Culturais.

Aprovada(o) em 18 de setembro de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edmon Neto de Oliveira

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Michel Mingote Ferreira Ázara

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Carlos Eduardo de Souza Costa

Sem vínculo institucional

Prof. Dr. Roberto José Bozzetti Navarro

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 17/08/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Graca Faria, Professor(a)**, em 18/09/2026, às 17:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Eduardo de Souza Costa, Usuário Externo**, em 21/09/2026, às 09:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edmon Neto de Oliveira, Professor(a)**, em 21/09/2026, às 18:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ROBERTO JOSE BOZZETTI NAVARRO, Usuário Externo**, em 22/09/2026, às 11:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Michel Mingote Ferreira de Azara, Professor(a)**, em 23/09/2026, às 18:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **3151057** e o código CRC **E0A89899**.

AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, sou grato pela oportunidade de realizar toda a trajetória, da graduação ao doutorado, em uma instituição pública e de forma gratuita. Agradeço igualmente aos estudantes e trabalhadores que, ao longo da história deste país, estiveram envolvidos na conquista desse direito. Daí vem também meu agradecimento à UFJF, instituição que me deu abrigo ao longo de todos esses anos, e à Capes, que propiciou uma bolsa de estudos no momento em que as coisas estavam mais apertadas.

Agradeço especialmente a Alexandre Graça Faria que, além de indicar diferentes caminhos para o desenvolvimento da pesquisa, confiou em mim e no andamento deste trabalho de maneiras que muito me sensibilizaram. Nossa trajetória juntos desde a graduação não só me formou pesquisador e me ensinou a ver o mundo a partir de outros olhos, mas ainda hoje reorienta minha forma de perceber o papel de um professor em sala de aula. Pela excelente orientação e por todo o carinho, muito obrigado.

Sou eternamente grato a todos os meus familiares mais próximos, que me ofereceram suporte nas mais diversas esferas pessoais durante os últimos anos e tornaram possível a construção de uma rede de apoio sólida e fortalecida ao longo do tempo. Registro também minha gratidão pela paciência que tiveram diante da ausência, muitas vezes necessária, da minha parte para a realização deste trabalho.

Estendo ainda meus agradecimentos aos diversos amigos que encontrei ao longo da trajetória do curso, desde os mais próximos até aqueles que talvez nem tenham conhecimento da admiração que nutro por eles. Sem a presença das mãos que estiveram ao meu lado, essa pesquisa não seria possível.

Muito obrigado também a minha amiga Barbara Delgado, parceira de pesquisa e de vida que esteve comigo desde o início da graduação e que defende seu doutorado com poucos dias de diferença em relação a mim. Amiga que diante de qualquer baixa me deu o empurrão para continuar tentando, muito obrigado. Barbara é, além de tudo, a revisora desta tese.

Por último, agradeço a Bia Penna, minha parceira, por estar comigo ao longo destes anos todos, discutindo a tese e agregando com suas percepções sobre os tópicos. Este trabalho não teria ocorrido como ocorreu sem a sua companhia.

RESUMO

Esta tese investiga a obra de Luiz Gonzaga do Nascimento Jr., Gonzaguinha, a partir da hipótese de que suas canções constituem um *corpus* privilegiado de elaboração das tensões da modernidade brasileira durante a década de 1970. Considerando a canção popular como forma cultural capaz de articular experiência individual, disputas ideológicas e processos históricos mais amplos, o estudo busca compreender de que maneira a obra do compositor reelabora questões ligadas à subjetividade, à cultura de massa, à indústria fonográfica e às transformações sociais que marcaram o período. Para tanto, o trabalho parte de uma discussão sobre a formação da juventude brasileira nas décadas de 1960 e 1970, examinando o impacto de fenômenos como o rock, a Bossa Nova, a MPB, a Tropicália e os debates em torno da cultura nacional-popular na constituição de novas sensibilidades e formas de engajamento artístico. Em seguida, analisa-se a recorrência da figura do “moleque” e das representações da infância na obra de Gonzaguinha, compreendidas como construções simbólicas centrais para a elaboração de uma poética marcada pela tensão entre marginalidade, pertencimento e afirmação subjetiva. Por fim, investiga-se o papel da paródia e da ironia como procedimentos discursivos que permitem ao compositor problematizar valores sociais, culturais e políticos, especialmente sob as condições impostas pela ditadura civil-militar. Ao longo da análise, procura-se demonstrar que a obra de Gonzaguinha opera como um espaço de negociação entre crítica social, inserção na indústria cultural e elaboração estética da experiência moderna, revelando permanências e reconfigurações de questões historicamente associadas à tradição romântica. Dessa forma, o compositor é compreendido como intérprete de seu tempo, assim como agente ativo na formulação de modos particulares de perceber e representar as contradições da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Gonzaguinha; modernidade; subjetividade; romantismo; indústria cultural.

ABSTRACT

This dissertation investigates the work of Luiz Gonzaga do Nascimento Jr., known as Gonzaguinha, based on the hypothesis that his songs constitute a privileged corpus for examining the tensions of Brazilian modernity during the 1970s. By considering popular song as a cultural form capable of articulating individual experience, ideological disputes, and broader historical processes, the study seeks to understand how the composer's work reconfigures issues related to subjectivity, mass culture, the recording industry, and the social transformations that shaped the period. To this end, the study begins with a discussion of the formation of Brazilian youth during the 1960s and 1970s examining the impact of phenomena such as rock, Bossa Nova, MPB (Brazilian Popular Music), Tropicália, and debates surrounding national-popular culture on the emergence of new sensibilities and forms of artistic engagement. It then analyzes the recurring figure of the "moleque" and representations of childhood in Gonzaguinha's work, understood as symbolic constructions that are central to the development of a poetics marked by tensions among marginality, belonging, and the assertion of subjectivity. Finally, the dissertation investigates parody and irony as discursive procedures through which the composer problematizes social, cultural, and political values, particularly under the conditions imposed by the Brazilian civil-military dictatorship. Throughout the analysis, the study argues that Gonzaguinha's work operates as a space of negotiation between social criticism, participation in the cultural industry, and the aesthetic elaboration of modern experience, revealing both continuities and reconfigurations of issues historically associated with the Romantic tradition. In this sense, the composer is understood not only as an interpreter of his time but also as an active agent in the formulation of particular ways of perceiving and representing the contradictions of Brazilian society.

Keywords: Gonzaguinha; modernity; subjectivity; Romanticism; cultural industry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Capas de álbuns	80
Figura 2	Capas de álbum	83
Figura 3	Representação gráfica dos contornos melódicos segundo o modelo de Tatit	109
Figura 4	Desenhos melódicos de trechos de “Moleque”	111
Figura 5	Desenhos melódicos do refrão de “Moleque”	112
Figura 6	Desenho melódico da resposta do moleque no refrão de “Moleque”	113
Figura 7	Relações visuais entre a capa de <i>Moleque</i> (1977), a capa de <i>Luiz Gonzaga Jr.</i> (1973) e <i>O império da luz</i> , de René Magritte.	120

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Participação de integrantes do MAU nos festivais da canção (1968– 60 1971)
----------	---

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	6
1.1	PONTOS-CHAVE PARA A LEITURA HISTÓRICA	7
1.2	ASPECTOS DO ROMANTISMO E DA MODERNIDADE	11
1.3	A OPÇÃO POR GONZAGUINHA COMO EIXO NORTEADOR	13
2	O CAMPO: INDÚSTRIA, JUVENTUDE E OS GÊNEROS DA CANÇÃO	18
2.1	O ROCK BRASILEIRO E A JUVENTUDE INTERNACIONAL	21
2.2	O PROCESSO DE FORMAÇÃO DA MÚSICA JOVEM NORTE-AMERICANA	29
2.3	MODERNIDADE E BOSSA	34
2.4	MPB, FESTIVAIS, TROPICÁLIA E MAU	48
3	MODERNIDADE, ROMANTISMO E A POÉTICA DE GONZAGUINHA	66
3.1	O PENSAMENTO ROMÂNTICO COMO RESPOSTA À MODERNIDADE	66
3.2	A PRODUÇÃO DE CULTURA NA ERA INDUSTRIAL	91
3.3	AS DÉCADAS DE 60 E 70 NA OBRA DE GONZAGUINHA: PANORAMA	100
4	MOLEQUE GONZAGUINHA DO NASCIMENTO JR.....	107
4.1	LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO JR. E GONZAGUINHA À LUZ DE “MOLEQUE”	107
4.2	O OLHAR SOBRE A INFÂNCIA PERIFÉRICA EM “É PRECISO”, “ASSIM SEJA, AMÉM” E “COM A PERNA NO MUNDO”.....	129
5	MÚSICA PARA QUEM? A PARÓDIA E O DISCURSO IRÔNICO	163
5.1	O PESO SOBRE AS CABEÇAS ”.....	166
5.2	PROCURANDO PELA BRECHA PRA PODER GANHAR	175
5.3	SE ACABAREM COM TEU CARNAVAL?	191
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
	REFERÊNCIAS	213

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A canção (e as artes de maneira geral) tendem a ser lidas, desde uma perspectiva romântica e burguesa, como formas de expressão que se estabelecem em tensão com influências do mercado. O significado maior da composição artística, por essa visão estaria nela em si e na relação que estabelece com o ímpeto sujeito criador, numa concepção de originalidade que se torna determinante para a arte moderna. É por esse viés que geralmente se comenta com mais *glamour* e ênfase que determinada obra é produto artístico que canaliza o “espírito de época” e não o “espírito do mercado” – uma tendência moldada para se adequar a um público e ao sistema artístico ao mesmo tempo que o molda. Apesar disso, com as revoluções burguesas do final do século XVIII e toda a construção socioeconômica desenvolvida ao longo dos séculos seguintes, os limites entre o “espírito de época” e o “espírito de mercado” tornam-se progressivamente mais estreitos, fazendo com que, idealmente, aquilo que pertence ao sujeito seja concebido como cada vez mais original, por vezes ignorando-se a dimensão comercial do produto consumido. No caso do Brasil, a academia começa a sistematizar leituras sobre a cultura popular inserida na cultura de massa a partir da década de 1970, com o crescimento e desenvolvimento das faculdades de comunicação (Ortiz, 1991). Essa leitura de que o mercado poderia corromper a obra, sufocando o gênio autêntico do criador, é, porém, fruto imanente da guinada de pensamento que se articulou após as revoluções industrial e francesa (Berlin, 2001, p. 11).

Assim, é importante ressaltar que o mercado moderno constantemente rearranja a rede de influências mútuas que se desenvolvem em seu interior, tendo o poder de criar agentes que definem em que lugares, quanto e se determinado artista, música, livro ou filme podem circular, ou não, inserindo a arte como bem de consumo cultural. A obra artística, nesse sentido, passa a ser produzida e recebida em um campo de influências em que a mediação econômica não é exterior, mas constitutiva de suas condições de existência e de circulação. Os circuitos de consagração, os dispositivos técnicos de reprodução, os canais de difusão e as instâncias críticas passam a operar como filtros que organizam a visibilidade e a legitimidade simbólica dos produtos culturais, condicionando tanto suas formas quanto seus sentidos possíveis.

Essas dinâmicas, no caso do Brasil, tiveram alguns pontos-chave históricos para compreender a transformação no consumo e produção artística especialmente a musical e as discussões sobre os valores engendrados nela pelo discurso ideológico, que reproduz ou condena. Dessa forma, dividiremos essa reflexão introdutória em duas partes. Na primeira, apontaremos os referidos pontos-chave, que permitem o mapeamento de como a indústria da

canção cresceu não só no interior da indústria fonográfica propriamente dita, mas em paralelo com o rádio, a televisão e o projeto de estado autoritário, seja no Estado Novo de Vargas, seja na Ditadura Civil-militar de 1964.

Para tanto, o mapeamento do trajeto dessa indústria terá por ponto de partida a ampliação do rádio no país ao longo das décadas de 1940-1960 e será seguido pela inserção das empresas multinacionais que encabeçaram a gravação de discos no país a partir da década de 1960. Uma vez que esses dois marcos forem estabelecidos, a circulação de música por meio dos discos e das rádios se tornam centrais no hábito de consumo cultural do brasileiro. A última etapa desse processo de circulação da música será visto na popularização da televisão a partir da década de 1960. A partir dessa tríade sinérgica, seus agentes (rádio, disco e televisão) serão compreendidos como os eixos centrais para a consolidação da indústria musical no Brasil por um modelo que se estenderá por décadas. Com isso, serão apresentados tanto os impactos da industrialização na amplitude do consumo dessa modalidade de cultura, quanto os debates acerca da qualidade de música passível de circulação e das disputas ideológicas que se organizaram entre os interesses dos grupos industriais, políticos, intelectuais e populares, como o CPC e a MPB.

1.1 PONTOS-CHAVE PARA A LEITURA HISTÓRICA

No mercado da música, um dos grandes agenciadores de sua divulgação no Brasil, durante o século XX, foi o rádio, que começou a avançar timidamente na década de 20 e que, até 1935, teve sua programação constituída majoritariamente de programas sem intenção comercial, havendo, portanto, uma transmissão muito mais voltada para os clubes de rádio e pequenas transmissoras que tinham por finalidade a execução de músicas. Como não constituía ainda um mercado nos moldes do que seria alguns anos depois, sua programação ocupava um tempo limitado e não chegava ao contínuo de 24 horas por dia, devendo os ouvintes também pagar uma taxa ao Estado para ter acesso à transmissão, feita na maior parte das vezes, apenas com alcance local, dadas as limitações tecnológicas (Ortiz, 1991, p. 39-40).

Até então, baseados em receptores de galena, os aparelhos de rádio passaram, a partir da década de 1930, a utilizar válvulas, o que reduziu seus custos de produção e viabilizou sua difusão em um número significativamente maior de domicílios. Somando a isso em 1932, o Estado passou a liberar 10% da programação das rádios para ser usada em propagandas, número que subiria para 20% em 1952. A partir dessa década, com o crescimento das classes médias

brasileiras, resultado, em muito, do projeto desenvolvimentista articulado por Juscelino Kubitschek, as rádios se alçaram a uma franca expansão em quantidade e nos modelos de negócio, passando a contar com a participação recorrente de anunciantes – como a Colgate-Palmolive, para a produção de programas feitos exclusivamente para aquele meio e em caráter profissional. Nesse cenário, destacam-se as radionovelas, que configuraram os programas mais assistidos pelos brasileiros. Nessa época, por exemplo, “apenas 33% da programação da Rádio Nacional, líder de audiência no país, não tinham absolutamente nenhuma canção brasileira” (Moby, 2008, p.47)¹, o que configura uma tensão incipiente nas relações de consumo de bens culturais internos e externos no território nacional. A presença do rádio então era crescente nos lares do Brasil em meados do século, mas ainda ocupava um espaço social de relativo *status* e assim permaneceria por mais de uma década.

Entre 1952 e 1962, por exemplo, o número de rádios no Brasil subiu de 2,5 milhões para 4,7 milhões e, ainda assim, apresentava uma razão de 6,6 rádios a cada 100 brasileiros, o que implica dizer que grande parte da população no período ainda não tinha no rádio um objeto de convívio rotineiro, como mais tarde ocorreria. Porém esse cenário aponta para um investimento crescente no produto, seja no que diz respeito ao valor de produção, seja na produção de conteúdo para a programação (Ortiz, 1991, p. 47). Além disso, não deve ser deixado de lado que houve, ao longo do período, um aumento no acesso à música gravada, fazendo dela uma das formas de arte de maior penetração social. O crescimento mais significativo do meio ocorreu entre 1967 e 1970, quando a quantidade de aparelhos fonográficos vendidos no país cresceu em 817%, o que contribuiu para que o faturamento da indústria fonográfica nos anos seguintes entre 1970 e 1976 crescesse em 1375%. (Ortiz, 1991)

Esses dados se relacionam com um amplo projeto de industrialização que passou pelas mãos de Kubitschek, como já apontado, mas que também esteve amplamente ligado à política econômica e ideológica do Brasil durante o período ditatorial. O crescimento dos sistemas de produção, fruto do capitalismo tardio do país (Ortiz, 1991, p. 114), fez com que o demanda exponencial por consumo de bens simbólicos e industriais se tornasse uma consequência da época, assim como uma proposta de política. Por esse cenário, a indústria musical também passou a ter a presença cada vez mais intensa das grandes gravadoras internacionais, havendo

¹ É difícil precisar a quantidade de tempo disposto para o conteúdo, mas é possível afirmar que, nesse período, 270 minutos da programação diária na Rádio Nacional era dedicada a programas de auditório e 940 minutos para programas de variedades, dos quais a música fazia parte, mas não era responsável pela completude da grade (Moby, 2008)

no país essencialmente cinco delas, de grande porte, até meados da década de 1970: EMI (Odeon), RCA-Victor, CBS, Polydor e Phonogram (Dias, 2000).

Assim, o artista que buscasse firmar contrato com uma dessas empresas, passaria a dispor, em geral, de uma infraestrutura técnica qualificada, com profissionais capazes de assegurar arranjos consistentes e um bom padrão de gravação especialmente para os modelos nacionais. Ao mesmo tempo esperava-se uma contraparte, que consistia na produção de um repertório compatível com as exigências do mercado e com a lógica de circulação comercial. Nesse período, as filiais brasileiras das gravadoras passaram a adotar modelos de gestão cada vez mais profissionalizados e integrados às diretrizes das matrizes internacionais, reduzindo o espaço para práticas burocráticas mais experimentais e para dinâmicas locais menos padronizadas. Paralelamente, os avanços tecnológicos ampliaram de modo significativo as possibilidades técnicas no interior dos estúdios, bem como os procedimentos de prensagem e de distribuição, contribuindo para a racionalização e a expansão do mercado fonográfico.

A indústria fonográfica para além da circulação no rádio e da venda de LPs, compactos e fitas, conta também com a televisão como uma forte aliada na divulgação dos produtos das gravadoras ao longo das décadas de 60 e 70. A consolidação da indústria televisiva no Brasil ocorre de modo particularmente acelerado a partir do início da década de 1960 em estreita articulação com o projeto político da ditadura civil-militar, que passa a investir intensamente sobre esse meio como instrumento de integração nacional, difusão ideológica e unificação simbólica do território. Em poucos anos, a televisão deixa de ser um experimento restrito a grandes centros para tornar-se um sistema de comunicação de alcance massivo, sustentado por políticas estatais de fomento, pela implantação de satélites, pelo barateamento dos custos de produção e por mudanças no regime tributário, fatores que ampliaram muito o número de aparelhos em circulação e a força das emissoras (Hamburguer, 1998). Esse crescimento estruturou uma nova centralidade da TV no campo cultural, capaz de pautar comportamentos, sensibilidades e debates públicos.

Já na década de 1950 a televisão começa a se firmar como espaço de circulação de imagens, discursos e valores, mas é nos anos 1960 e 1970 que ela se torna, de fato, a grande arena das disputas políticas, ideológicas e estéticas do período. Em cerca de uma década de funcionamento, mesmo com um número ainda reduzido de emissoras, a TV já era capaz de definir temas do cotidiano, difundir modelos de vida urbana e consolidar um universo cultural compartilhado, reconhecível em personagens, bordões, campanhas publicitárias e, sobretudo,

nas narrativas ficcionais das telenovelas, que passaram a mobilizar discussões sobre trabalho, família, moral, consumo e identidade nacional (Hamburger, 1998).

Inspiradas inicialmente na lógica do rádio, as emissoras passam em meados dos anos 1960, a investir fortemente em programas musicais, convidando artistas consagrados para apresentações ao vivo, entrevistas e participação em programas de auditório e gincanas. O recurso à imagem acrescenta uma nova dimensão à recepção da canção popular, intensificando a exposição pública dos intérpretes, valorizando seu carisma e construindo uma relação de maior proximidade simbólica entre artista e público. A articulação entre rádio, disco e televisão cria, então, um circuito integrado de difusão que impulsiona o crescimento do mercado musical brasileiro ao longo da década de 1960. Para além da ampliação das vendas de LPs e compactos, a TV introduz três dispositivos fundamentais para essa dinâmica: os programas de auditório, que transformam cantores em figuras cotidianas do lar; os festivais da canção, que instituem a música popular como espetáculo competitivo e acontecimento nacional; e, posteriormente, as trilhas de telenovelas, que passam a funcionar como uma das principais plataformas de consagração e circulação de repertórios.

O cenário musical das décadas de 1960 e 1970, então, desenrolou-se sob uma série de fatores de ordem econômica, que articularam tanto a iniciativa pública quanto a privada para criar o que resultou em uma indústria amplamente lucrativa e multimidiática no país. Além disso ela foi palco de contendas que articulavam, de um lado, a preocupação com o lucro e, do outro, a disputa sobre a estética lírico-musical, que seria consumida pelo público geral, mobilizando para tal uma série de discussões sobre as estruturas que seriam mobilizadas no âmbito simbólico e econômico nesse processo. É nesse contexto que, em paralelo ao crescimento acelerado da indústria cultural no país, o governo passou a intervir politicamente sobre as obras e a vida dos artistas – por meio das censuras a canções, dos exílios e do encerramento de grupos organizados, como o CPC, –, uma vez que esses articuladores passaram a ser identificados pelo regime como síntese de uma ameaça à ordem política e à moral que se buscava instituir discursivamente, fundada na defesa de uma imagem homogênea de nação, ancorada em valores de patriotismo e unidade. A repressão incidiu, assim, de modo particular sobre manifestações artísticas capazes de tensionar essa visão oficial, seja por seu conteúdo crítico, seja por sua capacidade de mobilização simbólica e penetração no espaço público.

Uma vez que o cenário nacional das décadas de 1960 e 1970 se configurou como um intenso mobilizador de paixões coletivas e como espaço de acirramento das tensões entre os interesses dos grupos industriais, do Estado (que atuava, inclusive, na censura prévia de obras)

e dos produtores de cultura, esta tese busca compreender as canções de Gonzaguinha engendradas pela relação entre a indústria fonográfica, outros artistas contemporâneos e o público consumidor. Para tanto, leva-se em consideração também um conjunto amplo de debates intelectuais que atravessaram o período e que contribuíram decisivamente para a formulação, a consolidação e a disputa de diferentes projetos de interpretação da cultura e da sociedade brasileiras.

Esses embates se tornam particularmente visíveis quando observados a partir de eixos de discussão centrados na canção popular, os quais englobam questões como o papel do nacional-popular nos planos musical e temático. Tal problemática se manifesta, por exemplo, na predileção por gêneros de matriz brasileira ou estrangeira no processo composicional, bem como na escolha dos tipos sociais que serão representados nas letras. Soma-se a isso a reflexão sobre os modos de utilização da indústria musical como meio de propagação de mensagens simbólicas e políticas, as ideologias que encontram nesse espaço condições de circulação e legitimação e, por fim, as implicações materiais e simbólicas decorrentes da projeção em larga escala da canção enquanto forma cultural que articula, de maneira indissociável, todos esses aspectos.

Além desse objetivo, acrescenta-se o interesse em compreender de que modo as matrizes de pensamento então em confronto, organizam-se no interior de um processo acelerado de industrialização. Busca-se, ainda, examinar a reconfiguração da noção de cultura popular e nacional, tanto no que se refere a seus valores qualitativos, quanto à ressemantização do próprio termo “popular” no contexto da consolidação da indústria cultural. Para tanto, a obra de Gonzaguinha é tomada como eixo privilegiado de observação, já que atua como veiculadora dessas tensões e como espaço de mediação entre mercado, política e experiência social.

1.2 ASPECTOS DO ROMANTISMO E DA MODERNIDADE

Considerando que as tensões supracitadas acionam um conjunto heterogêneo de agentes simbólicos, políticos econômicos e históricos e que, por meio da música, alcançam ampla circulação nas esferas pública e privada, pode-se afirmar que, nesse recorte histórico, institui-se uma nova forma de produção de subjetividade e de apreensão do mundo natural e cultural. Esse processo incide de modo particular sobre a juventude, para a qual a canção popular e os dispositivos de sua circulação passam a funcionar como mediadores centrais na constituição de sensibilidades, valores e modos de interpretação da experiência social.

Desse cenário emergem, ainda, formas específicas de elaboração dessas tensões que parecem ecoar, de maneira consistente, processos históricos ligados à constituição da modernidade. Esta é compreendida como um marco cronológico e como um conjunto de condições que reelaboram a sensibilidade coletiva e individual, por meio da introdução de novos valores políticos, históricos, representativos, sociais e artísticos, formulados em momentos distintos e em contextos nacionais diversos. Assim, as contradições que se manifestaram na Europa dos séculos XVIII e XIX encontram, no Brasil da ditadura militar, um terreno particularmente propício para sua reatualização, adquirindo contornos próprios, marcados por trajetórias de modernização que articulam em tensão interesses privados, estatais e populares.

Desde seu momento germinal, na segunda metade do século XVIII, a modernidade se organiza a partir de rupturas profundas, associadas tanto à consolidação do poder burguês, quanto à emergência de um novo modo de pensar, ajustado às exigências das sociedades urbanas e industriais em formação. Entre essas fraturas inaugurais, destacam-se as tensões entre tradição e progresso; entre autonomia estética e lógica mercantil; bem como entre crítica e integração ao sistema social. Tais contradições não se esgotam em seu contexto de origem, mas permanecem operantes e se reatualizam, sob diferentes configurações históricas, no campo cultural brasileiro do século XX. No interior desse processo de formação de novas sensibilidades, o pensamento romântico se afirma como uma das respostas mais latentes às tensões abertas pela modernidade. Ele se constitui em permanente negociação com os valores que se tornam hegemônicos, a partir das transformações socioeconômicas e culturais, vinculadas à industrialização e à ascensão das burguesias e das classes médias. Para compreender o surgimento e a permanência desse pensamento, é necessário considerar, portanto, as contradições que são constitutivas dele e que decorrem das próprias divergências da modernidade.

Nesse sentido, o Romantismo não se define por uma posição única e centralizada. Ao mesmo tempo em que reage criticamente às novas formas de organização social, ao racionalismo instrumental e à mercantilização da vida ele também pode em determinadas circunstâncias acomodar-se às condições históricas que pretende questionar. Essa dupla movimentação, de contestação e de adaptação, confere ao pensamento romântico um caráter essencialmente plural e multifacetado, capaz de assumir feições diversas, conforme os contextos nacionais e os campos culturais em que se manifesta. Guardando, claro, especificidades de cada momento histórico, o caso do Brasil ditatorial criou um ambiente

propício para que as tensões oriundas da consolidação da modernidade pudessem se fazer presentes e articulando respostas às inquietações que convergem recorrentemente com seu contexto original.

1.3 A OPÇÃO POR GONZAGUINHA COMO EIXO NORTEADOR

Um levantamento da fortuna crítica acadêmica, realizado a partir do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, evidencia uma distribuição desigual do interesse universitário dedicado aos principais compositores da geração consolidada entre as décadas de 1960 e 1970. No caso de Gonzaguinha, foram identificadas três teses de doutorado (duas delas compartilhando o objeto de estudo com os autores Luiz Gonzaga e Cazuza) e oito dissertações de mestrado, sendo uma das quais dedicada simultaneamente a Gonzaguinha e Ivan Lins, totalizando onze trabalhos. Desse conjunto, inclusive, três pesquisas são provenientes das bases anteriores à implementação da Plataforma Sucupira em 2014. Em contraste, compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento e Belchior apresentam, individualmente, pelo menos cinco páginas de resultados no sistema de busca da CAPES, correspondendo a um universo mínimo de sessenta trabalhos por autor (deixando descontado, desse valor, trabalhos filtrados de maneira indevida pelo sistema). Embora tal diferença quantitativa não constitua, por si só, um índice de relevância estética ou histórica, ela revela uma assimetria significativa na constituição da fortuna crítica universitária da canção popular brasileira. Nesse sentido, a relativa escassez de estudos dedicados a Gonzaguinha aponta para uma lacuna ainda existente na pesquisa acadêmica, reforçando a pertinência da presente investigação e sua contribuição para a ampliação dos estudos sobre a obra do compositor.

Diante desse cenário, é de interesse desta tese investigar, pelo estudo da obra de Gonzaguinha, como a canção popular brasileira, nas décadas de 1960 e 1970, reatualizou e reconfigurou debates oriundos da tradição romântica acerca da modernidade, particularmente aqueles ligados às tensões entre indivíduo e sociedade, autonomia e integração, crítica e mercantilização da experiência. Parte-se do pressuposto de que a canção, ao articular linguagem poética, forma musical e circulação massiva, constitui um meio privilegiado de elaboração simbólica dessas contradições, permitindo que temas como subjetividade, alienação, trabalho, cidade e projeto nacional sejam apresentados em uma sensibilidade moderna atravessada por conflitos. Nesse sentido, o cancionário de Gonzaguinha apresenta-se como um corpus especialmente fecundo, na medida em que nele tais problemáticas emergem de forma recorrente

e estruturante, permitindo investigar se heranças do pensamento romântico são retrabalhadas no interior da indústria cultural e sob as condições políticas e sociais da ditadura, dando origem a uma poética que tensiona, simultaneamente, os ideais de autenticidade, crítica social e inserção no mercado.

O compositor carioca se torna figura de grande interesse para as discussões aqui endereçadas, uma vez que sua lírica apresenta posições bem peculiares sobre o pensamento moderno. Esse fator é consequência de um olhar atento às questões de seu tempo, articuladas muito além da centralização de críticas às políticas de governo, da canção de protesto e também além da perspectiva híbrida ou tropicalista. Gonzaguinha deixa latentes sensibilidades e valores que demonstram no sujeito lírico uma gama diversa de inquietações sobre a percepção de si e das estruturas que o regem. Assim, a negociação da aceitação dos valores modernos, que ora encontram afirmação na obra do compositor, ora são alvo de recusa e problematização evidencia um campo de tensões no qual se articulam, de modo particularmente expressivo, categorias constituintes da experiência moderna, como o indivíduo e a coletividade, o trabalho e a alienação, a esperança de emancipação e a percepção de limites, impostos pela ordem social e pelo mercado.

A obra de Gonzaguinha, dessa forma, constitui lugar privilegiado de observação da modernidade brasileira por trazer, de modo reiterado e conflitivo, a experiência histórica de um sujeito atravessado pelas promessas e pelos impasses da modernização e do autoritarismo. Suas canções dão forma a um regime de tensão no qual o discurso moderno, ancorado no progresso, na racionalização, na cidadania e no trabalho aparece continuamente fraturado pela desigualdade social, pela precarização da vida e pela incompletude da integração do indivíduo à ordem corrente. Trata-se, portanto, de uma poética que menos estetiza a contradição, do que a suporta, insistindo nela como estrutural na experiência social.

Nesse sentido, Gonzaguinha surge como um sujeito moderno em conflito: um sujeito que fala a partir da frustração, da cobrança ética, do ressentimento e da expectativa não cumprida, da qual o próprio sujeito foi vítima. Sua canção constrói um espaço discursivo em que a modernidade se apresenta como campo de disputas simbólicas e materiais, marcado pela tensão entre direitos prometidos e negados. É justamente essa recusa da conciliação, tanto estética quanto ideológica, que confere a sua obra um valor analítico singular, permitindo acompanhar, ao longo da década de 1970, a sedimentação das contradições modernas no plano da subjetividade e não apenas no da experimentação formal ou da inovação cultural.

Entre a adesão e a crítica, esta tese propõe que Gonzaguinha atualiza impasses românticos em seu contexto histórico; impasses já formulados pela tradição romântica especialmente no que diz respeito à busca por autenticidade, à desconfiança em relação às formas reificadas da vida social e à necessidade de afirmar uma interioridade em confronto com estruturas econômicas, políticas e simbólicas. Desse modo, sua canção opera como espaço de elaboração estética dessas contradições, reinscrevendo, no interior da indústria cultural brasileira dos anos de ditadura, um debate sobre modernidade que é, ao mesmo tempo, herdeira do pensamento crítico romântico elaborado no século XIX e atravessada pelas condições imediatas do capitalismo tardio autoritário do século XX.

Além disso, alguns fatores que fogem aos aspectos líricos também corroboram o destaque à figura de Gonzaguinha: durante a década de 1960, o aumento de compositores que se encontravam em berço universitário – ou tinham na poesia grande fonte de influência – trouxe uma certa mudança no cenário da lírica-musical brasileira. Muitos desses autores participaram da construção de uma nova identidade jovem e engajada, que encontrou na música um caminho para a articulação de ideias, dando à canção um novo ar estético. Sobre isso, Affonso Romano de Sant’Anna em texto publicado originalmente em 1972, compreende que:

Pode ser que para o nosso espanto a poesia recupere sua oralidade vigorosa como nos tempos dos poetas-filósofos pré-socráticos e que um dia se confirme que o Estruturalismo se equivocou com sua parafernália burocratizante fundadora de uma nova retórica às vezes repressiva. Talvez a poesia tenha regressado à música, compondo com ela um só todo como ao tempo dos rapsodos antigos e que o que se insiste ainda em converter em escrita nada mais seja do que um maneirismo que leva ao extremo o fracasso de Mallarmé. (Sant’anna, 1978, p. 37)

Gonzaguinha se forma artisticamente nesse contexto e já como herdeiro de um conjunto de debates que atravessaram toda a década de 1960, realizando suas primeiras gravações no final desse período, quando diversos nomes centrais da música brasileira começavam a ser sistematicamente cerceados pelo regime. É nesse cenário que ele se articula a outros compositores na criação do Movimento Artístico Universitário, grupo que se voltou à renovação do quadro de artistas atuantes na indústria fonográfica e à compreensão da produção musical, a partir da articulação entre criação estética e inserção no mercado, concebidas como dimensões indissociáveis de uma mesma prática profissional. Tal posicionamento evidencia que, desde o início de sua trajetória, o compositor se mostra atento às tensões constitutivas da

experiência moderna, percepção que se aprofunda e se complexifica ao longo dos anos seguintes.

Nesse mesmo sentido, as entrevistas concedidas e as mobilizações coletivas das quais participa tornam explícita a compreensão do artista como sujeito situado em um campo de conflitos próprios da modernidade, atravessado por contradições entre autonomia e mercantilização, crítica e integração, engajamento e sobrevivência material. Desse modo, Gonzaguinha oferece um corpus que ultrapassa a canção em sentido estrito, incorporando também seus pronunciamentos públicos e intervenções discursivas como espaços de elaboração reflexiva, nos quais se explicitam concepções sobre o papel social do compositor, sobre o trabalho artístico e sobre as formas de resistência e negociação possíveis no interior da indústria cultural sob um regime autoritário.

Esta tese busca então, trazer uma leitura sobre a obra de Gonzaguinha que o compreenda como parte de um sistema de condicionantes materiais e ideológicos responsável por moldar uma percepção de mundo atravessada por diferentes aspectos da modernidade. Nessa perspectiva, investiga-se a hipótese de que sua obra apresenta uma postura frequentemente crítica em relação a determinados valores modernos, postura que em alguns aspectos, pode aproximar-se de respostas formuladas por autores vinculados à tradição romântica diante das transformações sociais dos séculos XVIII e XIX. Parte-se ainda da hipótese de que em diversas canções, o sujeito lírico tende a representar a modernidade menos por suas potências do que por suas tensões e contradições, diante das quais as desigualdades sociais e as promessas não cumpridas ocupam lugar central. Dessa forma, a reação de Gonzaguinha se desloca entre os movimentos de denúncia às promessas incumpridas ao mesmo tempo que reconhece algumas alternativas por soluções, tais como a valorização do sujeito em seu aspecto singularizante e humano, visto aqui pela sentimentalidade e pela afetividade gerada pela comunhão, além do deslocamento e ampliação da visão sobre o mundo do qual o sujeito poético se cerca.

Os quatro capítulos que compõem esta tese se articulam, portanto, como momentos complementares de uma mesma investigação, cada um deles procurando apreender em escalas distintas, os modos pelos quais a obra de Gonzaguinha se insere esteticamente nas tensões da modernidade brasileira. O segundo capítulo concentra-se nas condições históricas, culturais e ideológicas que conformam o campo sobre o qual o compositor desenvolveu seu projeto estético, examinando as disputas em torno da juventude, da cultura de massa e das relações entre o nacional e o internacional na música popular brasileira, buscando, com isso, compreender o conjunto de referências e problemas diante dos quais sua produção se constituiu.

A partir disso, serão analisadas, no terceiro capítulo, as formas pelas quais a modernidade produziu subjetividades e encontrou na arte um importante articulador discursivo para a elaboração de suas questões. Dentre essas formas, o olhar romântico se torna um dos principais núcleos para essa finalidade, sendo ele utilizado de base para compreender as formas pelas quais a lírica de Gonzaguinha reelabora essas questões em outra temporalidade. Uma vez delineado esse cenário, o quarto desloca a análise para a constituição do sujeito na obra de Gonzaguinha, investigando como determinadas imagens recorrentes em especial a figura do moleque e as representações da infância, organizam uma percepção particular da experiência histórica.

Interessa observar, nesse caso, de que maneira a elaboração da subjetividade se torna um tópico central para a manifestação das tensões entre indivíduo e sociedade, pertencimento e marginalidade, memória e projeto. Por fim, o quarto capítulo se dedica aos procedimentos discursivos mobilizados pelo compositor, concentrando-se especialmente na ironia e na paródia. A análise dessas formas de enunciação permite compreender como a crítica social e a experiência subjetiva se convertem em linguagem evidenciando os mecanismos por meio dos quais a obra de Gonzaguinha tensiona valores e sentidos por meio da elaboração discursiva.

Desse modo, contexto histórico, subjetividade e linguagem constituem dimensões que se atravessam como parte de uma mesma problemática. É na articulação entre essas diferentes instâncias que se pretende compreender de que maneira a obra de Gonzaguinha registra os impasses da modernidade brasileira e os reelabora poeticamente, convertendo-os em formas particulares de percepção e representação da experiência histórica.

2 O CAMPO: INDÚSTRIA, JUVENTUDE E OS GÊNEROS DA CANÇÃO

Como forma cultural marcada pela ampla circulação e pela disputa de sentidos, a canção popular brasileira se constituiu historicamente a partir de um constante jogo de apropriações. Gêneros, ritmos, dicções e procedimentos expressivos – originados de matrizes urbanas e rurais, nacionais e estrangeiras, tradicionais e disruptivas – foram sendo reelaborados em um processo ativo de ressignificação e disputa de legitimidade. Logo, o samba, o baião, o rock e inúmeras outras manifestações que orbitam esse universo se manifestam como repertórios disponíveis à experimentação estética e à construção de posições discursivas. É nesse espaço de cruzamentos que a canção se afirma como forma privilegiada de leitura do social, capaz de absorver tensões históricas, conflitos ideológicos e transformações nas formas de subjetivação

Nesse sentido, pensar a canção implica reconhecer que seus sujeitos produtores constantemente operam como agentes negociadores e organizadores de linguagens. A apropriação de gêneros distintos acaba por envolver muitas vezes escolhas estéticas e políticas por meio das quais se organizam modos particulares de dizer o mundo e de criar a cultura que delimita suas fronteiras. Ao incorporar diferentes matrizes sonoras e discursivas, o compositor constrói uma voz que se organiza por meio da diversidade do campo cultural e, ao mesmo tempo, o reordena a partir de sua experiência histórica singular.

É nesse horizonte que se apresenta a obra de Gonzaguinha nesta tese. Sua produção evidencia um trânsito intenso por diversos gêneros que vão do samba ao baião, do rock ao aboio, da disco-music ao bolero entre outras formas da canção urbana. Essa característica, no contexto histórico de disputas em que se insere, deve ser pensada para além da versatilidade estilística, atingindo o status de princípio estruturante de sua poética. A apropriação dessas linguagens articula uma estratégia de intervenção, uma vez que, ao mobilizar repertórios heterogêneos, Gonzaguinha tenciona constantemente expectativas estéticas e elabora uma dicção própria, na qual o comentário social e a experiência subjetiva se articulam de maneira inseparável, ao mesmo tempo que ampliam o alcance de sua comunicação. Este capítulo parte, portanto, dessa compreensão mais ampla do campo da canção para concentrar-se no modo como Gonzaguinha transforma a diversidade em elemento central de sua construção artística e de sua posição no interior da música popular brasileira.

Um panorama de sua obra, principalmente a partir da década de 1970, quando começam as gravações de seus primeiros LPs, deixa latente a imagem de Gonzaguinha como articulador de uma linguagem que está direcionada à avaliação do cenário em que se encontra, partindo,

para isso, de eixos que se orientam pela subjetividade e pelo sentimentalismo na dinâmica entre o “eu” e a experiência histórica. Sendo assim, o trabalho de Gonzaguinha aponta de maneira recorrente para a busca de uma expressividade eficaz para se posicionar diante das tensões imediatas de sua realidade, como o totalitarismo violento do Estado, as dinâmicas entre o nacional e o internacional no ramo da cultura, as consequências da modernidade sobre os indivíduos e as estruturas que condicionam a vivência individual e coletiva.

Essa dicção se estrutura a partir da maneira como o compositor remaneja sua percepção pelo olhar que ora é sério e lamurioso, o que lhe conferiu o título público na imprensa de “cantor-rancor”, ora é descontraído e irônico. Com o passar dos anos, é latente que há uma gradual predominância do tipo jocoso e menos lamurioso em sua obra e a busca por uma voz que atravessa os problemas sobre os quais se fala para evidenciar fragilidades da composição social e do próprio sujeito poético se torna uma abordagem mais recorrente. A mobilização dessa discursividade, para que se faça possível, parte da apropriação feita por Gonzaguinha sobre alguns gêneros musicais, de forma a recolhê-los como parte de sua realidade histórica e compreendê-los a partir de modelos de enunciação propiciados por suas qualidades estéticas.

Assim, rock, samba, bolero, baião, marcha e outros gêneros se entrelaçam a partir de mobilizações que se fazem notáveis por características lírico-musicais comuns a eles, ou pelas leituras sociais mobilizadas a partir deles. Para avaliar essa articulação em seus diferentes vieses estrutura-se neste capítulo uma leitura dessas duas chaves de mobilização a partir de dois eixos centrais que se desenrolam na obra de Gonzaguinha: os gêneros nacionais, mobilizados em muito a partir de uma herança cepecista do nacional-popular e os internacionais especialmente o rock, uma vez que seu impacto nos debates sobre a cultura e produção artística no Brasil se deu em grande escala. Essa dualidade, que será aqui levada em conta evidencia a discussão sobre a produção de cultura e subjetividades no país, a partir de um eixo historicamente consagrado e que se torna relevante para a compreensão da obra de Gonzaguinha. Isso se dá, uma vez que o jogo de apropriações efetivado por ele se organiza de maneira a interpretar criticamente o espaço que desempenha enquanto artista, com a mesma preocupação que o faz em relação ao ambiente musical que ocupa. Isso porque Gonzaguinha não é propriamente sambista, nem roqueiro, nem emepista, nem pós-tropicalista, mas um artista que elabora uma dicção própria que se insere em constante diálogo e tensão com a modernidade musical e social.

A apropriação do rock por Gonzaguinha, por exemplo, não se realiza como adesão estética ingênua a uma sonoridade estrangeira, mas como incorporação estratégica de um modelo enunciativo. O rock em sua formulação originária, marcada por enfrentamento,

irreverência e desestabilização de valores dominantes, oferecia um aparato expressivo atento à ironia corrosiva e à satirização direta do discurso hegemônico, a partir da sensualidade, da conotação sexual, do grito, dos corpos negros em movimento e da própria discursividade lírica. Ao mobilizá-lo, Gonzaguinha encontra uma forma capaz de sustentar uma voz que tensiona consensos, ridiculariza posturas moralizantes e dramatiza conflitos sociais sem recorrer exclusivamente ao tom grave.

Entretanto essa operação não ignora que o rock que chega ao Brasil já se apresenta atravessado por um processo de acomodação mercadológica. A filtragem industrial que o transforma em produto de consumo juvenil atenua significativamente seu potencial disruptivo, dando lugar a uma versão embranquecida e domesticada (base do chamado iê-iê-iê) que, por sua vez, dialoga com as inflexões críticas da Tropicália. Gonzaguinha, contudo, não responde a essa tensão nos mesmos termos. Se o Tropicalismo de Gil e Caetano relativiza o choque entre matriz estrangeira e tradição nacional por meio da orientação por uma terceira via antropofágica, Gonzaguinha assume outro caminho: reativa no interior do próprio rock sua potência irônica e contestatória, trazendo-o de maneira muito mais afim aos modelos estéticos que vinham sendo orientados pelos grupos artísticos de engajamento nacional-popular da década de 1960

Canções como “João do Amor Divino”, “Geraldinos e arquibaldos”, “Família Silva”, por exemplo, fazem o uso da linguagem do rock para conferir peso e atmosfera ao lirismo, articulando uma ambiência sonora que pode se apropriar também do samba a partir de uma convergência distinta daquela utilizada pelos tropicalistas. Não figurando como pólo oposto ao rock ele aparece como terreno comum de articulação popular e de elaboração crítica. O samba em sua tradição urbana, sempre comportou uma dimensão irônica, satírica e questionadora, capaz de converter adversidades sociais em comentário mordaz. Ao aproximar rock e samba, Gonzaguinha evidencia um traço compartilhado: ambos podem funcionar como veículos de interpelação do poder e de dramatização das tensões cotidianas.

Além disso, o samba opera como articulador da identidade nacional nos moldes de uma leitura cepecista do nacional-popular. A herança vinculada ao Centro Popular de Cultura se manifesta tanto na tematização de conflitos sociais, quanto na escolha de formas reconhecíveis como pertencentes a um repertório cultural brasileiro. Gonzaguinha apropria-se desse cenário ao investir em tipos sociais, cenários urbanos e figuras do cotidiano que reforçam a dimensão coletiva de sua enunciação. O samba, nesse contexto, é um dispositivo de reconhecimento

identitário, capaz de vincular o sujeito poético a uma tradição que reivindica legitimidade histórica e popular.

Desse modo, a relação entre rock e samba, na obra de Gonzaguinha, não se organiza como oposição binária entre estrangeiro e nacional, mas como elementos em permanente negociação. O rock fornece a acidez e o gesto de ruptura; o samba oferece a vinculação histórica e a densidade identitária. A síntese produzida mantém as tensões entre modernidade musical e tradição nacional, mas as apresentando numa dicção que faz da ironia, da crítica social e da consciência histórica seus eixos estruturantes. É nesse entrelaçamento que se consolida uma solução própria para o impasse rock versus música nacional: não a fusão celebratória nem a rejeição defensiva, mas a apropriação estratégica orientada pela construção de uma voz singular.

É a partir dessa compreensão que se organizam as seções seguintes deste capítulo. Nelas, serão examinadas as especificidades do rock e dos gêneros nacionais mobilizados por Gonzaguinha, com vistas a explicitar de que maneira ele se apropria das discussões estéticas, políticas e culturais que orientam sua época. O objetivo é tanto descrever a presença desses gêneros em sua obra quanto compreender como, ao ativá-los, o compositor reelabora, no plano da canção, os impasses e as possibilidades da modernidade brasileira, convertendo forma musical em gesto crítico e posicionamento histórico.

2.1 O ROCK BRASILEIRO E A JUVENTUDE INTERNACIONAL

Apesar de sua chegada ao Brasil em meados da década de 1950, foi durante o decênio seguinte que o rock tomou avassaladoramente o país e reorganizou o espaço de elaborações simbólicas pela presença do elemento internacional. Ainda que não tenha sido o primeiro gênero estrangeiro a ser introduzido no Brasil, como também o foram o bolero, o tango e o mambo – todos de forte raiz latina – o rock tomou proporções carregadas de implicações políticas em níveis ainda não vistos na história, o que só pode ser explicado por meio do contexto industrial, cultural e político que se desenrolava no cenário histórico.

Levando em conta o momento em que Gonzaguinha começou a ganhar projeção nacional, ao final da década de 1960, a discussão sobre o rock acabava de receber a resposta tropicalista, que traria ainda mais uma camada de complexidade à equação entre o nacional e o internacional, o AI-5 estava em vias de ser assinado e a percepção sobre o papel do compositor na música brasileira já havia assumido em muito uma elaboração bem mais crítica e devedora de posicionamentos. Embora o rock no Brasil tenha se tornado mais conhecido, à época, sob a

dicção do “iê-iê-iê” – que consolidou uma visão quase monolítica do universo semântico do gênero, organizada em torno de um núcleo seletivo de artistas e canções tomados como seus catalisadores – o processo histórico que levou ao surgimento desse seu modo de fazer se fundamenta numa elaboração industrial e racista, responsável por domesticar os comportamentos e as elaborações lírico-musicais dos primeiros roqueiros em função de uma cultura branca, consumista e de classe média urbana.

Isso posto, é fundamental levar por princípio que muito do que foi elaborado sobre o rock no Brasil, durante o recorte histórico apresentado, deu-se a partir da análise do “iê-iê-iê”, mas deixou de lado uma série de atravessamentos simbólicos também constituintes do gênero. Mas é importante que sejam trazidos à luz para melhor compreendermos de que maneira o cancionário de Gonzaguinha se encontra permeado dessa estética. Foi no ano de 1956 que as lojas brasileiras começaram a receber seus primeiros discos de rock, com nomes como Bill Haley, Little Richard e Elvis Presley (Froes, 2000). Dado o sucesso alcançado por essas vendas, já no ano de 1957, apenas um ano depois de seu lançamento nos EUA, *No balanço das horas*, nome nacional para *Rock Around the clock* estreava nos cinemas brasileiros e se tornava um grande assunto nos jornais, não pela sua qualidade ou pelas músicas, mas pelo comportamento que aparentemente incitava nos adolescentes que iam assisti-lo. São diversos os periódicos que noticiaram comportamentos agressivos de jovens que depredavam as salas de cinema, quebravam poltronas e pulavam sobre as cadeiras para dançar em conformidade com a energia contagiante do rock. De acordo com matéria exibida pelo Jornal do Brasil em 1969, “Aqui, também o rock empolgou o público jovem. Quando o filme de Bill Haley foi exibido, houve quebra-quebra de cinemas, jovens desmaiando, confusões com a polícia nas portas dos cinemas” (Jornal do Brasil, 1969, p.4). Caetano Veloso chegou a apontar em entrevista que havia um receio generalizado de ir ao cinema durante a exibição do filme, pois não era certo o que poderia se dar naquele ambiente, além de que o perigo físico parecia ter fim certo. Uma vez, porém, confrontado o evento do filme, Caetano apresenta uma visão bem menos alarmista do que estava acontecendo:

O filme *No balanço das horas* (*Rock around the clock*) (sic) foi noticiado como tendo provocado, devido ao entusiasmo dos espectadores, depredações em cinemas do Rio de Janeiro e, quando afinal ele foi exibido em Salvador, no Cine Guarany (hoje Cine Glauber Rocha), suí frio foi com medo de ser possuído por alguma força irracional – como talvez se sentia no candomblé – até me dar conta, aliviado, de que estava diante de uma chanchada bastante parecida com os únicos filmes brasileiros capazes de atrair filas quilométricas para os cinemas a cada verão: as comédias carnavalescas primárias e eficazes que lançavam entre piadas, as marchinhas e os sambas a som dos quais se

dançaria no Carnaval seguinte. Só que, no caso do filme do rock, por causa da onda feita na imprensa, alguns espectadores fingiam estar irresistivelmente tomados pelo “novo ritmo” e dançavam de pé sobre as poltronas, provavelmente para ver se quebravam algumas, dando assim matéria para os jornais, numa identificação com aqueles que tinham quebrado cinemas no Rio e que, por sua vez, identificavam-se com os americanos, de quem se dizia que tinham feito o mesmo nos Estados Unidos. (Veloso, 2017, p. 73)

Com isso, fica latente que a elaboração sobre o gosto pelo rock no Brasil em seus primeiros momentos tem relação intrínseca entre imagem e som, fazendo dele um campo fértil para o atravessamento diante do qual comportamento e consumo musical se tornam ideias quase indissociáveis. A relação da imprensa com a chegada do rock e a tentativa de espelhar um fenômeno cultural amplamente mediado pelos processos industriais também evidencia que sua recepção no Brasil caracterizava-se pela busca de imitação de modismos norte-americanos. No mesmo ano, o que são consideradas como as primeiras gravações de músicas originais de rock no Brasil vieram à luz com o álbum “Brasil rock”, lançado pela compositora Carolina Cardoso de Menezes, com a música instrumental orientada pelo piano, sendo mais uma intenção de ser rock do que de fato consegue sê-lo, pois acaba tendo sua execução muito mais próxima de um jump-jazz roqueado. O grande destaque brasileiro, na verdade, aparece sob a caneta do compositor Miguel Gustavo que, à época, conseguira emplacar alguns sambas de breque na voz de Moreira da Silva, como “O conto do pintor”, “O último dos moicanos” e “O rei do gatilho”, canções que têm seu centro lírico no aspecto narrativo, que também serve de base para “Rock and roll em Copacabana”, de 1957. A presença de Miguel Gustavo como letrista de um dos primeiros rocks no Brasil deixa latente um traço que se perderia em certa medida, no imaginário popular da década de 1960: o caráter jocoso do gênero. Nesse sentido, o fato de se tratar de um compositor associado ao samba de breque – gênero marcado pelo humor, pela interrupção dramática e pelo comentário espirituoso, muitas vezes em tom anedótico² – evidencia uma confluência estética entre o rock nascente e tradições já consolidadas da canção brasileira.

Nesse contexto, a entrada do rock no Brasil ocorreu, inicialmente, de maneira experimental e pouco sistematizada. As primeiras gravações revelam um gênero ainda em processo de assimilação, frequentemente apoiado em referências musicais já reconhecíveis no país em aproximações com gêneros nacionais e em elementos associados à cultura norte-americana. Mais do que uma linguagem musical consolidada, o rock aparecia como uma

² Gonzaguinha, ao escrever “A cidade contra o crime” (1980), sua mais conhecida incursão no samba de breque, reafirma essa dimensão, seja pelo tom anedótico, seja pelo viés cômico que estrutura a narrativa, reiterando a centralidade do humor como princípio organizador desse tipo de composição.

novidade cultural ligada à dança, ao cinema e ao comportamento juvenil. Sua consolidação, contudo, dependeu de uma transformação mais ampla, que ultrapassou a dimensão sonora, uma vez que nos Estados Unidos a indústria cultural já havia submetido o rock a um processo de domesticação, suavizando sua agressividade e adaptando-o ao consumo da classe média branca, sem eliminar, contudo, sua capacidade de produzir distinção geracional, convertendo, com isso, a rebeldia em produto de massa. Como observa Pinto (2015), programas como *American Bandstand* foram decisivos para transformar a cultura *teenager* em um mercado de alcance milionário e internacional.

Assim, o Brasil importou esse modelo reorganizado do gênero e, por isso, a consolidação do rock foi percebida por muitos como uma reprodução da linguagem musical norte-americana, articulada à construção de uma identidade juvenil fruto da indústria cultural. A televisão, nesse sentido, foi decisiva, uma vez que transformou o rock em uma experiência sonoro-visual, passando o gênero a ser associado não apenas a canções, mas também aos rostos, aos gestos, às roupas e aos comportamentos e às formas de consumo. A trajetória de Celly Campello evidencia bem esse processo: sua imagem foi construída como a de uma estrela, cuja persona deveria conciliar a atração da cultura juvenil com os valores familiares. A própria adoção do nome artístico, a circulação televisiva e a articulação entre repertório e imagem pública participavam da fabricação de um produto cultural coerente em que Celly representava uma juventude que podia consumir a nova música e participar de seus códigos sem romper integralmente com as expectativas dos adultos.

Essa operação era particularmente significativa no caso feminino. Como observa Pinto, a construção de Celly exigia a compatibilização entre a exposição pública da cantora e uma imagem privada, doméstica e orientada para a família (Pinto, 2015). Portanto, a indústria cultural comercializava uma intérprete, mas, acima disso, um modelo de comportamento juvenil e de feminilidade que era percebido pela integração entre disco, capa, entrevistas, rádio e televisão, que passavam a integrar um mesmo sistema de produção da persona artística. A consolidação do rock brasileiro deve ser compreendida a partir desse deslocamento, uma vez que o gênero, inicialmente assimilado por tentativas musicais ainda instáveis, ganhou força quando passou a ser organizado como uma linguagem sonoro-visual associada a um tipo social reconhecível. A televisão, nesse processo, para além de divulgar, participou ativamente da produção da identidade juvenil que conferiu ao rock sua força de circulação e preparou as bases para sua consolidação como “iê-iê-iê” e, posteriormente, como Jovem Guarda.

Gonzaguinha embora não tenha iniciado sua carreira no momento anterior à Jovem Guarda, ou mesmo no momento germinal do programa, não se exime de tensionar criticamente a formação de subjetividade atrelada a este produto cultural. Tal operação realiza-se principalmente por meio da canção “Ó boy (amar é...)”, de 1982, gravada ao lado de Jota Moraes, Frederica, Ary Piassarollo e Paschoal Meirelles, contando ainda com as participações de Netinho, Heraldo e Márcio Monterroyos, bem como de Jaime, Juarez Biju e Aurino na seção de sopros. Apesar do hiato cronológico de quase uma década que separa o auge do “iê-iê-iê” da gravação em questão e possivelmente criada pela crescente onda do Brock, toda ela é elaborada a partir de tipos sociais e perspectivas de mundo que foram elaborados a partir dessa matriz cultural, o que fica evidente já em seu título, no qual a canção de Gonzaguinha apresenta um aceno intertextual a Buddy Holly, um dos nomes mais importantes para a construção do rock elaborado por brancos e para a projeção radiofônica do gênero. “Oh, Boy!”, composta por Sonny West, Bill Tilghman e Norman Petty é uma canção enérgica composta na estrutura mais tradicional do rock, nos graus IV-V-I, repleta de clichês amorosos e declarações de felicidade de um jovem que realizará o sonho de sair com a pessoa amada. Versos como “The world will see that you were meant for me” e “Stars up here and shadows fallin'/ You can hear my heart a' callin’”³ elaboram uma dicção sobre o amor que traz elementos românticos e reiterados frequentemente no rock, como figuração da natureza por espelho sentimental e testemunha do amor, assim como o sujeito poético que visa provar ao mundo suas virtudes por meio da conquista amorosa. Holly, no contexto, usa da interjeição para marcar a alegria de se entregar à amada e cria uma atmosfera celebratória para transmitir a sentimentalidade envolvida na realização do sujeito por meio do encontro amoroso.

Gonzaguinha, por sua vez espelha o título original por meio do abasileiramento da interjeição “oh” para a grafia “ó”, afirmando, com isso, uma predisposição irônica em relação ao uso de anglicismos de maneira acrítica. Apesar disso, a canção mantém em muito o núcleo temático de Holly, com a diferença central residindo no deslocamento da enunciação de um sujeito lírico masculino para um feminino, que não necessariamente encontrará seu “boy” na noite em questão, mas, como faz Holly, projeta seus desejos sobre a pessoa amada na ocasião de um futuro encontro. Assim, o “boy” de Gonzaguinha perde seu caráter de interjeição e se torna um vocativo direcionado ao sujeito social, o playboy, que é construído à imagem desse mesmo tipo social em território estrangeiro e readaptado para o cenário local.

³ “O mundo verá que você foi destinada para mim” e “Estrelas aqui em cima e as sombras se vão/ Você pode ouvir meu coração chamando” (Tradução livre)

Os parênteses também presentes no título, “(amar é...)” explicitam um subtexto que é operado em paralelo com os comentários feitos sobre os tipos sociais da canção. A existência de um “boy” antes dessa informação implica também uma percepção de amor que é trazida de maneira lacônica pelas reticências e que é explicitada ao longo da canção sem, com isso, recair em enumerações de definições. Aqui há a demonstração de um discurso que emula de forma irônica a forma pela qual as relações são representadas e construídas no “iê-iê-iê” e seus similares, fazendo com que a percepção sobre o tema seja modulada levando em conta a explicitação de uma subjetividade jovem constituída sob a égide da indústria cultural.

À semelhança da elaboração lírica, a estética musical de Gonzaguinha cria um pastiche de vários clichês estruturais do rock, como a repetição de estruturas harmônicas nos graus IV-V-I, fraseados agressivos de saxofone, solos de guitarra distorcidos, além de padrões rítmicos dos instrumentos de corda que seguem várias convenções do gênero. Esse repertório é ainda revestido de uma produção de estúdio bastante marcada, que confere um certo nível de artificialidade para a “sujeira” sonora pela qual o rock se consolidara. Embora essa escolha não necessariamente atenda a um desejo crítico de Gonzaguinha de evidenciar uma pasteurização sonora e lírica do “iê-iê-iê” – uma vez que durante a década de 1980 essa estética tornou-se popular em todos os gêneros musicais – ela acaba por potencializar sonoramente ainda mais o vazio enunciativo trabalhado na composição em questão.

Com isso, a temática do amor de uma garota (um broto) por um garoto (um boy), a partir da confissão de seus intensos desejos, dá-se por meio de um repertório linguístico permeado por gírias desse grupo social como “boneca”, “gatinha”, “alucinar” e, claro, “boy”. Com isso, a apresentação dos desejos se dá a partir da explicitação do sujeito poético que afobadamente enuncia “Eu quero eu quero/ Que tutu te apaixones por mim/ Eu quero eu quero/ Que tutu se alucines por mim/ E que me chame de gatinha manhosa/ E que me chames de boneca gostosa/ E que te entregues sempre/ Muito tudo, todo inteirinho pra mim,/ Ó boy”. A confissão amorosa é construída, então, a partir da elaboração de um desejo intenso e impaciente, que fica marcado na rapidez do andamento, na estrutura melódica em colcheias, na reiteração de termos como “eu quero eu quero que tutu” e nas construções redundantes hiperbólicas, como “sempre muito tudo, todinho inteirinho”. Com isso, a intensidade do sentimento amoroso ganha ares ainda mais jovens e energéticos, articulando-se em meio a um discurso que evidencia pela repetição em diferença um certo esvaziamento de profundidade emocional na dinâmica.

A concretização desse desejo então, é evidenciada em algumas manifestações que são lidas como legitimadoras do estado de “ser amado”. Em outras palavras, a performatividade

social externa à subjetividade se mostra como o marcador central de reconhecimento do afeto, fazendo com que os mundos externo e interno ao sujeito assumam valores equivalentes. Com isso, a experiência amorosa é elaborada não como uma troca, mas como uma série de atitudes a serem performadas diante de uma expectativa criada de antemão pelo enunciador e que também pertence ao universo simbólico do que o iê-iê-iê postula como amar. Ações como o uso dos apelidos íntimos predeterminados “gatinha manhosa” e “boneca gostosa”, ou mesmo “boy” são somados à entrega afetiva hiperbólica de valor genérico reafirmada pelas ideias de “apaixones”, “alucines”, além da já mencionada reiteração da entrega em “sempre muito tudo, todinho inteirinho”. Com isso, a elaboração sobre o amor na primeira estrofe ganha força pela intensidade, sinalizando um determinado grupo social por meio das gírias, mas que diz substancialmente muito pouco do que é o amor.

Soma-se a isso a concomitância de valores que, apesar de muito tradicionais, ainda guardam um tímido ímpeto transgressor em si. Na reelaboração do rock para a televisão, foi fundamental que parte de sua rebeldia original se mantivesse. Porém, sua marcação precisaria ser discreta o bastante para ser um incômodo leve aos pais – criando, com isso, uma distinção geracional –, mas ressaltada o bastante para ser identificável pelo jovem. Assim, o desejo de ser chamada de “boneca gostosa”, por exemplo, cria uma impressão de rebeldia que choca, ao mesmo tempo que não orienta transformação social ou mudança estrutural, fazendo com que a marcação geracional esteja presente, mas que os efeitos concretos dessa rebeldia não fossem direcionados a uma percepção crítica da sociedade, criando, com isso, uma transgressão tão simples quanto rasa.

Frequentemente, os marcadores da identidade dos brotos e dos boys são atravessados pela aquisição de produtos industriais, do que decorre a constante relação, por exemplo entre os automóveis e a sensação de liberdade e rebeldia, que foi tão explorada pelo “iê-iê-iê”. Essa cultura aparece de maneira mais genérica em “Ó, boy” pelo entrelaçamento simbólico entre sentimento e consumo quando a enunciadora coloca que “Eu quero ser aquela felicidade/ Que tutu não encontras/ Nas vitrines da vida/ Eu quero ser a pedra mais preciosa (...)/ Eu quero ser aquela grande alegria/ Que a gente não compra com dinheiro na mão/ Eu quero ser aquele brilho do ouro/ O teu grande tesouro, tua grande paixão”. De maneira similar ao que fizeram os Beatles em “Can’t buy me love”, o poder de compra e a satisfação pessoal por meio de produtos de consumo são aqui colocados como formas inferiores de felicidade, quando colocadas ao lado do amor. Ao mesmo tempo, o sujeito lírico anuncia conflitantemente as metáforas para sua legitimação por meio de bens que tendem a carregar alto valor ou poder de troca, como a “pedra

preciosa” e o “ouro”, do que decorre que as distinções centrais entre “aquela grande alegria que a gente não compra com dinheiro na mão”, que representa o sujeito poético e a “felicidade que tutu não encontras nas vitrines da vida” são meramente a intensidade e a troca comercial efetiva.

Isso fica ainda mais latente nos versos que encerram a música, quando se afirma “Se não aquece enlouquece eu te digo, meu amigo/ Que qualquer supermercado vende sempre muito bem/ Ó boy”. Nesse encerramento, demonstra-se a facilidade com que o eu poético se propõe a rejeitar a pessoa amada, caso os quereres intensos e performáticos por ela arquitetados para o “boy” não sejam condizentes com seus próprios desejos. Finalmente, os clichês encontram talvez seu ponto mais evidente pela passagem “Eu quero ouvir tutu gritar que me ama/ E como toda menina/ Desmaiar de emoção/ Eu quero toda bobagem do amor/ Botando fogo ni mim/ E no meu coração”, uma vez que aqui se assume uma universalização (“como toda menina”). Esse modo de compreensão do amor é essencialmente reiterado por uma mistura de equalização entre o amor à passionalidade intensa e à performatividade de expectativas e papéis pré-determinados. Também opera nessa canção um certo vazio em relação ao conceito de amor enunciado pelo título em que fica esboçada uma percepção sobre o sentimento de maneira não muito delimitada, fazendo com que o amor seja definido não pelo que é enquanto sentimento, mas por um repertório de sensações de prazer, atitudes reconhecíveis dentro de um código cultural específico e amplamente difundido pela canção juvenil e pela lógica de consumo que o acompanha.

Diante disso, apesar do que poderia parecer evidente, tanto pelo recorte de tempo e circulação social em que se insere, quanto pela canção “Ó, boy”, não é possível afirmar que Gonzaguinha fez parte de um grupo de músicos brasileiros que foram avessos ao rock. Na verdade, a dicção do compositor e sua elaboração estilística passou ao longo dos anos por etapas de assimilação de algumas características do gênero especialmente em sua forma de cantar e na elaboração da sonoridade de suas canções. A distinção, porém, vem das fontes de referência: enquanto “Ó boy” faz um aceno ao tipo do rock apresentado pelo “iê-iê-iê”, a partir de sua transformação em bem de consumo televisivo para as classes médias, Gonzaguinha opera com um rock bem distinto, bebendo mais de elementos que são constitutivos do gênero, apesar da Jovem Guarda.

2.2 O PROCESSO DE FORMAÇÃO DA MÚSICA JOVEM NORTE-AMERICANA

Os impactos causados pela consolidação do “iê-iê-iê” no mercado nacional tiveram longa tração na forma como o rock foi percebido no Brasil e operaram frequentes renegociações

dos aspectos constitutivos do gênero, o que fez com que, desde a década de 1950, fosse possível perceber sua presença e influência na música brasileira enquanto manifestação artística e seu aspecto de produção industrial. A presença do rock leva em conta não apenas as percepções sonoras, mas também acaloradas discussões sobre nacionalismo, mercado e indústria cultural, que tiveram diferentes faces nas mãos de diferentes artistas brasileiros. Gonzaguinha, por mais que não tenha se feito protagonista nessas discussões, apresenta com frequência em sua carreira uma influência do rock, marcada tanto por uma ambiência sonora simbiótica entre diferentes vertentes musicais, quanto pelas disputas simbólicas que foram travadas a partir de seu processo de consolidação no Brasil. Entre o deboche em canções como “Ó boy (amar é)” e a adoção de certas qualidades estéticas associadas ao rock como o grito e a distorção, é possível perceber que há um atravessamento do gênero que se faz constitutivo na elaboração musical de Gonzaguinha, ao lado de outros com o samba e o baião.

A partir dessa constatação, esta seção se ocupa de investigar a maneira pela qual Gonzaguinha faz o uso do rock como parte de sua estética musical, tema que será também retomado em segmentos à frente. Para tal, as bases serão apresentadas pela disposição do rock como gênero que se consolida internacionalmente e em sua origem popular, como portador de uma dicção que o particulariza pela produção de um discurso contra-hegemônico, mas que aos poucos passou por uma domesticação mercadológica. A partir desse cenário, as disputas vindas das contendas estético-ideológicas sobre música brasileira nos anos 1960 serão trabalhadas nas seções seguintes, sendo elas também bases importantes para a elaboração artística de Gonzaguinha.

O rock, então, articula-se originalmente na década de 1950, seguindo a esteira de gêneros como o jump jazz, o gospel, o country e, principalmente, o blues (Friedlander, 2018), combinando uma base de tradição popular com sonoridades que já se mostravam presentes em um mercado musical que ainda não havia entrado em sua era mais prolífica. São diversas as discussões acerca de qual seria o primeiro registro fonográfico do gênero, uma vez que há uma relação orgânica em sua formação radiofônica que dificulta a elaboração de uma cronologia marcada por uma pedra fundamental. O rock se constituiu a partir da articulação entre elementos sonoros, corporais, históricos e mercadológicos. Em sua dimensão estética, o gênero consolida características provenientes de suas matrizes musicais, como o backbeat, a centralidade das guitarras elétricas com distorção, a formação instrumental baseada em baixo, bateria e piano e o canto de forte expressividade passional. Esses elementos remontam, em grande medida, ao blues e ao Chicago Blues, cuja formação instrumental se tornou uma das referências para os

primeiros conjuntos associados ao rock (Friedlander, 2018). Contudo, a música não pode ser compreendida apenas pela descrição de estruturas formais, uma vez que sua execução e apreensão também envolvem os afetos e a ação sobre o corpo. Como observa Wisnik (2006), o som pode modular a mente e a percepção do instante, de acordo com os sentimentos que evoca, produzindo tanto a passionalidade quanto a dança, sua manifestação corporal mais visível. Para Friedlander (2018) essa atuação da música sobre o sujeito pode ocorrer por meio de processos analíticos e intuitivos; no rock, a dimensão intuitiva se associa à ideia de “energia extrema”, construída pela combinação de timbres, velocidade, performance vocal, solos instrumentais e interjeições. A dança e a passionalidade, nesse sentido, tornam-se elementos fundamentais para a percepção social do gênero.

Essa dimensão corporal e afetiva está diretamente relacionada à origem afro-americana do rock. Formado a partir de gêneros populares negros, como o blues e o rhythm and blues, o gênero incorpora ritmos sincopados, emocionalismo vocal e o “canto e resposta” elementos que Friedlander (2018, p. 16) identifica como constitutivos da herança musical africana. Sua formação se insere, assim, nos hibridismos culturais produzidos pelas diásporas africanas, conforme analisa Gilroy (2020). Nesse contexto, a música, o gesto e a dança assumem a função de formas de comunicação e discurso, como afirma Glissant (apud Gilroy, 2020), o que exige compreender os gêneros de atravessamento, não apenas a partir de suas estruturas, mas também de sua complexidade sensorial e performática. A dimensão coletiva dessas formas musicais é igualmente destacada por Lomax, para quem a execução da música africana se estrutura na permissividade coletiva e na ausência de uma figura central de condução do grupo (apud Byrne, 2012). Com a inserção da cultura popular na lógica do mercado entretanto essa dimensão é progressivamente reorganizada. Paralelamente, o desenvolvimento de tecnologias elétricas, de amplificação e de gravação participa diretamente da elaboração estética do rock, que passa a articular uma base tradicional à lógica da indústria cultural e da mercantilização (Friedlander, 2018).

A consolidação do gênero ocorre sobretudo na década de 1950, com a atuação de gravadoras independentes como Sun, Atlantic e Chess, responsáveis por registrar artistas ligados ao blues e à primeira geração do rock (Friedlander, 2018). Nesse processo, a sonoridade e a performance do gênero passam a ser associadas à energia explosiva, à velocidade, à sexualidade e à ruptura com normas sociais. A transgressão do rock, contudo, não se manifesta apenas em sua dimensão performática: a ironia e o humor também constituem recursos centrais de sua expressividade. Por meio de paródias, duplos sentidos e da ridicularização de códigos

morais e formas de controle social, o gênero estabelece, desde sua origem, uma relação crítica com modelos hegemônicos. Desse modo, o rock se configura como resultado da convergência entre matrizes afro-diaspóricas, expressividade corporal, transformações tecnológicas e indústria cultural, ao mesmo tempo em que consolida uma tradição de transgressão e crítica que atravessará também estilos dele derivados.

Gonzaguinha, por sua vez, atravessa frequentemente na sua obra o vocabulário do rock, o que por vezes se confunde com a dicção do samba, dadas as semelhanças históricas que operaram sobre ambos os gêneros. Nesse sentido, o mapeamento de algumas dessas características pode ser encontrado em eixos centrais como timbragem/passionalidade estrutura harmônica, dicção irônica e suas críticas aos valores hegemônicos. Primeiramente, dentre as timbragens utilizadas pelo rock, a principal delas está ligada à distorção, que na instrumentação é resolvida por meio dos equipamentos e da dinâmica da banda, o que ocorre no vocal por meio da transformação do canto limpo em grito, como se vê em gravações como “Moleque” (1978) e “Erva rasteira” (1976). Frequentemente, no rock (assim como em parte do blues), é uma importante qualidade do intérprete sua habilidade em aplicar distorções à voz, o que geralmente se dá pelas técnicas do gutural ou do *fry*. Com isso, a passionalidade despertada por essas timbragens remete à primeira forma de comunicação humana: no nascimento, o grito é presentificado como forma originária de interação sonora, volumosa e chamativa para si das atenções (Goodman, 2000). Ao longo da vida, o ser humano é ensinado a controlá-lo, fazê-lo se conformar às normas sociais de comunicabilidade, adestrando, com isso, seu comportamento instintivo e delimitando uma separação entre a infância e a vida adulta (Goodman, 2000, p. 59). A dicção gritada do rock então, apresenta-se como uma performatividade no mundo, que se contrapõe à expectativa social cotidiana, com isso, a partir de uma característica essencialmente oral, remontando às origens sociais apontadas previamente por Glissant.

É possível dizer que essa é uma das principais características que se perdem no momento em que o rock é transferido mercadologicamente para as televisões, sendo raros os artistas que conseguem mantê-la, ainda que timidamente em seu canto. Gonzaguinha, por outro lado, apropria-se plenamente dessa passionalidade tímbrica em suas canções, sendo perceptível como ao longo de sua carreira é intensificado esse uso: nos primeiros discos, com a presença em grande número de canções mais lamuriasas, são poucas as canções que conseguem espaço estético para fazer proveito dessa escolha embora ainda se mostre pontualmente em “Página 13” (1973), “Pois é, seu Zé” (1974) e “Conto de fadas” (1975). Nessas canções, para além de uma veia crítica permeada de ironia, a distorção vocal se soma à distorção dos instrumentos e

à dinâmica mais intensa da banda, de maneira geral. Nesse contexto, guitarras com o efeito de “wah”, drives diversos e fortes ataques na performance instrumental atravessam as canções de Gonzaguinha conferindo à sonoridade uma timbragem mais voltada às origens do rock do que aquilo que se viu no “iê-iê-iê” brasileiro.

Além disso em todos esses casos, utiliza-se do backbeat na célula rítmica (acentuação dos tempos 2 e 4 do compasso), o que contribui ainda mais com a sonoridade quebrada e roqueira das canções⁴. Canções como “Família Silva” (1974) e “Teatro de revistas” (1977) somam ao uso dessas elaborações estéticas uma similaridade também com o rock progressivo, que teve grande sucesso na América do Sul especialmente durante a década de 1970, com bandas como as argentinas Sui Generis e Pescado Rabioso, além das brasileiras O Terço e Terreno Baldio. Nessas canções, letra e música tomam ares surrealistas e etéreos para construir alegorias para a estruturação da sociedade brasileira ditatorial, apresentada ora como um carnaval, ora como um teatro de revistas, como será melhor trabalhado no quarto capítulo. Aqui, o rock é apropriado com um toque de psicodelia que se percebe em alguns segmentos da canção e que se apoiam em movimentos circulares estruturados sobre *riffs* com protagonismo na guitarra elétrica, frequentemente utilizada pelo compositor.

Gonzaguinha contou desde cedo com o grupo de apoio Modo Livre (que acompanhou também Ivan Lins à época), composto pelos músicos Gilson Peranzetta (piano), Fred Barbosa (baixo) e João Cortez (bateria), os quais, apesar de não ter o formato tradicional de rock, têm sua estética bastante informada pelo gênero especialmente no que diz respeito à sonoridade mais “pegada”. Além disso, o convite para a participação de Frederica, conhecido por compor o grupo Som Imaginário e ter se apresentado com Raul Seixas em meados da década de 1970, é recorrente na obra de Gonzaguinha e geralmente confere a sonoridade mais “áspera” nas canções em que toca, como é o caso da guitarra solo de “Ó, boy” e boa parte das canções mencionadas nesta seção.

Finalmente, Gonzaguinha frequentemente opta em suas canções por estruturas sonoras recorrentes a partir de um forte constituinte do rock: o riff. Constituído de uma sequência melódica ou harmônica – que é reiterada por diversas vezes, de forma a se tornar uma base sonora para a música – o riff muitas vezes é um dos pontos-chave para a elaboração das canções no rock. Por mais diversas que sejam as vertentes do rock, a estruturação por riff se faz marcante como em poucos outros gêneros, trazendo, com isso, uma lógica organizacional que opera como

⁴ Chuck Berry em “Rock n’ roll music” coloca em evidência essa característica em sua primeira estrofe: “It’s got a backbeat, you can’t lose it/ Any old time you use it”. (“Tem um backbeat a que você não consegue resistir/ Em qualquer momento que o use”. Tradução nossa)

marca de identidade ou eixo orientador da canção. Gonzaguinha traz em seu catálogo um vasto espectro de faixas que são organizadas dessa maneira: “E por falar no rei Pelé”, “João do amor divino”, “Pois é, seu Zé”, “Página 13”, “Catatonia integral”, “A felicidade bate à porta”, por exemplo, são canções que se estruturam pela repetição de um riff principal que orienta a articulação melódica da música, assim como orienta suas diferentes seções.

O que fica evidente desse conjunto de procedimentos é uma apropriação do rock que se orienta por elementos associados à sua capacidade de tensionar convenções estéticas e comportamentais e não prioritariamente pela forma domesticada que o gênero assumiu em parte significativa da indústria cultural brasileira dos anos 1960. A centralidade do riff, a valorização de timbres ásperos, o emprego recorrente do backbeat e a presença de uma vocalidade marcada pela passionalização aproximam Gonzaguinha de linhagens do rock que preservaram sua dimensão de enfrentamento simbólico. Ressalta-se disso também um aspecto demográfico de suma importância: o rock enquanto produto radiofônico, já em seus princípios, traz atrelado a si a identificação com a juventude. No Brasil, a busca pela música que se mostrasse engajante para esse mesmo segmento se deu na disputa entre o público do rock e da bossa nova, à qual, posteriormente, se somariam à MPB, a Tropicália e a Jovem Guarda. Na seção seguinte, serão apresentadas as primeiras contendidas pelo público jovem e as disputas simbólicas que decorreram desse processo.

2.3 MODERNIDADE E BOSSA

A virada para a década de 1960 contou com ainda mais um gênero musical que foi fundamental para construção de uma identidade jovem no Brasil. Assim como o crescimento das classes médias nos EUA propiciou um cenário favorável ao consumo do rock, aqui esse gênero circulou em maior quantidade num primeiro momento nos subúrbios. O litoral da cidade do Rio de Janeiro, que vinha sendo valorizado com a ascensão econômica de diversas famílias, fruto do projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek e do nacional-reformismo de João Goulart (Napolitano, 2010), desenvolveu outra forma de experimentar o mundo, de maneira também a flertar com a música internacional, mas sofrendo mais influência do jazz norte-americano. Foi no ano de 1959 que João Gilberto apareceu renovado em sua caminhada artística com um dos discos mais seminais da canção brasileira: *Chega de saudade*, pedra fundamental da Bossa Nova, que teve enorme repercussão e trouxe, para uma juventude que buscava renovação, mas não a encontrava no rock, um novo norte cultural. Mais do que não se ver no

rock, boa parte da geração de ouvintes do novo gênero brasileiro tinha antipatia por ele, o que pode ser bem desenhado pelo relato de Nelson Motta sobre sua juventude:

Rock and roll era visto e ouvido entre nós como uma boçalidade, com seus três acordes primitivos, seu ritmo pesado e quadrado e seus cantores gritando e rebolando. Era a antítese da bossa nova e tão desprezado quanto o sambão tradicional. (...) A ‘Turma da bossa nova’ detestava o capixaba Imperial, desprezava seus roqueiros de araque, debochava de seus programas de auditório na TV e de suas plateias suburbanas (...). O rock parecia não se ambientar bem no calor do Rio ensolarado, sua agressividade e seus casacos de couro não combinavam com o clima relaxado e cordial da cidade nem com seu humor e simpatia. As plateias de Imperial e Jair de Taumaturgo vinham principalmente da Zona Norte e dos subúrbios; As praias da Zona Sul, antes do Túnel Rebouças eram distantes e de penoso acesso, quase privativas dos locais: os habitantes das favelas de Catacumba, do Morro do Pinto, do Pavãozinho e da Rocinha, que conviviam em relativa paz e harmonia com a classe média de Copacabana e Ipanema, unificados pelas praias e pela paisagem deslumbrante. Para nós o Rio não era rock era bossa nova. (Motta, 2000, p. 28; 23; 29)

É importante ressaltar sobre esse tema que tanto a Bossa, quanto o rock foram frutos de contextos relativamente parecidos em que a música tradicional de um país foi tomada de referência para a articulação de um novo gênero com o objetivo de suprir uma demanda de mercado. Embora a Bossa seja indubitavelmente mais complexa no âmbito da teoria musical e guarde para si um lugar de prestígio simbólico diferente do rock, “com seus acordes maiores e menores e escalas pentatônicas” (Motta, 2000, p. 28), no nível econômico e social ambos desempenharam papéis de enorme relevância para a construção das primeiras formas de identidade jovem no Brasil após uma crescente industrialização e acesso à cultura estrangeira.

Exemplo de como ambos os gêneros estavam se desenvolvendo acima de tudo por interesses mercadológicos, no caso do Brasil, é a emblemática figura de Carlos Imperial, que foi, ao mesmo tempo, um dos maiores pivôs para a consolidação do rock por aqui. A partir de sua coluna na Revista do rádio, onde trabalhou no começo de sua carreira, apresentando os “boys” e “brotos” como categorias sociais com as quais seus ouvintes deveriam se identificar, Imperial articulou costumes, consumos, gostos e até mesmo uma forma de coloquialismo propiciadora de comunidades linguísticas⁵ entre os roqueiros da época. Do seu sucesso na revista, também se mobilizou para a abertura de clubes de grande sucesso voltados para esse

⁵ Comunidade linguística é um conceito que será melhor trabalhado no capítulo 3 desta tese, mas em linhas breves para a aplicação neste contexto estamos pensando o uso de uma série de referentes linguísticos comuns a determinados grupos de falantes, responsável por reafirmar uma identidade entre aqueles que estão inseridos em um universo simbólico específico em que a cultura vivida é reforçada por meio das escolhas linguísticas na comunicação.

público, além de ficar ao encargo da apresentação dos programas *Clube do Rock* e *O mundo é dos brotos*. Dele, é sabida a fama como uma pessoa de ética questionável (para dizer o mínimo) e que colocava o dinheiro como norte quase exclusivo para suas escolhas profissionais, o que fez com que sua atuação na indústria da música se adequasse bem à divulgação do rock como produto cultural. Ao mesmo tempo, Imperial alavancou não apenas as carreiras de grandes nomes da Jovem Guarda, como Roberto e Erasmo Carlos, como também foi peça de grande importância para organizar a pilantrália de Wilson Simonal e trazer aos holofotes nomes importantes do samba e da MPB como Clara Nunes e Elis Regina (Pinto, 2015, p. 80-82). Ainda que os nomes mencionados não sejam ligados à Bossa Nova especificamente, a figura de Imperial serve de exemplo para mostrar como toda a produção musical, a partir da década de 1960, independente de contendas ideológicas, gostos e desgostos e obedece no nível mais básico aos interesses da indústria, que são orientados essencialmente pelo lucro.

A Bossa Nova, nesse cenário, supriu tanto a necessidade de renovação cultural, que não fosse baseada no rock para o consumo dessa nova classe média, quanto também trouxe uma nova semântica para a vivência na cidade do Rio de Janeiro, cenário mais recorrente de sua lírica. Os espaços urbanos frequentados pelos abastados eram agora parte do universo simbólico de seus frequentadores e do imaginário brasileiro, uma vez que a Bossa Nova se destacou rapidamente pela capacidade de representar a forma como o país era percebido por seus habitantes e pela comunidade internacional. Para a juventude que se identificava com o gênero, a ruptura então trazida com o que havia no cenário musical tomava tamanha dimensão que, novamente, nas palavras de Nelson Motta:

a música (...) era insuportável (...). Boleros e sambas-canções falavam de encontros e desencontros amorosos infinitamente distantes de nossas vidas de praia e cinema (...). Para nós, garotos de classe média de Copacabana, aqueles cantores da Rádio Nacional e suas grandes vozes, dizendo coisas que não nos interessavam em uma linguagem que não entendíamos eram abomináveis (...) A bossa nova era a trilha sonora que nos faltava, que nos diferenciaria dos ‘quadrados’ dos antigos, dos românticos e melodramáticos, dos grandiloquentes e dos primitivos, dos nacionalistas e regionalistas, dos americanos. Tínhamos uma música que imaginávamos só para nós. (Motta, 2000, p. 9-10)

Essa nova produção musical, fomentada em um momento em que o acesso à cultura internacional especialmente a norte-americana, tornava-se possível para um segmento social com crescente poder aquisitivo, levou à Bossa Nova o status de estandarte nacional, no qual ela representou “a forma com que os segmentos médios da sociedade assumiram a tarefa de traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejavam ‘atualizar’ o Brasil como Nação perante

a cultura ocidental.” (Napolitano, 2010, p. 11). Nesse sentido ela conseguiu se elaborar no universo simbólico enquanto um gênero sofisticado e de prestígio e que ainda trouxe consigo uma brasilidade moderna espelho das belezas da vida litorânea do Rio de Janeiro, capaz de ser reconhecida e apreciada tanto em solo nacional quanto estrangeiro. O gênero, assim era essencialmente brasileiro, ainda que muito palatável para o gosto internacional mais erudito da época.

No campo lírico, a Bossa Nova foi responsável pelo estreitamento dos laços entre música e literatura a partir da inserção do poeta Vinícius de Moraes como um de seus mais prolíficos letristas, de forma que o prestígio social já conferido às artes verbais, de onde o Poetinha vem, começa a respaldar o bom gosto estético das letras das canções. Esse novo olhar sobre essa expressão artística acaba por misturar a cultura erudita com a popular, uma vez que o cancionário brasileiro até então era essencialmente tido como exótico ao bom gosto literário (Teixeira, 2015, p. 28), apesar das questões já apresentadas pelos modernistas de 1920 sobre o tema. Com isso, soma-se o prestígio literário à sofisticação harmônica aplicada sobre o samba e tem-se, na Bossa, uma nova possibilidade da reorganização da cultura brasileira, traduzindo musicalmente os universos popular e erudito sobre o qual transita o país recém-industrializado. Assim, "Na Bossa Nova, volta-se a afirmar o mito Brasil, o samba como símbolo nacional; a mulata, a morena, signos da presença da mestiçagem, o terreiro, o requebrado, a ginga, a dança, signos da ancestralidade africana” (Teixeira, 2015, p.161)

O gênero, então, ao rearticular os símbolos brasileiros em seu discurso, levando em conta elementos formais e temáticos, traz para o campo da canção uma série de discussões que passam a se dar no eixo sociológico, cultural e ideológico (Napolitano, 2010). A possibilidade desse tipo de abordagem sobre a elaboração do panorama artístico do país também está ligada à ampliação de acesso às universidades por parte dos segmentos médios que produziam e consumiam a Bossa e que agora usavam de sua paixão reacendida pela cultura nacional, somado ao amplo consumo de filmes, livros, artes visuais e música em geral para elaborar sobre os rumos que a cultura poderia tomar. Esse processo, porém, quando pensado sobre as bases da cultura popular especialmente pela influência do samba, do qual a Bossa foi grande devedora, opera uma problemática diante da qual “para alguns analistas este processo foi a confirmação da ‘expropriação’ cultural, racial e classista por parte da pequena burguesia internacionalizada em relação ao povo ‘pobre e negro’. Para outros, salto qualitativo em direção ao primeiro mundo da música.” (Napolitano, 2010, p. 14).

Essa dupla possibilidade de leitura das tensões sociais que orbitaram a Bossa Nova é fruto também do processo de adaptação à centralidade da produção artística nas mãos do mercado e na tentativa de modificar e ampliar a parcela consumidora no país (Napolitano, 2010). O nacionalismo que equacionou boa parte da percepção sobre a Bossa então, ocupou-se também em maquinar um inimigo cultural que estaria importando um modelo de vida norte-americano para o Brasil, ao invés de exportar uma visão de país para a comunidade internacional. O rock operou, assim, como um antagonista ideológico e de mercado dos bossanovistas, a partir dos argumentos mais diversos no ramo da intelectualidade. Da mesma forma, a Bossa se elaborou a partir de critérios conscientemente sociológicos, culturais e ideológicos, portanto, também seus membros se articulavam para compreender o gênero com o qual disputavam. Nas palavras de Napolitano:

Havia ainda outro problema para a esquerda estudantil e ele se chamava rock' n roll, o mais novo "produto da invasão imperialista", segundo os padrões ideológicos da época. O rock' n roll, para a juventude de esquerda era o símbolo da alienação política e do culto à sociedade de consumo, apesar do ar de rebeldia juvenil que emanava das músicas, considerada uma rebeldia superficial pela juventude engajada. Embora o rock' n roll já tivesse alguns anos de vida como gênero musical independente no mercado norte-americano, a sua entrada triunfal no Brasil se deu por volta de 1959, ou seja, no mesmo ano de eclosão da Bossa Nova. A fundação do Clube do Rock, no Rio de Janeiro, que reunia a juventude transviada, sobretudo da classe média baixa dos subúrbios, alertou os jovens intelectuais nacionalistas de esquerda. (Napolitano, 2025, p. 34)

É evidente então, que a Bossa Nova se colocava sob a égide da superioridade absoluta em relação ao rock. O desenvolvimento da música pop radiofônica brasileira durante esse período passa também pelo já mencionado conflito de identidade, que vem a se acentuar ainda mais ao longo da década de 1960: de um lado os brotos e boys, de outro, os intelectuais universitários da Bossa Nova. Esse processo, muito marcado por eventos de grande valor simbólico para a forma como compreendemos nossa história, como a Marcha contra a Guitarra Elétrica (1967) e o próprio choque cultural criado pelo Tropicalismo, carrega em um dos lados muito mais poder simbólico do que outro.

A questão que precisa ser colocada é que a produção de textos e a profusão de falas que fomentaram a disputa entre os lados veio de maneira muito mais significativa por parte dos bossanovistas do que dos rockeiros. Os motivos para isso podem ser encontrados em várias evidências: a criação intelectual acadêmica via mais valor na Bossa; a produção cultural do CPC (da qual falaremos adiante) tomou a música norte-americana por inimiga ideológica; a

percepção de urgência dos bossanovistas por conseguir uma fatia significativa de mercado, a partir da consciência de que o momento de virada industrial para a música seria de grande importância para o futuro do Brasil; a distinção de classe social consumidora de cada gênero; e a própria formação dos rockeiros enquanto seguidores de um modelo pré-fabricado em contraposição à Bossa, que criava seu próprio. As possibilidades de causalidade desse fenômeno são diversas, mas por muitas vezes ficam em segundo plano ou são descartadas no momento de se pensar o panorama das contendas. No fim das contas, para este trabalho, o que vale reforçar é que, independentemente dos lados, o mercado e a indústria eram um fator que atravessava sempre essas discussões, por vezes de maneira evidente, por vezes não.

Inclusive, a própria Bossa Nova não fugiu a seus conflitos internos. A ideia de uma “não-letra, onde a mensagem sonora tem mais valor que a própria mensagem verbal” (Teixeira, 2015, p. 133), por exemplo era sintoma de uma produção lírica que idealizava o país, propondo-se temáticas que mostravam seus tipos nacionais de maneira comportada, além de proferir frequentes elogios à paisagem natural em uma espécie de valorização da cor local moderna. O concerto de 1962, no Carnegie Hall de Nova York, também foi um marco de cisão bossanovista, a partir da leitura de que músicos como João Gilberto, Tom Jobim e Sérgio Mendes buscavam mais a internacionalização do gênero do que a utilização de sua popularidade no Brasil, como parte de um projeto voltado para as demandas internas nos âmbitos econômicos, políticos e sociais. Muitas dessas críticas surgiram de articulações sobre a cultura nacional, colocadas pelos membros do CPC da UNE, criado também em 1962 e que tinha por interesse pensar de que maneira a crescente indústria no Brasil poderia ser utilizada como ferramenta para veicular mensagens politicamente engajadas aos ideais de esquerda, além de estimular a produção artística com esse viés. Essa articulação chegou a acontecer de maneira sistemática por meio do manifesto escrito por Carlos Estevam Martins sobre a maneira pela qual a cultura deveria ser pensada pelo intelectual e artista de esquerda. Napolitano sintetiza bem a ideia geral do manifesto quando aponta que

O texto-base do Manifesto do cpc tentava mostrar como o jovem artista engajado poderia "optar por ser povo", mesmo tendo nascido no seio das famílias mais abastadas. Aliando formação e talento, com os estilos e conteúdos da cultura popular, o artista engajado poderia ajudar a construir a autêntica cultura nacional, cuja tarefa principal era estimular a conscientização em prol da emancipação da nação diante dos seus usurpadores (nacionais e estrangeiros) (...) o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que, para isso, sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade de expressão pessoal em nome de uma

pedagogia política que atingisse as massas estudantis e trabalhadoras. (Napolitano, 2025, p. 37-38)

O manifesto, apesar de não ter tido a força para constituir de fato um paradigma criterioso amplamente usado na criação de cultura, ajudou a articular uma série de discussões que tiveram muito impacto sobre diversos meios artísticos no Brasil, seja a música, o teatro, a literatura ou o cinema. No âmbito da música, para além da busca pelo nacional-popular, que valorizava gêneros regionais e tradicionais do país como o samba, forró e marcha, o CPC trouxe uma estética que se importava mais com a mensagem do que consigo mesma como finalidade. Dada a possibilidade de circulação da Bossa Nova no mercado e em diversas camadas sociais (embora fosse predominante, como já dito entre as classes mais altas), o CPC logo viu no novo gênero a possibilidade de aliar com eficácia uma estética que bebe da tradição, garantindo autenticidade ao projeto nacional-popular e que estava angariando bastante espaço no mercado da cultura de massa para, com isso, poder usar da bossa para disseminação das mensagens engajadas. Assim, uma vez que a tônica da lírica abandonasse seus modelos iniciais, os bossanovistas estariam aptos a levar a mensagem da revolução.

Sob esse viés, a mensagem se tornou um meio, não uma finalidade em si (Napolitano, 2025) e um certo didatismo, voltado para uma massa chamada “povo”, tornou-se a tônica cultural. Nesse “povo”, foram incluídos tipos sociais apresentados de maneira bastante idealizada, como o malandro do bem, o ladrão que rouba por fome, o cangaceiro que rouba aos ricos, o retirante que foge da miséria, o trabalhador da construção civil, o pescador, o bom capoeira e mais alguns tipos populares que figuravam com frequência nas letras das novas canções da Bossa cepecista, responsável pela produção lírica que buscava alcançar esse espectro do povo para que tivesse maior consciência de classe. Conferida essa consciência de maneira verticalizada, claro, o próximo passo seria a revolução.

Os principais responsáveis por introduzir a vertente engajada à Bossa foram Sérgio Ricardo, a partir de *Um senhor talento* (1963) e *Depois do carnaval* (1963), de Carlos Lyra, que deram a tônica do que poderia ser uma arte que mantivesse um certo nível de rebuscamento musical ao mesmo tempo que introduzisse um novo formato lírico, que viria, mais tarde, tornar-se a base para as letras dos festivais da canção (Napolitano, 2025). Nesse momento, também o jovem Edu Lobo conseguiu articular com exímia habilidade a complexidade musical prezada pela Bossa Nova cepecista com o trabalho de pesquisa com música tradicional e letras engajadas. Sua contribuição no espetáculo *Arena conta Zumbi* (1965), por exemplo, trouxe uma

execução singular no que diz respeito à mescla entre cultura popular, tradição engajamento e erudição.

A pesquisa pelo popular e a busca pela cultura autêntica do país, como forma de afirmar o lado nacionalista e facilitar as possibilidades de diálogo com esse “povo”, por parte de uma elite intelectual, traz à tona a permanência de um pensamento romântico ao longo da modernidade. Dadas as diferenças aqui já abordadas entre o processo de elaboração do rock nos EUA e da Bossa Nova especialmente a engajada, no Brasil, é importante evidenciar que o cenário de industrialização cultural e da crescente cultura de massa (presente também nos EUA, onde teve ainda mais penetração social) pode ser visto como propiciador para a circulação de um pensamento de base romântica. Não sem razão, o adjetivo romântico é frequentemente atrelado à visão de mundo da esquerda brasileira desse período, sendo a busca pelo nacional-popular o articulador central da identidade de um país, uma continuação da proposta romântica na elaboração dos estados nacionais modernos.

O princípio capitalista de exploração da Natureza contradiz a aspiração romântica de viver harmoniosamente em seu seio. E o desejo de recriar a comunidade humana” se dá por meio como “em seu imaginário coletivo expresso em mitologia e folclores (...) ou em uma sociedade sem classes- a contrapartida do repúdio à fragmentação da coletividade moderna (Löwy; Sayre. 2015, p. 49)

Dessa forma, a cultura do século XX reacende um certo folclorismo derivativo da visão de mundo romântica como forma de combater os ideais da burguesia capitalista que se tornam mais evidentes durante esses períodos de ampla fomentação industrial. Da mesma forma, os românticos demonstraram interesse em construir suas identidades nacionais buscando no povo uma base autêntica e ainda não corrompida por uma lógica industrial de cultura. Sintoma disso é o fato de que os próprios românticos (especialmente William Thoms) foram responsáveis por cunhar e difundir o termo “Folklore” em meados do século XIX, iniciando, a partir de então, um estudo sistemático e nacionalista sobre o povo. Dessa ideia beberam inúmeros autores acadêmicos e literários como Walter Scott, os Irmãos Grimm, Herder, Gonçalves Dias, além de outros que atuaram em diversos países e que se basearam nessa premissa para afirmarem uma nação supostamente autêntica a singular.

Cabe, com isso evidenciar que parte significativa da legitimidade inicial do rock também se assentava sobre um princípio semelhante. Antes de sua consolidação como produto da indústria cultural, o gênero foi elaborado a partir de matrizes musicais populares especialmente o blues, o gospel e diversas tradições folk – frequentemente associadas a grupos

sociais marginalizados e tomadas como expressões mais autênticas da experiência coletiva. Assim como o pensamento nacional-popular buscava no povo uma reserva simbólica capaz de resistir à homogeneização capitalista, a emergência do rock também encontrou força na reelaboração de formas culturais oriundas de camadas subalternas, identificadas como portadoras de uma verdade social ausente na cultura oficial, conforme apontado nas influências perceptíveis do gênero sobre a obra de Gonzaguinha.

O nacional-popular cepecista do século XX, nesse sentido, é um eco desse mesmo projeto romântico, agora adaptado para um novo contexto social. O espetáculo *Opinião* (1964) é exemplo claro disso: articulando dois tipos populares (o sertanejo [João do Vale] e o morador do morro [Zé Ketti]) que se expressam a partir de linguagens lírica e musical tradicionais de seus locais de origem, a peça acrescenta a esse povo um terceiro elemento, a figura da menina burguesa (Nara Leão). Os três se apresentam como diferentes tipos sociais que constituíam a identidade cultural e social do Brasil e que se organizavam de forma a demonstrar uma possível harmonia entre classes, uma vez que a burguesia fosse tomada pela consciência política. O tema do nacional-popular, nesse sentido, mobiliza um dos tópicos centrais para a discussão da cultura nacional entre 1962 e 1965, não apenas pela influência do CPC na cultura, de maneira geral. Ele também vai ser uma das bases pelas quais será feita articulação intelectual de um novo movimento que será convencionado como Música Popular Brasileira, um dos maiores mobilizadores do mercado musical do país na década de 1960.

Apesar do desaparecimento do CPC com o começo da ditadura, Gonzaguinha se mostrou ao longo de sua carreira um articulador célebre de diversas das ideias defendidas pelo grupo da UNE. As regravações do conjunto MPB 4 (cujo primeiro nome foi Quarteto CPC, dadas as ligações com o movimento) sobre a obra do compositor acabam por se mostrar um indício dessa convergência, com “Tá certo, doutor” (1973), “Galope” (1975), “Chão, pó, poeira” (1976) e “Se meu time não fosse o campeão” (1979). Essas são apenas algumas das canções que mantêm uma tônica cepecista nos quesitos de arranjos, opções por gêneros, personagens e cenários líricos. Dessa base, Gonzaguinha mantém, ao longo de mais de uma década de trabalho, uma profusão de canções que se organizam para tematizar o malandro, o trabalhador, ou reforçar o imaginário do nordestino, da fome e da aspereza (como ocorre na própria “Galope”).

Em “João do Amor Divino” (1979), por exemplo ele apresenta um samba que se mescla à dicção sonora do rock⁶ para narrar as durezas da vida de um homem de “39 anos de batalha, sem descanso, na vida/ 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga/ 9 bocas de criança para encher de comida (...)/ Muita noite sem dormir na fila do INPS/ Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarrece”. Nela, o homem, diante das dificuldades financeiras enfrentadas, busca a solução para sua condição no suicídio. O povo, que aguarda sua morte aos pés de um edifício, cobra o salto. Uma vez realizado e o corpo estendido sobre o chão, os aplausos da plateia levam a personagem a se levantar e recolher o dinheiro do espetáculo apresentado, o que culmina na máxima que encerra a canção: “como tantos outros brasileiros/ É profissional de suicídio/ E defende muito bem o seu salário”.

O foco em ritmos populares, de maneira a mesclar o samba e o rock enfatizando o *pathos* do gênero estadunidense, cria uma ambiência sonora de peso e opressão para narrar o sofrimento do trabalhador brasileiro, usando, para tal, contornos surrealistas. O personagem de João carrega uma série de símbolos típicos do “povo brasileiro” pensado pelo CPC: a referência cristã, o trabalhador subalterno às dinâmicas sociais que o oprimem, a crítica ao cenário nacional de miséria, a crítica à fé conformista (“Todo dia um palhaço dizendo que Deus dos pobres nunca esquece”), a denúncia das estruturas socioeconômicas que sustentam a precariedade material e institucional (“xepa”, “trapos”, “sem descanso” e a “fila do INPS”), a comunicação diretiva e a ironia, que é reforçada liricamente (“profissional de suicídio”) e acaba por se potencializar pela ambiência sonora que propicia essa dicção ao mesmo tempo que a crítica mais ferrenha e indignada tanto com o rock quanto com o samba.

Outro exemplo dessa base cepecista de pensar a canção e o país está em “Dias de santos e Silva” (1977) em que o cotidiano popular é aliado à crítica social para criar uma representação poética que se propõe a ser o retrato do brasileiro. Desde os primeiros versos, constrói-se um retrato do trabalhador urbano marcado pela repetição exaustiva: acordar cedo, engolir o café, enfrentar a condução lotada, suportar o calor, a dor física e a subordinação ao patrão. Nessa representação, é privilegiada a materialidade da experiência cotidiana, assim como em “João do Amor Divino”, convertendo o banal em objeto de problematização, mediante um sujeito lírico que se configura essencialmente como um tipo social representativo de uma coletividade mais ampla.

⁶ Para além da questão de timbre, a estrutura melódica instrumental de “João do Amor Divino” é muito similar ao riff de “Smoke On The Water” (1972), do grupo inglês Deep Purple, com uma divisão rítmica que aproxima as duas canções, além de intervalos muito semelhantes, com a diferença de que Gonzaguinha os executa nos graus I-II-III, ao passo que o conjunto britânico os faz em I-III-IV.

No cenário composto, o despertar para o trabalho se apresenta como um momento repleto de pequenas violências que agem sobre o sujeito lírico em cada etapa do rito matinal: “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”. Assim, o deslocamento no transporte público – como tempo morto para o trabalhador e como aquilo que o faz ter de levantar cedo para chegar ao serviço – ocorre por meio da aparente divisão criada por Gonzaguinha entre periferia e centro. O calo, provável consequência de uma vida de andanças a pé, dado o universo semântico da canção, é somado à superlotação, ao calor e ao atraso das paradas do veículo, para culminar na certeza da represália que o trabalhador receberá do patrão. A vivência desse personagem é evidentemente metonímica, tanto por se adequar à lógica de um personagem tipo, quanto pela explicitação de consciência de uma violência coletiva que é demonstrada pelo sujeito lírico, o que ocorre nos versos “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”. A crítica às condições materiais de existência atravessam ainda o restante da letra, seja na menção ao aumento do custo de vida (“aumenta o aluguel e a carne também”), seja na precariedade das relações de trabalho e na impossibilidade de ascensão social pelos meios do trabalho.

A linguagem, por sua vez, complementa por diversas vezes o universo simbólico do trabalhador, sendo deliberadamente simples e coloquial e marcada por expressões populares, o que reforça o princípio de comunicabilidade defendido por Carlos Estevam Martins, no manifesto cepecista, segundo o qual a arte engajada deve ser imediatamente inteligível para cumprir sua função política. Daí resultam alguns registros de coloquialidade, como “à beça”, “pra chuchu”, “só bagaço” e “ir para o xadrez”, que conferem mais verossimilhança à representação do cotidiano popular, mas que também fazem parte da dicção recorrente de Gonzaguinha, uma vez que esse tipo de personagem é também personificado pelo compositor ao longo de sua carreira, tanto no sentido lírico, quanto na composição de um *self* autoral.

Soma-se ainda ao universo simbólico do trabalhador a presença do “avestruz”, referência ao jogo do bicho, que introduz a projeção de esperança no imaginário das classes populares. Nesse sentido, a impossibilidade de ascensão social por meio do trabalho é reforçada, uma vez que a adesão à loteria ilegal figura no texto como único vislumbre possível de crescimento, condicionando o destino do trabalhador a duas possibilidades: a resignação diante das estruturas sociais que prezam pela manutenção de classes, ou a improvável sorte que venha

tirar-lhe da situação de pobreza. Contudo essa expectativa nunca se realiza, como apresentado no fracasso dos dizeres “o danado do avestruz também não deu”, desmontando a crença em soluções individuais ou frutos de casualidades evidenciando a persistência das estruturas de exploração.

Os tipos sociais que atravessam a produção de Gonzaguinha tendem a ressaltar o protagonismo do trabalhador urbano, trazendo-o à luz como o grande símbolo das mazelas causadas pelas estruturas sociais sobre o indivíduo. Porém, a construção do imaginário do povo brasileiro, assim como feito pelo CPC, é atravessada por outros tipos sociais para além do apresentado em “Dias de Santos e Silva” e permeia outros tipos de forte peso simbólico. Há a imagem do nordestino retirante, por exemplo, do sertanejo, a partir de uma repaginação do ideário de um Brasil profundo, que passa por violências que são aparentemente distintas das que se dão no ambiente urbano. Os grandes processos migratórios que se deram ao longo do século XX da região nordeste para o sudeste em parte, carregam grande peso simbólico de vivências e atravessamentos entre pessoas de diferentes regiões do Brasil, fazendo da produção cultural artística um suporte privilegiado para projetar esse imaginário. Não apenas o espetáculo “Opinião” reforçou esse tipo social como constituinte da identidade do povo, como o fizera também, anos antes, o próprio pai de Gonzaguinha, com a popularização em peso do imaginário do homem sertanejo por meio da canção.

O compositor, nesse sentido, é atravessado em nível familiar por essa elaboração, uma vez que é indiscutível a força de Gonzagão, o Lua, na canção popular brasileira, com suas obras que se tornaram constituintes quase obrigatórias do repertório cultural do Brasil, a partir de meados do século XX. “Xote das meninas”, “Asa branca” e “Olha pro céu” são marcadores de uma identidade cultural sertaneja que conseguiu se propagar para o Brasil, trazendo muito de seu cenário local como constituinte das referências simbólicas dos sujeitos líricos. O mandacaru que “fulora” quando a chuva chega no sertão é metáfora da passagem da infância para a juventude; as festas de São João, o retirante que espera a seca passar para que retorne a sua terra, os registros linguísticos regionalistas bem marcados, as conhecidas vestimentas utilizadas pelo compositor e a ambiência sonora composta pelo trio instrumental de zabumba, triângulo e acordeon fazem de Luiz Gonzaga uma figura que orienta para o não sertanejo um olhar de síntese para essa identidade na cultura popular de maneira rica e complexa, trazendo belezas e mazelas que a acompanham.

O imaginário ilustrado por Luiz Gonzaga traz consigo frequentemente as durezas do sertão, mas a forma pela qual o tema é abordado remete a um certo determinismo condicionante

do sujeito e imposto pelo ambiente. Ao sertanejo, caberia fugir das mazelas causadas pela seca, sendo sua grande tormenta e ambiente que o cerca. Com isso, o imaginário do sertanejo se articula pela relação paradoxalmente antagônica e semiótica entre o sujeito e a terra, o que deixa de lado articuladores que também têm impacto crítico na vivência do sertanejo. Diversos autores da geração de 30 na literatura, com especial destaque a Graciliano Ramos, trouxeram uma abordagem mais crítica sobre as violências sofridas pelo sertanejo, deixando evidente sua posição como sujeito social em uma série histórica, diante da qual, somam-se os agentes humanos às ações da natureza, no processo de subordinação do sertanejo. A falta de acesso à saúde, educação e infraestrutura figuram elementos tão opressivos ao indivíduo, quanto a natureza que o cerca, acarretando problemas igualmente relevantes no imediatismo de busca por resolução.

Esse mesmo imaginário surge em um dos primeiros trabalhos de ampla circulação de Gonzaguinha, ainda na década de 1960, antes de seu primeiro LP ser gravado. Para o Festival Universitário de 1968, foi composta a canção “Pobreza por pobreza”, a partir de uma visão crítica sobre a situação de miséria do sertanejo e a generalização da pobreza no país, levando em conta, para tal, uma perspectiva que se articula para além das condições imediatas do sujeito. Nela, o eu-lírico assume a voz do subalterno em tom reflexivo sobre a possibilidade do êxodo em busca de melhores condições de vida, fazendo da partida daqueles que o cercam o ponto de origem para o pensamento sobre o deslocamento. Porém, a afirmação categórica de permanência se torna imediatamente a tônica da canção, o que se dá pelos versos “Mas a estrada não terá/ O meu pé pra castigar/ Meu agreste vai secando/ E com ele vou secar”. Aqui se funde o princípio da resistência ao da resignação, uma vez que o eu-lírico é consciente das agruras vindas da áspera natureza local que o aflige, ao mesmo tempo que refuta a aparente busca por mudança, a modelo de seus pares. O binômio estabelecido entre a estrada e o cenário agreste em que se encontra estabelece o ponto central entre o ceder ou não aos castigos impostos pela seca entre a resiliência para permanecer no local de origem ou partir.

A questão que se coloca central na música está prenunciada na personificação da estrada, que castiga os pés dos retirantes, uma vez que, colocadas as possibilidades de ação do sertanejo, tem-se por opções o castigo da estrada ou o secar com o agreste, fazendo com que a ideia de uma contraposição de possibilidades, a partir da lógica de qualidade de vida, torne-se quase anulada. Aqui, saída ou estadia se tornam termos essencialmente equivalentes nas consequências que trarão à vida do sujeito, à diferença de que a partida traz uma esperança vã, ao passo que a permanência assinala o pertencimento, como é colocado pelo eu-lírico em “A

virar em cruz de estrada/ Prefiro ser cruz por cá/ Ao menos o chão que é meu/ Meu corpo vai adubar”. Diante desse panorama, a migração se torna um imperativo articulado pela natureza em um primeiro plano, uma vez que a realidade imediata permite percebê-la como elemento neutro ou não ideologizante, sobre o qual não existe possibilidade de articulação de responsabilidade consciente para o mal que age sobre o sujeito.

Gonzaguinha, porém, articula a consciência das mazelas para além dessa camada imediata e aponta, por meio de seu sujeito poético, que “Se doente e sem remédio/ Remediado está/ Nascido e criado aqui/ Sei o espinho aonde dá/ Pobreza por pobreza/ Sou pobre em qualquer lugar/ A fome é a mesma fome/ Que vem me desesperar/ E a mão é sempre a mesma/ Que vive a me explorar”. A letra da canção, a partir deste ponto, confere ao eu-lírico uma consciência de classe que o coloca como tipo ideal de povo brasileiro, conforme a visão cepecista aqui percebida. Para além de ser enquadrado em um tipo social recorrente nas produções do grupo da UNE, a personagem de Gonzaguinha se mostra também o espelho perfeito para a consciência que se buscava incutir sobre o subalterno, trazendo uma personagem que, mais do que se afirmar pela identidade do sertanejo, afirma-se pela consciência das estruturas sociais que cercam a vida da população marginalizada no Brasil, de maneira geral.

O sertanejo aqui então, opera sua permanência em seu local de origem, tanto por uma resiliência e uma percepção de pertencimento, quanto, principalmente, pela percepção de que os sofrimentos pelos quais passa são fundamentados não apenas na natureza, que passa agora a ter um agência secundária sobre a situação, mas nas condições de exploração e marginalização do sujeito pelos poderosos. A falta de estrutura de saúde como propiciadora de existência é o primeiro item elencado como condição evidente do descaso estrutural em relação ao sertanejo, forçando uma visão determinista sobre o ímpeto de resistência sobre o qual deve a personagem se escorar, uma vez que a solução encontrada para a falta de remédio é sentir-se remediado, ainda na doença, da mesma forma como a impossibilidade de adaptação ao ambiente natural se resolve com a mesma resiliência usada no caso anterior.

A consciência de que a falta de acesso a recursos mínimos para a sobrevivência é o articulador central para a sobrevivência do pobre, seja em qual parte for, atenta às dinâmicas de classes (“a mão é sempre a mesma/ Que vive a me explorar”) que fundamentam a vida do marginalizado, atravessando, dessa forma, uma perspectiva que pode articular em paralelo os diversos tipos que constituem o povo brasileiro, articulado pelo CPC. Nas três canções apresentadas, é importante perceber que a ideia de uma mudança, seja pelo jogo, seja pela morte, seja pelo êxodo (no caso, dos outros, não do eu-lírico, que acessa um nível singular de

consciência), mostram-se, fundamentalmente, alternativas impossíveis, que são apresentadas ao marginalizado em Gonzaguinha, como ilusões ciclicamente reafirmadas e frustradas, mas essenciais para a manutenção das estruturas de classe, uma vez que são úteis para que o trabalhador não direcione a dor de suas agruras à mão que o explora.

A partir dessas três canções, pode-se perceber uma pequena amostragem entre uma gama de canções compostas por Gonzaguinha que se mostram carregadas de uma visão sobre o mundo e o fazer artístico pautada na literatura cepecista. Seja pela maneira como é feita elaboração dos personagens, pela abordagem temática do trabalhador ou pela exploração das violências estruturais, que se mostram condicionantes para a manutenção do *status quo*, Gonzaguinha se mostra amplamente embebido da visão cepecista de alinhamento entre a produção artística e o compromisso social.

Como será aprofundado na próxima seção, soma-se a essa perspectiva ainda um lastro histórico que permeia boa parte do pensamento de esquerda e na forma como a percepção de povo e nação são articuladas, que encontra suas bases no movimento romântico, reelaborando antigos preceitos à luz de um novo contexto, marcado pela industrialização e pela expansão da burguesia brasileira. Nesse trânsito de ideias, a equalização das percepções sobre nação, povo e indivíduo entram em disputa e acabam trazendo à tona distintas visões que se digladiam na cultura em busca de hegemonia simbólica e legitimação histórica. Assim, situam os projetos do Centro Popular de Cultura da UNE em um ponto de inflexão, no qual categorias gestadas pelo Romantismo, como povo, nacionalidade e função social da arte, voltam a ser tensionadas e atravessadas por pontos de grande similaridade.

2.4 MPB, FESTIVAIS, TROPICÁLIA E MAU

Em meados da década de 1960, o encerramento das atividades do Centro Popular de Cultura e a colocação do Partido Comunista Brasileiro na ilegalidade produziram uma inflexão no campo dos debates culturais brasileiros. Com o enfraquecimento dos espaços institucionais e políticos, que haviam concentrado parte significativa da discussão sobre a cultura nacional, as formulações acerca da canção passaram a circular progressivamente em novos meios de comunicação, sobretudo na televisão. Muitos dos problemas relacionados à identidade nacional, à representação do povo e à função social da arte, então, foram reelaborados no interior de uma estrutura comunicacional marcada pela expansão da indústria cultural e, por isso, a articulação

entre televisão e canção popular se torna decisiva para compreender a reorganização do campo cultural brasileiro na segunda metade dos anos 1960.

A televisão, nesse processo, desenvolveu-se de maneira a ampliar a circulação de músicas já produzidas. Na medida em que se consolidava como meio de comunicação de massa e alcançava parcelas cada vez mais amplas da população, ela passou a constituir um espaço de disputa estética, ideológica e comercial usando-se da canção por meio de três formatos televisivos centrais: O Fino da Bossa e Jovem Guarda exibidos pela TV Record e os Festivais da Canção, transmitidos pela Record e por emissoras como Excelsior, Tupi e Globo. Neles, a capacidade de reunir em um mesmo circuito, produção musical, performance, consumo e disputa simbólica levou a artistas de peso o interesse recorrente de ocupar esses espaços em que os projetos musicais e artísticos se davam ao lado da formação do público televisivo.

Essa transformação foi particularmente significativa para a juventude. Ao acompanhar os programas, os jovens não apenas consumiam novidades musicais, mas também se posicionavam diante de diferentes projetos de identidade. A canção, nesse sentido, passou a integrar o mesmo espaço simbólico em que se projetava o processo modernizador brasileiro dos anos 1960, fazendo com que a expansão da televisão aproximasse a produção musical das transformações sociais e econômicas em curso, ao mesmo tempo que ampliou a capacidade da indústria cultural de organizar formas de pertencimento. Foi nesse ambiente de circulação massiva que se consolidaram em polos distintos, uma concepção de música brasileira associada à tradição nacional e ao engajamento e outra vinculada ao rock, ao consumo e à cultura internacional.

O Fino da Bossa desempenhou papel decisivo nessa reconfiguração. Conforme observa Napolitano, o programa articulou “um novo sentido para a ideia de MPB”, combinando elementos da tradição do samba à vontade de ruptura da Bossa Nova e a um engajamento cultural e ideológico difuso (Napolitano, 2010). A televisão, desse modo, produzia uma situação aparentemente paradoxal: o nacional-popular, até então associado a projetos de intervenção cultural mais restritos, passava a ocupar um veículo de ampla penetração social. A possibilidade de popularização da música por esse meio, então, elaborava-se frente a uma tensão que atravessava os debates culturais do período: como ampliar o alcance da arte sem abandonar sua pretensão de intervenção na realidade brasileira.

Foi nesse cruzamento entre tradição, modernização e circulação massiva que a MPB se constituiu. Embora a sigla não designasse inicialmente um gênero musical rigidamente delimitado ela passou a nomear uma forma de produção que oferecia lastro estético e simbólico

a diversos pressupostos do pensamento cepecista. Como observa Alberto Moby Silva, apesar da presença do termo “popular”, a MPB era produzida majoritariamente por sujeitos oriundos das camadas médias urbanas, dotados de maior capital escolar e político, o que contribuiu para que suas canções se apresentassem como porta-vozes de problemáticas sociais e históricas mais amplas (Moby, 2008). A representação do social, portanto, não era exterior à posição ocupada pelos próprios artistas: ela se construía a partir de uma relação específica entre classe, formação intelectual e pretensão de falar em nome de uma coletividade. Essa relação permite, então, compreender uma continuidade entre a MPB e o projeto cepecista. A retomada de gêneros como o samba, a marcha e o baião contribuía para a elaboração de uma ambiência sonora e lírica concebida como expressão de uma identidade brasileira plural e autêntica. Nesse sentido, como afirma Araújo, a MPB se estruturou sob dois grandes respaldos sociais, no que diz respeito à origem de seus autores: a classe e o intelectualismo (Araújo, 2012). Canções como “Pedro pedreiro”, “Capoeira” e “Arrastão” evidenciam essa operação ao mobilizarem tipos sociais e situações populares como matéria de representação. Contudo, a distância entre a vivência empírica dos artistas e o imaginário projetado sobre os sujeitos representados também podia produzir estigmas e generalizações. A pretensão de representar o povo, portanto, carregava consigo as tensões próprias de uma produção realizada a partir de uma posição social e intelectual específica.

Essa forma de conceber a canção encontrou, entretanto, uma alternativa de grande alcance na Jovem Guarda. O programa homônimo, também exibido pela Record, retomava uma lógica mercadológica já observável no início da década de 1960, marcada pela articulação entre estrelas, televisão, música estrangeira e formação de uma juventude consumidora (Campos, 1968). Sob o comando de Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, o programa ampliou a projeção do rock então denominado “iê-iê-iê” e conferiu novo vigor à circulação da música norte-americana no Brasil. A diferença, portanto, não estava apenas na sonoridade das canções: tratava-se de uma forma distinta de organizar a relação entre música, mercado e juventude.

A consolidação simultânea da MPB e da Jovem Guarda permite compreender que a televisão não apenas reorganizou o campo da canção, mas também transformou a juventude em objeto de disputa simbólica. Por essa razão, a oposição entre os dois campos não deve ser compreendida como uma simples divergência entre gêneros musicais, uma vez que MPB e Jovem Guarda organizavam, em grande medida, regimes distintos de identidade e subjetivação juvenil. Se a primeira procurava associar a canção à autenticidade nacional, à representação do povo e à intervenção crítica, a segunda articulava a experiência ao consumo, à circulação de

referências internacionais e à afirmação de um estilo de vida moderno. O conflito entre essas duas formas de conceber a juventude tornou-se explícito à medida que o sucesso da Jovem Guarda ameaçou o espaço televisivo ocupado pela MPB. Ao retornar de uma temporada internacional em 1966 e perceber a perda de audiência de seu programa, Regina divulgou um bilhete em que convocava os emepistas a se unirem contra o “inimigo comum: o “iê-iê-iê” (Mello, 2003, p. 119). No ano seguinte, a Passeata contra a Guitarra Elétrica radicalizou essa associação entre estética e ideologia, convertendo o instrumento em metonímia da importação cultural. A guitarra, nesse contexto, não era apenas um recurso sonoro: ela condensava, para o campo da MPB, o temor de uma assimilação da cultura estrangeira.

A própria linguagem empregada para descrever a Jovem Guarda revela entretanto, que a disputa se constituía também como uma luta pela definição do valor estético e político da música popular. Frederico Coelho observa que as categorias de “engajamento” e “alienação comercial” passaram a organizar representações como as do ativista, do popular, do revolucionário e do cafona. Para o autor, a crítica à Jovem Guarda não se explicava apenas por princípios morais ou estéticos, mas também pela ameaça concreta representada pelo sucesso do programa, por suas vendas e por sua capacidade de atrair o público. A acusação de alienação, assim estava relacionada à ameaça que o êxito comercial do iê-iê-iê representava ao espaço ocupado pelo músico engajado. Por isso, conclui Coelho, embora ambos os campos possuísem fama e público, a associação entre qualidade estética e uma vaga ideia de música nacional fazia da Jovem Guarda uma espécie de “usurpadora” do espaço televisivo dedicado à MPB (COELHO, 2010, p. 84-96).

A dimensão comercial dessa disputa torna-se ainda mais evidente quando se observa a própria organização da Passeata contra a Guitarra Elétrica. O movimento teve início no Largo São Francisco e terminou no Teatro Paramount, espaço em que a Record gravava seus programas e onde seria filmado o “Frente Ampla da MPB”. Desse modo, aquilo que se apresentou publicamente como uma mobilização orgânica contra a americanização da música brasileira também se articulava aos interesses de uma empresa interessada em ampliar seus lucros mediante o engajamento da juventude em torno de questões nacional-populares. A contradição é significativa: a MPB criticava a mercantilização da música estrangeira ao mesmo tempo que sua própria circulação dependia de uma estrutura industrial de televisão.

Disso, decorre a ênfase necessária de que tanto a MPB quanto a Jovem Guarda eram produtos da indústria cultural e participavam da formação de identidades juvenis, à diferença de que os universos simbólicos mobilizados por cada uma eram distintos. Napolitano observa

que a MPB foi um produto comercial mais eficaz do que a Jovem Guarda justamente porque consolidou um comportamento musical específico, demarcou um público consumidor e instituiu uma nova tradição musical e cultural (Napolitano, 2010). É nesse ponto, então, que se torna necessário problematizar a ideia de uma disputa simétrica entre MPB e Jovem Guarda. A contenda é frequentemente narrada como o confronto entre dois polos igualmente ativos, mas os registros disponíveis sugerem uma assimetria importante. São raras as intervenções explícitas do campo do iê-iê-iê contra O Fino da Bossa enquanto a MPB produziu uma quantidade expressiva de discursos de oposição. Essa diferença não é irrelevante, sobretudo porque a historiografia e a crítica sobre o período foram amplamente produzidas e difundidas a partir do campo da MPB. Como consequência, a perspectiva emepibista acabou se consolidando como narrativa autorizada sobre os anos 1960, fazendo com que outros estilos fossem frequentemente apresentados como coadjuvantes de uma história narrada a partir de um lugar de autoridade simbólica.

A Jovem Guarda, por sua vez, não pode ser dissociada do projeto de modernização associado ao regime militar. Conforme a formulação de Ortiz (1991), o industrialismo militar de “moderna tradição” articulava-se à expansão do mercado e à abertura ao capital estrangeiro. Nesse sentido, o universo jovemguardista, ao privilegiar o carro, a vida de playboy, as noitadas e os romances adolescentes, apresentava o consumo como elemento central da identidade juvenil. O conjunto de valores mobilizado pelas canções convergia em muitos aspectos, com o projeto desenvolvimentista em curso. Não se trata, portanto, de afirmar uma relação direta de instrumentalização política da Jovem Guarda, mas de reconhecer a convergência entre seu universo simbólico e um modelo de modernização orientado pelo mercado. Isso se torna ainda mais evidente quando se observa a trajetória política dos artistas associados aos dois campos: enquanto Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré foram exilados, Roberto Carlos recebeu, em 1973, a Medalha do Pacificador do governo militar. A diferença, embora não permita reduzir a Jovem Guarda ao regime nem transformar a MPB em bloco homogêneo de resistência, evidencia que os dois campos se posicionavam de maneira distinta diante das tensões políticas e culturais da modernização brasileira.

Por isso, a identidade juvenil construída no interior da televisão dependia também da oposição ao outro. A Record reunia, de um lado, um público de classe média alta, universitário e interessado na sofisticação da música brasileira; de outro, uma juventude identificada com a diversão, a dança e os ídolos adolescentes do rock. As diferenças entre esses públicos eram reforçadas por valores, vestimentas, linguagem, performances corporais e aspirações pessoais.

Ser emepebista, assim, significava em larga medida, não ser jovemguardista e vice-versa. A indústria cultural, portanto, oferecia posições a partir das quais o sujeito podia se reconhecer.

Assim, se a televisão transformou a canção em objeto de disputa e a juventude em público organizado por diferentes regimes de identidade, os Festivais da Canção deram a essa disputa uma estrutura competitiva de consagração. A partir de 1965, os festivais passaram a ocupar posição central na programação televisiva e funcionaram como verdadeiros laboratórios de produção, circulação e avaliação da música popular. Zuza Homem de Mello identifica duas funções centrais nesse formato: estimular a competição entre artistas, com premiação financeira e reconhecimento público e identificar novas tendências da arte musical brasileira (Mello, 2003, p. 13). Essas funções, entretanto, não se mantinham separadas. Ao mesmo tempo que selecionavam artistas e canções, os festivais produziam os próprios critérios pelos quais a música deveria ser reconhecida.

A participação do público foi decisiva para esse processo. Os espectadores que frequentavam os teatros eram majoritariamente jovens vinculados à MPB e organizavam torcidas fervorosas em torno dos artistas. Com isso, a plateia deixou progressivamente de ocupar uma posição meramente receptiva. Faixas, ovações e vaias transformaram o público em agente das apresentações enquanto o júri popular introduzia institucionalmente a opinião dos espectadores no processo de avaliação. A distinção proposta por Mello entre aqueles que buscavam novas tendências e aqueles que comparavam as canções de uma mesma edição ajuda a compreender essa dinâmica (Mello, 2003, p. 13). Foi sobretudo o segundo grupo que conferiu aos festivais sua dimensão de confronto, sendo o caso de Sérgio Ricardo emblemático dessa transformação: impedido de cantar “Beto bom de bola” pelos gritos de vaia, o compositor quebrou o violão e o lançou contra o público, sendo posteriormente desclassificado por desrespeito à audiência (MELLO, 2003, p. 209-212). O episódio demonstra que a competição não era apenas uma estrutura formal do programa: ela produzia vínculos afetivos e antagonismos.

Essa dramatização produzia efeitos diretos sobre a própria composição das canções, uma vez que, antes de chegar ao palco, o artista precisava submeter sua obra a uma triagem da produção. A seleção das músicas e a avaliação posterior pelo júri e pelo público favoreceram, ao longo dos anos, determinadas temáticas estruturas e gêneros mais adequados à apresentação televisiva. Consequentemente, os compositores passaram a adaptar suas obras às exigências do novo circuito. A formação de uma estética própria dos festivais foi, assim, resultado da interação entre a produção artística, os interesses da televisão e as expectativas de recepção. A

canção passou a ser concebida também em função de sua capacidade de funcionar no interior do espetáculo competitivo. Essa lógica, porém, não eliminou a diversidade musical. O Festival da Record de 1967, por exemplo, reuniu “Alegria, alegria”, “Domingo no parque”, “Ponteio”, “Roda viva” e “Estrada e o violeiro”, além de nomes como Toquinho, Martinho da Vila, Antônio Carlos e Renato Teixeira. A variedade de propostas demonstra que os festivais não constituíam um campo homogêneo. Contudo essa pluralidade era submetida a uma mesma estrutura de seleção, apresentação e avaliação. Por isso, a diversidade não contradiz a existência de uma estética festivaesca, mas revela que diferentes linguagens precisavam negociar com os critérios de visibilidade impostos pelo meio televisivo.

Essa estrutura, contudo, favoreceu de maneira particularmente intensa a MPB. A recorrência de nomes como Geraldo Vandré, Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, Gilberto Gil, Dori Caymmi e Sidney Miller entre os vencedores e destaques das principais categorias demonstra que os festivais constituíram um espaço privilegiado de legitimação dessa linhagem estética. A consagração televisiva projetava os artistas para o rádio e para o mercado fonográfico enquanto os artistas de outros campos encontravam maior dificuldade para alcançar o mesmo reconhecimento. As canções mais bem colocadas eram frequentemente reunidas em discos produzidos pelas equipes dos próprios festivais e distribuídos por gravadoras como Philips e CBS. Posteriormente essas canções podiam ser lançadas em LPs e compactos com novos arranjos. Desse modo, a canção vencedora circulava entre televisão, rádio e indústria fonográfica, constituindo uma cadeia multimidiática de difusão, o que, para os artistas, ampliava as possibilidades de projeção; para as empresas, oferecia uma forma eficiente de transformar a competição em lucro. Foi nesse circuito que nomes como Milton Nascimento, Clara Nunes e Gal Costa começaram a despontar enquanto as emissoras buscavam continuamente a “nova Elis Regina” ou o “novo Chico Buarque” (MELLO, 2003, p. 77-81).

Essa narrativa de continuidade, contudo, logo seria tensionada por uma questão distinta: se a tradição era fundamental para legitimar a MPB, como compreender a inovação? É justamente nesse ponto que a formulação de Caetano Veloso sobre uma “linha evolutiva da música popular brasileira” desloca o debate da tradição para o da transformação. Em vez de compreender a música brasileira como uma sequência de permanências, Caetano Veloso propunha observá-la a partir das rupturas e inovações que permitiram a emergência de novas linguagens. Nesse sentido, a Bossa Nova ocupava posição privilegiada por articular a tradição do samba a procedimentos derivados do jazz. Sua complexidade harmônica e suas novas

propostas tímbricas não implicavam o abandono do samba: a levada do violão e os fundamentos rítmicos permaneciam centrais, mas eram reorganizados por uma nova linguagem musical.

Inserida no contexto desenvolvimentista dos “cinquenta anos em cinco”, a Bossa Nova expressava o desejo de modernização de um país que buscava redefinir sua imagem cultural e sua inserção internacional. A Bossa Nova reconfigurava a tradição a partir de uma nova atitude estética, incorporando procedimentos do jazz sem se converter em música jazzística e mantendo sua filiação ao samba, ao mesmo tempo que transformava seus modos de elaboração. Essa vocação para a novidade estava inscrita no próprio termo “bossa”. A linguagem musical se articulava a novas formas de comportamento, à urbanidade, à tecnologia e à autoironia. Foi essa abertura à inovação que Caetano Veloso procurou defender contra os setores que pretendiam fixar uma ideia de pureza da música popular. Como sintetiza Antônio Cícero, retomando as formulações de Caetano, a “linha evolutiva” defendia a possibilidade de utilizar a informação da modernidade musical para renovar a música brasileira, sem assumir a obrigação de evoluir tecnicamente ou de permanecer em um estágio considerado puro (Cícero, 2003, p. 214). A questão, portanto, não era substituir uma tradição por outra, mas recusar a transformação da tradição em princípio de imobilidade.

Esse posicionamento articulava-se a uma herança oswaldiana em que, ao invés de preservar uma identidade nacional supostamente autêntica contra a cultura estrangeira, tratava-se de compreender a produção brasileira como capaz de assimilar e transformar diferentes referências. Essa abertura, entretanto, continha uma contradição histórica: como observa Sidney Miller, a música internacional, socialmente introduzida no Brasil pela condição colonial, poderia ser considerada apenas outro nome para a música universal (Miller, 1968, p. 215). A universalização estética, portanto, permanecia atravessada pelo problema da dependência cultural. Nesse impasse, Caetano Veloso e Gilberto Gil intervêm no debate por um movimento que procuraria reapropriar a cultura internacional antropofagicamente, transformando a tensão entre assimilação e criação nacional em matéria de arte. A diferença em relação ao nacionalismo musical associado a Mário de Andrade e em grande medida, à visão emepebista está justamente na recusa de uma concepção essencialista de tradição: para o Tropicalismo, a identidade cultural brasileira se constituía na assimilação, na paródia e na reinvenção. Como observa Napolitano embora o Tropicalismo assumisse uma postura crítica em relação ao nacional-popular, suas canções eram em grande medida, tributárias dele. O movimento só adquiria sentido histórico e político no diálogo com as canções nacionalistas que configuravam a MPB, ao mesmo tempo que sistematizava uma nova inserção da cultura no universo do consumo (Napolitano, 2010, p.

174). A crise do nacional-popular, portanto, não se deu pela simples substituição da MPB pelo Tropicalismo; ela se produziu no interior de um diálogo conflituoso com seus códigos e seus limites. A experiência da modernidade passa, assim, a operar tanto como tema quanto como princípio de composição, sendo a heterogeneidade do mundo contemporâneo, a aceleração da circulação de ícones e a presença simultânea de referências distintas incorporadas à própria construção estética.

Essa operação implica uma revisão do estatuto dos produtos da cultura de massa, diante da qual, ao invés de compreendê-los exclusivamente como formas de alienação ou como ameaças à autenticidade cultural, são reconhecidos neles materiais passíveis de apropriação criativa. A reflexão de Caetano Veloso sobre os Beatles é significativa nesse aspecto, uma vez que o compositor identifica no grupo a capacidade de transformar “lixo comercial em criação inspirada e livre” (Veloso, 2017, p. 187). O interesse dessa formulação reside na possibilidade de pensar a cultura massiva como matéria disponível para operações de reinvenção, o que fez com que a Jovem Guarda fosse também reavaliada: não se trata de negar suas limitações estéticas e ideológicas, mas de reconhecer que os materiais associados ao consumo e à indústria cultural não possuem um significado fixo e podem ser deslocados de seus usos originais.

A heterogeneidade constitui, nesse sentido, um dos princípios centrais dessa estética. Em lugar de organizar a canção a partir de uma unidade temática, cultural ou ideológica previamente estabelecida, a composição tropicalista tende a aproximar referências díspares e a expor a coexistência de símbolos que não se subordinam a uma síntese estável. Elementos da cultura nacional, imagens da indústria cultural, referências políticas, produtos de consumo e formas musicais de procedências distintas passam a ocupar um mesmo campo estético. A experiência moderna aparece, desse modo, como um mosaico de referências simultâneas, cuja unidade não é dada por uma essência cultural, mas pela própria condição histórica de sua convivência. Consequentemente, a busca por um “autêntico” brasileiro torna-se problemática, uma vez que a experiência contemporânea já se encontra atravessada pela circulação internacional de imagens, sons e mercadorias. A lógica da colagem decorre desse mesmo princípio. Ao afirmar que o projeto consistia em “samplear” retalhos musicais e tomar os arranjos como ready-mades (Veloso, 2017, p. 185), Caetano Veloso explicita uma concepção de criação fundada na apropriação e no deslocamento de materiais preexistentes. O procedimento demonstra a adoção de uma lógica composicional que permite retirar elementos de seus contextos originais, reorganizá-los e submetê-los a novas relações.

Diante disso, o Tropicalismo se distancia tanto do nacionalismo musical baseado na preservação de uma suposta pureza quanto da simples assimilação passiva da cultura internacional. A identidade cultural brasileira é pensada como resultado de operações de mistura, conflito e transformação por meio de uma retomada oswaldiana, segundo a qual a cultura nacional pode converter a própria condição de contato e dependência em matéria de criação.

O disco *Tropicália ou Panis et circenses* condensa esse projeto ao reunir compositores, intérpretes, letristas e arranjadores em torno de uma proposta de reorganização da canção brasileira. A presença de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, Capinam, Torquato Neto e Rogério Duprat entre outros, não representa apenas a reunião de artistas em um mesmo trabalho fonográfico. O álbum configura um espaço de experimentação no qual a tradição brasileira e a modernidade internacional são submetidas a uma nova relação estética. O Tropicalismo, então, reorienta o debate entre MPB e Jovem Guarda sem simplesmente escolher um dos polos: seus procedimentos incorporam materiais associados a ambos e os deslocam de suas posições originais. Como observa Napolitano, Caetano e Gil foram percebidos como “traidores” pela esquerda nacionalista justamente porque dominavam os códigos da MPB e os conduziam em direção ao “som universal” (Napolitano, 2010, p. 219).

A boa colocação de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no Festival da Record de 1967 demonstra que o Tropicalismo apresentava plenas capacidades de operar com diferentes linguagens e de introduzir, no interior do circuito dos festivais, uma nova forma de organização estética. A resistência emepibista a esse movimento revela novamente a disputa por um público que já não podia ser compreendido a partir de uma única concepção de música nacional. A afirmação de Geraldo Vandré, segundo a qual o mercado brasileiro deveria comportar um único grande movimento musical, capitaneado pela música “conscientizadora das massas” evidencia o esforço de preservar a centralidade do nacional-popular (Veloso, 2017, p. 282). A crise dessa centralidade, entretanto, seria agravada pela própria conjuntura política: o programa *Divino maravilhoso* levou à televisão uma postura provocativa diante das relações entre consumo, nacionalismo e cultura enquanto apresentações como “É proibido proibir” e “Questão de ordem” tornaram mais explícito o desconforto dos tropicalistas com a situação política brasileira.

Diante disso, a promulgação do AI-5 em 1968, alterou radicalmente esse campo de disputas e a censura e a perseguição política atingiram diretamente a produção cultural e

produziram o exílio ou o afastamento de nomes centrais da MPB e do Tropicalismo. A ausência de artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Chico Buarque abriu, por consequência, uma lacuna na indústria musical que evidenciou a necessidade das gravadoras e emissoras de recompor seus quadros de profissionais encontrando nos próprios festivais um espaço privilegiado para isso. Desse modo, o mesmo sistema que havia consagrado a MPB e que fora tensionado pelo Tropicalismo passou a buscar novos artistas para preencher o espaço deixado pela repressão trazendo nomes como Milton Nascimento, Clara Nunes, Paulinho da Viola, o “pessoal do Ceará”, os chamados “malditos” e os integrantes do Movimento Artístico Universitário. A renovação dos festivais, portanto, resulta da reorganização do campo musical provocada pelo encontro entre indústria cultural, crise estética e repressão política. Dentre os principais agentes, para a reformulação desse quadro, destaca-se a criação em 1968 do Festival Universitário da Música Brasileira, que deve ser compreendida para além de mais uma estratégia de ampliação de audiência por parte das emissoras, mas também como a legitimação de um público e de um ethos já existentes e que agora tomam um lugar mais ativo enquanto herdeiros diretos da tradição emepibista e de suas disputas simbólicas que vinham se articulando ao longo da década.

É nesse ponto que o Festival Universitário e, de modo mais amplo, o Movimento Artístico Universitário passam a operar como importantes estruturas para uma narrativa de continuidade histórica: de um lado, oferecem ao mercado novos nomes capazes de ocupar o espaço deixado pelos exilados; de outro, preservam o engajamento e a reflexão sobre o papel social do artista como parte do processo para a produção lírica. Assim, o MAU, grupo ao qual Gonzaguinha se vinculou no princípio de sua carreira, pode ser compreendido como um desdobramento estético-ideológico da MPB, que mantém sua filiação ao universo universitário e à crítica social, mas já se configura em diálogo com uma ambiência sonora mais heterogênea, pós-tropicalista em que as disputas estético-ideológicas estavam passando por um momento drástico de reconfiguração e que conseguira assumir uma postura bem pragmática com a indústria cultural. Desse movimento vieram à tona nomes que também se consagraram na música nacional, como João Bosco, Aldir Blanc, Ivan Lins, Lucinha Lins e, de modo particularmente relevante para esta tese, Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.

Definir de modo categórico o que foi o MAU é tarefa complexa e, não raro evitada tanto pela crítica especializada quanto pelos próprios artistas que dele participaram. Um primeiro caminho possível para fazê-lo seria buscar critérios de ordem estética, nos planos lírico e musical. Contudo embora se identifique entre seus integrantes a recorrência de gêneros como o

samba e o bolero, tal traço não os singulariza de modo decisivo em relação a outros compositores atuantes no mesmo período fora do grupo, nem apresenta especificidades rítmicas, harmônicas ou tímbricas que funcionem como marcas distintivas de um projeto coletivo, à maneira do que se pode observar, por exemplo, no Tropicalismo. Do ponto de vista temático, também é possível reconhecer certos núcleos recorrentes como canções metalinguísticas, sambas de acento lamurioso voltados à vida nos morros, críticas às promessas frustradas do progresso industrial, o que demonstra inquietações comuns à geração de compositores vindos da MPB. Ainda assim, tais aproximações não se organizam em um programa estético suficientemente coeso que permita caracterizar o MAU como um movimento unificado por princípios formais ou ideológicos claramente delimitados. Diante disso e sem a pretensão de produzir aqui uma análise aprofundada e exaustiva do grupo, talvez seja mais produtivo compreendê-lo a partir de suas condições de surgimento e das articulações entre seus membros, isto é, no plano das práticas coletivas e das relações que antecedem o produto artístico final.

O MAU teve origem em um grupo de universitários que circulava pelo Rio de Janeiro em meados da década de 1960 e acompanhava de perto o circuito dos festivais da canção em especial os promovidos pela TV Tupi e pela Rede Globo então sediadas na cidade. Sua formação foi gradual e marcada por um processo orgânico, a partir de encontros semanais realizados nas noites de sexta-feira na casa do psicanalista e músico Aluizio Porto Carreiro de Miranda e de sua esposa, Maria Ruth, na rua Jaceguai, nº 27, na Tijuca (MAU, 2022). Reuniam-se ali estudantes e jovens compositores que em estrutura próxima à de um sarau, alternavam a execução de canções conhecidas com a apresentação de composições autorais, submetidas à escuta crítica e ao comentário dos pares. Como recorda César Costa Filho, cuja carreira se iniciou no interior desse circuito, “Todos nos diziam: vocês não podem ficar com essas músicas aqui dentro [da casa de Aluizio] só mostrando pra conhecidos! E surgiram os festivais universitários. Vivíamos o clímax de 1968. Diretório, grêmio, atuação, UNE” (ECHEVERRIA, 2006, p. 140). Progressivamente, o grupo ultrapassou o espaço doméstico e passou a ocupar palcos de teatros e casas noturnas cariocas, consolidando-se menos como um movimento estético programático e mais como uma rede de sociabilidade artística e política desenvolvida sobre a experiência compartilhada e a circulação pelos espaços de legitimação cultural do período.

Esse relato evidencia um traço marcante da juventude universitária que integrou o MAU e que em certa medida, dá continuidade ao ethos formador da própria MPB, conforme já

apontado. Isso se dá por meio de alguns aspectos que são caros a esse cenário, como a centralidade da canção de protesto, a leitura crítica dos rumos da política nacional e a compreensão da prática artística como inseparável do repertório de mundo construído na experiência universitária. As referências às músicas então executadas na casa de Aluizio entre elas canções explicitamente engajadas, como registra o Dicionário Cravo Albin, confirmam a permanência desse horizonte ideológico. Nesse contexto, a música do MAU preserva e atualiza a orientação política que se consolidou desde o início da década de 1960, trazendo novamente o discurso lírico no samba enquanto forma privilegiada de expressão da voz popular e retomando, sob novas mediações, parte da estética e a ética cepecistas, como evidenciaremos mais atentamente à frente. Trata-se, portanto, de uma concepção segundo a qual a produção cultural se articula a um projeto de intervenção simbólica e pedagógica na sociedade, mantendo ainda a mesma configuração sessentista de um “grupo de vanguarda politizada que se constituía nos jovens de classe média, responsáveis por conduzir a politização da grande massa alienada” (Ridenti, 2000, p. 31).

Disso, reitera-se aqui a importância do aspecto de elaboração sobre o mercado musical feita pelos membros do MAU. Para isso, Ivan Lins, um de seus principais integrantes, deve ser levado em conta ao elaborar sobre o grupo em retrospecto, uma vez que caracteriza a articulação central a partir da perspectiva de que:

Fundou-se o MAU dentro da Jaceguai porque depois do terceiro festival universitário, a Tupi, que produziu o festival, não dava continuidade para os participantes. Achávamos aquilo injusto. E resolvemos fundar o MAU para que depois do festival universitário tivéssemos um grupo, um movimento que monopolizasse e desse continuidade ao trabalho. O que nos motivou a estar juntos foi abrir o mercado de trabalho. Fomos para os teatros como MAU, Movimento Artístico Universitário, usando a palavra universitário para chamar a atenção. (Echeverria, 2006, p.141.)

É evidente então, que o movimento foi elaborado com uma função de apoio para o músico profissional que começava a se inserir no mercado à época, o que evidenciou desde o princípio o olhar atento às estruturas dos sistemas de comunicação e às possibilidades de trabalho por eles possibilitadas. Gonzaguinha, anos após o encerramento do grupo, como já apontado previamente nesta tese, mostrou-se particularmente articulado com a questão do músico profissional, chamando a atenção para as relações de mercado em diversas entrevistas ao longo da vida e chegando a organizar outras formas de coletividade trabalhista entre os

colegas tanto nas dinâmicas na valorização financeira de seus instrumentistas quanto na mediação com empresários e agentes do ramo.

O festival ao qual o excerto de Lins se refere aconteceu no ano de 1970 e foi mais um marco para que o grupo continuasse a angariar projeção no cenário da música nacional. Foi nele, por exemplo, que Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza conseguiram o segundo lugar com “O amor é meu país”, e Gonzaguinha o quarto com “Um abraço terno em você, viu mãe?”. Os festivais foram efetivamente a maior ferramenta de divulgação do MAU nesse período inicial. O grupo se organizava para angariar vitórias e usar da fama e legitimação simbólica alcançadas para conferir mais força ao movimento e impulsionar seus membros de maneira coletiva. Para melhor mapear o envolvimento do grupo, organizou-se aqui, a partir do material apresentado por Zuza Homem de Mello em *A era dos festivais* (Mello, 2003, p.438-491), uma breve tabela com a participação dos membros de maior projeção nacional e que tiveram seu nome marcado na história do grupo: Luiz Gonzaga do Nascimento Jr., Ivan Lins, Aldir Blanc e César Costa Filho:

Quadro 1 – Participação de integrantes do MAU nos festivais da canção (1968–1971)
(continua)

Ano	Evento	Canção	Compositor (es)	Intérprete	Observação
1968	I Festival Universitário da Canção Popular (Globo)	Pobreza por pobreza	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Jorge Neri	
1968	I Festival Universitário da Canção Popular (Globo)	Meu Tamborim	César Costa Filho e Ronaldo Monteiro de Souza	Beth Carvalho	Vencedora em 3º lugar
1968	Festival da Música Popular Brasileira de Juiz de Fora		Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.		Faltam informações
1969	II Festival Universitário da Música Brasileira (Tupi)	De esquina em esquina	César Costa Filho e Aldir Blanc	Clara Nunes e Quarteto 004	
1969	II Festival Universitário da Música Brasileira (Tupi)	Mirante	César Costa Filho e Aldir Blanc	Maria Creusa	
1969	II Festival Universitário da Música Brasileira (Tupi)	Mundo novo, vida nova	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Claudete Soares	
1969	II Festival Universitário da Música Brasileira (Tupi)	O trem	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Vencedora em 1º lugar
1969	II Festival Universitário da Música Brasileira (Tupi)	Nada sei de eterno	Sílvio da Silva Jr. e Aldir Blanc	Taiguara	
1969	IV Festival Internacional da Canção (Globo)	Visão geral	César Costa Filho e Ruy Maurity	Quarteto 004 e César Costa Filho	Vencedora em 3º lugar
1969	IV Festival Internacional da Canção (Globo)	Serra acima	Sílvio da Silva Jr. e Aldir Blanc	Os três mores	

Fonte: elaborado pelo autor (2026)

Quadro 1 – Participação de integrantes do MAU nos festivais da canção (1968–1971)
(conclusão)

1969	V Festival da Música Popular Brasileira	Pro que der e vier	Ivan Lins, Waldemar Correa e Ronaldo de Souza	Elza Soares	
1969	V Festival da Música Popular Brasileira	Moleque	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Vencedora do prêmio de melhor letra
1970	V festival Internacional da Canção Popular (Globo)	O amor é meu país	Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza	Ivan Lins	Vencedora em 2º lugar
1970	V festival Internacional da Canção Popular (Globo)	Diva	César Costa Filho e Aldir Blanc	César Costa Filho	
1970	V festival Internacional da Canção Popular (Globo)	Um abraço terno em você, viu mãe?	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Vencedora em 4º lugar
1971	VI festival Internacional da Canção Popular (Globo)	Sanfona de prata	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.	Vencedora em 6º lugar
1971	VI festival Internacional da Canção Popular (Globo)	Medo	César Costa Filho e Aldir Blanc	César Costa Filho	
1971	VI festival Internacional da Canção Popular (Globo)	Sistema solar	Dilvo da Silva Jr e Aldir Blanc	Rolano Faria	

Fonte: elaborado pelo autor (2026)

Desde a primeira edição do Festival Universitário, percebe-se que os artistas que frequentaram a casa de Aluizio começaram a se articular a partir do ano de 1968, mas ainda de forma muito inexpressiva. Em 1969, Luiz Gonzaga do Nascimento Jr. ganhou uma posição de destaque pelas canções “O trem” e “Moleque”, mas, apesar da repercussão, ainda não havia conseguido gravar nenhum disco solo. Houve enfim, no ano seguinte, 1970, a presença maciça

dos artistas do MAU no festival universitário em que os primeiros cinco lugares de melhor música foram entregues ao grupo. É a partir de então, segundo a narrativa de Ivan Lins, que o grupo resolveu se organizar, uniformizar-se e criar uma rede de apoio trabalhista entre si. Luiz Gonzaga do Nascimento Jr. reforça tal ideia ao dizer que “nós fizemos um agrupamento chamado MAUNI [*sic*] Meta-Artístico Universitário para proteção, para que nós nos fortalecêssemos, para que a gente pudesse encarar, já que não tinha muito espaço para trabalhar.” (Echeverria, 2006, p. 141)

Essa articulação levou ao convite da Globo para que o grupo consagrasse seu crescimento por meio de um programa de televisão semanal, buscando com isso renovar a programação musical recorrente que marcou a televisão da década anterior. Com diversos dos membros mais conhecidos da MPB exilados, a emissora conseguiu contratar ainda assim um elenco de grande força para atuar em *Som Livre Exportação*, programa que levava o nome da jovem e forte gravadora vinculada à emissora:

O Som Livre Exportação era apresentado por Ivan Lins e Elis Regina e em seu elenco fixo estava o pessoal do MAU, Os Mutantes, a Brazuca, grupo de Antônio Adolfo. (...) Para cumprir o calendário de quatro programas por mês, três eram gravados em estúdio e um ao vivo, com um show fora do Rio de Janeiro. (...) pretendia aglutinar diferentes formas de atrair todas as gerações, mas tudo voltado para a juventude. (Echeverria, 2006, p. 144)

A ideia do programa era juntar o casting de grandes nomes da música em apresentações, algumas ao vivo, outras gravadas e demonstrar o novo rosto da música brasileira pós-exílios, fazendo com que alguns nomes já consagrados se juntassem a outros mais recentes, de forma a tentar aferir a continuidade e importância da televisão no panorama na música nacional. O programa, porém, foi bastante censurado e o produto final acabou bem diferente do esperado (Echeverria, 2006, p. 144). Ivan Lins relata que ao longo das apresentações do primeiro dia de programa, transmitido ao vivo do Anhembi em São Paulo, houve um clima de tensão pela presença de “artistas pensantes e conhecidos” (Echeverria, 2006, p. 144) diante das censuras prévias, da dificuldade de se dizer diretamente as palavras de ordem, veiculadas entre músicas e também pela presença destoante de cantores que não eram engajados politicamente, como Roberto Carlos.

Caetano Veloso chegou a valorizar essa perspectiva de continuidade do MAU e da proposta do programa em *Verdade tropical*, quando afirma que

o programa *Som Livre exportação*, filho do tropicalismo (a expressão "som livre" - para não falar na idéia oswaldiana de "exportação" - foi lançada por mim no programa *Divino, Maravilhoso*) e dos festivais, neto do Fino da Bossa e da bossa nova era comandado pelos talentosíssimos (e então recém lançados) Ivan Lins e Gonzaguinha. (Veloso, 2017, p. 315)

O programa contou com a apresentação de uma gama de artistas de diferentes gêneros musicais ao longo de seus 2 meses de transmissão. Após esse período, houve uma reformulação contratual em que restaram apenas Gonzaguinha, Ivan Lins e César Costa Filho do elenco do MAU, o que é também um dos motivos pelos quais o trio se firmou como o núcleo central do grupo à imagem pública. Findo o contrato aos seis meses de programa, sob aconselhamento de Aldir Blanc, os três artistas deram adeus ao programa e também se desvincularam do MAU, buscando seguir carreira por outros meios (Echeverria, 2006, p. 144-148). Gonzaguinha, sobre todo esse processo, afirmou que

Acabamos desembocando no programa *Som Livre Exportação*, que marcou uma época também na Rede Globo e as pessoas seguiram cada uma o seu caminho e tal, os grupos desfazem-se. O MAU continha contradições, mas foi um grande ensinamento, com grandes companheiros e aprendi muito com esse grupo, principalmente com o grande poeta Aldir Blanc Mendes, figura que a gente tem no coração o tempo todo e com Ivan Lins, um menino doce, um menino maravilhoso (...) era apenas um grupo heterogêneo, que de comum só tinha a música e mesmo essa era feita com ideias diferentes. Viveu apenas um ano e foi engolido pela TV Globo, para a qual tínhamos bolado um programa chamado *Som Livre Exportação*. Para uns ele foi a realização de sonhos dourados, para outros, apenas uma brincadeira e para terceiros, um negócio seríssimo. Para mim, acabou muito antes de terminar efetivamente e teve como utilidade ensinar como não se deve fazer determinadas coisas. Quando se pretende algo é necessário ter hegemonia de pensamento e ação com o grupo. Mostrou também outras experiências anteriores, como mutretas e tudo o mais terminando em "etas" do interior de um televisão, um veículo que é ruim pela sua organização interna e pela atuação das pessoas que se entregam para integrar um sistema. Foi barra-pesada como todas as outras, porque não existem barras livres. Para chegar ao povo, tem de se brigar muito. (Echeverria, 2006, p. 147)

Gonzaguinha acaba por reforçar a mesma premissa cepecista de fazer o uso dos meios de comunicação massivos como uma forma de chegar ao povo, apesar das condições e contradições que envolvem todo o processo. O compositor demonstra consciência sobre esse processo e reconhece que a participação do grupo no programa em questão foi não apenas uma ferramenta para levar ideias ao povo, mas também um experimento para testar e compreender melhor dinâmicas de grupo e do sistema de circulação musical no país. Da experiência do MAU,

dos festivais e do *Som livre exportação*, pouca coisa restou da coletividade entre os artistas que fizeram essa trajetória. São esporádicas as contribuições entre os que compuseram o grupo, como também são raras as dinâmicas em que um interpreta a música do outro, como ocorria frequentemente entre tropicalistas. Fora Aldir Blanc, que seguiu como parceiro de João Bosco (presente no MAU apenas nos últimos momentos), Gonzaguinha, Lins e Filho tiveram participações pontuais nos trabalhos uns dos outros, mas nada de grande impacto.

A história do grupo, de acordo com a tônica utilizada por seus integrantes, parece ser sintetizada por Gonzaguinha no Pasquim em entrevista cedida no ano de 1981:

GONZAGUINHA- Não, o MAU saiu daí. O MAU, Movimento Artístico Universitário, foi um grupo heterogêneo que me ensinou como não fazer um grupo.

REINA- O MAU tava mal?

GONZAGUINHA- Quando começou em 70, foi uma coisa boa, mas se perdeu, foi engolido pelo programa Som Livre Exportação.

Diante disso, pode-se constatar que o grupo acabou sendo mais reconhecido por seus próprios integrantes do que propriamente pelo que conseguiu articular como projeto coletivo, cuja coesão, segundo o próprio Gonzaguinha era mínima: “de comum só tinha a música e mesmo essa era feita com ideias diferentes” (Echevarría, 2006, p. 147). Ainda assim, sua breve duração foi suficiente para consagrá-lo nos anais da história da música brasileira como uma espécie de desdobramento do processo iniciado nos anos 1960. A chamada música universitária de classe média, que marcou a consolidação da MPB encontrou no MAU um de seus prolongamentos, justamente no momento em que a Tropicália é interrompida politicamente e artistas são forçados ao exílio, fazendo com que a canção de protesto engajada e voltada à elaboração de uma noção de “povo” permanecesse nas mãos dos universitários formados pela geração de músicos que teve seu trabalho no país interrompido pelo regime.

3 MODERNIDADE, ROMANTISMO E A POÉTICA DE GONZAGUINHA

3.1 O PENSAMENTO ROMÂNTICO COMO RESPOSTA À MODERNIDADE

Diante dessa proposta elaborada sobre o fazer artístico na primeira metade dos anos 1960, os diversos ramos das artes brasileiras buscaram se posicionar. Diretores de renome como José Celso Martinez, Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri articularam espetáculos de sucesso na tentativa de representar e engajar o “povo brasileiro”, seu público ideal, fazendo das apresentações um cenário de aprendizado por espelhamento entre o suposto público e as personagens. A música também foi à procura desse povo e passou a agregar a seu repertório lírico, rítmico e harmônico elementos que encontravam legitimidade simbólica por serem oriundos da cultura popular. Nesse contexto, a passagem da Bossa Nova à MPB como principais representantes da música nacional no mercado revela a recorrência de temáticas semelhantes, como a valorização do morro e do trabalhador, a crítica à presença da cultura estrangeira anglófona e a valorização de manifestações culturais provenientes do Nordeste e de tradições africanas.

O samba, nesse sentido, passa a ser grande articulador de uma tradição que já era retomada desde a Bossa e continua com os novos artistas da geração do começo de 1960. A “voz do morro” vem como legitimadora de uma história brasileira, bastião da cultura nacional por excelência e que, por ter surgido de maneira coletiva nas periferias do Rio, poderia ser compreendido socialmente como uma música de formação orgânica, condizente com uma realidade social local e que estava aos poucos sendo incorporada à música produzida pela classe média carioca. Tudo isso, vale lembrar, existe desde o final da década de 1950 em oposição ao rock, tido por importado, ingênuo, alienado, fruto exclusivamente da potente cultura de massa norte-americana.

A discussão orientada pela demanda da esquerda ecoa ainda um Brasil “bom-selvagem”, intocado de forma radical, ao menos no âmbito cultural, por aquilo que é imediatamente compreendido como estrangeiro. A questão que se coloca é que, ao pensar as tensões entre identidades autênticas ligadas à coletividade da nação, mas que também atravessam a postura do indivíduo consciente de seu papel no mundo globalizado está-se pensando também uma forma de perceber a si e ao mundo que é fundamentada nas condições modernas de produção de subjetividade. Isso deve ser levado em conta, pois há fatores históricos que modulam as bases materiais para o desenvolvimento dessa percepção a partir de uma relação entre a cultura industrial, o desenvolvimento do capitalismo e a burguesia regente.

Como veremos em detalhes mais adiante, a transformação da noção de sujeito propiciada pela modernidade e as renovações históricas na busca por essa identidade acabam por deixar latente a habilidade que o capitalismo tem de incorporar os antagonismos ao mundo por ele desenhado e assimilá-los como parte do próprio sistema. Para isso esvazia-se a crítica para que passe a funcionar como uma lâmpada que evidencia os problemas inerentes do sistema econômico, mas que passam a ser resignificados por ele como fatalidades inevitáveis em qualquer sociedade humana. Assim, a veiculação verbal e estética da procura por uma autenticidade nacional na indústria musical só se faz possível uma vez que se espalha país adentro pelo próprio mercado que em paralelo, impede a consolidação dessa mesma identidade. Logo esse desejo são faces da moeda moderna em que por vezes um dos lados está à mostra, mas estando sempre em sustentação pelo seu suposto oposto: por trás da brasilidade cepecista, Odeon, EMI e Philips com suas metas de lucro; por trás do internacional rock da Jovem Guarda, a busca pela marcação da individualidade e autenticidade do jovem, mediada por essas mesmas empresas.

Levando em conta esse processo histórico, o trabalho de Stuart Hall *A identidade cultural na pós-modernidade* (2001) apresenta a tipificação de três sujeitos centrais ao longo do passado recente: a) o “sujeito do Iluminismo” teve sua existência assimilada por um essencialismo segundo o qual a condição inerente do ser é imutável, o que confere a ele um caráter estável da concepção de si e a possibilidade de se projetar como influenciador da sociedade; b) o “sujeito sociológico” passa a se entender por uma série de fatores mais complexos que valorizam a maneira como ele é influenciado pelas condições materiais em que está inserido; c) “sujeito pós-moderno” resulta de seu antecessor imediato, com a diferença de que rompe com a rigidez da compreensão de si e aprofunda algumas facetas modernas. Deste modo, Hall aprofunda dizendo que sua identidade é “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados pelos sistemas culturais que nos rodeiam (...) nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas” (Hall, 2001, p. 13).

É de interesse pensar que esse mundo das representações que modula e é modulado pelo sujeito consiste essencialmente na reiteração do sujeito romântico visto já escancarado pelos autores realistas, por exemplo. Por outro lado, o sujeito sociológico de Hall é essencialmente o que aqui chamaremos de sujeito moderno, que orienta sua percepção de si “na ‘interação’ entre o eu e a sociedade”, uma noção identitária que se desenvolve na tensão “entre o mundo pessoal e o mundo público” (Hall, 2001, p.11). Trazemos isso à tona porque é de interesse do presente

trabalho articular o sujeito do século XX a partir da continuidade do pensamento romântico e moderno durante esse período enxergando-o como uma visão de mundo de lastro histórico e definidor de boa parte da produção cultural da época. Para tanto, a segmentação adotada por Hall e diversos outros teóricos entre modernos e pós-modernos, ou sociológicos e pós-modernos tem suas aplicações, mas para o presente trabalho serviria acima de tudo para mascarar as bases de pensamento que aqui iremos evidenciar.

Isso posto, a divisão de Hall, ao remeter ao século XVIII para avaliar a formação de subjetividade na história recente, reitera o que afirmamos aqui sobre a centralidade do pensamento romântico na contemporaneidade, uma vez que seu desenvolvimento se dá nos princípios como uma resposta às condições materiais oitocentistas. A ruptura com o sujeito do Iluminismo ocorre de forma mais evidente ao longo da segunda metade do século a partir de uma série de reformulações sobre o ser e o mundo. No âmbito da filosofia, por exemplo, o *Contrato social* de Rousseau teve grande penetração no pensamento romântico, a partir de uma descrença no que poderia o pensamento burguês fazer pela sociedade e pela elaboração de uma crítica à propriedade privada, percebida aqui como a origem dos males sociais. O “bom-selvagem” tão explorado pelos românticos surge desse processo de análise, implicando o homem civilizado como corrompido pelo modelo de organização urbana, ao passo que os modelos primitivistas de sociabilidade seriam alternativas possíveis e preferíveis ao modelo burguês (Nunes, 2002).

Além disso, a filosofia francesa passa a dividir cada vez mais espaço com a alemã na virada do século XIX, trazendo autores como Fichte e os irmãos Schlegel e concebendo uma forma de elaboração sobre o mundo em que o indivíduo e sua subjetividade passam a ser centrais para a concepção humana, o que teve grande influência na transformação de um individualismo racional e iluminista para um individualismo egoico e romântico (Nunes, 2002). Kant também teve grande importância ao trazer novos olhares sobre a estética especialmente a partir da *Crítica da Faculdade do Juízo* em que o conceito do belo fundamentado na cópia dos modelos naturais (base clássica) é reinterpretado, dando lugar à beleza natural como fruto de sua autonomia em relação a modelos preestabelecidos. A beleza, nesse sentido, seria consequência da liberdade e da autenticidade natural, também poderia ser alcançada pela arte, uma vez que seguisse esse preceito fundamental e pela destreza técnica (Nunes, 2002). Da soma desses pensamentos decorre, por exemplo, uma certa intempestividade romântica e a valorização do viver como um ato estético e livre.

O mapeamento das transformações do pensamento constitui um dos objetos centrais da chamada história das ideias, campo no qual o filósofo Isaiah Berlin se destaca como uma de suas figuras mais proeminentes. Em *Roots of Romanticism* (2001), Berlin se dedica à análise do pensamento romântico, buscando identificar os eixos fundamentais a partir dos quais essa forma de apreensão e elaboração do mundo se organiza. Segundo o autor, cada época histórica é marcada pela predominância de uma determinada modalidade de conhecimento, que passa a funcionar como princípio ordenador das demais áreas do saber. Tal dinâmica pode ser observada, por exemplo, na centralidade do pensamento lógico-matemático nos séculos V e VI a.C., refletida na forma como Platão estrutura sua filosofia; na força assumida pela sociologia ao longo do século XIX, influenciando decisivamente a constituição das ciências biológicas; e, ainda, no impacto exercido pela psicologia e pela linguística estrutural ao longo do século XX, cujos desdobramentos alcançaram múltiplos campos do conhecimento (BERLIN, 2001, p. 2). Esses operadores de ordenação do conhecimento, na transição do século XVIII para o XIX, passam a ser, segundo Berlin, predominantemente articulados pela arte. É ela que assume papel central ao deslocar o foco para os processos de criação e para a relação do sujeito com o mundo, introduzindo uma atenção renovada às múltiplas formas de significação que atravessam a experiência. Nesse contexto, a percepção do entorno deixa de se organizar de modo unívoco e passa a oscilar entre aproximações ao legado iluminista e rupturas radicais com ele, podendo manifestar-se tanto como força criadora quanto como potência destruidora. (BERLIN, 2001, p. 11).

Diante da colocação em xeque da racionalidade e dos modelos de organização social e econômica que os sustentavam, as ideias que passam a operar sobre os sujeitos incorporam a concepção de que o mundo, compreendido como produto da criação humana, é essencialmente instável. Nesse contexto, o retorno ao mito acontece como uma importante via para a compreensão dessa instabilidade (BERLIN, 2001, p. 119–120). Tendo a ciência dissolvido os mitos clássicos, o sujeito que se afirma no período romântico, sobretudo entre 1760 e 1830, encontra na arte uma potência criadora capaz de suprir esse vazio simbólico. *Ímpeto e falta de estruturação do mundo* são, na visão de Berlin, as grandes inovações trazidas pelo período de estabelecimento da modernidade para a história das ideias. Não que elas não existissem antes, mas a maneira pela qual se valorizou o *ímpeto* e a importância que ele passou a ter como sinal de autenticidade, liberdade e agência para a realização do desejo do sujeito é uma percepção essencialmente romântica. Da mesma forma, a visão de um *mundo desestruturado* já atravessou diversos outros períodos da história, seja pela tentativa de ajuste realizada pela igreja católica

durante a idade média e mais tarde por físicos enciclopedistas e biólogos. Os esforços empreendidos ao longo do século XVIII para harmonizar e organizar o mundo evidenciaram, para a geração romântica, a impossibilidade de realizar plenamente esse projeto. Diante disso e de uma visão que se aproxima do niilismo – perspectiva que, segundo Berlin encontra em Nietzsche uma de suas formulações mais expressivas –, o Romantismo passa a assumir a desestruturação do mundo não como um problema a ser solucionado, mas como condição para ampliar as possibilidades de experiência do ser.

Paulo Henriques Britto aponta a maneira pela qual essa inovação ocorreu sintomaticamente na vida de Lord Byron, uma vez que “toda questão ética [quando tratada por Byron] termina por se reduzir a uma apreciação estética: a transgressão, a afirmação de uma individualidade superior e orgulhosamente consciente de sua superioridade— tais coisas são belas em si e por serem belas, são boas” (Britto, 2010, 38). Dessa forma, a estética romântica transborda o eixo artístico e passa a ser articulada como uma forma de pensar a si no mundo, de maneira que o belo esteja presente no próprio ato de viver, no ímpeto de autenticidade do indivíduo, no desbravamento de um mundo livre e de estruturas tão fragilizadas, que cabe ao sujeito orientá-las ao seu desejo.

Dessa vida estética derivam tanto suas faces mais individualistas quanto o hedonista satânico, o ultrarromântico, a personificação de Don Juan no mundo, até mesmo suas ações mais voltadas a um pensamento coletivista, como visto na defesa do ludismo inglês, ou em sua ida à Grécia para lutar contra o domínio otomano sobre o país. Tais gestos tornam-se coerentes quando Byron é compreendido a partir do pressuposto de que a visão de mundo por ele projetada é essencialmente estética. O heroísmo bélico em favor da libertação grega possui, nesse sentido, o mesmo estatuto de impacto simbólico que as viagens de Don Juan ou o célebre gesto de beber vinho em uma taça feita de crânio⁷: todos se articulam em torno do Belo e de um *ímpeto* intenso que emerge justamente da *ausência de estruturas fixas no mundo*. É nesse ponto que se confirmam os elementos que corroboram a leitura de Berlin, segundo a qual as artes entendidas como busca estética, se impõem, no Romantismo, como instâncias orientadoras do pensamento e da forma pela qual o sujeito se compreende no mundo.

Como veremos neste capítulo 3, as mesmas ideias tornam a orientar o pensamento de diversas gerações ao longo do século XX, assim como ficam latentes ao longo da vida e da obra do compositor Gonzaguinha em canções como “Com a perna no mundo” (1979), “Questão de fé” (1980) e “Por aí” (1978). Suas paixões, suas formas de se relacionar com o mundo, a

⁷ Como visto no poema “lines inscribed upon a cup formed from a skull”

apresentação de um *ethos* para orientar idealmente tanto a nação como o indivíduo, configuram respostas para as inquietações que são apresentadas ao longo de seu trabalho. Nelas, questões como o mercado, a música, a política e a reiteração da beleza de um olhar que busca a beleza do mundo na liberdade e no contato do ser humano com uma simplicidade autêntica e não industrial acabam por sintetizar diversos ecos desse viver estético romântico.

Também o individualismo egóico trazido como uma alternativa ao individualismo racional iluminista permeia esse hall de pensamentos orientadores da identidade moderna, na medida em que tanto o *ímpeto* puro quanto a percepção de um *mundo desestruturado* se mostram como efeitos diretos dessa afirmação de uma potência subjetiva. O eu diante de um mundo desestruturado assume sua liberdade de interpretá-lo a partir de um ímpeto que se articula essencialmente sobre o âmbito das emoções. Para um moderno romântico, afirmar um sentimento carrega um peso quase tão grande quanto afirmar uma identidade. Logo emerge dessa correlação o desejo de realização plena dos ímpetos do sujeito que, diante de um mundo desestruturado, não consegue se satisfazer, pois não há em que se escorar além da própria subjetividade. A idealização surge então, como uma saída paradoxal, na qual o mundo deixa de operar como realidade objetiva e passa a existir sobretudo como projeção do desejo e da sensibilidade individuais.

Esse individualismo egóico traz consigo o problema da autenticidade tal como formulado pelo ideal romântico, uma vez que o poeta moderno se constitui sob o signo de uma melancolia herdada do próprio Iluminismo. Como observa Harold Bloom, “o poeta moderno (...) é herdeiro de uma melancolia engendrada na mente do Iluminismo pelo ceticismo em relação à sua dupla herança de riqueza imaginativa, dos mestres antigos e do Renascimento” (Bloom, 1991, p. 58). O desejo de superar modelos consagrados, apresentado como forma de afirmar tanto o valor do pensamento moderno quanto a singularidade do indivíduo que o encarna, acaba por expor a fragilidade constitutiva da própria modernidade. Nesse sentido, Oscar Wilde formula a ideia de que a influência literária se torna uma das principais inimigas do poeta moderno, pois funciona como fonte de angústia e melancolia ao comprometer o ideal de uma singularidade subjetiva absoluta (Bloom, 1991, p. 57).

A urbanização industrial, nesse sentido, é uma das grandes marcas da modernidade que molda radicalmente a maneira pela qual o sujeito moderno consegue se enxergar diante do mundo. A lógica de produção industrial mudou a relação do homem com a natureza, com o tempo, com sua vivência cotidiana, priorizou o progresso como valor quase absoluto, atribuiu ao trabalho um motivo para se viver, consolidou o sistema econômico capitalista, desbancou a

manufatura para dar espaço à standardização da produção e com isso vieram também seus impactos sócio culturais (Argan, 1992). É sobre essa perspectiva de modernidade industrializada que o historiador da arte Giulio Argan explicita em *Arte moderna* (1992) que:

Excluídos do sistema técnico-econômico da produção em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes (...) O artista *bohémien* é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negacionismo, a mediocridade cultural” (Argan, 1992, p. 17)

Logo, a arte de Estado opera na “busca de uma lógica de representação formal e de uma funcionalidade puramente social da arte: por conseguinte, [ocorre o] desenvolvimento dos ‘gêneros’ mais apropriados para a análise da realidade natural (paisagem) e social (retrato)” (Argan, 1992, p. 38). As mudanças do mercado também colaboraram para a ênfase do pensamento egóico romântico. Roger Chartier em *"A autoria e história cultural da ciência"* (2012), gerencia um panorama histórico da concepção dos termos “autoria” e “autor”, articulando-os ao processo de institucionalização dos direitos autorais e aos efeitos dessa normatização sobre as formas de produção, circulação e apropriação das obras. Chartier aponta o começo da discussão para o século XVIII entre 1710 e 1720, quando um grupo de editores ingleses se junta para estabelecer alguns parâmetros que sistematizassem a possibilidade de lucro a partir da atribuição de uma propriedade intelectual. Para isso, foi destacado o valor simbólico de posse sobre uma ideia e seria sobre a veiculação dela que o autor teria direito, não apenas pela venda do objeto físico que a veicula, como era já de praxe no mercado do livro (Chartier, 2012, p. 47).

A título de exemplificação, um dos contratos mais conhecidos desse momento inicial de mercado é aquele assinado por John Milton para a publicação de *Paradise Lost* em que foram estabelecidas regras que só se tornaram recorrentes nos contratos desse tipo alguns anos depois, que passaram a incluir atribuições como o limite máximo de tiragem, o recebimento proporcional à quantidade de obras vendidas e a possibilidade de acesso a documentos que comprovem a relação de livros entregues a livrarias (Chartier, 2012, p. 41-42). Ao final do século XVIII e começo dos XIX essa ideia do direito de autor se intensifica ainda mais, criando uma percepção sobre a posse simbólica e legal de uma obra que culmina no autor como o concebemos contemporaneamente, uma categoria essencialmente moderna (Foucault, 2006, p. 34).

Essa autoridade do autor mostrou-se igualmente devedora da constituição do cânone literário, muitas vezes consolidado apenas em momento póstumo, como se observa nas reflexões de Eduardo Lourenço em *Romantismo, Camões e saudade* (1999). Nesse estudo, o crítico analisa o processo de amplificação, promovido pelo pensamento romântico e pelo imaginário moderno do século XIX, da dimensão mítica tanto da obra quanto da biografia de Camões em Portugal. Tal esforço de consagração canônica e de monumentalização do poeta configurou-se como um sintoma do egocentrismo romântico, na medida em que buscou projetar sobre a figura camoniana a imagem do gênio movido por um ímpeto criador absoluto, capaz de unificar vida e arte como instâncias complementares de um mesmo destino estético.

Assim, Camões passou a ser apresentado como herói, orientado por um impulso puro e autêntico, cuja missão consistiu em forjar em *Os Lusíadas* um mito fundador capaz de representar a nação portuguesa. Sua biografia foi, assim, progressivamente romantizada: o viajante frequentemente punido por suas aventuras amorosas e militares; o prisioneiro; o poeta que reivindicava ascendência nobre; o escritor que se isolava em espaços lúgubres, como a gruta na costa africana, onde comporia seus versos ao som do mar; e, sobretudo experienciador da cena paradigmática do naufrágio em que teria salvo os originais de *Os Lusíadas* em detrimento da própria companheira. Essa construção biográfica, de feição eminentemente romântica, revela a projeção retrospectiva de uma visão ideológica moderna sobre o passado, na tentativa de criar em Camões, um espelho histórico do sujeito que o novo século desejava legitimar: o indivíduo dilacerado, movido pela arte e pela sentimentalidade, disposto a sacrificar tudo em nome de seus ímpetos criadores.

O autor, então, vai aos poucos se estabelecendo na modernidade como uma figura que articula em concomitância suas origens mercadológicas do século XVIII e a criação da autoridade biográfica sobre o texto. Assim, a legitimação do significado absoluto de seu trabalho, uma vez que o *ímpeto* e o projeto estético vieram dele próprio, caberia fundamentalmente ao autor. Essa visão se perpetua com solidez ao longo dos séculos XIX e XX embora encontre na segunda metade deste século fortes questionamentos. Roland Barthes, por exemplo escreve *A morte do autor* (Barthes, 2004) para levar a discussão sobre autoria sobre o seguinte aspecto: “a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões” (Barthes, 2004, p. 1-2). Dessa visão decorre que “a obra de Baudelaire é o falhanço do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovsky o seu vício” (Barthes, 2004, p. 2). Com isso, o autor desenvolve, nos termos contemporâneos essencialmente uma

personagem moderna (Barthes, 2004) cuja obra busca mimetizar, acima de tudo, a própria subjetividade autoral, ficando a produção artística como uma extensão do pensamento do indivíduo sobre o mundo.

Em síntese, ainda que aspectos centrais da formação da modernidade tenham sido objeto de debates críticos e rupturas teóricas ao longo da segunda metade do século XX, é possível compreendê-la também como resultado desse longo processo histórico. No recorte proposto por Isaiah Berlin esse processo encontra seu momento decisivo de articulação entre 1760 e 1830; contudo, ao longo de seus desdobramentos posteriores, a modernidade acabou por consolidar um conjunto tão recorrente de traços que se pode falar na constituição de uma tradição moderna. Trata-se, como observa Compagnon, de “uma tradição voltada contra si mesma e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma” (Compagnon, 1996, p. 10).

É justamente nessa contradição que passam a coexistir valores aparentemente inconciliáveis, como a ruptura e a revolta contra o passado, de um lado e certas formas de conservadorismo, de outro, ambos frequentemente investidos de um valor estético. O ímpeto de negação e autenticidade, motivado pela percepção de um mundo destituído de unidade, é confrontado, assim, com a própria ideia de tradição, pensada de modo maleável e retoricamente instrumentalizado. Com isso, a revolta moderna, associada ao ideal de autenticidade, tende a se converter em uma crítica que se esgota em si mesma, sendo assimilada pela sociedade como forma de transgressão estetizada, sem produzir em seu cerne, transformações efetivamente estruturais. Essa rivalidade do moderno com a tradição leva ao que Haroldo de Campos postula em “Poesia e modernidade” (Campos, 1997): baseado especialmente nas concepções de modernidade do alemão Hans Jaus, o autor entende que uma das grandes máximas modernas é a de que não há mais “uma oposição aos tempos antigos, mas a consciência do desacordo com o tempo presente” (Campos, 1997, p. 247). Passadas algumas gerações de pessoas e mais de um século de modernidade, então, o paradoxo da *tradição moderna* acaba redirecionando o objeto desse ímpeto de revolta estética para o presente, uma vez que nele são evidentes as sequelas das estruturas modernas ainda vigentes.

Como corroboração desse diagnóstico, pode-se considerar a leitura de Jürgen Habermas em *A modernidade*: um projeto inacabado (Habermas, 1987). Para o autor, a modernidade não teria se consumado plenamente e, justamente por isso, continuaria a operar como matriz fundamental das orientações subjetivas estéticas e sociais contemporâneas. Amparado na leitura adorniana, Habermas identifica na própria lógica moderna, marcada pelo deslocamento, pela

negação do semelhante e pela tentativa de ruptura com a continuidade temporal, o seu selo de autenticidade, sintetizado na fórmula segundo a qual “a modernidade é um mito voltado contra si mesmo” (Habermas, 1987, p. 8). Paradoxalmente, é essa dinâmica de autonegação que garante sua permanência histórica, não como superação, mas como reprodução contínua de suas tensões constitutivas. Isaiah Berlin também articula o pensamento contemporâneo como contínuo e ininterrupto em relação aos ideais modernos e românticos. Em sua leitura:

romanticism is not simply historical. A great many phenomena of the present day - nationalism existentialism, admiration for great men, admiration for impersonal institutions, democracy, totalitarianism - are profoundly affected by the rise of romanticism, which enters them all. For this reason it is a subject not altogether irrelevant even to our own day. (Berlin, 2001, p. 11)⁸

Assim, o último grande paradigma de pensamento rearticulado na história da humanidade encontra-se no surgimento do pensamento moderno e na visão romântica que o integra. Apesar das transformações ocorridas ao longo dos séculos XIX e XX, a continuidade de uma série de condições materiais e simbólicas sobre o mundo se mostrou muito mais significativas e resultaram mais no aprofundamento daquilo que foi germinado pelas estruturas modernas do que em seu rompimento (Berlin, 2001, p. 1-2).

Diante desse panorama, torna-se sintética a elaboração de Löwy e Sayre em *Revolta e Melancolia*, uma vez que o pensamento romântico enquanto resposta à modernidade se orienta essencialmente por meio da negação de valores incutidos a partir do capitalismo: a reificação do sujeito, amplamente pautada na visão maquinal e utilitária do corpo humano; e o individualismo segregacionista. A reação romântica a esses valores, então, foi elaborar uma utopia a partir da retomada de valores do passado sufocado pela força da modernidade: a subjetividade e a introspecção se tornam formas de buscar a expressão de uma essência humana muito norteadas pelo sentimento; e a valorização da unidade coletiva passa a ser elaborada na busca por um “conjunto orgânico de povo” (Löwy; Sayre, 2015, p. 27). A substituição moderna das formas de perceber o mundo acaba por criar um espírito romântico que tem em seus princípios a “recusa da realidade social presente experiência de perda, nostalgia melancólica e busca do que está perdido” (Löwy; Sayre, 2015, p. 44)

⁸ “O Romantismo não é apenas histórico. Vários fenômenos contemporâneos - nacionalismo existencialismo, admiração por grandes homens, admiração por instituições não personalistas, democracia, totalitarismo - são profundamente afetados pelo surgimento do Romantismo, que atravessa a todos eles. Por isso, é um tema que não é completamente irrelevante até mesmo no nosso tempo” (tradução nossa)

Ancorada essa perspectiva sobre seu prolongamento no século XX, a reiteração dos valores românticos pelas esquerdas se dá pela forma como se projeta, a partir do passado, a busca por uma experiência de futuro:

O romantismo das esquerdas não era uma simples volta ao passado, mas também modernizador. Ele buscava no passado elementos para a construção da utopia do futuro. Não era, pois, um romantismo no sentido da perspectiva anticapitalista prisioneira do passado, geradora de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento com a vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades (Ridenti, 2000, p. 25)

Portanto, a perspectiva romântica elaborada sobre as décadas de 60 e 70 do século XX no Brasil se contrapõe àquela ancorada no século XIX pela diferença fundamental de que enquanto esta está consolidada sobre um olhar para o passado que se encerra na nostalgia melancólica, aquela busca um olhar para o passado que se apresente enquanto proposição utópica para o porvir, implica “o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizadora que, no limite, poderia romper as fronteiras do capitalismo” (Ridenti, 2000, p. 51).

Logo, à semelhança das colocações de Berlin, pode-se compreender a visão artística embasada nas premissas do CPC de maneira muito similar à romântica oitocentista, uma vez que sua arte se propôs a elaborar e ser centro de discussão para as outras ciências que orbitavam os conhecimentos humanos (como economia, história e sociologia). Desse pensamento, decorreram discussões que essencialmente “propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construído – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente” (Ridenti, 2000, p.57).

Néstor Garcia Canclini em sua obra *Culturas híbridas* (1997) ao fazer um estudo sobre a modernidade inserida no contexto latino-americano, chega à disputa simbólica pelo significado do termo “popular” e, conseqüentemente, “povo” que se dá a partir desse processo histórico. Essencialmente diante de algumas possibilidades de dualismos que operam sobre as diferentes concepções do termo, interessa-nos aqui o contraste entre “culto” e “popular”: nessa dualidade, a cultura que é produzida por e para as classes hegemônicas é entendida como elevada erudita e evocadora de cânones culturais produzidos ao longo de séculos e que

encontraram nos registros escritos e nos museus alguns meios de se propagarem e se legitimarem. O popular, por outro lado, teria essencialmente uma simplicidade estética e técnica que, por vezes, sequer consegue alcançar o sistema de arquivo para que tenha sua memória preservada e apreciada e é comumente entendido como algo de menor relevância global do que o erudito. A busca pelo popular, porém, passa a se tornar uma empreitada das classes médias brasileiras durante meados do século XX, alinhando ainda uma visão de popular que está ligado a um ambiente urbano, periférico às cidades, como pode ser pensado a partir de alguns feitos da nossa história: o selo musical Marcos Pereira de discos, por exemplo, buscou durante a década de 1970 trazer ao registro físico diversos nomes que estavam ocultos na história que foram afastados das rádios urbanas, dentre alguns motivos, por serem lidos sob a égide do popular.

Na seleção das grandes gravadoras, importa realmente aquilo que se entende por popular como sinônimo de vendagem e, conseqüentemente, abrangência de mercado. A perspectiva tomada pela Marcus Pereira, porém, faz o uso de outra perspectiva do mesmo termo, buscando por ele diversas manifestações artísticas que emanassem do povo, o povo do qual se falava nas canções da MPB e na bossa tardia, mas um povo que não conseguia o espaço de projeção por sua própria voz quase nunca. É desse processo então, que surgem os discos da série *Música popular do nordeste*, que não buscavam Caetanos e Vandrés, mas produzir gravações de autores como a Banda de Pífanos de Caruaru, Mestre Baracho e Quinteto Violado, geralmente executando alguma música tradicional ou cantos feitos por cantadores típicos de determinadas regiões do interior. Em outro projeto bem-sucedido, houve a primeira grande projeção do cantor e compositor Cartola como sujeito de suas próprias canções, com seu primeiro álbum lançado aos 66 anos em 1974.

Na dissertação de mestrado produzida por José Eduardo Magossi (2013), que trabalhou na reedição em CD das obras da gravadora entre pesquisas e relatos, são comuns as exposições de que o trabalho de campo da gravadora era intenso, porém feito de modo bastante precário, com alguns pesquisadores e músicos indo à casa de algumas pessoas dos morros e do interior dos estados brasileiros para registrar com gravadores portáteis as músicas em questão. Devido à falta de qualidade do material, alguns intérpretes ou grupos eram convidados a criarem uma versão em estúdio, o que acabou aliando o popular de vendagem com o popular etnográfico, pois o projeto contou ainda com a participação de artistas como Elis Regina, Renato Teixeira e Nara Leão.

O popular aqui mencionado é, no fim das contas, também um resultado das ponderações modernistas sobre o folclore brasileiro à luz de Mário de Andrade, um projeto quase romântico de acesso ao povo intocado pela cultura urbana, mas agora com a intenção não de colocá-lo à luz da academia, mas ao alcance da massificação, da radiofonia: uma tentativa de aliar dois espectros da palavra. De toda a empreitada da gravadora, no fim das contas, o único projeto que parece ter rendido sucesso massificado foi desempenhado por Cartola embora alguns nomes como o Quinteto Armorial e Quinteto Violado tenham começado a se popularizar por meio desses trabalhos e guardam ainda hoje algum sucesso e admiração.

O grupo ao qual pertencia Marcus Pereira (a pessoa, não a gravadora) se encontrava em São Paulo regularmente no Jogra, bar conhecido à época por ser frequentado por grandes nomes ligados à MPB e ao samba. Como já apontado, o grupo contrastava seus valores, o da autêntica cultura brasileira, com a onda radiofônica surfada pela jovem guarda e esse desdém se tornou também mote de diversas discussões, um verdadeiro marcador da identidade desse grupo.

Essa relação com o popular, cabe pontuar, também foi parte do projeto de modernidade desde seus primórdios europeus. Quando se leva em conta o âmbito romântico enquanto movimento nacionalista dos estados modernos, é recorrente a presença de um passado idealizado que sirva em concomitância enquanto crítica às condições morais do presente e a afirmação de virtudes que precisem ser resgatadas para a constituição profícua de uma pátria. Os ambientes utilizados para a criação desse povo vêm, via de regra, de experiências não urbanas, como no caso do indianismo no Brasil, ou o medievalismo europeu que se escorava em um sistema pré-capitalista de produção, além de figurar várias das narrativas em meio a cenários bucólicos idealizados, como é o caso das *Songs of innocence and experience*, de William Blake, ou mesmo as *Lyrical Ballads* de William Wordsworth e Samuel Coleridge. Outro exemplo notório desse tipo de produção se deu também em âmbito acadêmico, seja na Alemanha com o conhecido trabalho executado pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm em que foram coletadas e compiladas diversas narrativas populares ao longo do século XIX, ou mesmo no Brasil com as expedições realizadas pelo Estado com a intenção de estudar os povos indígenas, notórias pelas participações de nomes como Gonçalves Dias, que escreveu à época seu *Diccionario da lingua Tupy, chamada Lingua Geral dos indígenas do Brazil*.

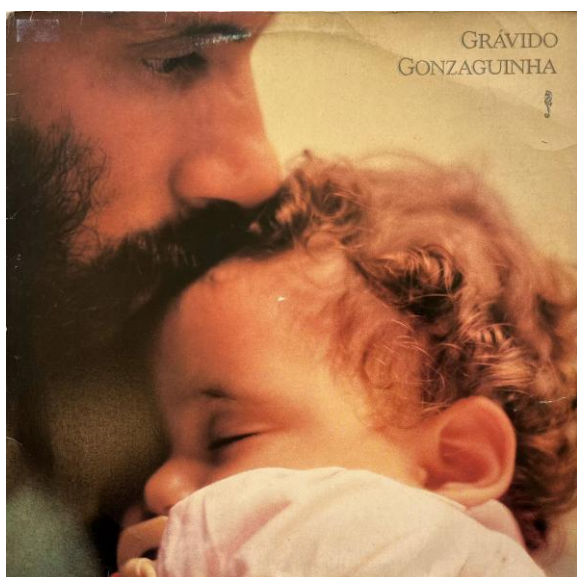
Diante desse panorama, o que parece ser latente sobre a organização e a elaboração do pensamento social é que uma vez que os meios de produção permanecem sob o controle da mesma classe dirigente, o sistema econômico, simbólico e representativo continua a reproduzir

uma racionalidade essencialmente atrelada a essa classe. A globalização, apesar de celebrada por determinados setores como perspectiva emancipatória, conservará traços estruturais de dominação imperialista (Santos, 2010); e as ideologias hegemônicas seguem articuladas às instituições culturais e políticas do Estado, orientadas à legitimação dessa ordem. Assim, longe de se poder afirmar a superação do paradigma moderno, o que se observa é a persistência de um estado de pensamento cuja matriz se formou entre os séculos XVIII e XIX, simultaneamente moderno e romântico, no qual a subjetividade, a estética da ruptura e a crítica da tradição continuam a operar como formas centrais de organização da experiência histórica.

Gonzaguinha, já em meados do século XX, opera uma continuidade desse olhar em sua produção artística, mas reinserindo alguns de seus elementos nas tensões sociais imediatas do período. Nesse sentido, o compositor incorpora à visão romântica muitas das discussões que, como já dito, deram corpo ao pensamento cepecista ao trazer o povo enquanto figura central de seus textos, seja por meio da escolha de personagens populares a partir de uma percepção crítica e sociologizante, seja por uma forma de articular os valores e os vícios por trás das estruturas que os cercam. Levando em conta a temática da identidade nacional especialmente pela configuração de um “povo”, é possível identificar sua presença de maneira transversal em todos os discos do compositor, que quando não o cita nominalmente, recorre, como já visto, a determinados tipos sociais de maneira metonímica.

Porém, é possível mapear nas canções de Gonzaguinha da virada para a década de 1980, no período da distensão, uma presença mais recorrente do termo “povo” como centro temático das canções. Alguns dos casos mais evidentes aparecem no disco *Grávido* (1984), por meio das canções “Meninos eu vi (gravidez)” e “Rosa-povo”, que articulam esses pressupostos cepecistas com leituras tipicamente românticas. O disco, lançado às vésperas da redemocratização, é atravessado também pelo nascimento de Mariana, filha de Gonzaguinha, última do compositor, que reaviva na vida pessoal e na produção artística a imagem da pureza da criança à semelhança do prospecto de um futuro melhor diante do fim do regime ditatorial. Assim, a infância enquanto recurso imagético já explorado por Gonzaguinha antes de 1984, assume aqui um protagonismo mais evidente tanto pela imagem da filha, quanto pela gestação do futuro evocada pelo título do disco.

A infância, assim, se faz um mote de forte impacto no disco, uma vez que sintetiza ao mesmo tempo valores, trajetória política e engajamento social. A leitura que aqui se faz dessa etapa da vida, porém, é melhor percebida quando colocada em contraste com outros momentos na obra de Gonzaguinha em que se fez presente. Para tal recorte, levar-se-á em conta as



GONZAGUINHA. *Grávido* [capa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1984.



GONZAGUINHA. *Grávido* [contracapa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1984.

Primeiramente, justifica-se a ilustração do ovo presente na contracapa de *Plano de voo* como uma extensão à representação da gestação, dados os campos semânticos coincidentes que atravessam os dois termos no campo artístico, servindo ambos por diversas vezes para representar ideias muito próximas quando lançados ao nível metafórico. A imagem, mais do que isso, configura um espaço de representação que, dadas as ressalvas quando necessárias, opera de maneira similar à própria infância diante da percepção do porvir que configura a realidade da vida adulta, sendo, por isso, ovo, gravidez e infância elementos simbólicos que podem ser cruzados a partir dessa chave de leitura.

Com isso, o par de imagens contido em *Plano de voo* remete à narrativa que organiza a canção homônima do disco, conferindo, porém, um destaque maior ao ponto de vista do observador. Na capa, apresenta-se uma perspectiva que recai sobre a mira telescópica de uma arma de prontidão para o abate dos pássaros em voo enquanto carabinas surgem em meio à folhagem, manipuladas por agentes que não se revelam ao olhar que se tem por referência, mas convergem em relação aos alvos desejados. Os pássaros, em contraposição, são o ponto de referência para a canção, alegorizando aqueles que buscam “A nova vida, a calma, o agasalho, pelo menos do campo o calor/ Voar se possível no frescor do despertar sereno da manhã/ Pegar a asa morna desse vento sul” e trazem desse deslocamento o sonho de uma vida tranquila, à distância dos que caçam os que almejam a liberdade: “um ninho é preciso noutro lugar onde agora o campo explode em flor”. As aves ocupam no texto então, uma representação da potência pura do ser humano em buscar um suposto estado natural tão pacífico quanto a idealização

poderia ambicionar, ao mesmo tempo que opera como cenário que propicia a materialização das condições para essa busca. O ninho, no verso, opera então como símbolo do porvir, da vida que pode ser gestada em uma realidade intocada pela violência do espaço de que se parte, rumo a outras imagens que representam a noção de reinício idealizado como o “frescor do despertar sereno da manhã” que se almeja.

O pássaro, porém, tem seu voo interrompido pela figura perversa do ser humano, que usa de sua tecnologia “Do olho, dedo no gatilho (...)/ Do laço, arapuca, armadilha” para matar, consoante ao que se apresenta na capa do disco. Esse momento leva à ruptura entre as imagens idealizadas, que têm seu centro na natureza e na vida e a brutalidade injustificada, centrada no homem e na violência, restando ao sujeito lírico se indagar “Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão?/ Voar se possível.../ Mar azul”. A contraposição entre esses elementos acaba por servir ao projeto poético em nível alegórico para a situação social do Brasil, que vinha à sombra do violento governo de Figueiredo em que os homens armados e que agem à espreita serviriam facilmente de metáfora para as forças armadas enquanto seus opositores são representados pelas aves. Diante disso, coloca-se sobre a imagem dos pássaros e, por extensão, daqueles que discordam da ditadura, uma convergência de imagens naturais idealizadas que lhes confere em concomitância legitimidade moral e fragilidade: ao passo que o “homem” da canção age ao espelho dos militares, as aves como metáforas para os opositores servem de modo a conferir a estes uma sensibilidade supostamente mais natural e, por isso, mais essencial. Nessa ótica enquanto um age pela tecnologia e pela cultura, o outro se orienta apenas por aquilo que seria comum a todo ser: a paz.

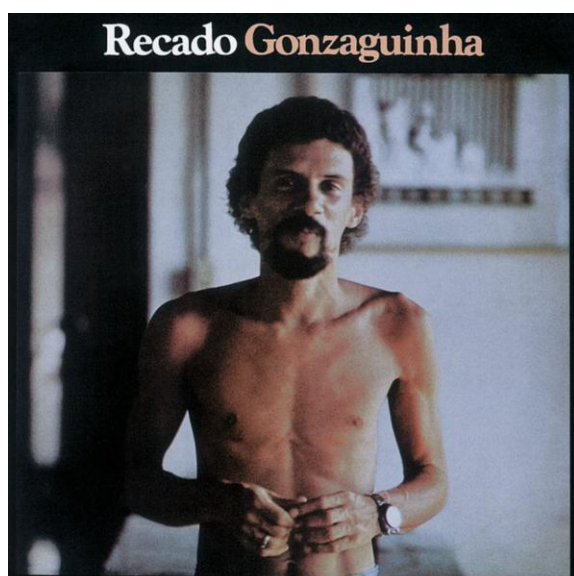
Assim, as metáforas naturais serviriam para adensar o atravessamento entre o sujeito coletivo, representado pelos pássaros e um suposto “estado de natureza” que, por ser natural, garantiria uma suposta legitimidade moral, desvinculada à corrupção que a sociedade humana tende a trazer. A natureza, nesse sentido, opera com frequência em Gonzaguinha a partir desse espectro, como também se vê na canção “Simples como a água” (1982), “As mãos fazendo concha/ Mas que foge entre os dedos/ Tempo, areia fina, bate coração”, que configura na água um aprendizado para o bem-viver; ocorre também, ainda que de maneira mais simples, na comunhão natural entre sabiás, bem-te-vis, sapos, lua e uma profusão de fauna e flora que purifica o homem ao se banhar no “Lindo lago do amor” (1984); e ocorre também ao longo da complexa *Redescobrir* (1981):

Como um animal que sabe da floresta (memória!)/ Redescobrir
o sal que está na própria pele (macia!)/ Redescobrir o doce no

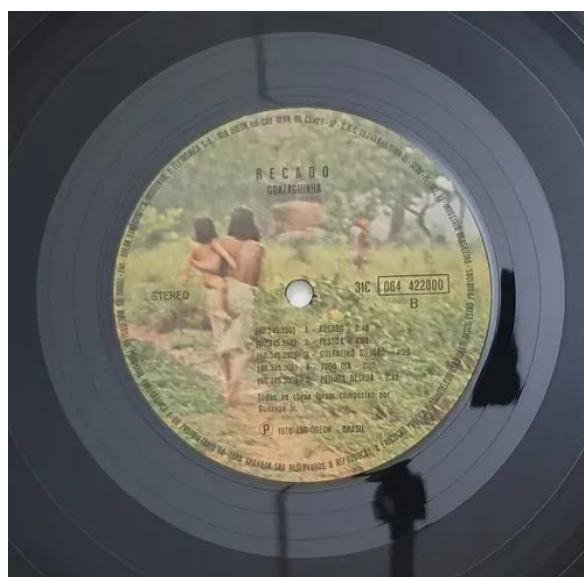
lamber das línguas (macias!)/ Redescobrir o gosto e o sabor da festa (magia!)/ Vai o bicho homem fruto da semente (memória!)/ Renascer da própria força, própria luz e fé (memórias!)/ Entender que tudo é nosso, sempre esteve em nós (história!)/ Somos a semente, ato, mente e voz (magia!)/ Não tenha medo, meu menino povo (memória!)/ Tudo principia na própria pessoa (beleza!)/ Vai como a criança que não teme o tempo (mistério!)/ Amor se fazer é tão prazer que é como fosse dor (magia!) (Gonzaguinha, 1981)

A ideia do homem em comunhão com a natureza, ou a natureza usada para metaforizar aspectos do homem em geral opera como forma quase mística de dar sentido a si e ao mundo, trazendo para o discurso de Gonzaguinha uma percepção que chega a se aproximar da leitura do bom selvagem de Rousseau, tão cara aos românticos. Nesse sentido, caberia ao ser humano redescobrir sua face primordial, natural e velada pela cultura corrompida que ele próprio criou. O contato com a natureza e a busca por uma experiência humana em maior contato com ela (se não externamente, como cenário, por uma busca individual e interna) levaria a uma valorização do gozo, do movimento, do corpo, da liberdade (especialmente em contraposição ao cerceamento político), da comunidade e de um suposto olhar para o ser humano por aquilo que ele seria essencialmente e não pelo que se tornou a partir da mediação da cultura urbana. Gonzaguinha reflete isso em seus discos também por meio de imagens recorrentes das capas de seus álbuns:

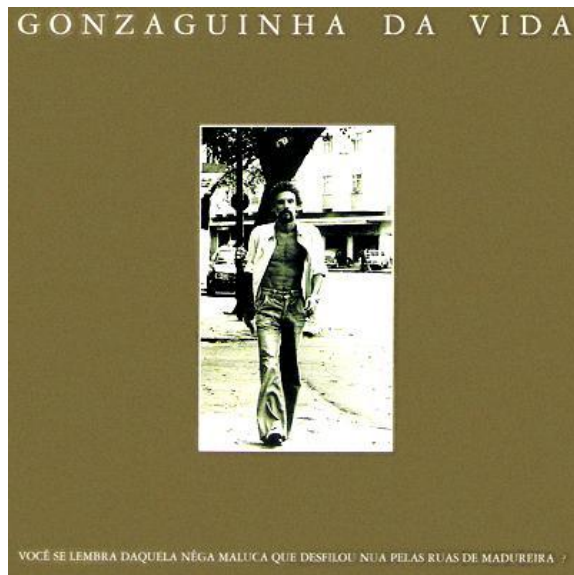
Figura 2 – Capas de álbum



GONZAGUINHA. *Recado* [capa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978.



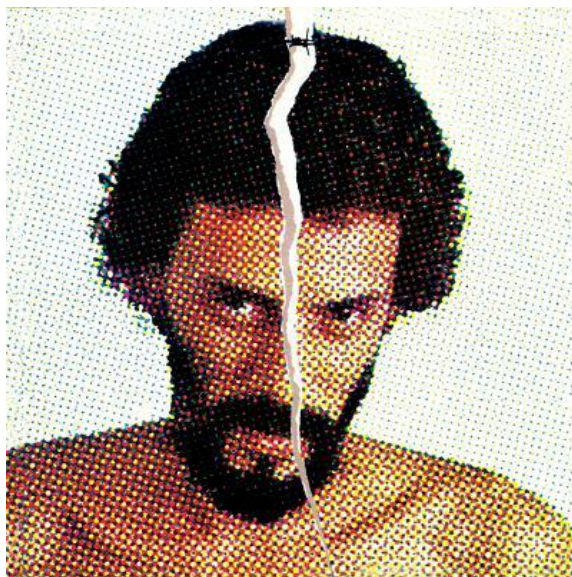
GONZAGUINHA. *Recado* [disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978.



GONZAGUINHA. *Gonzaguinha da vida* [capa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979.



GONZAGUINHA. *Gonzaguinha da vida* [contracapa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979.



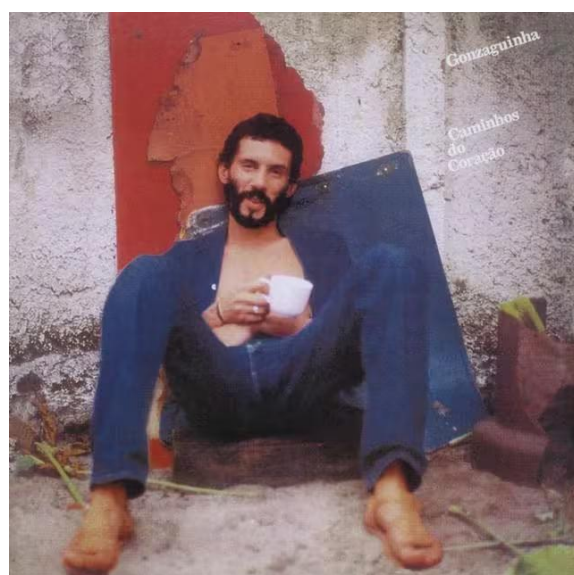
GONZAGUINHA. *De volta ao começo* [capa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.



GONZAGUINHA. *De volta ao começo* [contracapa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.



GONZAGUINHA. *Coisa mais maior de grande (pessoa)* [capa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1981.



GONZAGUINHA. *Caminhos do coração* [capa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1982.

São diversas as representações de Gonzaguinha em seus discos que apresentam a imagem do compositor de camisa desabotoada, ou mesmo completamente despido dela. A nudez do torso, à luz do que aqui se apresentou, tensiona com a roupa como símbolo de cultura. Mais que isso, representar-se com o torso exposto é uma brecha que permeia a sociedade urbana um pouco mais dessa natureza humana almejada evidencia um cruzamento que renega a vergonha assumida pelo corpo no Gênesis bíblico e traz consigo um pouco da suposta pureza idealizada de como se veio ao mundo. As crianças no disco também aparecem sem camisa, meninos ou meninas, igualmente despídos da peça de cultura que inaugura a vergonha bíblica e inicia o afastamento entre o ser humano e a natureza, retirando-o então, dos Jardins. A sugestão da nudez pelo torço, nesse sentido, ganha contornos que operam em concomitância o enfrentamento e a busca pelo natural, que se tornam, diante do contexto político colocado, bandeiras discretas, mas que não deixam de sinalizar uma postura crítica, diante do mundo em concomitância com as críticas feitas pelos românticos às comunidades urbanas burguesas.

Dessa correlação então, cria-se uma imagem que orienta mais o olhar sobre a ilustração do ovo na contracapa de *Plano de voo*, mas trazendo consigo uma força mais orientada pela comoção diante da fragilidade do único ovo que restou daqueles pássaros abatidos. Assim, a esperança incipiente é ao mesmo tempo bela pela esperança que carrega, mas enfraquecida, levando consigo o fardo solitário e desamparado de criar um novo futuro diante do cenário

desolado que encontrará, uma vez nascida a ave. A imagem parte, assim como a capa, da perspectiva subjetiva e evidencia um contraste entre o primeiro plano em preto e branco, onde se veem as mãos em formato de concha segurando o ovo sobre o ninho e o fundo de cores vibrantes. Com isso, o que é tocado pelo sujeito poético recebe em sua representação a projeção da sentimentalidade lamuriosa daquele que olha, traço tipicamente romântico em que a natureza recebe a projeção da subjetividade do “eu” lírico ou narrador e deixa isso evidenciado de modo a conferir ênfase ao quadro dramático e expressivo da cena. A natureza, ao fundo, urge sua presença trazendo o pouco de cor ainda restante aos olhos do observador, mas que prenuncia uma possibilidade de continuidade para a vida. O trabalho de capa, diante disso ecoa as duas visões presentes na canção: a que metaforiza a dureza do governo militar, na capa e a que representa a ternura de seus opositores, no verso.

Da mesma forma que o texto de “Plano de voo” abre um diálogo com o projeto gráfico do disco homônimo, o mesmo se faz com a canção “Meninos eu vi (gravidez)”, que tem alguns de seus versos colocados em destaque na contracapa do álbum. Na faixa, a marcação da voz lírica é elaborada a partir da dimensão testemunhal, também cara aos românticos, de um sujeito tomado pelo deslumbre diante do que viu. O texto, por sua vez, é elaborado por um diálogo entre o “eu”, que relata as maravilhas que se deram diante de seus olhos e os “meninos” aos quais o título faz referência e que recebem esse conhecimento. Assim, circunda a canção uma imagem que, por mais que não seja evidenciada em termos literais, remete à contação de histórias e à passagem do conhecimento popular por meio da oralidade especialmente levando em conta a maneira como a música se apropria de maneira geral dessa dinâmica social.

Dessa dinâmica, percebe-se que o sujeito poético sintetiza em si o testemunho daquilo que foi feito pela coletividade, o povo, e compartilha esse conhecimento com aqueles que se tornarão agentes e constituintes desse mesmo corpo simbólico depositário de uma força regeneradora, como se percebe nos primeiros versos da canção, que figuram no centro da contracapa do disco em letras que evidenciam algumas cores incipientes prontas para tomar todo o texto para si, ainda que seja o começo do processo para tal. O povo, com isso, é personificado como uma entidade que passa por um processo gestacional diante do qual, apesar das violências que condicionam esse contexto, consegue fazê-lo buscando o belo e o sublime da experiência. Assim, a recorrência no texto lírico de imagens ligadas à gestação e ao nascimento de um povo “querendo dar à luz” e “em plena gravidez” projeta uma concepção orgânica da coletividade que gesta o futuro próximo aos sonhos de liberdade do regime democrático pós-ditadura. A simbologia da luz e do sol intensifica essa dimensão ao operar um

repertório de imagens caro à tradição romântica, como também ocorre em “Plano de voo”. Ao desenvolver as percepções de “dar o sol” ou de oferecer “o brilho da luz”, o sujeito lírico associa a experiência popular a um processo de revelação e esclarecimento, no qual a emergência coletiva se torna possibilidade de iluminação histórica, diante da qual a potência das mudanças propiciadas pelo ser humano encontrariam igualdade apenas na grandiosidade propiciada pela natureza.

Na apresentação do seu testemunho, o sujeito poético se aproxima da coletividade se fazendo um igual. Ao afirmar “bebi com eles/ a coragem das cores/ na Avenida Brasil/ aprender a colorir” e “ergui com eles um brinde ao futuro/ sem o medo Brasil”, o eu-lírico se coloca na experiência comum, reiterando uma concepção de povo enquanto comunidade afetiva que anseia junto pelo porvir. Nesse movimento, a presença das “cores” e da ação de “colorir” reforça o aspecto sensorial e afetivo da transformação evidenciando o processo histórico que é também vivido como experiência estética do gozo, corporal, gestada pela coletividade, que, assim como visto em “Redescobrir”, orienta uma visão do reencontro com os aspectos mais primordiais e naturais do ser humano, o que os legitima como elementos de pureza. O futuro, nesse sentido, se reveste de uma camada de valorização particularmente importante, uma vez que o povo passa a ter um papel de agente nas decisões que o orientam, conseguindo se desvencilhar do “medo Brasil” que rondava o regime ditatorial. Essa habilidade de transformação social é ainda ressaltada pela possibilidade de ressignificação do sofrimento em força vital: “luto não é pra chorar / é um verbo pra viver feliz”, o que faz da luta uma condição para a liberdade, conciliando nesse termo uma agência sobre o mundo que é moral e patriótica. Com isso o guerreiro nacionalista que fora criado pelo romantismo na idealização do belicismo transforma-se naquele que disputa uma batalha simbólica e que encontra, na sua pureza e resiliência, a capacidade de retornar o mundo romanticamente a seu estado original de pureza, resgatando a liberdade, inerente e natural ao sujeito e à coletividade, da corrupção de valores gerados pela ditadura militar e as ideologias por ela aderidas.

Assim, o enfrentamento se torna um princípio constitutivo da própria vida coletiva e a gestação pela qual o povo passa anuncia também “os filhos dessa gravidez” por meio de um futuro que já se encontra virtualmente no presente, concluindo, com isso, o testemunho do sujeito poético que viu a beleza do processo de união popular rumo a um futuro de liberdade, democracia e, conseqüentemente, de maior alegria. Assim, a canção constrói um desenho romântico do povo brasileiro, concebido como corpo coletivo fecundo, moralmente elevado e destinado a regenerar a nação no porvir idealizado. A imagem que figura na capa do disco,

como já colocado, acentua ainda mais essa construção ao apresentar uma fotografia de Gonzaguinha carregando ao colo sua filha recém-nascida, Mariana Gonzaga. A composição, repleta de luz ao fundo e com o pai beijando a testa da bebê que dorme, reforça a ideia da pureza das crianças que, assim como na canção, são vistas pela lente do futuro idealizado pelo qual se lutou ao longo da ditadura. Assim, a imagem traz o afeto, sintetizado no beijo, como gesto batismal para o futuro dos sujeitos que constituirão o novo povo brasileiro ressignificado pela liberdade democrática “para quem quiser saber/ para quem quiser ganhar” e que também se encontra nas crianças que, no verso do álbum empunham cartazes ao espelho do povo que conquistou sua liberdade. A diferença é que elas o fazem sorrindo em ares de brincadeira e empunhando não palavras de ordem, mas imagens não figurativas dotadas de uma desordem impulsiva típica de trabalhos infantis, que servem agora não para reivindicar a liberdade, mas para anunciá-la.

As imagens ligadas ao povo, então, encontram nas crianças tanto do projeto gráfico quanto da canção em si, um espelho da mesma pureza idealizada no povo, assim como o promete ser o futuro arquitetado. Essa profusão imagética e o lirismo carregado sobre o tema se estendem também sobre a canção “Rosa-povo”, que abre mão dos símbolos românticos centralizados na infância para trazê-los mais alinhados à natureza, operando no mesmo ecossistema representativo, tendo apenas outro referente por base. A figura da rosa forma ao lado do povo um substantivo composto no qual ambos se encontram em estado de confluência semântica e a metaforização traz em si uma visão de coletividade posta, assim como na canção anterior, ao espelho da pureza revelada pela natureza. Isso implica uma dinâmica diante da qual o povo é compreendido como uma força que é marcada pela beleza e delicadeza, afastando-se aqui da ideia da constituição da coletividade pela luta e pelos tipos sociais atravessados pelas dinâmicas de violência condicionantes da subalternidade, como por vezes ocorre em sua obra.

Em “Rosa-povo”, Gonzaguinha evidencia aspectos ainda mais românticos do que os apresentados acima ao assimilar ao povo e à rosa a imagem da mulher, atravessando o sentido da coletividade por um terceiro agente que se desdobra na canção enquanto a figura da amante que responde ao carinho ternamente e ao toque rude de forma espinhosa. A idealização simbólica do corpo da mulher e da rosa, nesse sentido, aciona a pureza feminina tão cara aos ideais românticos que usam da natureza delicada um referencial sobre o qual é construída a imagem da mulher. Essa correlação semântica em Gonzaguinha bebe desse mesmo repertório imagético para afirmar uma pátria que opera enquanto tal a partir da coletividade. Como em “Meninos eu vi”, a pátria só existe legitimamente enquanto organização simbólica mediante a

condição de que o povo seja seu representante e é nesse ponto que se elabora a idealização em vistas de se concretizar nas duas canções, uma vez que durante a ditadura militar, próxima de seu fim, a imposição autoritária não se mostra condizente com os ideais que o povo deve escolher para si seu futuro.

O texto em questão se articula a partir de dois personagens centrais: o “amante [que] endurece/ e força o carinho” e a “moça”, marcada pela “beleza” e a “grandeza”. O sujeito lírico, por sua vez, ao iniciar a canção com os ditos “A leveza de uma rosa/ acaba no espinho/ quando o amante endurece”, articula uma parábola que visa instruir dos danos causados àqueles que de alguma forma acabam por ferir a coletividade, usando-se para isso da ambivalência entre flor e espinho que caracteriza frequentemente essa imagem poética. Em outros termos, é possível compreender que, ainda que munidos discursivamente da boa intenção, aqueles que entregam ao povo algo que não é de seu desejo, ou tentam manuseá-lo sem levar em conta uma suposta delicadeza que lhe é interna, acabam por interferir no processo.

O contraste estabelecido entre aquele que “endurece/ e força o carinho” e a exigência de “muito respeito/ no trato com a moça” constrói uma oposição entre violência e permissão, imposição e reconhecimento, que acaba por articular à metáfora amorosa uma formulação política. Nesse sentido, o afeto se torna o eixo central de relação entre o povo e o articulador externo, garantindo uma visão sobre a política nacional que valoriza as paixões românticas em detrimento da violência opressora que estivera em vigor, fazendo com que sensibilidade, compreensão e atenção se tornem bandeiras fundamentais para os que têm legitimidade moral para governar pelo povo. Quando a letra afirma que “cada toque é um cumprimento/ à sua beleza/ cada gesto é entendimento/ da sua grandeza”, é projetada sobre essa figura popular uma dignidade inerente que a legitima enquanto instância moralmente elevada. Tal procedimento também é característico da imaginação romântica, que tende a revestir o objeto amado, seja a mulher, seja a pátria, de superioridade ética e simbólica essencial.

Assim, a representação se especifica na imagem da rosa descrita como “sempre-viva”, metáfora que configura o povo em uma temporalidade cíclica e vitalista que é reiterada pela afirmação de que “ela dorme e sonha um pouco/ mas nunca está morta”. Com isso, o povo se torna um constitutivo imanente que por vezes se retrai e se apresenta vulnerável ao outro, ainda que continue articulando para si algumas elaborações tímidas sobre seu futuro, o que faz com que a dinâmica estabelecida metaforicamente entre a coletividade e o governo ditatorial seja vista mais como um estado de breve letargia social do que uma disposição em ser submisso. Essa concepção remete diretamente ao imaginário romântico de latência nacional, seguindo a

lógica da força regeneradora da coletividade que pode permanecer silenciada por circunstâncias adversas, mas que conserva em si a possibilidade de ressurgimento. O sonho, a projeção para o futuro utópico evidencia o porvir como algo que continua sendo gestado ativamente, mesmo nos momentos de aparente inércia.

Nesse ponto da canção há uma guinada sonora: a música, que se articula enquanto uma balada de piano elétrico e voz, passa por um crescendo ao final do verso “mas nunca está morta” que transforma significativamente sua sonoridade. A voz de que Gonzaguinha faz uso ao longo da canção chama a atenção por uma disparidade com a articulação instrumental, mas que a aproxima à centralidade lírica desenvolvida. À semelhança da rosa aqui proposta, que se caracteriza pelo dualismo da ternura e do espinho, Gonzaguinha canta desde o início com uma impostação de voz que lhe confere aspereza, trazendo uma sonoridade de peso e dicção incisiva, ao mesmo tempo que por vezes orienta *glissandos* (deslizamentos entre notas que se dão sem interrupções nítidas) que denotam leveza no canto. Nesse sentido, a dualidade da rosa é também impressa na voz do compositor, que estrutura sua performance entre essas duas passionalidades de entoação.

O piano-elétrico, por sua vez, orienta a música com delicadeza, criando ao lado da voz um espaço sonoro latentemente díspar no centro de passionalidade da canção, ainda que mais orientado para a leveza, dada a força sonora do instrumental. Com isso, criam-se dois pontos de virada na estrutura musical, sendo a primeira verificável na apresentação de novos instrumentos (bateria, percussão, guitarra e baixo) que acrescentam peso à sonoridade, aproximando mais a passionalidade da canção à voz de Gonzaguinha, ainda que mantendo subjacente a leveza de antes. Assim, a segmentação sonora se encontra ao lado do aspecto lírico no ponto em que o compositor troca seu eixo temático da violência direcionada à rosa para a descrição de sua grandeza, fazendo com que, com a chegada dos novos instrumentos, o deslumbre que emana da flor também se faça presente na sonoridade. O segundo ponto de guinada encerra essa seção com o impacto do verso “mas nunca está morta”, ao que se impõe uma sequência ascendente de acordes orientados pela guitarra distorcida, que encontram seu resultado ao espelho da tensão entre o amante e o povo.

Enfim, a canção organiza seu ápice musical mantendo a identidade de balada, mas com uma dicção bem mais roqueira em contraste com seu começo. Aqui a injunção se torna a máxima que encerra o canto de Gonzaguinha, o que se dá pelo alerta “cuida bem da rosa-povo / senão ela corta/ sempre-viva também sonha/ mas nunca está morta”, trazendo um povo que, assim como em “Meninos eu vi”, é articulado pela luta como elemento mais intrínseco à

coletividade. A vitória democrática que se abeirava, nesse sentido, dá contornos a um povo que surge agora como um vencedor, que opera a beleza e a revolta como suas principais marcas identitárias. Ao passo que outras canções de Gonzaguinha por vezes tratam da violência infligida sobre o povo de maneira estrutural, aqui o povo marca sua violência defensiva, mas “sem perder a ternura”.

3.2 A PRODUÇÃO DE CULTURA NA ERA INDUSTRIAL

O pensamento romântico como integrante da sociedade moderna ocupa um papel central na negação do próprio contexto que o propicia. O Romantismo, por exemplo, ocupa-se, em uma de suas dimensões, da crítica ao próprio sistema burguês que condiciona sua existência, “muitos românticos consideraram o Estado moderno, baseado no individualismo, na propriedade, no contato e na administração burocrática racional, uma instituição tão mecânica, fria e impessoal quanto uma fábrica” (Löwy; Sayre, 2015, p. 63). Estando o surgimento da modernidade intrinsecamente vinculado ao desenvolvimento do espírito burguês industrial, observa-se, ao longo de todo o século XX, uma ampliação exponencial das capacidades de articulação desse sistema produtivo. Tal expansão manifesta-se, por exemplo, na consolidação das grandes corporações multinacionais, no avanço contínuo das tecnologias fabris e nas transformações recorrentes da função do ser humano no interior da cadeia de produção.

No campo da produção cultural esse movimento se fez sentir por meio da elaboração e reinvenção de dispositivos capazes de ampliar os circuitos de circulação de mercadorias. Na literatura em específico, tal processo pode ser percebido tanto na multiplicação e na expansão das editoras quanto no acesso progressivamente facilitado às matérias-primas e aos meios técnicos de produção do livro. Em outras áreas, como a dramaturgia e a música, novas tecnologias ofereceram suportes mais aptos à difusão das obras e passaram a influenciar a configuração de seus aspectos formais. Nesse contexto, rádio, televisão, cinema e imprensa periódica consolidaram-se como instâncias centrais de propagação de cultura, integrando-se ao imaginário urbano do século XX e viabilizando a circulação de um volume cada vez maior de produtos intelectuais para um público igualmente ampliado.

Logo, uma vez que a produção cultural está condicionada pelo meio no qual ela é veiculada, a escalada de determinados modelos para a música, vídeo, pintura e literatura se torna condicionada à adequação desses produtos às demandas de mercado. Esse processo se intensificou ao longo dos séculos XIX e XX e foi responsável pela divisão entre duas supostas

modalidades de artista⁹: o comercial e o romântico que se coloca contra o sistema de produção do qual precisa fazer parte. Essa relação fomentou discussões de diversos campos da teoria, mas provavelmente as que geraram mais frutos na academia tenham sido as apresentadas pelos membros da Escola de Frankfurt, como os já aqui utilizados Habermas e Adorno. Desse grupo surgiram vários dos trabalhos que alicerçam a crítica à chamada cultura de massa.

Theodor Adorno, por exemplo, em seu texto *Indústria cultural e sociedade* (Adorno, 2002) imprime sua crítica à standardização do estilo, do gosto e da produção que ocorrem em consequência da forma massiva de espalhamento de determinados produtos culturais. Tal dinâmica leva consequentemente à consolidação de uma forma dominante de pensamento e de sensibilidade estética orientada em muito para a standardização ideológica entre arte, entretenimento e cultura. Ao nivelar igualmente esses três operadores, a cultura deixa de ser aquilo que constitui a formação sócio-pessoal do indivíduo, uma articuladora de suas relações com o mundo, pois “a fusão atual da cultura e do entretenimento não se realiza apenas como depravação daquela, mas sim como espiritualização forçada deste” (Adorno, 2002, p. 24). O entretenimento torna-se, assim, necessidade generalizada e principal ocupação do tempo livre do indivíduo para recompor suas energias e voltar ao estado produtivo, o que faz da cultura uma ferramenta para a adaptação do sujeito ao mundo industrial, não uma maneira de elaborar ativamente sobre o mundo. Nesse contexto, o que decorre do ócio é a manutenção e otimização do sistema produtivo (Adorno, 2002, p. 19).

Nesse sentido, o rock do iê-iê-iê pode ser compreendido como um produto cultural exemplar das dinâmicas descritas por Adorno. Fortemente vinculado à expansão dos meios de comunicação de massa especialmente da televisão, do rádio e da indústria fonográfica, o gênero foi difundido por meio de fórmulas estéticas relativamente padronizadas, capazes de alcançar amplos públicos juvenis. A repetição de temas, sonoridades e comportamentos associados ao universo da juventude contribuiu para a consolidação de padrões de gosto e consumo que articulavam entretenimento, mercado e cultura. O projeto estético nacional-popular do CPC e parte dos intelectuais e músicos associados à Bossa Nova, como já demonstrado, identificavam no rock elementos que corroboravam diagnósticos semelhantes aos formulados por Adorno. Para esses grupos, o iê-iê-iê representava uma manifestação marcada pela padronização estética, pelo apelo comercial e pela influência da cultura de massa internacional, operando como vetor de alienação política e de enfraquecimento de formas artísticas consideradas mais autênticas e comprometidas com a realidade social brasileira.

⁹ Configurando aqui um pouco da dualidade já discutida entre o rock e o CPC.

A standardização do gosto, tal como apontada por Adorno, é algo que traz facilmente junto de si algumas previsões apocalípticas (Eco, 2011) segundo as quais a perda da individualidade e autenticidade pelo consumidor passa a operar como a tônica da produção cultural. Sintoma disso é a transformação da percepção de arte como produto cujo valor simbólico está ligado à manutenção das estruturas de classes e alienação das massas. Entretanto, diante desse tipo de diagnóstico, convém lembrar que os meios de comunicação de massa que se expandiram a partir da segunda metade do século XX possuem antecedentes históricos relevantes. A literatura é uma das grandes encabeçadoras dessas discussões a partir da ampliação da circulação de textos com a prensa de Gutenberg. Chartier, no já citado *Autoria e história cultural da ciência* (2012), apontou momentos em que a publicação massiva de livros a partir do século XV gerou um certo reboiço em relação à integridade da percepção social sobre obras. Nesse cenário, não apenas elas teriam de ceder às predições de mercado, mas também a ampliação de seu alcance e circulação levaria a menos controle sobre a chegada do texto ao público-alvo, o que dificultaria também o controle das interpretações e efeitos possíveis da obra sobre os indivíduos (Chartier, 2012, p. 51-52).

Alexandre Faria em “A presença da canção na literatura brasileira”, faz uso da obra *Modernização dos sentidos* (1998) de Hans Ulrich Gumbrecht para discorrer sobre as diferenças na apreensão do sensível a partir do surgimento de algumas tecnologias da comunicação que transformaram radicalmente a veiculação de textos verbais e não verbais. O teórico alemão aponta a prensa de Gutenberg como uma facilitadora dessa relação em que

o corpo humano não era mais o veículo de constituição do sentido; o corpo fora visivelmente separado do veículo de sentido, o livro, pela introdução de uma máquina, a prensa de impressão (...) o corpo era também liberado de sua função de fonte se de sentido (Gumbrecht, 1998, p. 75)

Dessa forma, a apreensão de sentido sobre o mundo que cerca o sujeito passa a ser mediada por um terceiro elemento, o suporte, por meio do qual se apresenta e se difunde a visão de mundo do autor. Ressalvadas as determinações sociais específicas, como as taxas de analfabetismo e as possibilidades econômicas no acesso ao objeto livro, pode-se estabelecer um paralelo estrutural entre o diagnóstico formulado por Adorno no século XX e as análises de Gumbrecht e Chartier acerca do impacto das tecnologias de reprodução sobre a “aura” e sobre a materialidade da obra artística. Em todos esses casos, trata-se de compreender como os dispositivos técnicos de produção e circulação alteram não apenas o estatuto da obra, mas também as formas de percepção e de constituição do sujeito.

Um processo análogo já se esboçava nos finais do século XVIII em decorrência da Revolução Industrial, quando a produção artesanal cede lugar à serialização. Inaugura-se, então, uma das tensões centrais da modernidade: a arte passa a ser avaliada, de um lado, segundo critérios qualitativos vinculados ao ideal iluminista do Belo e ao “bom senso” (Ginsburg, 2002, p. 55); de outro, segundo sua inserção no sistema produtivo e mercantil. Consequência disso é o conflito entre a lógica da repetição industrial e o ideal romântico de autenticidade individual. É nesse embate que a crítica romântica à burguesia se formula a partir de dentro, ao afirmar o gênio singular contra a padronização técnica e social.

Essa tensão também atravessa a produção de Gonzaguinha, manifestando-se tanto em suas canções quanto em suas declarações públicas. No capítulo 4, por exemplo, será analisada uma entrevista em que o compositor é questionado sobre a possibilidade de uma leitura não irônica da canção “Meu coração é um pandeiro” especialmente em função dos meios de comunicação responsáveis por sua circulação. Diante do problema da reprodução massiva e da consequente simplificação ou deslocamento dos sentidos da obra, Gonzaguinha procura reafirmar a centralidade da figura autoral como instância capaz de orientar sua interpretação. Ao reivindicar para si a autoridade sobre os significados da canção, o compositor mobiliza uma concepção de autoria fortemente associada ao ideal moderno e romântico de individualidade criadora, apresentando o autor como elemento capaz de resistir aos efeitos homogeneizadores da indústria cultural. A colocação se mostra paradoxal, uma vez que a defesa da singularidade da obra e de seu criador realiza-se precisamente por meio dos dispositivos de difusão massiva que tornam possível sua circulação.

A transição do mundo pré-industrial para o industrial, intensificada pela urbanização, contribui, assim, para a emergência de uma figura subjetiva marcada pela inadequação às novas estruturas. Forma-se o indivíduo moderno tal como descrito por Ginsburg:

fantasioso, imprevisível, de alta complexidade psicológica, centrado na sua imaginação e sensibilidade, gênio intuitivo investido de missão por lance do destino ou impulso inerente à sua personalidade (...) encarnação de uma vontade antes social do que pessoal, apesar de forma caprichosamente subjetiva de seus motivos e decisões (Ginsburg, 2002, p. 15).

O sujeito romântico em revolta com o sistema, diante deste impasse, pensa sua produção fora das demandas industriais previsíveis e insensíveis. Porém essa mítica se funde invariavelmente à questão mercadológica da qual se pretende afastar, como, por exemplo, ocorreu com a obra *The Corsair*, de Lorde Byron, que contou com 10 mil exemplares vendidos no dia de lançamento. Esse ocorrido se repetiu de maneira similar ao longo da vida do poeta

com outros sucessos de mercado como *Don Juan* e *Childe Harold's Pilgrimage* (Britto, 2010, p. 22). Esse fenômeno de vendas, somado aos inúmeros e extremamente populares folhetins românticos, serve para explicitar que a sensibilidade romântica na arte esteve em constante ligação com o estreitamento das relações entre arte, produto e entretenimento.

Retomando o século XX, Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1985), observa que, diante da popularização de meios como o cinema e a fotografia, “são numerosos os que, não tendo ainda superado esse aspecto superficial das coisas, denunciam-no apaixonadamente” (Benjamin, 1985, p. 126). A afirmação remete ao diagnóstico recorrente de perda estética associado às mídias técnicas, contra o qual Benjamin desloca a análise para as possibilidades críticas e políticas abertas por esses novos dispositivos. Essa distinção entre uma leitura catastrofista e outra que enfatiza as potencialidades da cultura de massa reaparece, mais tarde, na formulação de Umberto Eco no já citado “*Apocalípticos e integrados*” (1984) evidenciando a persistência histórica dessa tensão.

No Brasil, a crítica de esquerda ao iê-iê-iê evidencia uma aproximação com o tipo de diagnóstico formulado por Walter Benjamin, na medida em que o rock passa a operar como uma espécie de metonímia da cultura industrial. Nesse contexto, a importação de um gênero musical percebido como já constituído sob a lógica do mercado e frequentemente desvinculado de uma suposta base popular originária (ao contrário do que se atribui à bossa nova) contribui para a atualização em chave local, de um discurso de caráter mais “apocalíptico” acerca da cultura de massa. Seria o rock, nesse sentido, uma síntese do que Adorno aponta como a estandardização do estilo, do gosto e da produção, assim como o seria na relação entre cultura e entretenimento. Cabe, contudo, destacar que parte significativa das disputas no interior da esquerda brasileira não se limitou à rejeição desses meios, mas envolveu também sua reinterpretação como instrumentos possíveis de intervenção política. Assim, a cultura de massa era simultaneamente criticada e mobilizada como via de acesso ao público, ainda que considerada imperfeita, na tentativa de articular o alcance quantitativo proporcionado pelos meios de comunicação com um conteúdo entendido como qualitativamente mais elaborado do ponto de vista estético e ideológico.

Entretanto, como aponta Adorno, a própria crítica à indústria cultural tende, ao longo do tempo, a ser absorvida e neutralizada pelo sistema que visa contestar esvaziando-se e convertendo-se em mercadoria ideológica, “pasteurizada” e transformada em paródia de si mesma (Adorno, 2002). Esse aparente paradoxo (da revolta que se institucionaliza e perde sua

força negativa) retoma, na discussão do século XX, a posição já ocupada pelo sujeito romântico: o burguês que se insurge contra as estruturas simbólicas e materiais da classe à qual pertence.

Nesse contexto, Walter Benjamin em “O autor como produtor” (1985), retoma uma oposição central nos debates estéticos de seu tempo: qualidade e tendência. A distinção surge do juízo recorrente segundo o qual obras voltadas à denúncia das desigualdades sociais, dos conflitos de classe ou a qualquer forma explícita de engajamento político sacrificariam a dimensão propriamente estética em favor do conteúdo, privilegiando o “o quê” em detrimento do “como”. Para Benjamin, porém, essa avaliação está ideologicamente condicionada e deve ser compreendida a partir da posição social do autor e de sua inserção no sistema de produção cultural. Daí sua tipologia entre dois tipos de autor: o autor burguês, alinhado aos interesses de sua classe e à manutenção do *status quo* e o autor progressista, voltado à perspectiva do proletariado (BENJAMIN, 1985). O primeiro tende a reproduzir formas e valores já consagrados, naturalizando padrões de comportamento e percepção que não exigem do público uma atitude crítica, o que faz com que a obra funcione como reafirmação simbólica da ordem já existente. Por isso, a tradição costuma identificar nesse tipo de produção as chamadas “qualidades estéticas” enquanto desqualifica a literatura engajada como excessivamente política e carente de forma.

Benjamin inverte esse pressuposto ao argumentar que o autor progressista, justamente por sua postura crítica diante do mundo, reúne as condições necessárias para ser um bom autor, uma vez que desloca os critérios de valor da tradição burguesa para a experiência histórica e social concreta. A qualidade da obra não derivaria, assim, da adequação a modelos consagrados, mas da intensidade e da potência transformadora com que a forma se articula. Tal concepção implica uma relação entre estética e ética que remete, em última instância, a um pensamento romântico: o de que a obra é inseparável do ímpeto subjetivo e da posição moral de seu autor e que sua força formal nasce dessa coerência entre vida e criação.

Sob essa perspectiva, pode-se afirmar que uma parcela significativa dos debates estéticos e políticos do século XX permaneceu organizada em torno de um problema originalmente romântico. Mesmo quando deslocam a atenção para as condições materiais de produção, para os meios técnicos de reprodução ou para as relações de classe, autores como Benjamin e Adorno continuam enfrentando questões formuladas a partir da consolidação da modernidade: a relação entre singularidade e padronização, entre autonomia e mercado, entre criação individual e formas coletivas de experiência. A recorrência dessas oposições sugere menos a superação do paradigma romântico do que sua reformulação em novos contextos

históricos e a esquerda brasileira, muito informada por esses autores, acaba por também enfocar suas discussões sob essa mesma lente.

O artista, diante desse cenário, segue sendo frequentemente concebido como uma figura capaz de resistir às forças homogeneizadoras da sociedade moderna, seja pela autenticidade de sua expressão, seja pela consciência crítica de sua intervenção no mundo, o que é recorrentemente enfatizado nos discursos de Gonzaguinha sobre sua própria produção. Ao reivindicar para si a autoridade sobre os sentidos de suas canções e ao apresentar a coerência entre trajetória pessoal, posicionamento político e criação artística como critério de legitimidade, o compositor mobiliza, então, uma concepção de autoria cuja genealogia remete diretamente a esse horizonte romântico. A permanência desse pensamento na obra de Gonzaguinha pode ser observada em diversas canções entre elas “Artistas da vida” (1979). Nela, o compositor elabora uma representação da experiência popular que permite perceber a permanência de categorias associadas à tradição romântica, levando em conta principalmente o apelo coletivo e social.

A canção, construída a partir de um sujeito plural, reiterado pela recorrência do pronome “nós”, representa uma comunidade que quebra com a organização dada em torno de determinações econômicas ou de pertencimentos institucionais, sendo o elemento agregador estabelecido essencialmente pelo afeto. Os sujeitos são definidos como “vozes de um só coração”, “irmãos no pranto e na dor”, participantes de uma mesma “velha emoção”, uma sensibilidade comum que essencializa a coletividade por meio do reconhecimento de uma paixão específica. Tal procedimento aproxima a canção de uma das marcas fundamentais do imaginário romântico: a valorização da experiência interior como espaço privilegiado de produção de sentido. Ao longo do século XIX, a crítica romântica à modernidade industrial frequentemente contrapôs às relações impessoais do mundo burguês a autenticidade dos sentimentos, concebidos como dimensão mais verdadeira da existência humana. A autenticidade humana e coletiva concentrada no povo somada à imagem do “coração” assume, nesse contexto, a função simbólica que fundamenta o pertencimento e a identidade em oposição às formas abstratas e racionalizadas que caracterizam a sociedade moderna.

A própria caracterização dos sujeitos presentes na canção reforça essa perspectiva. Quando enumera “pedreiros, padeiros, coristas, passistas, malabaristas da sorte”, Gonzaguinha aproxima atividades ordinárias do universo artístico e dissolve as fronteiras que tradicionalmente separam arte e vida cotidiana. Nisso, os artistas, frequentemente tidos nos ideais românticos como indivíduos superiores à coletividade e que são responsáveis por

organizá-la e orientá-la, são aqui nivelados aos trabalhadores braçais e a figuras muitas vezes tidas como periféricas no cenário artístico em si. Conforme será melhor apresentado no capítulo 4, Gonzaguinha foi um compositor que percebeu seu lugar como músico a partir da quebra da aura que envolve este trabalho, conforme foi pensado pela indústria moderna. Esse processo buscou trazê-lo mais ao nível mais comum de trabalhador, o que levou ao rompimento com assessores e empresários do ramo, ao pagamento de salários iguais aos músicos, uma vez que tomou para si as funções de gerência, à criação de grupos de reivindicação por direitos dos artistas, o que, enfim, desloca sua sacralidade para uma categoria de trabalho regular. Paradoxalmente, ao abrir mão de sua aura na vida pública, assim como o faz em “Artistas da vida”, Gonzaguinha alça um lugar de diferença em relação ao discurso hegemônico sobre arte e seu produtor, ganhando, com isso, um papel de destaque em relação a seus iguais. Com isso, ao negar o *status* que lhe foi conferido socialmente, o compositor acaba por também realçá-lo.

A expressão “grandes artistas da vida” é particularmente significativa porque desloca para o homem comum atributos frequentemente associados à aura do criador artístico moderno, ao mesmo tempo que faz o caminho inverso, levando ao artista os atributos de homem comum. No lugar do gênio isolado, há a coletividade cuja dignidade decorre precisamente de sua capacidade de transformar a sobrevivência em experiência dotada de sentido. Esse deslocamento permite estabelecer um diálogo produtivo com as formulações de Walter Benjamin discutidas anteriormente, uma vez que em “O autor como produtor”, a legitimidade da obra deixa de estar vinculada exclusivamente a critérios formais e passa a ser pensada a partir da relação que o autor estabelece com a experiência histórica e social dos grupos subalternizados.

As figuras do palhaço, do arlequim e do equilibrista contribuem ainda para aprofundar essa dimensão. Historicamente associadas a personagens marginalizados, errantes ou deslocados em relação à ordem social essas imagens condensam uma forma de heroísmo cotidiano baseada na resistência diante da adversidade, conforme também vimos em canções como “Dias de Santos e Silva” ou “João do Amor Divino”. Ao definir seus personagens como “milhões de palhaços”, “milhões de arlequins” e “equilibristas da fé”, Gonzaguinha atribui grandeza simbólica a sujeitos anônimos que persistem apesar das dificuldades impostas pela vida urbana, trazendo uma concepção de heroísmo que embora socializada e democratizada, preserva traços importantes da sensibilidade romântica ao converter a experiência do sofrimento em fonte de dignidade moral e de elevação humana, representada essencialmente na

função de todos os artistas: a manutenção da fé, do ímpeto romântico da persistência, ainda quando o mundo se projeta em avesso ao sujeito social.

Ao mobilizar uma percepção do artista integrada ao povo em um nível de equivalência simbólica, a canção de Gonzaguinha acaba por explicitar uma ruptura importante no interior das formas modernas de compreensão da produção cultural. Na canção, o artista não se constitui pela abrangência quantitativa de sua circulação, mas por uma pertença qualitativa ao próprio campo do povo, ao mesmo tempo em que este é elevado ao estatuto simbólico tradicionalmente associado à figura do criador, sendo esse processo fruto da habilidade de ambos articularem a fé na vida. Essa aparente não hierarquização entre artista e coletividade permite sintetizar parte das tensões aqui discutidas especialmente aquelas que atravessam as relações entre música popular brasileira e as disputas em torno de autenticidade engajamento e formas de consumo cultural, incluindo as interpretações críticas dirigidas ao rock do iê-iê-iê, frequentemente associado a uma cultura de massa juvenil marcada pela padronização e pela menor densidade de experiência social.

Identifica-se, finalmente, um desdobramento do paradoxo já identificado ao longo da seção: Gonzaguinha se afirma como um artista sem aura, não hierarquizado em relação ao povo, mas o faz a partir de uma voz individual que sustenta integralmente a enunciação de um “nós” coletivo ao longo de toda a canção. De certa forma, isso ecoa a crítica de Adorno sobre a maneira de operar da indústria cultural em que aquilo que há de ruptura é por ela assimilado, de maneira que aquilo que se diz contrariamente a ela acaba sendo absorvido por sua própria estrutura. Desse modo, ainda que a letra busque dissolver discursivamente a centralidade do indivíduo, o coletivo que ela projeta permanece dependente de uma instância singular de mediação, o que evidencia as tensões próprias da produção cultural moderna entre individualidade autoral, formas de massificação e disputas em torno da autenticidade artística.

3.3 AS DÉCADAS DE 60 E 70 NA OBRA DE GONZAGUINHA: PANORAMA

Esta seção busca dar continuidade à abordagem estabelecida desde o princípio desta tese, inserindo Gonzaguinha de maneira mais contextual e cronológica no panorama brasileiro. As abordagens feitas até aqui dão conta de alguns aspectos fundamentais de sua obra, mas carecem de apresentar um panorama sobre a obra do compositor em seus momentos mais frutíferos. Com isso, será estabelecido aqui um breve panorama sobre sua obra para melhor situá-la como elaboração discográfica. O destaque do compositor no MAU não se deveu apenas ao sucesso de suas canções em premiações e à visibilidade que alcançou rapidamente, mas

também à função de catalisador da produção dos demais integrantes exercendo, em certa medida, uma liderança intelectual e simbólica no interior do conjunto. Entre os membros do MAU, Gonzaguinha era tratado com particular respeito, sendo frequentemente associado a uma postura séria e marcante, a qual frequentemente era evocada em depoimentos que atribuíam esse juízo a seus traços físicos e seu comportamento, interpretado ora como reservado e introspectivo, ora como rigoroso e crítico.

Essa combinação de reconhecimento artístico, autoridade simbólica e densidade de personalidade contribuiu para que sua figura se consolidasse como um dos eixos organizadores do grupo. A percepção desse papel aparece de modo particularmente expressivo no depoimento de César Costa Filho, que em tom afetuoso, comenta a postura do músico diante do coletivo ao afirmar que:

Sempre disse que o Gonzaga estava à frente de todo aquele grupo, sem exceção. Ele tinha uma lente de não sei quantos *Megapixels*. Enxergava além. Acho que todos nós fazíamos música por prazer, mas ele, talvez pela própria formação, tivesse uma necessidade de busca maior (sic). De todo aquele grupo ele foi o grande. No tarô existe uma carta chamada O Eremita, aquele que vai iluminando os caminhos e acho que o Gonzaga foi o Eremita do MAU. Ele iluminou o caminho de muita gente, levou as pessoas a determinados questionamentos, a determinadas reflexões. Ele costumava dizer: “Tenho de apertar a tecla *start* do gravador para as pessoas ouvirem, porque as pessoas sabem que tem uma fita dentro do gravador e ninguém tem peito de apertar a tecla. Eu sou o cara que aperta a tecla”. Essa simbologia é verdadeira. Ele cutucava as pessoas. Não só para produzirem mais, mas para que tivessem a consciência daquilo que estavam vivendo. (...) Era uma pessoa para-choque de caminhão: “mantenha distância” As oportunidades tinham de surgir para você conhecê-lo verdadeiramente. Eu dizia que o Gonzaguinha era um vulcão porque ele produzia, as obras iam saindo e muitas das obras dele eram complicadas para a época, as pessoas não estavam muito preparadas para entender o que ele queria dizer.” (Echeverria, 2006, p. 135-136)

A figura do compositor, então, se evidenciou em meio ao grupo por ser, na verdade, um mobilizador para que os demais comesçassem a se projetar para fora da casa de Aluizio. Luiz Gonzaga Jr. era aquele cuja visão das possibilidades sobre a música ia para além da própria elaboração artística, levando em conta também a projeção de mercado e os meios para alcançá-la, sem desconsiderar também a análise crítica sobre operações sociais que estão envolvidas com a profissão de músico. Compreendia que, para fazer parte do sistema cultural do país e viver de suas composições, havia uma determinada postura, uma seriedade que deveria ser adotada diante do próprio ofício. Realçando o fascínio exercido por Gonzaguinha, a admiração

com que Ivan Lins fala do companheiro de profissão à época também traz elementos de interesse:

Fiquei emocionado com aquele cara mirrado, tímido, que transmitia uma grande fragilidade e me fazia sentir pena. A pena e a culpa que eu, um filho de pai rico, sentia, por exemplo, quando via um mendigo na rua.(...) De uma certa forma, a música dele já pegava pesado, “Pobreza por pobreza sou pobre em qualquer lugar”, dizia a letra. Ele era contestador. (...) Magricelo, andava com um jeito de malandro. (...) comecei a descobrir um compositor talentosíssimo, completo, não só na música, mas também no texto. Ele tinha uma maneira muito incisiva de colocar seus pontos de vista poeticamente e sempre por trás uma música boa, muito boa. Tinha uma forma de tocar violão maravilhosa. Para dizer a verdade, de todos ali, foi o que mais me fascinou” (...) Ele me ensinou as primeiras escalas e cifras. Como na casa não tinha piano, meu instrumento, a única forma de eu poder participar daquele encontro era tocar violão também. E aprendi. (Echeverria, 2006, p. 136-137)

Mesmo na ausência de um piano nas reuniões, Gonzaguinha demonstrava compreender a importância da projeção individual para o fortalecimento do coletivo e, por isso, auxiliou Ivan Lins a apresentar suas composições aos demais integrantes do MAU. Tratava-se de um gesto que revelava sua percepção estratégica das dinâmicas de reconhecimento dentro do grupo: para que um compositor se afirmasse e pudesse ser impulsionado era necessário que sua obra circulasse e fosse ouvida. Além disso, como o próprio Lins recorda, Luiz Gonzaga Jr. frequentemente “já pegava pesado”, no sentido de antecipar temáticas e soluções estéticas que mais tarde se tornariam recorrentes entre os demais membros.

Atento ao cenário da música da época, observa-se que suas composições traziam, desde cedo, um viés marcado por referências de cunho intelectual e acadêmico. A já trabalhada canção “Pobreza por pobreza”, defendida por Jorge Neri no I Festival Universitário da Canção Popular em 1968 exemplifica essa orientação: a obra foi diretamente inspirada nas leituras de Gonzaguinha sobre *Geografia da fome* (Castro, 1980), livro amplamente difundido no meio universitário da época (Echeverria, 2006, p. 136). Tal diálogo com a produção teórica e com o debate social reforça a maneira crítica pela qual o compositor elabora sobre seu papel como articulador de uma sensibilidade crítica e engajada que atravessava o grupo.

Apesar desse protagonismo no âmbito coletivo, o caminho até a consolidação de sua carreira fonográfica foi gradual. Após o lançamento de alguns compactos pela EMI e algumas composições gravadas por seu pai, Luiz Gonzaga, o jovem compositor só conseguiu apresentar ao público seu primeiro LP inteiramente autoral em 1973, reunindo canções inéditas de sua própria lavra, marcando, com isso, sua afirmação definitiva como artista solo. Os álbuns

produzidos ao longo da década de 1970 pelo compositor somam sete e em meio a tamanha produção é natural que haja uma série de transformações da estética lírica e musical, já que o próprio mercado brasileiro foi modificado por uma grande quantidade de novas tecnologias que chegavam ao país, técnicas de produção no estúdio, demandas radiofônicas, diferentes políticas no governo militar (que em muito impactaram a produção artística do país em especial a música) e o surgimento do mercado de músicas para novela.

Gonzaguinha articulou constantemente os temas de suas canções e as escolhas líricas e musicais que o orientavam em diálogo constante com o sistema do mercado fonográfico vigente. Essa interação fez com que, ainda que nem sempre alcançasse grandes êxitos comerciais com seus discos, sua obra se tornasse um espaço privilegiado de leitura de diferentes tendências da música popular brasileira em distintos momentos históricos. Além da enorme influência da MPB da década de 1960 sobre sua obra e os ecos da lógica cepecista de produção artística, houve também uma visível influência da linguagem musical do Clube da Esquina¹⁰ em sua produção, a retomada de bolero, timbragens de rock e uma gama de outros gêneros que foram assimilados de maneira bastante coerente diante de um panorama mais amplo de sua carreira. Contudo essa abertura ao contexto nunca significou adesão irrestrita às modas do período. Gonzaguinha preservou uma compatibilidade estética própria, revelando simultaneamente uma capacidade de diálogo com o tempo histórico e a fidelidade a certos eixos expressivos que conferem unidade e continuidade ao conjunto de sua obra, como se mostrou acima nas elaborações sobre a dicção romântica e as influências do CPC na sua produção.

Dessa dinâmica decorrem alguns pontos relevantes para a compreensão da recorrência de determinadas temáticas em função dos gêneros musicais mobilizados, de sua distribuição ao longo dos discos e dos momentos históricos em que esses trabalhos foram lançados. De forma sintética, é preciso considerar que, no início de sua trajetória embora fosse reconhecido por seus pares no MAU como um integrante particularmente intelectualizado e empenhado em impulsionar os companheiros, a imagem pública de Luiz Gonzaga Jr. construída pela mídia apresentava contornos distintos a este. As primeiras matérias dedicadas especificamente ao compositor passam a surgir com maior regularidade a partir de 1973, por ocasião do lançamento de seu primeiro LP; contudo, sua projeção efetivamente ampla nos jornais só se consolida em 1979, com o aparecimento de seu primeiro grande sucesso de alcance nacional. Entre os periódicos de grande circulação, o *Jornal do Brasil* foi aquele que lhe reservou espaço mais

¹⁰ Nas palavras de José Miguel Wisnik, ouvia-se no álbum de 1975 a “simetria em que se sente uma presença excessiva de Milton Nascimento”.

constante, ainda que geralmente restrito a notas e reportagens que não ocupavam uma página inteira. Já o jornal *Movimento*¹¹, acompanhando a consolidação de Gonzaguinha como compositor de perfil crítico, também lhe dedicou atenção, porém em registros menos promocionais e mais analíticos, com entrevistas e textos marcados por tom provocativo e politicamente engajado, distanciando-se da simples divulgação de lançamentos.

O músico foi conhecido durante muito tempo como “cantor rancor”,¹² título que eventualmente lhe era atribuído devido à postura mais sisuda já mencionada, mas também ao desenvolvimento dos temas abordados pelo compositor em suas músicas e a forma crítica e ácida com que os desenvolvia. De fato, são recorrentes as canções que apresentam essa carga. Exemplo disso é seu segundo LP, no qual apenas nove das vinte canções que foram mandadas para o departamento de censura foram liberadas para serem gravadas, ocorrido que demonstra por si a tônica combativa e crítica que orbita sua obra. Mesmo com a censura, as canções que conseguiram figurar no LP foram densas o suficiente para colocá-lo sob o olhar do compositor como sendo um dos mais densos e críticos ao desenvolvimento pelo qual o país passava nas últimas décadas (Uma, 1981, p. 13).

Em contraste com as expectativas mercadológicas, o disco não apresenta sequer uma canção de temática amorosa. Em seu lugar, predominam crônicas sobre assassinatos cometidos por “cidadãos de bem”, retratos da pobreza nos morros, da miséria urbana e do desejo de liberdade em meio à violência simbólica e material da ditadura. Essas escolhas temáticas embora não sejam certamente orientadas pelo veio mercadológico, revelam-se coerentes com o panorama da MPB naquele momento histórico estabelecendo um diálogo lírico-musical evidente com compositores como Chico Buarque e Geraldo Vandré. No próprio ano de lançamento do álbum de Gonzaguinha esses dois autores atravessavam um dos períodos mais tensos de suas trajetórias. Em 1973, Chico Buarque lança *Chico Canta*, título de evidente ironia, já que o disco reúne canções da peça *Calabar* escrita em parceria com Ruy Guerra, que haviam sido censuradas, como “Ana de Amsterdã” e “Vence na vida quem diz sim” que aparecem gravadas sem letra. Vandré, por sua vez, publica nesse mesmo momento o melancólico e politicamente carregado *Das terras de Benvirá*, composto no exílio.

¹¹ Um dos principais periódicos da imprensa alternativa do Rio de Janeiro durante a década de 1970. Sob a direção de Sérgio Motta e editorial de Raimundo Rodrigues Pereira, ficou conhecido pela postura combativa à ditadura e pela contribuição recorrentes de nomes importantes como Fernando Henrique Cardoso, José Miguel Wisnik e Nelson Werneck Sodré.

¹² Reinaldo- As pessoas sempre acham que você tá puto com alguma coisa.

GONZAGUINHA- Isto é muito importante. Determinadas pessoas classificaram o Gonzaguinha de ‘cantor-rancor’

Nesse contexto, como explicitado anteriormente, Gonzaguinha demonstra desde sua origem como músico uma preocupação latente em ter um pensamento crítico sobre todas as esferas que envolvem a produção de canção no país e, por isso, reelabora em seus primeiros discos a percepção lançada tanto pelo CPC quanto pela MPB. Com o tempo, seus discos também começam a ter projetos cada vez mais ambiciosos e começam a apresentar algumas boas experimentações estéticas. O músico flexibiliza a rigidez dos arranjos e da execução vocal de seus primeiros trabalhos e passa a articular a crítica não tanto pelo grito e pelo combate, mas pela malandragem e pela ironia vocal. Em *Plano de voo* (1975), por exemplo, traz uma faixa de abertura instrumental (censurada exclusivamente devido ao título, “Começo da festa”) feita principalmente de flautas e percussões. Na sequência, surge a bem-humorada “Tá certo, doutor”, canção que, sob o tom irônico, aborda a patologização da dissidência política, responsável pela internação compulsória de críticos do regime em sanatórios. Do mesmo modo, “Geraldinos e arquibaldos” recorre a um tecido metafórico associado à chamada “linguagem de fresta” em que é preciso estar sempre “procurando pela brecha/ pra poder ganhar” evidenciando estratégias de sobrevivência simbólica e discursiva em um contexto de repressão. O que aqui é de interesse avaliar é o fato de que o compositor, ao longo de sua carreira, abandona a articulação discursiva que o colocou sob a ideia de cantor-rancor e passa a assumir sua postura crítica a partir da experimentação de outros ares e atacando formas de estruturação da cultura vigente de maneiras cada vez mais diversificadas.

Em 1976, com *Começaria tudo outra vez*, passam a ser incorporadas ao álbum canções de caráter incidental, como “Chão, pó, poeira”, cujo refrão atravessa diferentes faixas ao longo do disco, reaparecendo fragmentado até culminar em sua execução integral como penúltima faixa. Esse procedimento intertextual não se limita ao interior de um mesmo álbum estendendo-se, posteriormente, à relação entre discos distintos. É o caso de “Geraldinos e arquibaldos II”, lançada em 1981 em *Coisa mais maior de grande*, que retoma, com nova letra e arranjo, uma composição já presente no disco de 1974, bem como de “Galope”, incluída também em ambos os trabalhos. Essas articulações entre canções passam gradualmente a configurar um princípio organizador das experimentações de Gonzaguinha. As gravações começam a ser pensadas em diversos momentos, como medleys ou encadeamentos contínuos, unidos ora por um fio temático, ora por afinidades rítmicas, harmônicas ou tímbricas, como pode ser observado nas junções entre “Picadeiro” e “Tudo pro seu próprio bem”; “Meu segredo” e “Asa branca”; ou ainda entre “Uma vida inteira” e “Senhor e senhora”, gravadas em diferentes momentos da carreira de Gonzaguinha. Ainda que nem sempre essas associações resultem em um continuum

de sentido rigorosamente estruturado, por vezes apoiando-se apenas em semelhanças de tom, andamento ou ambiência sonora elas indicam um movimento de expansão formal no trabalho do compositor.

Em 1979, com o sucesso de seu disco *Gonzaguinha da vida*, o compositor alcança ampla projeção mercadológica, passando a figurar mais nos jornais a partir de uma orientação bem menos carregada de peso e melancolia e bem mais brincalhona e irônica. A virada para a década de 1980 deu continuidade à mesma lógica de sua produção da década anterior, levando em conta, portanto, as estéticas de mercado e as temáticas vigentes. Gonzaguinha, porém, jamais deixou de se posicionar como um artista engajado e produzir canções de cunho politizado, como as composições “Rosa-povo” e “Meninos eu vi (gravidez)” já aqui analisadas, mas também “É”, “Memória de um povo sem memória”, “Achados e perdidos”, “E vamos à luta”, “A cidade contra o crime” e mais inúmeras outras que mantiveram a veia crítica do compositor.

Gonzaguinha construiu uma trajetória musical extensa e intensa, marcada pelo lançamento de ao menos um disco por ano entre 1973 e 1985. Como demonstrado ao longo deste capítulo, sua obra revela uma consciência aguda das discussões estéticas, políticas e culturais de seu tempo, sendo profundamente atravessada pelas disputas que marcaram tanto o período de sua produção artística quanto os anos de sua formação intelectual e musical. Nesse contexto, observa-se uma adesão significativa a princípios associados ao ideário nacional-popular formulado pelo CPC, o que contribuiu para fazer do povo brasileiro um dos eixos centrais de sua produção. Ao mesmo tempo, sua obra e seus posicionamentos públicos evidenciam a permanência de uma dicção romântica que se manifesta tanto na valorização da autenticidade quanto na concepção do artista como agente de intervenção crítica na realidade social.

As contradições da modernidade constituem igualmente um tema recorrente em sua produção. Gonzaguinha explicita, de forma insistente, os efeitos da desigualdade social, da exploração econômica e da repressão política, frequentemente articulando esses elementos à experiência da ditadura militar. Nesse cenário, o rock assume um papel particularmente revelador. Se, por um lado, os afetos e comportamentos associados ao iê-iê-iê são alvo de críticas que dialogam com a tradição nacional-popular e com determinadas leituras da indústria cultural, por outro, a força passional e a intensidade expressiva presentes no gênero também encontram ressonância em sua própria produção artística. A industrialização da cultura brasileira, intensificada entre as décadas de 1960 e 1970, surge, assim, não apenas como objeto de reflexão, mas como condição histórica fundamental para a constituição de sua poética e de

sua compreensão acerca do papel social do artista. Em conjunto, os elementos analisados neste capítulo evidenciam uma obra construída na confluência entre romantismo, engajamento político e cultura de massa, revelando como Gonzaguinha procurou responder, por meio da canção, às tensões entre autenticidade e mercado, indivíduo e coletividade, arte e indústria cultural que marcaram a experiência brasileira na segunda metade do século XX.

3. MOLEQUE GONZAGUINHA DO NASCIMENTO JR.

3.1 LUIZ GONZAGA DO NASCIMENTO JR. E GONZAGUINHA À LUZ DE “MOLEQUE”

Uma das primeiras composições de ampla projeção de Luiz Gonzaga do Nascimento Jr. foi “Moleque”, lançada no ano de 1969 e com a primeira gravação feita em formato de compacto devido a sua boa colocação no V Festival da Música Popular Brasileira. A canção torna a ser gravada no ano de 1973 em seu primeiro LP e, posteriormente em 1977 em álbum homônimo. A reincidência da composição no repertório do músico se dá de maneira particularmente representativa, dado que chega a ocupar também o título de um de seus mais emblemáticos discos. Chama atenção também que essa reatualização não se dá no plano da letra, que permanece essencialmente a mesma, mas no plano musical. Cada nova gravação apresenta arranjos distintos, que modificam a harmonia, assim como a ambiência sonora como um todo e, com isso, a carga expressiva da figura do “moleque” construída pelo eu-lírico. Ao longo dos anos, a mesma identidade enunciativa é, assim, ressignificada por meio de diferentes soluções tímbricas, rítmicas e interpretativas, mostrando como a dimensão musical participa ativamente da elaboração e da transformação do sentido da canção.

A partir da constatação de que as duas abordagens – lírica e musical – apresentam elementos de permanência e de variação, interessa identificar aquilo que se mantém entre as versões para em seguida, analisar os elementos que se modificam. Para tal, cabe-nos aproveitar da ampla obra do semiologista Luiz Tatit, utilizada como uma das referências centrais para a análise esmiuçada de canções na área das Letras, dadas suas percepções acerca do desenvolvimento da música brasileira e a funcionalidade que seu aporte teórico tem para a elaboração de uma leitura intersemiótica entre os elementos que compõem a canção. Para o estudioso, a canção, de maneira geral, é dividida em três articuladores estruturais maiores: a) nível da arquicanção; b) nível da canção em si; e c) nível dos efeitos de sentido. Dessa divisão são possibilitadas as leituras que compreendem essa manifestação musical como um ente sonoro distinto da fala e dos diversos sons naturais não organizados. Seria possível, por meio dessa divisão, descrever os elementos essenciais e variantes que distinguem essa modalidade sonora de outras, uma espécie de gramática que pode ser utilizada como ferramenta para a análise de sentidos e papéis desempenhados nesse sistema. Em outras palavras, o que Tatit apresenta é a possibilidade de análise da canção em seu nível essencial e cultural; as singularidades de uma obra específica; e as atribuições de sentido conferidas socialmente a essa obra.

Tatit em *O cancionista* (2002), destaca o papel distintivo que a linha melódica tem em relação à harmônica, compreendendo que o fator central de identificação de uma canção se encontra nesse aspecto, fazendo com que a harmonia sirva hierarquicamente como complemento sonoro e significativo cujo objetivo é acomodar e dar novos sentidos para a linha melódica. De maneira prática, duas canções distintas como “Réquiem para Matraga” e “Na terra como no céu”, ambas de Geraldo Vandré, compartilham a mesma série harmônica, uma rítmica similar, mas são facilmente discerníveis entre si. O elemento que permite essa diferenciação é justamente a relação melódica e a própria repetição de uma série harmônica é algo muito comum na música, como ocorre com as sequências de IV-V-I, que, como já dito, compõem quase todos os clássicos do blues, ou a I-VI-IV-V. Diante dessas constâncias harmônicas, cabe à melodia trazer o elemento central de distinção da canção.

A relação entre esses dois eixos, porém, precisa ser vista à luz da relativização de sentido que existe a depender do contexto. A nota ré, por exemplo executada sobre o campo harmônico de ré (o tom da música é ré) é contextualmente uma nota que indica uma semântica de repouso, ao passo que, quando o campo harmônico de lá (o tom da música é lá), pode ser uma nota de transição quando no IV grau, ou uma nota de tensão quando figura como sétima do grau V. Sobre o tema, Tatit aponta que

as tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico são configurações locais mais importantes que as tensões harmônicas que mergulham as canções no sistema tonal. As tensões locais distinguem as canções. O arranjador cancionista põe as tensões gerais da polaridade tonal a serviço das tensões locais de emissão das unidades linguístico-melódicas (Tatit, 2002, p. 9-10)

Diante desse articulador tão fundamental, o semiologista entende que, para a avaliação da melodia, é importante levar em conta três aspectos que a constituem: frequência, duração e timbre, servindo essa tríade como a base do que Tatit chama de “tripé da canção”. Primeiramente, sobre esses articuladores, pode-se compreender de maneira sintética que a frequência é referente à amplitude da onda sonora, é o que permite que as notas musicais possam ser identificadas nas chamadas escalas ocidentais. Ou seja, determinados intervalos e marcações de amplitude de onda produzem, no repertório cultural de uma sociedade, a percepção sensorial de relações harmônicas entre as notas executadas na harmonia e na melodia.

É por meio desse elemento que Tatit desenvolve, ao longo de seu trabalho, suas principais teorias sobre as composições. Os esquemas utilizados pelo estudioso referentes à

melodia da canção são essencialmente, notações gráficas dos intervalos de frequência que permeiam a música. Por exemplo, o que se encontra na tabela abaixo:

Figura 3 – Representação gráfica dos contornos melódicos segundo o modelo de Tatit

Figura 1	Figura 2
bo	
/ \	
lingue \	be
ti \	/ \
/ \	cuca, / \
No tiro es doque	/ \ / \
	No quengo, na ca ça

Fonte: elaborado pelo autor.

Tais desenhos melódicos, conforme informado por Tatit, apresentam jogos de tensão e repouso que constantemente são colocados em evidência para criar uma narrativa musical que acompanha o aspecto lírico do que é cantado. Esses deslocamentos são potencializados quando colocados em contraste com a harmonia, ritmo e timbre que os acompanham, podendo ser transformados de diversas maneiras a depender da forma pela qual essa relação é pretendida. A canção “Moleque”, nesse sentido, tem sua base construída em cima de variações entre os acordes dó e si bemol em todos os arranjos. Apesar disso, cada versão com sua singularidade traça novas notas de tensão, modifica o acorde de base, ressignifica o valor da nota dentro da harmonia.

Aqui, dó é também o tom da música, o que estabelece uma base sonora e harmônica para os saltos melódicos; já a variação entre dó e si bemol que categoriza os acordes iniciais implica um movimento de deslocamento que pede o retorno para a raiz e não sustenta por muito

tempo esse trajeto. A relação entre esses dois acordes cria, por isso, uma constante que se estabelece entre acordes de deslocamento (si bemol) e de acomodação (dó). A melodia, por sua vez, gira em torno das tônicas, terças e quintas dos acordes, notas que constituem a estrutura mais simples de formações de acordes maiores e menores em tríade. É, ao menos, a formação mais presente na música popular.

Pode-se dizer então que a melodia cantada apresenta um movimento que não causa tensões quando em contraste com a harmonia. É acomodada, contida, mas, assim como a progressão harmônica, se constrói na ideia do retorno, tema que, conforme veremos a seguir, se faz presente em diversas instâncias na canção.

“Moleque” é uma narrativa em primeira pessoa construída sobre o arquétipo do jovem malandro do bem, o menino namoradeiro que rouba frutas dos vizinhos, que se cria nas ruas e escapa por pouco das situações de perigo em que se coloca, tendo por ferramentas principais a valentia e a astúcia. Estruturalmente, cada fragmento da canção (com a exceção do refrão) retrata um aspecto do menino em que se percebem ordenadamente as ideias globais que o caracterizam por meio das ações de: 1º) ameaça de golpe a qualquer eventual adversário, mostrando, para isso, grande versatilidade com ferramentas de combate como “tiro estilingue, bodoque”, que podem ser usados diante de “Qualquer carantonha fechada/ (...) que mexa, chateie, me bula (...) pedra vai levar”; 2º) manutenção da ameaça, mas trazendo o elemento da parceria, da importância de contar com os companheiros para se cuidar das eventuais ameaças que o cerquem, “Que é pra eu me cuidar”; 3º) invasão noturna à casa do vizinho para chamar uma mulher, com quem tem um breve caso amoroso, mantendo “No peito o gosto de um amor roubado/ Que é só pra provar”, transparecendo a ideia do galante que encanta e apaixona as mulheres e as tem apenas em relações fortuitas; 4º) finalmente, a reiteração da valentia, acrescida agora dos aspectos de que o personagem é “covarde na sabedoria”, apresentando a astúcia e a importância de saber articular o quando persistir e se retirar de uma contenda. Além disso, ao longo da canção, Gonzaguinha enfatiza também a ideia do ladrão do bem, que faz do crime uma virtude social, já que “corta o mal bem onde enraíza/ que é pra não voltar”.

Para além das linhas vocais já apresentadas, são presentes nos versos mencionados mais algumas, que articulam a fala do moleque antes do refrão:

Figura 4 – Desenhos melódicos de trechos de “Moleque”

--	--

quer	
/ \	vai
/ \ to	ula Pe / le
/ \ / \	/ \ / \
Qual caran \ fechada	Pra ver quanto (...) pu dra var
\ /	
\ /	
nha	

Fonte: elaborado pelo autor (2026)

O que se nota ao longo de todos os versos apresentados até aqui, correspondentes às Figuras 1 a 4, é a existência de uma constante melódica relacionada à ideia de retorno. A nota de partida que inicia cada verso parte de uma nota-base, desloca-se para notas mais agudas ou mais graves e retorna ao ponto de origem. Esse movimento é espelhado pela harmonia, que oscila entre o acorde de chegada, um breve deslocamento para um acorde de transição e o retorno ao acorde que deu início à frase. Esse procedimento, por si só, não constitui um evento particularizante quando relacionado à produção musical de forma geral, uma vez que também ocorre em diversas outras canções, mas assume importância semântica no contexto de “Moleque”.

Apesar de a canção se organizar majoritariamente sobre ciclos de versos que variam a partir dos desenhos melódicos apresentados, o refrão surge como uma contraposição lírica e musical ao personagem e à enunciação de Gonzaguinha. Nessa seção, a voz narrativa passa a ser dividida entre dois personagens: o moleque, que figura na última frase, e um cidadão constantemente ludibriado pelo garoto, que aparece ao longo de quase todo o refrão. Esse novo personagem assume uma postura de imposição e violência diante do peralta, a quem repreende e ameaça em tom mais sério: “Ah, moleque, se um dia te pego / erva daninha estrepe / de ripa, marmelo te esfrego / (...) venha cá, seu moleque”. A essa fala segue-se uma réplica do moleque

que, reforçando a importância de ser “covarde na sabedoria”, responde em tom de escárnio: “Não, eu não vou lá”. Nesse momento, a melodia se apresenta da seguinte maneira:

Figura 5 – Desenhos melódicos do refrão de “Moleque”

	cá
	/
Ah, moleque (...) erva daninha estre	De ripa, marmelo (...) moleque, vem
\	
\	
\	
\	
pe	

Fonte: elaborado pelo autor (2026)

Figura 7

não
Não, / vou
\ / \
eu lá

Há no enunciado do adulto uma distinção em relação ao do moleque: ao passo que sua voz é apresentada pela variação entre três notas no total, sendo que a maior parte da frase se estrutura sobre a manutenção daquela que dá início à frase. A mudança ocorre apenas na última palavra, demonstrando com isso a robustez e rigidez na fala linear de um cidadão indignado com ter sido ludibriado, o que também leva metonimicamente à exploração deste personagem como uma voz que ecoa a tônica da sociedade vigente, que é autoritária, repetitiva, pouco dada ao lúdico e à mudança. Por outro lado, o Moleque apresenta o traquejo veloz e astuto dado à variação e imprevisibilidade. Para além do espelho moral que essa articulação melódica sintetiza, o fato de que a última nota repousa onde também se encontra a segunda nota é estranho ao padrão de comportamento do personagem, que sempre encerra suas falas no mesmo ponto do qual partiu, a primeira nota. Essa questão evidencia, acima de tudo, a sabedoria diante do perigo, o traquejo, o diferente e a mudança como formas de sair da situação indesejada, convergindo plenamente com os ímpetus apresentados até então, mas apresentados no refrão de maneira formalmente muito rica e particular.

A lírica ganha força quando se leva em conta alguns apontamentos feitos por Luiz Tatit ao observar o segundo elemento daquilo que entende por “tripé da canção”: a duração. Para o autor ela pode ser compreendida sob dois espectros diferentes: pelo prolongamento da frequência, ou pela redução vocálica. No primeiro caso ocorre uma série de relações semânticas criadas pelo repertório cultural que evocam uma tradição tipicamente romântica, ou, minimamente, reforça a relação emotiva. Devido a isso, a carga simbólica dessa performance vocal é chamada também de *passionalidade*. Quando o autor aponta para elementos que tendem a ser percorridos por esse momento da canção, ressalta os saltos melódicos, a redução do andamento da música (como se algo fosse preparado para chegar ao ápice) (Tatit, 2002, p.10). Desses aspectos, pode-se pensar como um exemplo didaticamente exagerado de tal convenção a canção “Surrender”, interpretada por Elvis Presley, em que sua temática amorosa culmina na frase final “be mine tonight” executada com o prolongamento repleto de reverb como forma de potencializar a dimensão da voz; sendo que o fato de estar desacompanhada de instrumentos nesse momento propicia a valorização da melodia em detrimento da harmonia, criando, portanto, o silêncio necessário para que a lírica se destaque solitária, mas soberana.

A canção de Gonzaguinha, por mais que não siga o clichê hiperbólico explicitado como o apresentado acima, ainda traz consigo aspectos significativos e igualmente válidos para seu contexto musical. O prolongamento vocálico aqui é utilizado para reforçar as ações que encerram os ciclos de cada estrofe da canção, o que, conseqüentemente, leva a uma semântica de destaque para as frases que definem a personalidade do Moleque. Versos como “pedra vai levar”, “que é pra eu me cuidar” e, no refrão, a réplica “não eu não vou lá” (Fig.4/7) trazem esse efeito e servem para deixar evidentes as noções de ataque, atenção e fuga que compõem a forma pela qual o personagem se orienta sobre o mundo. Tal passionalidade do discurso tem também por função chamar o ouvinte para perto da canção, da mensagem – é um vocativo de identificação subjetiva, de ampliação da projeção feita do ouvinte sobre o personagem da canção em seu pathos – e entrar também no que o pesquisador entende como estado de /ser/.

Em oposição ao estado de /ser/, Tatit identifica o /fazer/, categoria associada à ação, ao deslocamento e à provisoriedade. Musicalmente esse elemento se manifesta nas figuras rítmicas acentuadas e em um canto que, para se afirmar como presença, reduz a extensão vocálica (conferindo-lhe velocidade) e privilegia a articulação consonantal, ao contrário do que ocorre no /ser/, ligado à passionalidade e caracterizado pelo prolongamento das vogais e pela predominância melódica. No /fazer/, a melodia cede espaço à velocidade, à marcação da cadência e ao acento rítmico. Nesse sentido, pode-se afirmar que o estado de /ser/ se estrutura sobretudo pela ideia de continuidade, sustentada pelas durações vocálicas enquanto o estado de /fazer/ se constrói a partir das tensões consonantais (fricções, sibilacões e plosividades) que conferem à prosódia sua cadência e ao canto, sua pulsação. Essa força de segmentação é característica de ritmos dançantes como o xote, o rock e o samba, nos quais o pulso se materializa como convite ao movimento corporal.

Os cancionistas, assim, operam constantemente um jogo entre /ser/ e /fazer/ entre tensão e repouso, prolongamento e redução, mobilizando essas categorias como estratégias semânticas e expressivas para articular, no plano da enunciação vocal e musical, diferentes estados afetivos e discursivos em consonância com aquilo que a letra e a situação enunciativa buscam significar.

Na canção de Luiz Gonzaga Jr., o estado do /fazer/ é visto basicamente em todas as falas do Moleque à exceção do refrão (figuras 1-4). As aliterações plosivas nesse espaço ocorrem em abundância, como em “no tiro estilingue, bodoque/ no teco, no toque, o coque” e “de qualquer caraça avessa/ qualquer carantonha fechada” e são responsáveis por conferir potências à construção imagética e fragmentária da lírica. Por exemplo, nessa mesma passagem, que introduz a canção, há a articulação de uma série de substantivos sobrepostos que formam um

mosaico imagético que confere ao moleque um determinado modo de /fazer/. A intensidade das mudanças de enquadramentos se dá principalmente sobre esse recurso, trazendo para o texto eventuais verbos de ação ligados ao enunciador e protagonista, mas que se coadunam aos aspectos da redução vocálica com suas células rítmicas curtas para projetar movimento ao texto (“Revolvo, reviro, decido”). Os saltos melódicos em concomitância aos rítmicos, então, orientam o texto para a ação como a grande marca identitária do protagonista, definido pela astúcia, sagacidade e desenvoltura que se projeta também na mobilidade física criada pelos estados do /fazer/, que atizam o corpo.

Reforçando esse aspecto, a mobilidade é estruturada pela própria orientação melódica, que se organiza em movimentos de deslocamento e retorno ao ponto de origem: nas figuras 1–4, a nota inicial de cada frase coincide com a nota final. Tal configuração permite compreender o deslocamento simultaneamente como artimanha de fuga e como afirmação identitária, uma vez que institui um ponto de repouso estável em meio à instabilidade semântica da canção. Esse “eterno retorno” oferece ao ouvinte um eixo de referência tonal, já que as frases partem e convergem predominantemente para a quinta ou para a tônica, isto é, para as duas funções harmônicas de maior estabilidade do acorde.¹³ Esse retorno não se evidencia apenas nos planos musical e lírico, mas projeta-se também em um nível extratextual: sendo “Moleque” a canção mais regravaada pelo compositor, sua recorrência ao longo da discografia espelha, no próprio percurso fonográfico, a lógica de retorno que a obra encena internamente.

Como já mencionado, a canção foi gravada originalmente com arranjos feitos em virtude do festival da canção de 1969, mas passou por algumas repaginações: em 1973, pela gravação do primeiro trabalho solo em LP do músico e em 1978, quando foi lançado o LP homônimo. O cantor, como também já mencionado, era conhecido já à época do primeiro lançamento por suas letras engajadas politicamente, pelo humor crítico e irônico, pelas temáticas que se direcionavam agressivamente contra a ditadura e costumes da sociedade brasileira (geralmente aqueles que levam à predominância e subordinação de classes). Diante disso, “Moleque” projeta-se ao longo da década de 1970 como uma das marcas identitárias centrais do compositor, funcionando como metáfora de sua própria forma de conduta e de seu ethos diante da sociedade em que se inseria. Nas situações encenadas pela canção, Gonzaguinha apresenta, de modo trocista, seu *modus operandi*: torna visível sua postura crítica e sua astúcia

¹³ A quinta é aqui compreendida como um elemento estabilizador para a formação de acordes mais simples em tríades. Por mais que não seja necessária para compreender a intenção enfatiza a estabilidade, como é o caso dos *power chords*. Essa nota vale essencialmente, para deixar claro que a quinta aqui não se confunde com o quinto grau da escala maior, que é usado de maneira recorrente para a preparação de outro grau, logo, transição e instabilidade.

discursiva, ao mesmo tempo em que a dissimula sob a máscara lúdica do personagem, estratégia fundamental para atuar no cotidiano da canção em um contexto de vigilância e repressão, simbolizado, na própria narrativa, pela figura da autoridade e, em última instância, pelo governo militar. Além disso, no que diz respeito ao embate com o “inimigo”, o compositor passa a mobilizar procedimentos estéticos que se tornaram recorrentes ao longo de sua obra e que serão examinados neste trabalho. Já em seu primeiro LP, é possível reconhecer em canções como “Comportamento geral” e “A felicidade bate à porta” a mesma lógica de malandragem e ironia que estrutura “Moleque”.

Assim, apresentados os elementos comuns às três gravações de “Moleque”, cabe apresentar os elementos de distinção entre elas, representados sobretudo pela ambiência sonora e as escolhas de timbre e de entoação. Na primeira delas, feita em 1969, ornando a voz do cantor, há alguns instrumentos de corda executando arranjos grandiosos e passionais e que seguem uma organização tímbrica bem aos moldes da estética dos festivais. Aqui, a orquestra serve principalmente como forma de conferir textura à música, adicionando camadas de instrumentos que garantem essa forma passional de arranjo. Diante do arranjo completamente diferente do que será feito para o compositor no restante de sua carreira, é possível dizer que as escolhas sobre o tema foram tomadas muito provavelmente pela direção musical do festival. Soma-se a isso uma forma de interpretação vocal também bastante particular na carreira do músico e pela qual Gonzaguinha não ficaria reconhecido, já que, diferente de seu modo corriqueiro de canto, que faz uso de articulações mais próximas à fala, Gonzaguinha aqui tenta igualar a grandiosidade dos arranjos a sua postura vocal, dá destaque maior às reduções vocálicas, o que confere uma certa seriedade na dicção que não reaparece nas demais gravações.

Esse tom solene e orquestral constituía, ao final da década de 1960, um modo recorrente de operar a canção de festival e arranjadores como Rogério Duprat e Lindolpho Gaya foram decisivos para a consolidação de uma percepção estética do que se entendia como um bom arranjo nesse circuito. Tratando-se de uma letra fortemente narrativa, os arranjos dialogam diretamente com modelos da época, como “Domingo no parque”, de Gilberto Gil, com orquestração de Duprat e estruturam a dinâmica musical a partir de um jogo de espelhamento entre palavra cantada e discurso orquestral. Estabelece-se, assim, um movimento de alternância entre melodia vocal e massa instrumental em que cada instância assume, por turnos, um protagonismo bem delimitado, à maneira de um jogral.

Nesse contexto, observa-se ainda um Luiz Gonzaga Jr. muito jovem, com cerca de vinte e quatro anos, em processo de construção de sua identidade estética, de sua postura vocal e

mesmo cênica. Na gravação em vídeo da TV Record,¹⁴ por ocasião do prêmio de melhor letra em 1969, o cantor aparece visivelmente contido, condicionado inclusive pela disposição inadequada do microfone, que o obriga a uma postura corporal curvada e fechada. Ao final da execução, contudo, chama a atenção o acréscimo de um breve fragmento à letra: “nós estamos aqui, só não pega mesmo porque não dá”, que, ao deslocar o pronome de primeira pessoa do singular (predominante na música) para o plural, abre a identidade do “moleque” para uma leitura coletiva. Em pleno contexto pós-AI-5 esse gesto reforça a dimensão metafórica do ethos encenado, que se evidencia como forma de apresentar o enfrentamento simbólico à repressão estatal. O discurso, assim, articula simultaneamente o eu e o nós e o personagem do Moleque adquire uma função metonímica, representando uma parcela do povo que reconhece na astúcia e na dissimulação estratégias possíveis de resistência.

A gravação de 1973, por outro lado, abre mão das orquestras para dar espaço ao suingue de raiz nordestina e privilegia a levada do violão junto aos instrumentos percussivos. A voz do cantor agora se suaviza, ganha contornos menos adornados e imponentes que os da gravação original e passa a assumir uma postura muito mais próxima da fala. Com isso, a relação entre o sujeito que canta e o material proferido se estabelece com muito mais naturalidade do que na primeira versão. Isso porque a grandiosidade almejada na primeira gravação está longe de ser crível como parte do repertório cultural capaz de dar vida ao moleque exposto liricamente, mesmo diante do jogo de complementaridade entre voz e orquestra supracitado.

A redução na quantidade de instrumentos, a mudança no foco instrumental e a postura vocal do cantor mostram uma maturidade musical desenvolvida entre 1969 e 1973 que fez com que Luiz Gonzaga Jr. conseguisse articular sua composição de maneira muito mais natural ao unir os novos arranjos e a entoação. A voz, então, aproxima-se da fala quando comparada à versão anterior, mas não o suficiente para ser compreendida enquanto tal e, com isso, perde uma certa artificialidade da entoação, passa a se tornar mais verossímil como discurso, confere mais autenticidade à relação de espelhamento entre sujeito social (“nós estamos aqui, só não pega mesmo porque não dá”) e o lírico. Nas palavras de Tatit, “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer” (Tatit, 2002, p.15) e na maneira de dizer, Luiz Gonzaga Jr. começa a operar cada vez mais como um cancionista, pois “camufla habilmente as marcas de entoação (...) desde o artista. Revela-o como simples falante. Rompe o efeito de magia. Nivelava sua relação com o ouvinte” (*ibidem*, 13) e é dessa nova relação entre ouvinte e enunciador que os trunfos estéticos do compositor começam a se fazer cada vez mais

¹⁴ <<https://www.youtube.com/watch?v=IDEUTghf5rA>> Acesso em 25 de setembro de 2024.

evidentes, moldando uma identidade musical mais sua, articulando melhor as demandas de mercado com as pessoais.

A nova roupagem da música apresenta um novo modo de dizer o já dito, recontextualizá-lo não só com o mercado, mas também com o projeto artístico das demais faixas do álbum que estava sendo produzido, já que não era mais uma canção de festival nem um compacto. Assim, a coerência estética agora passa para um cenário mais autoral que aponta também os novos rumos do compositor, afinal de contas, “Moleque” divide espaço agora com “Comportamento geral”, “Página 13”, “A felicidade bate à porta” e “Insônia”, canções bem variadas entre si, mas que camuflam ironias e comentários sobre a sociedade com as sutilezas e o bom humor que é possível também ser visto em “Moleque”. Gonzaguinha se mostra cada vez mais consciente de ser um cancionista que se preocupa tanto com “o quê” e o “como” será dito.

Na gravação de 1973, as opções estéticas indicam um movimento de retorno a matrizes rítmicas mais tradicionais da música brasileira. Em vez de aderir à sonoridade típica dos festivais, o compositor constrói uma ambiência ancorada em gêneros consolidados, organizando o conjunto instrumental em torno de percussão, bateria, baixo, violão e flauta. Essa configuração privilegia o jogo rítmico entre os instrumentos percussivos e a bateria, produzindo uma articulação rica em rufos, acentuações e diálogos com o agogô e o triângulo. A inventividade da gravação se mostra, assim, tanto na elaboração de texturas sonoras a partir de variações relativamente simples na estrutura musical, quanto nas articulações rítmicas entre os instrumentos, que asseguram, simultaneamente, clareza de planos, com cada timbre ocupando um espaço definido e uma complementaridade que enriquece a percepção global do arranjo.

A partir dessa configuração sonora, torna-se evidente uma aproximação do compositor com um veio nordestino da canção, perceptível tanto nos padrões rítmicos quanto nas escolhas instrumentais que remetem a matrizes regionais. Tal orientação reaparece na terceira gravação de “Moleque”, mas, no contexto dos anos 1970, opera como uma reatualização do folclorismo de matriz cepecista, agora mediada por uma linguagem mais orientada ao circuito da canção popular urbana da época e, portanto, mais “pop”. Não se trata, contudo, de uma busca por registro de cunho etnográfico ou antropológico, como ocorre em certas faixas de Araçá Azul (1972), de Caetano Veloso, mas de uma releitura inventiva da própria canção à luz de um novo projeto estético. A concisão vocal e instrumental nos planos performático, melódico e harmônico, possivelmente devedora de procedimentos associados à Bossa Nova, articula-se a um rearranjo que mobiliza gêneros tradicionais do Nordeste, fazendo com que a obra reafirme

seu lugar no horizonte histórico da autenticidade cultural brasileira por meio da opção pelo regionalismo. Trata-se, portanto, de uma síntese entre a depuração formal e a reiteração de matrizes populares, escolha que, longe de ser episódica, se reitera em diferentes momentos da trajetória musical de Gonzaguinha.

Ao longo dos três anos seguintes, Luiz Gonzaga Jr. aprofundou o caráter crítico de sua obra, oscilando entre a melancolia existencial e a agressividade com que expunha as mazelas sociais, tendo a opressão estatal como eixo temático central. É nesse contexto que passa a circular, na imprensa e entre parte do público, a alcunha de “cantor-rancor”. Tal rótulo, contudo embora não seja infundado, reduz uma produção que, nesse mesmo período, revela outros vetores igualmente relevantes: a capacidade de reelaborar canções de diferentes intérpretes, a progressiva depuração dos arranjos em geral mais enxutos e uma exploração temática que, mesmo quando crítica, busca percursos variados para um mesmo fim, construindo um universo lírico povoado por imagens e personagens de notável diversidade.

Comparativamente, os discos *Luiz Gonzaga Jr.* (1974), *Plano de voo* (1975) e *Começaria tudo outra vez* (1976) apresentam singularidades que permitem perceber, senão uma progressiva concisão do material pensado em termos de unidade de álbum, ao menos uma clara recusa à repetição formal. O maior protagonismo da banda, a presença de faixas instrumentais, a diversidade de gêneros e o uso de *pot-pourris* entre canções exemplificam transformações significativas nos modos de composição e de produção, reforçando a imagem de um artista em permanente deslocamento estético e resistente a qualquer rotulação estável.

É nesse contexto de constante transformação que em 1977, o compositor lança um disco cuja capa traz a silhueta magra de um menino sobre um telhado. Até então, o rosto de Gonzaguinha só aparecera no álbum de 1973 (no qual figura a gravação anterior de Moleque), ainda assim, de forma parcialmente desfigurada, sendo substituído nos trabalhos seguintes por projetos gráficos que não evocam o artista como um protagonista da identidade visual. Em 1977, novamente não há rosto: como no segundo disco, o foco recai sobre o ambiente. A cena de capa mostra a periferia, um morro recortado por antenas, tendo no ponto mais alto a figura do “moleque” que lhe confere o título, projetada contra a vastidão azul do céu, cujas nuvens dividem a composição ao meio. A silhueta se encontra exatamente na zona de transição entre o branco e o azul, como se olhasse, ou quase penetrasse, o espaço celeste. Realiza-se, assim, visualmente, a ideia da favela “pertinho do céu”, ao mesmo tempo em que se instaura um contraste entre a sombra da periferia e a luminosidade do alto, remanescente de *O império da luz*, de René Magritte.

Figura 7 – Relações visuais entre a capa de *Moleque* (1977), a capa de *Luiz Gonzaga Jr.* (1973) e *O império da luz*, de René Magritte.



MAGRITTE, René. *L'Empire des lumières* [Império das luzes]. 1953–1954. Óleo sobre tela. Coleção Peggy Guggenheim Collection

GONZAGUINHA. *Moleque Gonzaguinha* [capa de disco]. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977.

GONZAGUINHA. *Luiz Gonzaga Jr.* [capa de disco]. Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

Esse contraste, embora perturbador, é parcialmente atenuado pela inscrição “Moleque Gonzaguinha” em letras brancas, de tamanhos, alinhamentos e rotações irregulares, que ocupa a faixa inferior da imagem, como uma brincadeira tipográfica emergindo da escuridão periférica.

A imagem do moleque periférico está não apenas na capa deste disco, mas em toda a parte do projeto gráfico do disco. As imagens que constam ao longo do encarte, do fold e da contracapa são majoritariamente fotografias que buscam captar o cotidiano periférico, protagonizado, na maior parte, por crianças. Gonzaguinha, nesse sentido, também foi uma criança periférica, criada no morro do São Carlos, na cidade do Rio de Janeiro, onde viveu durante sua infância com os pais adotivos/ padrinhos: Dina e Henrique Xavier. Nesse sentido, o disco *Moleque*, pelo próprio projeto gráfico, elabora um pouco mais sobre a identificação entre autor e texto evidenciando, com isso, que a canção “Moleque” é elaborada como uma bandeira diante da qual Gonzaguinha se afirma.

Entre os festejos e brincadeiras em que as crianças são inseridas nas imagens, o fold destaca-se pela presença de três meninos vestidos de maneira bastante despojada, dois deles,

inclusive, sem camisa. A disposição dos corpos na cena organiza-se de modo que um menino branco ocupa o primeiro plano, à esquerda, enquanto dois meninos negros aparecem em planos posteriores. O garoto branco empunha uma metralhadora de brinquedo, ao passo que um dos meninos negros, a seu lado, assume a postura rígida de “sentido” em clara emulação do gesto militar. Entre eles, mais ao fundo, vê-se um portão de ferro gradeado, que evoca simbolicamente a imagem do cárcere. Ao centro, o terceiro menino gargalha, contrastando com a seriedade dos outros, que parecem conter o riso, como sugerem as feições tensas e a mão que cobre a boca de um deles. Logo, o que se encena salta aos olhos como uma mimetização infantil de comportamentos associados ao universo militar enquanto o portão reforça visualmente a dimensão repressiva desse imaginário, que organiza a sociedade brasileira da década de 1970. O menino que ri, por sua vez, rompe o “faz-de-conta” disciplinar e introduz o deboche como gesto de resistência. Nesse sentido, ele condensa a figuração do moleque tal como elaborada por Gonzaguinha: aquele que enfrenta a gravidade da ordem autoritária não pelo confronto direto, mas pela ironia, pela leveza e pelo riso que desestabiliza e ridiculariza a instituição que se mostra impositiva.

Observa-se também pela capa que, pela primeira vez desde o início de sua discografia, o artista assina o álbum não como Luiz Gonzaga Jr., mas como Gonzaguinha. Não se trata de um apelido inédito (ele já era recorrente em entrevistas e no trato cotidiano), mas de uma transformação significativa no modo como o próprio músico passa a se nomear no espaço autoral do disco, o que sugere uma redefinição de sua autoimagem artística e de sua relação com a obra. Nesse sentido, *Moleque* é um disco em que Gonzaguinha passa a figurar de maneira mais evidente como figura autoral, evocando a presença de aspectos de sua vida pessoal, de sua identidade e de seu passado como constituintes tanto do sujeito no mundo, quanto da obra que ele produz.

Tal gesto de retorno ao passado, contudo, não surge aqui de modo isolado. Ele já se anunciava, por exemplo, nas recorrentes citações e regravações de obras de Gonzagão, bem como em canções do terceiro disco, como “Assim seja, amém”, que mobilizam elementos facilmente associáveis à experiência biográfica do compositor. A partir de *Moleque*, porém, essa dimensão passa a integrar de forma mais sistemática o material poético e paratextual: na contracapa, fotografias da família são incorporadas ao projeto gráfico, preservando inclusive as bordas brancas dos retratos originais em contraste com as imagens produzidas especialmente para o álbum. Configura-se, assim, um processo consciente de construção de uma persona autoral que se ancora na memória, na filiação e na experiência social, conforme observa Álvaro

Neder ao discutir em *Leituras da música popular* os modos de elaboração das chamadas personas poéticas:

(...) uma vez que, para Bakhtin, os signos são sempre marcados pelo discurso de um outro, a subjetividade é criada através de diálogos com outros sujeitos e outros discursos (inclusive musicais). O self é entendido, portanto, não como ‘presença’ devedora do ‘real’, fonte da ‘intenção soberana’ ou ‘garantidor de sentido unificado’, mas como um ‘projeto’, uma ‘capacidade’, uma ‘energia’, um ‘presente do outro’ (Middleton apud Neder, 2008, p. 272)

A questão nominal, diante disso, toma uma potência maior, uma nova forma de identidade reconhecida por si e que deseja ser projetada para o público, a apresentação de um novo *self* mais consciente de si e de sua história e que usa disso objetivamente como modo de alcançar em sua criação novas possibilidades e não de se tornar saudosista. A roupagem de moleque passa a vestir o compositor, “Moleque”, para além de ser o título do álbum, troca sua função substantiva de antes e assume nesse contexto um valor adjetivo para Gonzaguinha. O uso do diminutivo, então, assume um valor afetivo sobre si que não estava presente nos demais álbuns e, por mais que a assinatura legal das obras permanecesse “Gonzaga Jr.”, como sempre, houve um reconhecimento afetivo de si para si com esse movimento. Bakhtin reforça esse valor quando apresenta o uso do diminutivo como um recurso discursivo amplamente utilizado para trazer à tona a amizade e proximidade entre duas pessoas (BAKHTIN, 2025, p. 84). Em Gonzaguinha, o que o apelido demonstra é uma aproximação sentimental do autor consigo próprio, parte de um processo que chegou a ser verbalizado em entrevistas posteriores, marcando o período de produção do disco anterior, que carrega um nome que denota arrependimento, *Começaria tudo outra vez* (1976), como um ponto-chave.

A obra que será mencionada no fragmento abaixo foi o segundo disco produzido após uma crise de tuberculose, doença que levou a mãe biológica de Gonzaguinha quando ele ainda era criança e que também o deixou internado por um tempo em sua vida adulta. A experiência da invalidez pela doença em suas próprias palavras fez parte de um processo em que:

Fiz uma avaliação do meu comportamento até então, verificando que em determinado momento a situação do país tinha pesado muito sobre todas as cabeças e que colocou nos meus ombros um endurecimento, uma coisa tendendo a mecânico. Eu sabia que eu não era assim e percebi que teria que, não retomar aquilo que era antes, mas sim encontrar algo que não fosse mera atitude mecânica, senão estaria realmente fadado a acabar (...) O plano era começar tudo outra vez, mas não voltando ao passado e sim verificando as coisas, olhando mais o aspecto de memória, tudo que vinha acontecendo desde

e ir cada vez mais mergulhado nisso, puxando o passado, colocando uma projeção pra frente. Não viver o presente duro, mas como passagem (...) no ‘Começaria’ já verifico que não há final feliz; Não sou um filme americano. Aí fui indo e desdobrei o ‘Começaria’ nos LPs ‘Moleque’, ‘Recado’ e ‘Gonzaguinha da vida’. Só passei a ser Gonzaguinha a partir do ‘Começaria tudo outra vez’¹⁵. ‘Moleque’ é a proposição de passado e futuro. ‘Recado’ é tranquilo, a coisa de 78, uma nebulosidade que já trazia algo chamado abertura. ‘Gonzaguinha da vida’ fecha esse ciclo (Uma, p. 13, 1981)

A entrevista, concedida em 1981, projeta retrospectivamente uma leitura da obra já informada por um conjunto de discos que permitem situar em perspectiva o movimento do compositor em direção à forma como então passava a compreender a si mesmo e à sua produção. Isso autoriza, em certa medida, uma interpretação teleológica do percurso artístico. Nesse sentido, percebe-se que o ímpeto de renovação presente em *Começaria tudo outra vez* não alcança a radicalidade sugerida pelo próprio depoimento, tampouco configura um verdadeiro abrandamento do tom pessimista. A tônica geral permanece crítica: as guitarras com distorção ganham maior protagonismo, a bateria intensifica sua dinâmica de ataque e a obra assume, mais do que nunca, uma tônica roqueira, afastando-se da matriz predominantemente sambista que foi marca de momentos anteriores. A canção “Erva rasteira”, por exemplo, esteve no centro de desentendimentos com Gonzagão, que via na postura combativa do filho a adesão a ideais que considerava equivocados (UMA, 1981, p. 14), tensão que levou a um afastamento temporário entre ambos. Somam-se a isso faixas como “Chão, pó, poeira”, “Um sabiá contou” e “Tudo pro meu próprio bem”, reunidas em um disco cuja capa exibe o título em vermelho agressivo, do qual parecem escorrer filetes de sangue sobre um fundo branco asséptico, visualizando plasticamente a atmosfera de conflito e violência simbólica que atravessa o trabalho.

Essa declaração do compositor, contudo, não pode ser tomada como expressão plenamente transparente de sua criação. Considerado o contexto da ditadura militar, a contradição presente em sua fala pode ser compreendida como parte de uma estratégia de dissimulação, uma astúcia de “moleque”. No mesmo ano, João Carlos Müller, responsável pela Portaria nº 966, que autorizava a proibição de discos e faixas mesmo após seu lançamento, afirmou ao *Jornal do Brasil* (edição nº 111) que a censura “melhora e piora a cada dois anos, visando principalmente a três compositores: Chico Buarque, Gonzaguinha e Taiguara”. O compacto de “Comportamento geral”, inclusive, foi diretamente atingido por essa normativa. Diante dessa vigilância sistemática, torna-se pertinente ler a postura pública de Gonzaguinha

¹⁵ Apesar da fala do compositor, o disco ainda é assinado em capa como “Luiz Gonzaga Jr.”.

como uma tentativa de atenuar discursivamente a imagem de sua obra, ainda que em termos de conteúdo ela permanecesse e, talvez justamente por isso, como alvo privilegiado da repressão estatal.

O que de fato se sabe é que as únicas duas canções que fogem a olhos vistos desse perfil de *Começaria* são “Espere por mim, morena”, uma balada sobre o retorno à casa para a mulher amada, e a canção que dá nome ao disco, um bolero, que diz “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”, mas que também traz algumas ideias e termos que, contextualmente em relação às demais canções, insinuam algo além do amor evidente.

De qualquer forma, a canção “Moleque” aparece pela última vez no disco homônimo e quando gravada em 1977 passa a contar com um novo arranjo, uma nova banda, um novo produtor, além de um novo Gonzaguinha, mais afetivo, mais “moleque” que nunca em busca de elementos que simbolicamente demonstrem sua conciliação com o passado e o presente. “Moleque”, aqui, divide seu espaço com outra canção na mesma faixa, “Festa”, que já havia sido gravada pelo pai anteriormente e alcançado bastante sucesso. O grupo Modo Livre¹⁶, que havia gravado alguns anos antes com Ivan Lins, se torna aqui a banda de apoio e traz uma dinâmica muito mais intensa e agressiva do que a gravação feita sob a tutela de Lindolpho Gaya em 1973, ou a gravação para o festival. Agora a harmonia da música embora permaneça fundamentalmente a mesma, agrega em si novas dinâmicas e tensões que, para serem compreendidas, deveriam ser elaboradas em teorias musicais ainda mais complexas que as já abordadas e que, por isso, não se mostram interessantes para este trabalho. Acrescenta-se apenas que para os fins aqui apresentados, a gravação de 1977 busca dinâmicas harmônicas que acrescentam peso e tensões mais explícitas, gerando com isso maior ênfase na necessidade de resolução da sequência harmônica do que no repouso, quando comparada com as versões anteriores.

Além disso, o terceiro elemento do “tripé musical” proposto por Tatit, o timbre, pode ser considerado o fator de maior diferenciação entre as três gravações. Os estudos sobre esse aspecto são, contudo, os menos presentes na teoria musical em grande parte devido ao caráter sinestésico que envolve sua apreensão e à carência de uma terminologia técnica capaz de traduzir com precisão em linguagem verbal qualidades essencialmente sonoras. Embora a indústria musical invista em pesquisas voltadas à obtenção de determinadas colorações

¹⁶ Gilson Peranzetta: piano elétrico, órgão, arp; Ricardo Ribeiro: flauta, sax-alto, sax-soprano e vocal; Fred Barbosa: baixo elétrico, percussão e vocal; João Cortez: bateria, percussão e vocal.

tímbricas por meio de instrumentos, pedais, amplificadores e dispositivos de gravação, a significação cultural do som permanece fortemente ancorada em descrições vindas da prática e da oralidade dos músicos e não em sistemas conceituais consolidados, como ocorre com os domínios rítmico, harmônico e melódico.

Felipe Trotta em *Samba e suas fronteiras* (1990) oferece uma chave produtiva para a compreensão desse problema ao relacionar timbre e identidade de gênero. Segundo o autor, o reconhecimento de um gênero musical não se dá apenas por suas estruturas rítmico-harmônicas, mas sobretudo pela “ambiência sonora” (termo já usado aqui pontualmente) produzida por determinadas combinações instrumentais, sendo esse complexo tímbrico o principal responsável pela construção social de marcas identitárias à música (Trotta, 1990, p. 68). Assim, quando um artista como Raul Seixas executa um baião utilizando guitarra elétrica, baixo elétrico e bateria, que passam a ocupar as funções tradicionalmente atribuídas ao acordeon, à zabumba e ao triângulo, cria-se uma ambiência que desloca o gênero de sua matriz simbólica nordestina e o elabora em um horizonte de escuta associado ao rock, ainda que suas bases rítmicas e harmônicas permaneçam próximas ao baião tradicional.

Processo semelhante pode ser observado na “modernização” do baião promovida por Dominginhos na década de 1970. Em comparação com a sonoridade consagrada por Luiz Gonzaga, sua produção passa a incorporar procedimentos de estúdio, instrumentações e referências estilísticas vinculadas ao mercado fonográfico urbano, incluindo aproximações com gêneros como o reggae, que apresentam afinidades estruturais com o baião. A introdução sistemática da guitarra elétrica e a reorganização das funções instrumentais alteram profundamente a ambiência sonora, de modo que embora o gênero permaneça reconhecível como baião, sua identidade passa a ser operada por meio de novas convenções tímbricas. Nesse sentido, as identidades internas dos estilos musicais e os critérios coletivos de legitimação, que envolvem hábitos de escuta, gostos, circuitos de consumo e até códigos de vestimenta, entram em constante negociação. É nessa tensão entre tradição e atualização que se reconstroem hierarquias simbólicas e se produzem novas formas de pertencimento, fazendo do timbre não apenas um dado técnico, mas um operador central na produção histórica de sentido e de identidade musical.

A proposta de Gonzaguinha para a última gravação de “Moleque” é muito distinta das anteriores, pois há aqui uma série de mudanças que chegam até a estrutura de seções que constituem a canção, para além do *pot-pourri* já mencionado. O elemento mais notável é o aumento considerável da quantidade de batidas por minuto em que a canção é executada,

passando de aproximadamente 83 bpm (em 1969 e 1973) para aproximadamente 130, o que confere a ela mais agilidade e reforça o estado de /fazer/ apontado em Tatit. Nesse sentido, os elementos aqui apresentados sobre esse modo de ser na canção se potencializam: a mobilidade da personagem é acentuada e a habilidade de esquivança pelo deslocamento e retorno ocorrem de modo ainda mais veloz. Além disso, a canção sobe um tom, passando de dó para ré. Isso faz com que seja necessária uma adequação vocal por parte do cantor, que precisa se manter em frequências mais altas e, consequentemente, a música se torna mais gritada em determinados momentos, especialmente, no que tange a passionalização, o /ser/.

O grito da passionalização, aqui, não alcança os mesmos espaços simbólicos executados nas outras versões: ele potencializa os aspectos do /ser/, assim como nas gravações anteriores, mas traz agora uma semântica mais agressiva, mais violenta, um peso que é típico do exercício vocal do rock, fazendo uso, para tal, de distorções que se dão tanto na voz quanto na timbragem escolhida para os instrumentos. Assim, pode-se pensar o mesmo momento da canção, o que encerra o refrão no verso “Não eu não vou lá” como um brado passional da primeira gravação, um prolongamento na segunda e um grito na terceira.

Matthew Fuller em artigo intitulado “Screaming”¹⁷ faz uma breve análise de evocações trazidas pela ação efetuada tanto no contexto dos sons cotidianos quanto musical. Acima de tudo, por ser a primeira coisa que fazemos ao nascer, o grito evoca potencialidades relativas ao ápice de algumas intenções, categorizadas pelo pesquisador essencialmente como quatro quando aplicadas à música e cantores de referência sobre cada: a) “singing screaming” (Matana Roberts); b) “roaring” (Diamanda Galas); c) horror (Screamin’ Jay Hawkins); d) Erotic (Little Richard) (Fuller in Goodman et al, p.43). Reconhecendo que há outras variações e as dificuldades de fazer uma medição precisa dos limites entre tais categorizações, Fuller apresenta essas como apenas alguns exemplos e que são, ao nosso ver, exagerados. Nesse sentido, por vezes extrapolações são necessárias¹⁸, pois os tradicionais gritos de Little Richard, quando aplicados às canções românticas, podem ser pensados como eróticos, mas são facilmente percebidos como enérgicos e divertidos, sem a tensão erótica envolvida. Da mesma forma, as técnicas utilizadas por Screamin’ Jay Hawkins para grito são caricatas quando pensadas em horror, mas se distinguem das utilizadas com vocalistas como Rob Zombie e Alice

¹⁷ Cabe ressaltar que a palavra em português “grito” traz semânticas que em inglês são encontradas nas palavras “scream”, “shout” e “yell”. Dentro das particularidades musicais, os mais presentes, “scream e shout”, remetem um a um grito com menos distorção, mais contido enquanto o outro apresenta nuances de distorção que evocam momentos mais efusivos, de mais paixão.

¹⁸ Pensando principalmente na relação entre o artista de referência e a semântica descrita sobre o ato.

Cooper, que buscam o mesmo resultado semântico e desenvolveram a técnica de Hawkins por outros caminhos vocais.

Apesar de nenhuma dessas tipificações se enquadrar perfeitamente à performance de Gonzaguinha em “Moleque”, ao menos não quando comparada com os artistas de referência, é interessante entender que essa articulação vocal, o grito, quando acompanhada de pequenas distorções dos demais instrumentos, apresenta peculiaridades tímbricas que remetem a diferentes cenários de nosso repertório cultural. Nesse sentido, o que mais nos interessa no texto de Fuller pode ser sintetizado na ideia de que “For screaming not to occur requires training, the passage from infancy to adulthood”¹⁹ (Fuller in Goodman et al, p.59), ou seja, o canto contido é um aprendizado, implica o mundo adulto racional enquanto o grito remete à comunicação instintiva, ao corpo que aprende a lidar com o mundo, à infância. Logo, nada mais adequado à canção de Gonzaguinha, nesse momento de sua trajetória, do que se reorganizar semanticamente no plano musical para atualizar a lógica do retorno, agora mediada pela presença simbólica do pai em “Festa”. Trata-se de um gesto de conciliação entre passado e presente que se expressa, inclusive, na admiração declarada pelo universo sonoro nordestino, “Belo é o sertão pegando fogo / na pisada gostosa do baião”, em que a memória, a tradição e a filiação estética se articulam como princípio de identidade.

O baião que se apresenta no refrão de “Festa” traz ainda um deslocamento significativo em relação à letra original. Na gravação de Luiz Gonzaga, canta-se: “Belo é o Recife pegando fogo/ na pisada do maracatu”; já na versão de Gonzaguinha, os referentes se tornam mais abrangentes e dialogam com o imaginário consolidado da MPB nos anos 1970, ao evocar, de forma mais genérica, os símbolos regionalistas do sertão e do baião. Trata-se de uma atualização que acompanha a circulação intensa do gênero na indústria musical do período, desde a retomada promovida por nomes como Vandrê, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil, até o reforço posterior pelo chamado “pessoal do Ceará” que em sentido expandido, inclui Fagner, Ednardo, Belchior, Amelinha, Alceu Valença e Geraldo Azevedo entre outros.

Paradoxalmente embora a base rítmica e simbólica seja a do baião, a ambiência sonora da gravação é fortemente marcada pelo rock: longas viradas de bateria, guitarras distorcidas e uma performance vocal agressiva, com gritos, configuram um campo tímbrico distante da tradição nordestina. Esse traço se intensifica numa seção acrescentada apenas nessa versão em que surgem vocalizações em “ê”, que ao mesmo tempo evocam o aboio, em continuidade com

¹⁹ “Para que o grito não ocorra, é necessário treinamento, [análogo a] a passagem da infância à idade adulta” (tradução nossa).

a faixa anterior, “Meu aboio” e se aproximam das práticas performáticas do rock, criando uma zona híbrida entre o canto rural e a estética urbana eletrificada.

Assim, Gonzaguinha encerra seu disco de 1977 com uma faixa longa, de oito minutos e meio de duração (que segue outra de dez minutos) e que traz uma espécie de retorno em diferença, no sentido de que a canção atravessa os momentos iniciais da carreira do músico e se mostra uma espécie de metonímia para as transformações pelas quais o músico passava em diversos espectros. Por um lado, temos uma síntese da estética utilizada no momento da gravação, oscilando em arranjos e interpretações, trazendo cada qual uma potência de significação que atravessa a canção em seus aspectos rítmicos, melódicos e de ambiência sonora; por outro, percebe-se na canção também uma representação de identidade que ora se produz apontando para o sujeito poético, mas retrabalhada por vezes para apontar para um senso de coletividade que se alinhava plenamente às demandas de mercado e temas presentes na MPB do final da década de 1960, é repaginada depois para atender a um caráter mais intimista e pessoal dos projetos musicais do compositor, ainda atendendo a uma estética bastante mercadológica do período; e por último, compartilhando espaço com o lançamento de discos como *Bicho* (Caetano Veloso), *Refavela* (Gilberto Gil), *Tiro de misericórdia* (João Bosco) *Espelho cristalino* (Alceu Valença), *Coração Selvagem* (Belchior), *O dia que a terra parou* (Raul Seixas) e *A página do relâmpago elétrico* (Beto Guedes), ou seja, um ano em que a música brasileira começava a se orientar para influências mais dançantes e o rock já se estabelecera com bastante desenvoltura em meio à MPB.

A versão, então, replica a orientação melódica de deslocamento e retorno feita pelo moleque e se encontra da mesma forma em relação à carreira do artista. Traz em cada volta uma nova roupagem, uma nova afirmação de si preservando elementos essenciais, mas agregando sempre a diferença em relação ao que era, se torna uma conciliação com o passado e uma assertiva em relação a quem é Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior até que culmine na última gravação em que se percebe um artista mais consciente de si, de suas raízes musicais e aporta um futuro de mudanças.

4.2 O OLHAR SOBRE A INFÂNCIA PERIFÉRICA EM “É PRECISO”, “ASSIM SEJA, AMÉM” E “COM A PERNA NO MUNDO”

Ampliando o escopo semântico do Moleque, o tema da infância atravessa a obra de Gonzaguinha por diversas vezes e, a depender do momento em que escreve, é notável a relação que o autor estabelece com essa etapa da vida. Por vezes aparece como pai, outras como

agitador dos sonhos infantis, mas, para o que cabe aqui, a relação que se pretende estabelecer com a criança é a identidade que ela ocupa como sujeito lírico nas canções. Três delas se fazem de maior interesse para sintetizar as transformações percebidas não apenas na leitura comparada entre elas, levando em conta os distanciamentos temporais, mas também, de maneira mais ampla, a representação do mundo e do sujeito na lírica de Gonzaguinha. Assim, serão levadas em conta nesta seção “É preciso”, do seu segundo LP, *Luiz Gonzaga Jr.* (1974), “Assim seja, amém”, de *Plano de Voo* (1975) e “Com a perna no mundo”, de *Gonzaguinha da Vida* (1979), uma de suas canções de maior alcance popular.

A primeira canção, “É preciso”, introduz seu segundo disco, compondo parte dessa obra que, como já mencionado, é frequentemente retomada em entrevistas como um dos pontos baixos da carreira do compositor. Não que isso se dê motivado pela falta de qualidade estética ou mercadológica, mas especialmente porque carrega consigo uma sonoridade particularmente melancólica e densa diante de seus pares discográficos. A título de observação geral, das dez canções que compõem o disco, uma porção ínfima pode ser compreendida como um pouco mais animada, mas estritamente quando consideradas em relação a seus pares de álbum, uma vez que carregam ainda um andamento arrastado, uma vocalização lúgubre ou agressiva e letras invariavelmente críticas e lamentosas.

Sob um aspecto estritamente musical, “É preciso” se estrutura a partir da introdução progressiva de camadas sonoras à base orientada pelo violão que executa um samba-canção dedilhado em tom menor. O andamento dessa qualidade de samba por si já enfatiza a passionalidade latente do gênero. O violão de nylon, então, é seguido de um agogô que acentua os tempos um e três, conferindo uma rítmica um pouco mais marcada e, logo após, o baixo é introduzido enfatizando a cabeça dos tempos com a tônica dos acordes. Ou seja, o arranjo geral é enxuto, quase minimalista em sua articulação e mantém essa qualidade até o final da canção. Os dois únicos agentes que trazem alguma variação para esse padrão são a voz do cantor, que articula algumas modulações melódicas contidas e um segundo violão, de aço, que responde à letra da canção e se comporta, em geral, como um instrumento que ocupa a função de preencher discretamente e de maneira bastante elegante no fraseado, os intervalos de silêncio que uma música com pausas relativamente longas entre os versos cantados tende a apresentar.

Há, porém, duas particularidades que a revestem de uma dramaticidade ainda mais acentuada: primeiramente, a bateria, composta da repetição de um padrão simples a cada compasso até o fim da música, se articula apenas com três peças, tocadas individualmente, uma nota por vez, compondo uma sequência linear executada por um rufo simples, dois toques de

bumbo e dois chimbais. Ainda que em antecipação ao que será aqui exposto liricamente, vale ressaltar que esse padrão dialoga semanticamente com dois aspectos apresentados pela canção: a repetição do cotidiano laboral e as dores do fardo carregado pelos personagens apresentados na canção. O rufo, como apresentado, se assemelha às marchas militares e traz, por extensão, nessa ambiência sonora, a dureza típica dessas instituições, a rigidez atrelada ao peso do movimento, do caminhar, do deslocamento, o que metaforiza a injunção bélica de ares proféticos e irrefutáveis que é a vida laboral apresentada no refrão “Trabalhar é preciso/ Lutar é preciso”.

Para conferir uma materialidade sonora de peso, a canção faz constantemente o uso do vazio, marca presente da obra de Gonzaguinha ao longo da década de 1970 também em canções como “João do Amor Divino”, “Palavras”. Assim, a adição dos toques duplos nos bumbos e nos chimbais reduz pela metade a quantidade de notas durante a segunda metade do compasso (em relação ao rufo) enfatizando, por meio disso, o peso dos graves e a estridência dos agudos, nunca em concomitância, mas em diálogo. A linha de bateria, logo, é seca, simples, sem ornamentos, dura e marcialmente enclausurada, assim como a vivência apresentada pelas personagens.

Outro elemento que cria uma dinâmica particular se encontra no fraseado que cria um mote instrumental melódico que se repete: uma dobra de oitavas feita pelo violão de aço e o baixo em caráter quase estritamente descendente ao longo de cinco notas. A repetição desse mote, quando somado à bateria, cria, mais uma vez, um eterno retorno, mas sempre em função da queda, do peso, da descida, seja ela do morro, da qualidade de vida e das forças para agir diante da situação social em que se encontram as personagens.

Assim, a canção inaugura o disco ancorada por uma carga semântico-sonora que prenuncia a *anima* deste trabalho e que se estende também sobre a letra. Seu início é marcado por uma visão subjetiva em primeira pessoa e que revisita aspectos que flertam com o biográfico: “Minha mãe no tanque lavando roupa/ Minha mãe na cozinha lavando louça/ Lavando louça,/ Lavando roupa,/ Levando a luta, cantando um fado”. Esse último verso é reforçado pela execução do violão de aço que reafirma clichês instrumentais desse gênero musical (no caso, a repetição veloz e passional de uma só nota dos instrumentos de corda).

A visão da mãe aos olhos da criança é aqui articulada fundamentalmente pelo trabalho doméstico vinculado ao cuidado, uma vez que ocupa os espaços do tanque e da cozinha, ambientes que, historicamente, são colocados como os ambientes femininos do lar. Esse modelo de representação patriarcal da mulher aos olhos da criança é acrescido da visão da mãe como

uma mulher que percebe essas atividades braçais não apenas como um decreto do fado da mulher, mas como um trabalho, como apresentado em seguida, “[o fado] Alegando a labuta/ Labutar é preciso, menino/ Lutar é preciso, menino/ Lutar é preciso”.

A mãe de Gonzaguinha é uma figura recorrente em sua obra: Leopoldina de Castro Xavier foi filha de portugueses e casada com Henrique Xavier Pinheiro do Nascimento (Baiano do Violão). Ambos foram legalmente padrinhos de Gonzaguinha a pedido dos pais biológicos (Gonzagão e Odaléia Guedes dos Santos). Henrique Xavier, também músico, era amigo de Gonzagão e ficou conhecido por lhe apresentar as rodas de música no Mangue do Rio (região também muito ligada à prostituição). Ele e Dina tomaram conta de Gonzaguinha antes mesmo de seus 2 anos (quando Odaléia faleceu), passando Gonzagão a ocupar um papel bem secundário na vida do garoto por alguns anos de sua vida. Durante o período, seu papel principal era o de mandar eventualmente dinheiro para ajudar na criação de Gonzaguinha, mas sem de fato estar presente na casa em que habitavam os padrinhos e o filho, no morro do São Carlos, localizado no Estácio, bairro habitado à época principalmente por famílias portuguesas (Echeverria, 2006).

Dina é citada nominalmente tanto em “É preciso” como em “Com a perna no mundo”, assim como Odaléia figura em “Odaléia, noites brasileiras”, do disco *Recado* (1978). Nas palavras do cantor, “Venho de Odaléia, uma cantora das noites, companheira de Elizete Cardoso no tempo do Dancing Brasil. Foi uma profissional daquelas que furam cartão e que de vez em quando sobem no palco (...) vacilou – fugia do sanatório para cantar – morreu com tuberculose” (Uma, 1981, p.12). Ao longo da trajetória musical e por meio de entrevistas, é possível perceber que ambas as mulheres são representadas igualmente como figuras maternas para o compositor, ainda que a mãe biológica seja quantitativamente menos citada.

Retomando o fado, é notável a marcação tradicionalmente portuguesa carregada pelo gênero. Na leitura de Mário de Andrade (que buscou compreendê-lo em sua origem como ligado ao Brasil) “o Fado é uma das formas musicais portuguesas, qualquer que seja a origem dele; porquê entre portugueses se integralizou como expressão de nacionalidade e se definitiva como forma nacional permanente” (Andrade, 1930, p. 3). O gênero tem sua divulgação e principais registros marcados na segunda metade do século XIX, sendo primariamente uma expressão musical urbana originada de classes sociais baixas, tendo, assim como o samba, passado por uma mudança na forma de circulação social ao longo do século XX, o que o fez ser produzido por camadas sociais cada vez mais altas, até se tornar o símbolo de cultura e identidade nacional portuguesa, conforme disposto por Mário de Andrade (Gasparotto, 2014,

p. 84). Assim, o ato de canto proferido pela mãe evoca sua ascendência portuguesa, assim como a semelhança sonora entre o violão de aço utilizado na gravação e a guitarra portuguesa reforça essa evocação, com um potencial saudosismo não explicitado por Gonzaguinha, mas que é tipicamente associado a esse gênero, como se pode reforçar na conhecida passagem de Aluísio de Azevedo em *O Cortiço*

Depois, até às horas de dormir, que nunca passavam das nove ele tomava a sua guitarra e ia para defronte da porta, junto com a mulher, dedilhar os fados da sua terra. Era nesses momentos que dava plena expansão às saudades da pátria, com aquelas cantigas melancólicas em que a sua alma de desterrado voava das zonas abrasadas da América para as aldeias tristes da sua infância. E o canto daquela guitarra estrangeira era um lamento choroso e dolorido eram vozes magoadas, mais tristes do que uma oração em alto-mar, quando a tempestade agita as negras asas homicidas e as gaivotas doidejam assanhadas, cortando a treva com os seus gemidos pressagos, tontas como se estivessem fechadas dentro de uma abóbada de chumbo (Azevedo, 1997, p. 41-42).

O fragmento de Azevedo traz alguns paralelos com a realidade apontada em “É preciso”, como as classes sociais das personagens e a origem lusitana (no caso de Dina, a segunda geração de uma família portuguesa no Brasil [Echeverria, 2006]). A descrição apresentada pelo autor oitocentista descreve muito bem a essência melancólica desse estilo e serve de encerramento para o quinto capítulo de sua obra, que introduz o português Jerônimo à narrativa, com seus modos de ser europeus, constantemente contrastados com os dos brasileiros. Ao encerrar a seção com esse fragmento, a consolidação das características portuguesas que o livro naturalista traz encontra sua força máxima na conclusão do saudosismo e da tristeza portuguesa como os elementos imanentes dessa nação. Nesse sentido, Moacyr Scliar em *Saturno nos Trópicos* (2003) aponta para essa melancolia da seguinte forma:

Os Estados modernos surgem em meio a guerras e conflitos. Há riqueza e há miséria; há uma brusca alternância entre otimismo e pessimismo entre euforia e desânimo, verdadeira bipolaridade emocional que se traduz em incerteza quanto ao futuro. Não por outra razão, generaliza-se na literatura o tema da Fortuna, sempre caprichosa; o que antes parecia resultado do desígnio divino, portanto compreensível dentro do esquema virtude—recompensa e pecado—castigo, agora revela-se totalmente imprevisível, labiríntico (Scliar, 2003, p. 14)

Fortuna, Fado, Sorte, Ventura estrela e mais alguns outros são nomes que constantemente figuram na literatura para fazer referência ao destino, que, como aponta Scliar, tende a ser percebido como uma entidade traiçoeira pelos valores sociais a partir da formação

dos Estados modernos (ainda que não seja percepção inaugurada nesse período). O fado português carrega, então, uma melancolia aliada à desilusão sebastianista, determinista de um presente de agruras em relação a um não-lugar idealizado que se encontra no passado. O canto de Dina, a mãe, então, presentifica o ser e o eleva pela imaterialidade do som a uma outra condição de espírito, que é concomitantemente física e metafísica, objetiva e subjetiva, para, com isso, alegrar sua labuta (Wisnik, 2006). A evocação aqui apresentada reforça ainda uma outra prática social ligada à música, como uma forma de trazer cadência para o trabalho braçal, como se fez nos Estados Unidos por meio de “work songs”, por exemplo.

A forma pela qual a canção de Dina se articula, dado o panorama aqui descrito, confere uma visão romântica da lírica de Gonzaguinha, que percebe na arte um instrumento possível para a afirmação de uma identidade nacional, ao mesmo tempo que faz esse uso para pontuar uma ação escapista. Diante da exclusão de grande parte das mulheres do mercado de trabalho remunerado durante o período histórico da acumulação primitiva de capital, a priorização do homem na execução de atividades remuneradas se tornou um padrão na família nuclear. Isso, dito e retomando a visão de Löwy e Sayre sobre o romantismo como essencialmente anticapitalista, é possível tensionar a leitura do canto materno como uma forma de se distanciar das mazelas sociais vindas do capitalismo por meio do plano imaginário, na introspecção do sujeito consigo e na reiteração de seus laços identitário-nacionais. Essa questão pode ser ainda reiterada por Silvia Federici, quando aponta que “o empobrecimento, as rebeliões e a escalada do ‘crime’ são elementos estruturais da acumulação capitalista” (Federici, 2017, p. 169).

Na segunda estrofe, ainda mantendo a perspectiva subjetiva em primeira pessoa, Gonzaguinha transfere a consciência do sujeito lírico para a mãe, que agora observa o deslocamento do menino por meio de um olhar que parte inicialmente de um objeto lúdico: “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”. A infância, ainda que marcante na história da literatura pelas representações românticas de idealizações escapistas, aqui, se alia à identidade periférica do São Carlos e do Estácio, que não são aqui objetivamente descritos como ambientes negativos, abordagem que Gonzaguinha, via de regra, não aplica em suas composições, mas traz exclusivamente, no caso, referentes do cenário urbano carioca marcados por trabalhadores pobres (o outro tipo social trabalhado por Gonzaguinha nesses ambientes é o malandro).

Descer o morro, porém, para além do aspecto da brincadeira apresentado acima, é relacionado à ação de ir trabalhar, “correr atrás” (algo que é mais explicitado ao decorrer da

letra), ao mesmo tempo que propõe a exploração de um mundo que vai para além da realidade periférica. A bola, então, figura como símbolo para os sonhos infantis, trabalho e ascensão social e, no imaginário brasileiro, foi levada em diversas canções do período, como “Beto bom de bola”, de Sérgio Ricardo (Record, 1967), “Só se não for brasileiro nessa hora”, de Galvão e Moraes Moreira (Baianos, 1973), “Umbabarauma”, de Jorge Ben (Ben, 1976), “Bola de meia, bola de gude”, de Milton Nascimento e Fernando Brant (Nascimento, 1988). Nesse momento em Gonzaguinha, a caracterização metonímica do menino reforça a tensão constante entre uma projeção de individualidade por meio da referencialidade atribuída ao nome da mãe e aos ambientes urbanos e o caráter metonímico e popular que almeja alcançar. Logo, é uma essência do povo que fica latente na sobreposição da fala proferida pela mãe de “Meu menino atrás e vai/ Mais um menino atrás”.

Além disso, a canção reforça uma contraposição de papéis de gênero pelos olhos da mãe, uma vez que, conforme aponta Pierre Bourdieu em *A dominação masculina* (2014), “Enquanto o homem se coloca no direito de viver diversas sociedades fora de casa, à mulher é cabido permanecer inerte no lar vivendo apenas aquele tipo de sociedade. (BOURDIEU, 2014, p. 8-9). Nesse sentido, cabe novamente também reforçar que essa separação de funções trabalhistas por gênero está modernamente atrelada ao contexto de surgimento do sistema econômico vigente. Na separação dessas tarefas, Christine Delphy enfatiza que os serviços domésticos

são fornecidos apenas no âmbito de uma relação particular com um indivíduo (marido), são excluídos do domínio da troca e, conseqüentemente, não têm valor. Não são remunerados. Os benefícios recebidos pelas mulheres são independentes do trabalho fornecido e não são pagos em troca deste, ou seja, como um salário ao qual o trabalho efetuado dá direito, mas como uma doação. A única obrigação do marido – que evidentemente é de seu interesse – é prover as necessidades de sua mulher ou em outras palavras, manter sua força de trabalho (Delphi, 2015, p. 102)

Embora a criança não seja propriamente um homem diante do que a sociedade contemporânea compreende, percebe-se um distanciamento espacial que se acentua deitadamente pelo uso do advérbio “lá” para se referir ao menino que deixa o lar atrás de um objeto tradicionalmente relacionado ao inventário lúdico masculino.

Descer o morro se torna nesse contexto lírico também sair do lar e se despedir dos cuidados da mãe, rompendo assim, de maneira precoce, a identificação do filho com a figura parental em busca de uma individualidade:

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 drama/ 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 Thalia e é lá que eu
 encontro/ Papinho no ponto e volto pra casa/ Com ele cansado, com pouco
 trocado/ Violão calado/ Violão cansado (...) 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

A saída de casa e, por extensão, do morro, é vivenciada por meio de um aprendizado sobre a vida em que se compreende o mundo pelo empirismo, a própria ação do sujeito sobre e diante dele, uma vez que há nessa dinâmica a pluralidade da experiência. A cidade, porém, é apresentada como um ambiente que transita entre a clausura hostil e aberturas superficiais (o largo e as avenidas, por exemplo), sendo seu valor atribuído fundamentalmente pela disposição espacial e arquitetônica ante os olhos do moleque. Essa relação é, porém, majoritariamente negativa, como se observa na atenção conferida à gradação descendente “avenidas, ruelas e becos” sem uma correspondente oposta. Da mesma forma, fica ressaltada uma certa assepsia do olhar pela falta de adjetivos e outros articuladores linguísticos que possam conferir valor sobre o cenário.

Assim, o movimento da periferia rumo à cidade é afirmado no ímpeto da criança como um fado marginal que visa à descoberta de si por meio de um condicionamento imposto pelas possibilidades de vivência urbana periférica e dessa dinâmica social “cabe investigar se essa habilidade em deslocar-se é mais competente no movimento que se faz da periferia para o centro equivalente a uma espécie de ginga, do que no sentido contrário e em que medida esse movimento representa também um gesto de apropriação (Faria, 2018, p. 8). O ato de perambular pela cidade aqui, longe de se mostrar uma relação de apropriação do ambiente, é permeado por três pontos que demonstram a ação do sujeito sobre o centro: a conversa no ponto, o que se faz na lama do mangue e o retorno ao lar (centro-periferia).

Do primeiro ponto, entende-se a cidade como ambiente positivo de socialização e, por consequência, aprendizado sobre a vida, uma vez que o sujeito poético encontra nos pares a vivência coletiva. Sobre o segundo, ponto entende-se que pode ser enriquecido ao ser colocado ao lado, novamente, de um fragmento da entrevista de 1981 no Pasquim:

Sou formado em Ciências políticas e Econômicas. Mas lido com um universo que vem desde meu pai, passando por Estácio, pela memória do meu padrinho, que tocava violão na zona, pegando Benedito Lacerda, o chorinho, Lapa, Café Thalia, Largo da Carioca com Hotel Avenida, transei coisas que a gente não vê mais. Sou essa mistura toda, que se torna um emaranhado. (...) Descendo o morro de São Carlos, atravessando o Largo da Estácio e entrando na Pereira Franco, onde tinha o Cine Colombo - eu e Dina, marmita debaixo do braço, vendo tudo a que tinha direito- eu era obrigado a passar na zona para chegar na Presidente Vargas. Muito garoto, né, não entendia. Minha mãe dizia: “aqui tem uma briga muito grande. Não entra nessa que não é legal”. Eu passava pela briga e ia pegar o bonde. Depois desci e me apresentei na briga (...) eu não entrei na briga mas sabia exatamente o que tava acontecendo, porque a briga tinha começado lá em cima, no morro, com Irene (...) Foi a primeira vez que pintou um vidrinho de não sei que lá, que facilitava muito mais, um negócio brabíssimo. Flagrados no muro! “O que cês tam fazendo aí, meninos?” Com Irene brinquei de Rodolfo Valentino (Uma, 1981, p. 13)

Novamente, o discurso jornalístico e o discurso lírico convergem para referenciais comuns que aproximam autor e obra de maneira quase indistinta, havendo, porém, uma contraposição latente sobre a representação feita sobre o mangue carioca. Na canção, a idealização da vida apontada pelo “filme do Cine Colombo” é contraposta ao ambiente da “lama na festa do mangue/ Conhecer a fama que cantam da dama”, o que articula um dilema quase barroco sobre as relações sexuais explicitadas na fusão dos sintagmas “lama” e “festa”. Enfatiza-se, com isso, no momento de interlocução com a mãe, a iniciação sexual por meio da prostituição como uma forma de experienciar a cidade, trazendo discretamente à tona o aspecto sensorial, caro à ação sexual, atrelado a uma penosidade culposa. Retomando Bourdieu como forma de síntese, “A virilidade enquanto ética está indissociável da questão da potência sexual. Quanto mais se prova a virilidade física, mais também há o aumento da honra. Sobre isso, o símbolo do crescimento também se coloca presente em tudo relacionado ao domínio e à virtude” (Bourdieu, 2014, p. 20-21). Somado a isso, é possível enxergar também a prostituição feminina como fruto de um processo histórico de longa duração em que “uma vez que as atividades das mulheres foram definidas como não trabalho, o trabalho das mulheres começou a se parecer com um recurso natural, disponível para todos, assim como o ar que respiramos e a água que bebemos.” (Federici, 2017, p. 199)

Isso posto, há uma diferença fundamental na articulação discursiva entre a entrevista e a canção: o interlocutor. Uma vez que a linguagem lírica é direcionada para a personagem da mãe, é evidente o tom de pesar conferido pelo sujeito poético à iniciação à vida adulta por meio da prática sexual. Essa carga emocional, na entrevista, porém, se dissipa, assim como a

interlocução com a figura feminina de autoridade. O cenário que se pinta agora envolve a troca de papel da mãe pelos os receptores masculinos: Jaguar, Haroldo, Jamari França, Albino e Reinaldo, que se encontram na casa de Gonzaguinha, conforme apontado no texto que introduz a entrevista. Essa mudança acaba por refletir algumas das pontuações feitas pela linguista inglesa Deborah Cameron:

gênero é algo que precisa ser constantemente reafirmado e publicamente exibido pelo desempenho repetido de ações específicas ajustadas a normas culturais (elas próprias histórica e socialmente construídas e, conseqüentemente, variáveis) que definem “masculinidade” e “feminilidade” (Cameron, 2013, p.132).

Assim, no contexto mais amplo da entrevista, faz-se notável que a fala de Gonzaguinha ocorra logo após algumas perguntas direcionadas a uma suposta “alma feminina” do autor (comparam-no a Chico Buarque nesse quesito), que ficaria evidente por meio de músicas como “Pontos de interrogação” (Gonzaguinha, 1981) e “Apenas mulher (mulher e daí?)” (Gonzaguinha, 1980) em que a construção da dominância masculina é questionada em favor do olhar feminino. Logo, diante do questionamento que em algum nível poderia colocar sua virilidade em jogo, Gonzaguinha estrutura uma resposta por meio de dois eixos temáticos: o trabalho e, principalmente, a iniciação sexual precoce. Ainda em Bourdieu, percebe-se que “para os homens, a questão da vergonha de um não reconhecimento da virilidade aparece mais pelo âmbito do público do que do privado” (Bourdieu, 2014, p. 66) e é justamente por meio de uma articulação discursiva bem humorada que Gonzaguinha acaba afirmando ainda esse lugar de masculinidade, uma vez que a não correspondência com essa performance poderia ser compreendida como uma mácula a sua honra masculina.

Apesar de o discurso ser articulado de maneira leve, também há de se problematizar esse tipo de abordagem: a exposição à sexualidade de maneira precoce na vida do sujeito, como relatada por Gonzaguinha, é tema corrente na canção e na literatura brasileira (via de regra, por autores homens) e pode ser encontrada em textos como “Moleque sacana”²⁰, de Mu Carvalho e Rita Lee (SOM, 1980), “Doze anos”, de Chico Buarque²¹ (BUARQUE, 1979), *Menino de*

²⁰ “Não levo fama sem deitar na cama/ Desde criança pego pra capar/ Mamãe dizia/ Moleque sacana, você é pequenininho/ Mas já sabe transar/ Cresci no meio de uma vida dura/ Meu pai não tinha grana pra me dar/ Mas através de um garotão da rua/ Descolei uma viúva pra me sustentar”.

²¹ “Ai, que saudades que eu tenho/ Duma travessura/ (...) Sair pulando muro Olhando fechadura/ E vendo mulher nua/ (...) Concurso de pipoca/ Como é que é a história da pipoca?/ É quem é que não gosta, também é bom/ Negócio é chegar pra lá que vai ver o que é bom pra gripe/ (...) Olha pipoca, quem é que não gosta?/ E a lata, que beleza e a saudade/ E a vaselina esterilizada/ (...) Vai ficar legal, tomar a sua dor”.

engenho, de José Lins do Rego (REGO, 2001) e *Macunaíma*, de Mário de Andrade (ANDRADE, 2013), para mencionar alguns. O orgulho da iniciação sexual na juventude, porém, traz consigo potencialmente alguns danos, como foi observado na Inglaterra pelo estudo relatado em *Aprendendo a ser trabalhador: escola, resistência e reprodução social* (Willis, 1991). Na obra, é avaliada a realidade de crianças filhas de proletários para compreender melhor a manutenção de um sistema laboral de contornos hereditários, concluindo que existe uma forma de pensar de jovens que demonstram uma não percepção de possibilidades de futuro social ou financeiro distintos do que vivem. A falta de crença na ascensão social, no contexto do estudo, evidencia um sistema que visa a manutenção das estruturas e classes sociais de maneira quase orgânica. Diante disso, a iniciação sexual precoce surge como forma de legitimação social dos meninos trabalhadores em relação aos demais (Willis, p. 41).

Complementarmente à discussão aqui endereçada, foi trabalhado também no Brasil por meio de um estudo da USP, orientado por Alberto Reis e Nancy Oliveira Monteiro, as causas gravidez na adolescência por jovens entre 14 e 19 anos moradores de uma favela localizada em Santo André. No estudo, o que se conclui é que existe uma relação, principalmente por parte dos meninos, de perceber a iniciação sexual como uma forma de manifestar poder e ter agência sobre a frustração frente a possibilidades de vivência que são introjetados culturalmente pela sociedade não rica, por meio especialmente da cultura de massa, mas que não podem ser usufruídas por uma camada social. Diante disso,

Esses fenômenos podem ser vistos como alternativas possíveis por essa juventude, na procura de algum protagonismo. Nessa ótica, tais alternativas poderiam se constituir como defesas diante de auto-percepções fracassadas frente aos modelos inatingíveis, mas que se apresentam como viáveis e apenas dependentes de esforços individuais. (Reis; Oliveira-Monteiro, 2007, p. 62)

Assim, é possível concluir a partir dos resultados de pesquisa que o início da vida sexual representado no contexto trazido em Gonzaguinha configura uma violência simbólica feita sobre a criança, uma vez que ela se alia aos estímulos biológico sexuais comuns à idade para torná-lo uma forma de dominância e afirmação frente à impossibilidade de protagonismo imposto pela realidade periférica (“Talvez haja falta [da felicidade] não há no mercado). Torna-se uma forma de autoafirmação diante de uma percepção de si já esfacelada em algum nível pelo contexto imposto ao sujeito (Reis; Oliveira-Monteiro, 2007, p. 62). Esse tipo de violência se enquadra naquilo que Bourdieu define como “violência simbólica”, uma vez que se torna invisível à própria vítima e se exerce essencialmente a partir do simbólico e do conhecimento

(Bourdieu, 2014, p. 7). No caso em questão ela apresenta uma dupla face de opressão: o adulto sobre a criança (uma vez que a organização do mundo não é centrada sobre ela) e o patriarcado sobre a noção que o homem tem de si, o que faz com que Gonzaguinha apresente a resposta mais orientada para um desempenho de virilidade quando apresentada uma “alma feminina” apontada pelos entrevistadores. Assim, a resposta bem-humorada pode ser percebida pelo fato de os efeitos da violência simbólica passarem a figurar no mundo como algo natural, por uma falsa relação (e falaciosa) de consequência positiva (Bourdieu, 2014, p. 47) e que oculta uma série de artifícios sociopsicológicos de violências imbricadas sobre o sujeito.

A rua, então, se torna o ambiente de reafirmação de valores masculinos, o cenário em que ocorre a busca frustrada de uma apropriação do espaço urbano, de socialização e de trabalho e este último é apresentado na canção metonimicamente por meio do “violão calado”, a resultante do sistema desenvolvido fora de casa, levada de volta ao lar no fim do dia. O elixir ao fim da jornada narrativa, como disposto n’ *O herói de mil faces* (Campbell, 1997), é a própria percepção da insuficiência do sujeito frente ao contexto social que ocupa. Essa inadequação ocupa papel fundamental à estrutura social ordenada pela sociedade burguesa e culmina na canção em um personagem fragilizado, porém endurecido, que persiste na resignação de sua subalternidade, “é preciso”, como mote para se manter existindo. As promessas de felicidade, como apontado acima, estão condicionadas a uma classe diferente da sua, a um tipo de trabalho diferente do seu e de sua mãe, o que mantém o ciclo da pobreza e a morte do lirismo por parte do sujeito poético com seu “violão calado”.

A atividade artística, inclusive, ocupa na canção tanto o espaço de expressão subjetiva quanto profissão e é temática recorrente de Gonzaguinha em suas entrevistas, como é possível ver em uma de suas primeiras, para o Jornal do Brasil em 1973:

Estou bem consciente da minha posição de marginal dentro da sociedade. A maioria dos músicos é obrigado a trabalhar de manhã num estúdio de gravação, à tarde vão para outro estúdio, à noite fazem televisão ou uma festa e chegam em casa de madrugada, quando não vão tocar numa boate;. Além disso há uma dificuldade muito grande em comprar os instrumentos, já que os melhores são os de fora. Portanto, por acúmulo de trabalho, o músico não pode estudar (A, 1973, p. 2)

A partir dessa compreensão, Gonzaguinha desenvolveu ao longo de sua trajetória um intenso trabalho coletivo, articulando-se com outros músicos na tentativa de mobilizar a classe artística em direção à organização e à luta por direitos. Nesse movimento, observa-se uma crítica em relação à noção romântica de “aura” da arte, ao menos no plano do discurso social e

político, ainda que no plano simbólico e poético essa mesma tradição esteja em conflito por vezes. Assim, canções como “Artistas da vida” (Gonzaguinha, 1979) e “Pois é, seu Zé” (Gonzaguinha, 1974) constroem uma imagem fortemente romantizada da profissão, ora exaltando a capacidade do poeta de captar a “aura” popular e de se constituir como “equilibrista da fé”, ora enfatizando, de modo irônico, a precariedade material do ofício, tema que já aparecia em “Assim seja, amém”.

Essa representação dialoga diretamente com uma longa tradição romântica que associa a grandeza espiritual do artista à sua penúria laboral. Álvares de Azevedo em “Minha desgraça”, sintetiza esse paradoxo ao escrever: “Minha desgraça, ó cândida donzela, / O que faz que o meu peito assim blasfema, / É ter para escrever todo um poema, / E não ter um vintém para uma vela” (Azevedo, 1996, p. 30). De modo semelhante, no poema de Eugène Berthoud traduzido por Castro Alves, a Fome personificada se dirige ao poeta como companheira inseparável de sua vocação: “‘Saúde, meu irmão! Eu sou a Fome. / Sou eu quem o teu negro pão consome... / O teu mísero pão, mísero atleta! / Hoje, amanhã, depois... depois (qu'importa?) / Virei sempre sentar-me à tua porta...’ / – ‘Eu sofrerei’ – responde-lhe o Poeta.” (Alves, 2000, p. 43). Assim, mesmo quando engajado na organização coletiva e na crítica às condições materiais da produção artística, Gonzaguinha traz sua figura e a de seus pares numa linhagem simbólica que articula miséria, vocação e dignidade moral, atualizando, no interior da canção popular moderna, um imaginário que tem lastro desde o romantismo.

Esse mesmo tema, agora no plano não lírico, manifesta-se, por exemplo, na entrevista concedida ao Pasquim, na qual Gonzaguinha se apresenta como uma espécie de *persona non grata* no mercado fonográfico após a demissão de seu empresário. A decisão, segundo ele, estava ligada ao desejo de assumir controle direto sobre a gestão financeira de sua carreira, a fim de distribuir de modo mais igualitário a renda proveniente dos espetáculos ao vivo entre os músicos que o acompanhavam (Uma, 1981, p. 15). Além disso, o compositor participou das articulações do grupo Sombrás, cujo objetivo era reduzir o poder das gravadoras sobre as obras e ampliá-lo em favor dos artistas. Gonzaguinha também integrou, ao longo da década de 1970, um coletivo de músicos ao lado de nomes como Paulinho da Viola, Fagner e Moraes Moreira em que realizava apresentações em cidades do interior, sobretudo da região Nordeste, com preços mais acessíveis ao público. O formato dos espetáculos subvertia a lógica do show solo: a duração total equivalia à de uma apresentação convencional da indústria, mas os artistas se revezavam no palco, cada um executando poucas canções, configurando uma espécie de “mini-festival”. Tais eventos eram, não raro, antecidos por uma partida de futebol entre um time

formado pelos próprios músicos e outro composto por representantes de universidades locais (WISNIK, 1975, p. 20).

Dessa rede de parcerias com diversos artistas resultou, em 1975, a canção “Assim seja, amém”, uma das raras composições de Gonzaguinha em coautoria, aqui com Miltoninho, integrante do MPB4. O grupo, aliás, viria a regravar obras do compositor como “Se meu time não fosse o campeão” (MPB4, 1979), “Tá certo, doutor” (MPB4, 1974) e a particularmente elaborada em termos de arranjo e execução, “Chão, pó, poeira” (MPB4, 1976). Embora lançada apenas um ano após “É preciso”, a canção integra um contexto estético distinto no álbum *Plano de voo* (1975), terceiro do compositor e que se afasta da tônica melancólica do disco anterior. Entre as faixas que compõem o disco estão a já mencionada “Começo da festa”, música instrumental que chegou a ser censurada unicamente em função do título (UMA, 1981, p. 15); “Gás neon”, que alcançou ampla circulação radiofônica, sobretudo na interpretação de Maria Bethânia e “Geraldinos e arquibaldos”, samba construído integralmente sem acompanhamento instrumental, valendo-se apenas das vozes.

Apesar da tônica geral bem mais otimista e animada do disco, figuram ainda algumas canções que retomam o tom lamurioso do trabalho anterior, sendo “Assim seja, amém” uma das que mais destacam essa ligação. De maneira similar a “É preciso”, Gonzaguinha recria pelo olhar da criança a vida de periferia protagonizada por alguém que tem os pais como parceiros de sobrevivência, sendo a mãe uma figura particularmente importante na dinâmica doméstica. Aqui, porém, a narrativa é construída a partir de um narrador que rememora as dores de seu passado, recaindo a ênfase discursiva sobre a permanência dos estados descritos, o que é evidenciado pelo uso do pretérito imperfeito como tempo verbal principal. Apesar dessa distinção, alguns recursos estilísticos são mantidos entre as canções, como a atribuição de voz aos demais personagens do texto como forma de reforçar os aprendizados e a temática em si. Assim, lê-se na primeira estrofe e no refrão:

Ainda 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" (Gonzaguinha, 1975)

Levando em conta a relação estabelecida entre o aspecto lírico e o musical, a estruturação deste é feita sobre um arranjo estritamente constituído pelo diálogo entre violão e

voz, o que torna a trazer para o trato da temática da infância uma simplicidade na ambiência sonora que converge com a situação econômica apresentada pela família em questão. Dessa dinâmica, cria-se uma equalização que prioriza a voz em volume, uma vez que isso confere destaque à dinâmica de Gonzaguinha, a qual se faz notável pela entoação levemente sussurrada conferida às palavras. Junto ao violão que harpeja fundamentalmente três acordes²², a melodia simples se organiza em padrões descendentes de ciclos com variações de apenas quatro notas tocadas sem saltos de intervalo maiores que um tom entre eles, o que confere uma calma melódica e apaziguadora em reforço semântico à entoação vocal.

A construção das ações apresentadas no refrão também confere à lírica uma tonalidade similar à harmônica, conferida pelo encadeamento anafórico de verbos conjugados que figuram justapostos a suas formas nominais (calava-calada/ chorava-chorando/ abraçava-abraçando etc.). Esse padrão opera como um facilitador da memorização da lírica, assim como também transporta uma suavidade discursiva análoga ao caminho melódico descrito acima, uma vez que os saltos entre palavras se desenrola sem grandes extensões de imagens e, mais do que isso, articula nessa relação entre verbos e advérbios um porto seguro semântico entre as orações.

Cria-se, então, uma ambiência semântico-sonora que se assemelha a um acalanto, que é entoado pelo sujeito poético no presente ao relembrar as agruras que sofreu na infância, um alento a seus pais e a si próprio diante das dificuldades financeiras e das privações geradas por isso, tais como a falta de comida, que leva à dificuldade de aprendizado no ambiente escolar e a falta de perspectiva de um futuro melhor. Ao presentificar a canção como uma espécie de cantiga de ninar, o que a associa à tradição oral e folclórica, constrói-se a evocação de um passado primordial, vinculado ao início da vida e à formação do sujeito. O advérbio inicial “ainda” reforça linguisticamente essa operação, ao marcar a permanência das vivências pretéritas no presente e a memória como instância fundadora do ser.

Diferentemente de “É preciso”, que trabalha com um fado da pobreza posta de maneira irreversível e resignada, há aqui uma mudança sutil, mas significativa para a abordagem feita sobre a canção: primeiro, troca-se a representação sonora da tensão e agressividade do disco anterior para o olhar terno; depois, é importante ressaltar que agora a mensagem apresentada pela mãe é fundamentalmente ancorada na esperança da superação das agruras e não da resignação em relação à vida financeira e laboral. A mensagem da mãe ainda serve de lição a ser reiterada pelo filho ao longo da vida, como apresentado não apenas pela repetição da cena

²² Há alguns pormenores melódicos e harmônicos executados pelo violão que não são de grande valor para a discussão aqui apresentada e, por isso, não constarão em âmbito descritivo.

de consolo ao longo da canção, mas também nos versos “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”.

Percebe-se também uma nova representação da vida familiar do sujeito poético por meio da introdução da personagem do pai, que ocupa agora um espaço de afeto na infância e, ao espelho da mãe estabelece um referencial de conforto para o sujeito poético. Cria-se a partir disso uma contraposição entre dois ambientes: o doméstico, associado, em geral, a momentos de expressão da sentimentalidade, ao consolo e à tentativa de uma educação parental sobre as injustiças sociais; e o exterior, a rua, a cidade, associado à hostilidade, aos moldes do que se elaborou em “É preciso”. A diferença central, porém, se encontra na ênfase conferida a um ou outro espaço: uma vez que a canção de 1974 trazia sua perspectiva orientada especialmente às dores da vida urbana, de ser “moleque de rua” (Uma, 1981, p.15), a canção contida em *Plano de voo* tende a trazer à tona o olhar mais direcionado ao ambiente doméstico como espaço de afeto. Contudo, como o consolo se impõe como a forma mais recorrente de exercício sentimental estabelece-se uma imbricação entre exterioridade e interioridade tal que os valores afetivos permanecem em constante tensão, tornando impossível a emergência de um afeto positivo sem que, simultaneamente, se manifeste sua contraparte negativa.

A escola, nesse contexto, é uma das instituições que representa o ambiente da cidade, trazendo um discurso meritocrático sobre o sujeito poético que apaga sua individualidade por não levar em consideração o contexto de partida do sujeito e a forma pela qual ele condiciona as liberdades e privações para o desenvolvimento do exercício educacional. O uso da merenda como barganha/ recompensa toma contornos de crueldade quando se leva em conta o contexto social brasileiro: como exemplo anacrônico (uma vez que pesquisas direcionadas especificamente à realidade alimentar das escolas não fossem comuns à época) pode-se levar em conta um trabalho realizado na região do grande Rio no ano de 2023 com a intenção de mapear a satisfação entre estudantes e responsáveis com o Programa Nacional de Alimentação Escolar (PNAE) em que 56% dos entrevistados apontou que a refeição feita na escola era a principal de seu dia (OAE, 2023, p. 15). Com isso, invertem-se os fatores e seu produto: a alimentação, proporcionadora das condições fisiológicas que propiciam o exercício intelectual articulado na escola, passa a ocupar uma posição análoga à de recompensa comportamentalista ecoando a escola, com isso formas de repressão urbanas.

Essa percepção sobre a fome em Gonzaguinha ecoa a popularização da temática na canção brasileira da época. Para além de canções do próprio Gonzaguinha como na já citada

‘Pois é, seu Zé’²³, “Galope”²⁴ (Gonzaguinha, 1974) e “Pobreza por pobreza”²⁵ (Gonzaguinha, 1968), são do mesmo período “Ronco da cuíca”²⁶ e “Rancho da Goiabada”²⁷, de João Bosco e Aldir Blanc (Bosco, 1976), “Alegria, Alegria”²⁸ (Veloso, 1967) e “Gente”²⁹ (Veloso, 1977), de Caetano Veloso, “Gente com fome”³⁰, de Solano Trindade, musicado por João Ricardo (Matogrosso, 1979), “Marginália II”³¹, de Gilberto Gil e Torquato Neto (Gil, 1968) e “Pra não dizer que não falei das flores (caminhando)”³², de Geraldo Vandré (Vandré, 1968). Esse conjunto de canções aponta para um interesse crescente na temática ao longo das décadas de 1960 e 1970 e como a música popular se apropriou dela como forma de denúncia e identidade brasileira.

Essa abordagem, por mais que não muito popular para a música até então, quando presente carrega um histórico lírico e prosaico, formador e contemporâneo, que a fome ocupou na literatura escrita tal como se pode ver na obra de Ferreira Gullar em “Não há vagas” (Gullar, 2015, p. 168)³³, “Poema brasileiro” (*idem*, p. 166) e “Bomba Suja” (*idem*, p. 163)³⁴, a literatura de Carolina Maria de Jesus em *Quarto de despejo* (Jesus, 1960), que se vale dessa temática como um dos grandes motes de seu diário, Manuel Bandeira em seu conhecido “O bicho” (Bandeira, 1973, p. 196), o romance regionalista da década de 1930 com Graciliano Ramos em *Vidas secas* (Ramos, 1979), Raquel de Queiroz em *O quinze* (Queiroz, 1990), Jorge Amado em *Capitães da areia* (Amado, 2018), Rubem Fonseca, à década de 1970, com *Feliz ano novo*

²³ “Nas refeições uma cachaça e às vezes um palito/ E a platéia 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 platéia ainda aplaude ainda pede bis/ A platéia só deseja ser feliz”

²⁴ “Deixa essa criança chorar, deixa essas criança chorar/ Não adianta cara feia, nem adianta se zangar/ Que ela só vai para quando essa fome passar/ E doutor, uma esmola a um pobre que é são/ Ou lhe mata de vergonha, ou vicia o cidadão”

²⁵ “Pobreza por pobreza/ Sou pobre em qualquer lugar/ A fome é a mesma fome/ Que vem me desesperar”

²⁶ “A raiva dá pra parar, pra interromper./ A fome não dá pra interromper./ A raiva e a fome é coisa dos home./ A fome tem que ter raiva pra interromper./ A raiva é a fome de interromper./ A fome e a raiva é coisa dos home”.

²⁷ “Os boias-frias quando tomam umas biritas/ Espantando a tristeza/ Sonham, com bife a cavalo, batata frita/ E a sobremesa/ É goiabada cascão com muito queijo”

²⁸ “Por entre fotos e nomes/ sem livros e sem fuzil/ sem fome, sem telefone/ no coração do Brasil”.

²⁹ “Gente é pra viver/ Não pra morrer de fome”.

³⁰ “Trem sujo da Leopoldina/ Correndo correndo/ Parece dizer/ Tem gente com fome”

³¹ “Minha terra tem palmeiras/ Onde sopra o vento forte/ Da fome, do medo e muito/ Principalmente da morte”.

³² “Pelos campos há fome em grandes plantações”.

³³ “O preço do feijão/ não cabe no poema./ O preço do arroz/ não cabe no poema./ Não cabem/ no poema o gás/ a luz o telefone/ a sonegação/ do leite/ da carne/ do açúcar/ do pão”

³⁴ “Bomba colocada nele/ Pelos séculos de fome/ e que explode em diarreia/ no corpo de quem não come.”

(Fonseca, 1989), apenas para citar apenas alguns. Além disso, a “estética da fome” de Glauber Rocha encontrou no cinema um campo prolífico na década de 1960 para falar, não necessariamente da temática como assunto central de seus filmes, como orientadora das representações ali feitas. Finalmente, a década de 1960 contou com uma ampla divulgação da obra de Josué de Castro exilado pela ditadura militar ainda em 1964 especialmente *A geografia da fome* (Castro, 1980) (que foi, inclusive, fonte para a escrita da já citada “Pobreza por pobreza” [Uma, 1981, p. 14]), obra em que aponta para o fenômeno global da fome especialmente no cenário brasileiro e a analisa como um fenômeno socioeconômico ao invés da costumeira abordagem à época que a considerava derivativa de desfavorecimentos geograficamente localizados de intempéries naturais como o solo e o clima.

Por último, um conjunto grande de pesquisas e levantamentos foram realizados à época como forma de mapear o quadro nutricional brasileiro e trouxeram em algum nível o debate à tona:

cenário nutricional do período foi palco de três importantes pesquisas do campo da alimentação e nutrição: (1) A pesquisa de gastos familiares com alimentação, realizada em 1962 pela Fundação Getúlio Vargas (FGV); (2) O Nutrition Survey no Nordeste Brasileiro, realizado em 1963 a partir de convênio entre o Interdepartmental Committee on Nutrition for National Development (ICNND) dos EUA e o Instituto de Nutrição da Universidade Federal de Pernambuco; e (3) O Estudo Nacional da Despesa Familiar (Endef), realizado pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) nos anos 1974-1975 (Vasconcelos; et al, 2015, p.724)

Essas pesquisas ocupam um lugar particularmente imprevisível no que diz respeito ao mapeamento da influência que possam ter exercido no imaginário popular, uma vez que o próprio interesse habitual de um cidadão pelos resultados desse tipo de pesquisa seja costumeiramente periférico ao consumo de informações, a menos que seja amplamente veiculado e discutido pela imprensa. Seja na grande imprensa, seja na alternativa, a realidade é que o noticiamento da fome no país se deu de maneira muito tímida durante a ditadura militar. A mesma pesquisa do IBGE referenciada na citação, por exemplo, foi exposta em uma coluna de página do Jornal do Brasil em 1974 (Brasil, 1974, p.19) sob a injunção de engajamento da população e uma breve explicação sobre as novas metodologias de pesquisa que seriam aplicadas naquele ano, porém, nada mais do que uma coluna entre outras quatro da mesma página.

Os dados coletados pelo IBGE à época foram analisados por Parga Nina, que concluiu uma realidade tenebrosa sobre as possibilidades de alimentação no país, chamando a atenção

para situações de extrema pobreza aliadas à fome. Em entrevista cedida à BBC, Maurício Vasconcellos, servidor que participou dos levantamentos de pesquisa em diferentes etapas, chegou a presenciar a morte de uma criança por essas causas durante a realização de coleta de dados (Schreiber, 2024). Ainda que os dados coletados pelos estudos sejam hoje acessíveis por meio do site do IBGE, apontando uma riqueza de relatos colhidos pelos servidores, que fizeram, para além dos procedimentos protocolares, registros das impressões deixadas sobre as famílias entrevistadas (IBGE, 2014), à época, tanto a divulgação de seus dados pela imprensa quanto a circulação das análises desenvolvidas por Parga Nina foram restringidas a órgãos do governo, não sendo sua reprodução para o público possível de ser veiculada nos jornais (Schreiber, 2024).

A fome como tema, de maneira geral, era sabidamente um tema proibido pela imprensa brasileira, no dito pelo não dito, conforme explicitado por Chico Francisco, jornalista da rede Globo por mais de quatro décadas em programas como *Jornal Nacional* e *Globo Repórter*: “A gente sabia que uma das palavras proibidas era fome” (Garcia, 2022) (Vasconcelos et al, 2015). E, de fato, por meio de uma breve busca em periódicos da época disponíveis na Hemeroteca da Biblioteca Nacional, é possível perceber que tanto em periódicos de ampla circulação quanto na imprensa alternativa a palavra fome aparece somente quando desvinculada de qualquer temática que pudesse constranger a imagem do Brasil.

Assim, esse tema ocupa um espaço ambíguo no conhecimento nacional, o óbvio ignorado, a informação que vinha não pela imprensa, de liberdade cerceada, mas, por exemplo, por pequenos vislumbres líricos que circulavam no imaginário popular. A canção, a literatura, o cinema, as artes plásticas, dessa forma, conseguiram ocupar espaços simbólicos de manter viva uma temática que, a depender da efetividade dos órgãos do governo, não seriam veiculados de forma alguma. Gonzaguinha, dessa forma, ecoa em “Assim seja, amém” uma relação presente no cotidiano de milhares de brasileiros, como se percebe também no já mencionado estudo realizado pela FGV.

Considerando ponto crítico a ingestão de 2.450 calorias, tal pesquisa constatou que 38,5% da população estava abaixo desse nível, sendo que 53,7% correspondia à população urbana e 39,1% à população rural. No Nordeste, o percentual da população com ingestão calórica insuficiente foi de 74,4%, não havendo, praticamente diferenças entre a população urbana e a rural (Vasconcelos; et al, 2015, p.726)

A representação da fome como elemento do cotidiano, proveniente de um autor periférico influenciado tanto pelos ensinamentos de Josué de Castro quanto por sua formação em Ciências Econômicas, estabelece uma correlação direta entre a fome no espaço urbano,

espaço que concentra a maior parte dos que a experimentaram à época e a estrutura de distribuição de renda do sistema econômico vigente. A pobreza, no plano lírico, embora se apresente inicialmente como drama específico ao núcleo familiar, não se encerra nele: entre as estrofes, opera-se um salto temporal que projeta o sujeito poético na vida adulta, quando ele próprio assume a posição parental e se vê numa situação quase idêntica à vivida por seus pais. É o que se lê em versos como: “O meu maior pede uma bicicleta/ A mãe diz pra ter fé que Deus dará/ (...) 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’”. Nesse contexto, a figura feminina, à semelhança da mãe na geração anterior, apresenta-se no *topos* literário da receptora silenciosa das dores masculinas, ocupando a posição daquela que acolhe, consola e sustenta afetivamente o homem, para quem o cuidado se dirige, mas não de quem ele emana.

O paralelismo entre passado e presente evidencia, novamente, o ciclo da pobreza e a sensação latente de desespero criada pela falta de acesso a bens de consumo, como apresentado na imagem da bicicleta como objeto lúdico e de desejo pelo filho. Essa dinâmica de estratificação social, novamente, é apresentada ao som da ternura do sujeito que hoje enxerga sobre si e sua família algumas das agruras impostas pelo ambiente social em que se inserem. Diante disso, o pai age de maneira a evidenciar a piedade que sente por si e pelos seus. A constatação dessa situação leva, então, à evocação de um novo interlocutor por meio de uma quebra com a estrutura narrativa e com as dimensões ficcionais análogas aos efeitos e modo de operação da “quebra da quarta parede” na dramaturgia:

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. (Gonzaguinha, 1975)

O surgimento da segunda pessoa do discurso surge aqui de modo inesperado dentro da estrutura narrativa, mas justamente por essa quebra, acaba sendo ressaltada. A evocação da fórmula “e quem quiser que invente outra história” remete ao imaginário infantil dos fechamentos de contos tradicionais, mas, no contexto da canção, tensiona esse uso corriqueiro, uma vez que rompe com a ficcionalidade absoluta do relato para equipará-lo ao cotidiano de diversos brasileiros. A interpelação ao “tu” passa, então, a convocar o ímpeto como condição para a transformação da realidade social da pobreza e de suas implicações, movimento que encontra correspondência na própria performance: a entoação suave cede lugar a uma emissão

firme, quase ríspida. Assim, a narrativa individual do sujeito poético revela-se instrumento de sensibilização do interlocutor, articulando uma emotividade que embora ancorada na experiência de quem fala estende-se metonimicamente a qualquer sujeito situado na mesma condição de privação.

Assim, essa estratégia retórica empregada por Gonzaguinha para evidenciar o problema de classes trazido sob uma visão moderna ecoa alguns artifícios que também tiveram grande relevância no início desse período e foram amplamente utilizados por poetas românticos. Voltamos aqui a falar sobre a passionalidade incutida sobre a representação do sujeito poético como forma de sensibilizar o leitor. Em “Assim seja, amém”, a lírica acentua uma sentimentalidade que sintetiza piedade, tristeza, clausura e inadequação, valores caros ao imaginário romântico. Em contraste, “É preciso” aborda o mesmo horizonte temático com menor carga passional, enfatizando antes a frieza quase asséptica imposta pela dureza do contexto. Soma-se a isso o uso da injunção como forma de interpelação do interlocutor, recurso recorrente tanto na terceira geração romântica como o encerramento lírico propositivo diante de denúncias sociais, quanto na estética cepecista, que frequentemente mobiliza a discursividade direta ao ouvinte com finalidade análoga.

Finalmente, cabe enfatizar algumas relações harmônicas que se apresentam junto à lírica: a canção é toda executada em tom de lá maior, o que confere, como já estabelecido, uma certa leveza que apazigua os ocorridos reportados pelo canto, o que acaba por reforçar o tom de acalanto em relação ao passado. Isso é também enfatizado quando se faz um empréstimo modal no segundo grau da harmonia, sendo executado em tom maior ao invés de menor (como seria de praxe), ao mesmo tempo que não encerra seu ciclo harmônico sobre um acorde de tensão. Essa opção se desenrola ao longo de quase toda a música e cria, assim, uma narrativa harmônica trabalhada sobre os graus I-II (empréstimo modal)- IV, sem que, com isso, se crie uma narrativa harmônica ancorada na ideia de tensão. Na prática, isso implica dizer que o violão se desenrola sobre os versos a partir de semânticas de repouso, dialogando, dessa maneira, com o exercício lírico trazido por Gonzaguinha na performance vocal e na letra.

O único momento em que esse ciclo é transformado ocorre durante o refrão em que as dinâmicas passam a ser centradas no acorde relativo de lá: fá sustenido menor. Isso implica uma quase equivalência entre a sonoridade dos dois acordes que ancoram a sonoridade das passagens (uma vez que apresentam apenas uma nota distinta entre si) mas, no contexto, essa mudança apresenta como diferença fundamental a ênfase: recai-se, uma vez que a sonoridade enfatiza a

terça menor, a melancolia da cena narrada, transbordando essa passionalidade ao correlato lírico para que ocorram as falas, respectivamente, da mãe, da esposa e para o ouvinte.

Essa passagem harmônica traz consigo também outra particularidade em relação ao restante da música: o ciclo de acordes que encerra o refrão ocorre sempre ao longo do verso “essa vida eu sei que um dia vai mudar”, frase que sintetiza o vislumbre mínimo de mudança e que ancora a resiliência do sujeito poético e sua família diante da pobreza. Harmonicamente, fazem-se aqui os únicos usos do clichê de tensão estabelecida entre os graus V e I, o que implica na semântica sonora de tensão (V) e resolução/ repouso (I), o que acaba por mudar a dinâmica tranquila da canção, fazendo-se presente no refrão, com isso, a melancolia exposta no uso da relativa menor (fá sustenido menor) para orientar a sonoridade e a tensão criada sobre a expectativa do futuro, que se mostra, por isso, ainda mais instável.

Encerrando a década de 1970, já no contexto do arrefecimento dos anos de chumbo e das transformações profundas na produção musical (marcadas pela difusão de sintetizadores e instrumentos eletrônicos), Gonzaguinha lança o disco de maior repercussão de sua carreira, *Gonzaguinha da vida* (1979). O álbum reúne canções centrais de seu repertório, como “O preto que satisfaz”, “Não dá mais pra segurar (explode coração)”, consagrada por Maria Bethânia, “Vida de Viajante”, primeira gravação ao lado do pai e “Com a perna no mundo”.

A última, um “sambão” alegre e descontraído encerra o ciclo de canções dedicadas a representações sobre a infância de Gonzaguinha por meio de elementos que mesclam aspectos autoficcionais com a construção do sujeito lírico. Nela, o ouvinte é apresentado de imediato a uma introdução construída sobre a entoação de “lala ês” que criam entusiasticamente uma melodia simples sobre uma progressão descendente de acordes bastante clichês no samba e que, consequentemente, facilitam a memorização para a possibilidade, por exemplo, de cantos em uníssono (típicos dessa modalidade de samba). O mais surpreendente, porém, se dá na mudança abrupta do clima festivo encerrado por meio de um silêncio (breque) que encabeça o início do segmento lírico a partir de uma mudança de tonalidade da música de sol maior para menor, conferindo, dessa forma, uma certa melancolia para introduzir a temática da juventude, que acaba por ecoar “É preciso” e “Assim seja, amém”.

A ambiência sonora, porém, não se rende ao pessimismo dessa vez, criando, por meio de cavaquinho, surdo, tamborim, pandeiro, violão e uma voz que apenas entoa uma melodia complementar à principal (como feito pelo violão de aço em “É preciso”), um ritmo pulsante que confere à representação da infância vida nova quando colocada ao lado das formas prévias:

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/ Ô Dina/ Teu menino desceu o São Carlos/ Pegou um sonho e partiu/ Pensava que era um guerreiro/ Com terras e gentes 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 (Gonzaguinha, 1979)

Aos moldes estabelecidos em “Assim seja, amém”, tem-se aqui um sujeito poético que se projeta para o passado, trazendo um distanciamento entre o momento de enunciação e o cenário representado, assim como estabelece uma relação de referencialidade similar à elaborada em “É preciso”, como ocorre na citação nominal a Dina e na ênfase conferida à saída do morro do São Carlos associada à despedida da mãe. Porém, há agora uma tônica sobre a relação que o indivíduo estabelece consigo e com o mundo que é radicalmente diferente do que fora apresentado até então: nas canções anteriores as memórias afetivas são trazidas acima de tudo sob a luz da tristeza, do trabalho, da penúria e da pobreza. Em “Com a perna no mundo”, por outro lado, o sujeito poético tem sua percepção sobre esse momento ancorada especialmente em torno da alegria, do acreditar e do desejo enquanto potência, não recalque.

Levando em conta as estruturas globalizantes que permeiam as narrativas conforme os estudos de Joseph Campbell, o “chamado da aventura”, elemento que possibilita a movimentação do enredo, confere ao personagem uma razão para que abandone seu lugar de origem: “São típicas das circunstâncias do chamado: a floresta negra, a grande árvore, a fonte murmurante e a repugnante e subestimada aparência do portador da força do destino.” (Campbell, 1997, p. 32). No caso da canção, o *ímpeto* é o chamado para a aventura, funcionando como motor da narrativa. É o desejo indomável pelo desconhecido presentificado na própria existência, que, no caso, tem sua imanência descrita sob duas ideias centrais: “na alegria de *ser*” e “nas mãos um muito *fazer*”. Esses dois termos remontam, no contexto deste estudo, à identidade descrita no capítulo anterior e que em muito complementa a desta canção, o “Moleque”, agente da ginga, que encontra no mundo seu lugar de ação, operada aqui pelas duas dinâmicas de estado fundamentais igualmente apontadas por Tatit: /ser/ e /fazer/. Assim, torna-se a reforçar a relevância intertextual da canção “Moleque” como chave para a percepção de Gonzaguinha sobre seu projeto lírico musical, uma vez que alguns dos principais *ethos* trabalhados ao longo da carreira do artista já se encontram nela desenhados de diferentes formas.

A imagem pintada por Gonzaguinha de si em “Com a perna no mundo” se dá em primeiro lugar pela percepção dessa subjetividade pungente e, logo após, na representação do

lugar de origem: “Sentava bem lá no alto/ Pivete olhando a cidade”. Aqui, o sujeito poético remonta a uma resposta romântica conferida ao princípio da modernidade no que diz respeito à relação que o sujeito tem com o mundo e que pode ser vista facilmente em uma das pinturas mais representativas do movimento: *Caminhante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich, datada das primeiras décadas do século XIX. Nela, a representação central de um homem altivo em trajes urbanos ocupa o espaço central, repousado seu corpo de pé sobre uma rocha que possibilita a ele a contemplação da natureza em toda sua vastidão. A visão do sujeito, porém, não pode ser plena nem firme, uma vez que sob ele se estende um mar de névoa que toma conta de quase todo o cenário, à exceção de algumas ilhas de rochas próximas e, mais distantes, vales e montanhas.

Na pintura, posto que o sujeito se encontra sob um ponto bem alto na topografia do ambiente, o que se percebe é que, ainda que a natureza tenha sido domada em algum nível pelo ser humano, uma vez que conseguiu o feito de subir a tal local, as possibilidades de vivência que ela traz são tão ou ainda mais potentes que a sensação experienciada pela personagem, de cabelos aos ventos, um *in media res* que enfatiza mais a jornada a ser percorrida do que os eventos passados. A visão tida pelo espectador da obra é enquadrada às costas e ligeiramente acima da figura central, não sendo possível ver nele qualquer elemento de sua face. Isso configura uma possibilidade de projeção da reação do observador para o personagem, uma vez que ambos se encontram em posições fisicamente muito similares (contemplar a obra do homem e contemplar a obra de Deus), assim como estão ambos igualmente frente à grandiosidade absoluta da natureza.

Em síntese, o que o pintor alemão traz a sua obra pode ser compreendido na tensão estabelecida entre duas forças grandiosas, o homem e a natureza, quase equiparáveis em grandeza um do outro (uma vez que a linha de altura que ambos ocupam na figura é relativamente próximas) e evoca nos dois também as potências entre o conhecido e o desconhecido. Essa relação, na pintura, ainda que derivada de ideias que formaram o colonialismo, como dominação da natureza pelo homem, é enfatizada aqui não pelo caráter impositivo e predatório que pode orientar essa forma de pensar a ocupação do ser humano no mundo, mas pelo caráter sensorial, pelo valor que a experiência em si pode propiciar ao ser humano, não um projeto de inserção territorial duradouro.

Gonzaguinha replica, a seus moldes, a imagem de Caspar David Friedrich, cria-se aos moldes românticos do albatroz, condor, águia e falcão, vê do alto aquilo que está distante e usa de sua percepção imediata e sensorial do mundo sua principal forma de o apreender. Cria uma

contraparte diferente para o jogo de perspectivas elaborado da pintura, mas fundamentalmente igual: ao se tratar por “moleque”, a imponência do sujeito da pintura cede aos contornos mais malandros da personagem de Gonzaguinha, assim como a natureza ganha sua contraparte na cidade, apresentando, com isso, um fascínio por parte do sujeito poético direcionado à grandiosidade metropolitana como área a ser descoberta, assim como a natureza romântica a fez.

Nesse contexto, cidade é uma palavra que pode ter por contraste diversos referentes: morro, campo, selva etc, mas guarda consigo invariavelmente a marca de um espaço em que se faz notável a demarcação da presença humana sobre o espaço natural por meio, por exemplo, de edificações e a presença de outros seres humanos. Isso posto, o desejo, o *ímpeto* de sair do morro é da causalidade apresentada pelo sintagma “necessidade”, que pode ser compreendida tanto como eufemismo para as carências várias já aqui trabalhadas pelas quais populações periféricas estão mais sujeitas a passar, mas também é um termo que pode ser compreendido como um reflexo irrefutável para o sujeito de seu *ímpeto*. Diferente, porém, da tendência romântica de se deslocar em função de uma demanda de aproximação com a natureza ou afastamento da sociedade, a personagem autoficcional de Gonzaguinha é movida por um desejo que encontra sua realização na busca pela humanidade e pelo Outro: “Pensava que era um guerreiro/ Com terras e gentes a conquistar”.

Essa visão já vinha sendo trabalhada por Gonzaguinha há algum tempo, como na canção “Por aí”³⁵, de seu disco anterior, *Recado* (Gonzaguinha, 1978) e como também se percebe no hino a essa forma de se perceber no mundo, também gravado em *Gonzaguinha da Vida*, “Vida de Viajante”³⁶(Gonzaguinha, 1979) e nas futuras “Questão de fé”³⁷, de *De volta ao começo* (Gonzaguinha, 1980) e “Caminhos do coração”³⁸, do álbum homônimo (Gonzaguinha, 1982). Disso, pode-se depreender que a resposta encontrada pelo sujeito poético em Gonzaguinha passa por uma mudança substancial e que atravessa uma cronologia dentro de sua obra: as representações do passado em seus primeiros discos têm uma tendência à melancolia e

³⁵ “Muito que andar por aí/ Muito que viver por aí/ Muito que aprender por aí/ Muito que aprontar por aí.”

³⁶ “Minha vida é andar por esse país/ Pra ver se um dia descanso feliz/ Guardando as recordações das terras onde passei/ Andando pelos sertões e dos amigos que lá deixei.”

³⁷ “Cidades, lugares, pessoas, saudades/ Lembranças estradas, bandeiras/ Amigos, irmãos, companheiros, comparsas/ Do bando, da vida guerreira/ A força do teu coração é a força do meu coração/ Nossa voz estamos todos pelaí./ Questão de fé”

³⁸ “Há muito tempo que eu saí de casa/ Há muito tempo que eu caí na estrada/ Há muito tempo que eu estou na vida/ Foi assim que eu quis e assim eu sou feliz/ Principalmente por poder voltar/ A todos os lugares onde já cheguei/ Pois lá deixei um prato de comida/ Um abraço amigo, um canto pra dormir e sonhar”

evidenciam as tensões urbanas criadas pela relação de classes e as privações impostas pela falta de dinheiro.

Porém, uma vez que Gonzaguinha tende a incutir uma percepção sobre sua obra a partir de um espelhamento da figura autoral, geralmente reforçado pelo vínculo estabelecido pelas referencialidades que particularizam o sujeito poético na vida de Gonzaguinha, é possível encontrar em diversas entrevistas especialmente a partir de meados da década de 1970, relatos do autor sobre um episódio de tuberculose ocorrido em 1974 (ECHEVERRIA, p. 173-174), doença que matara sua mãe Odaléia e que o deixou acamado por meio ano. Dessa experiência, Gonzaguinha tirou uma nova perspectiva sobre a vida e isso começa a se refletir em seus discos, que passam a adotar, de maneira geral, uma disposição mais otimista, como aqui reforçado, por exemplo, na própria virada de seu disco homônimo de 1974 para *Plano de voo*, de 1975 (Echeverria, p. 174-175). Esse episódio, que não deixa de guardar ironia trágica com os ecos românticos, acaba por se refletir na maneira geral de expressão dos sujeitos poéticos de Gonzaguinha, que passam a adotar uma visão sobre a vida passa orientada principalmente pelo deslocamento como forma de melhor apreender o mundo, aos moldes do que fizeram o Don Juan de Byron, o sujeito poético de “I travell’d Among Unknown Men”, de Wordsworth, o caminheiro de Castro Alves em “A cruz e a estrada”³⁹, ou de Álvares de Azevedo em “Lembranças de morrer”⁴⁰, os relatos de “*Viagem ao Harz*”, de Heinrich Heine, ou o ironizado protagonista de *A relíquia*, de Eça de Queiroz.

A figura do caminheiro se torna proeminente no século XIX por personificar uma forma de se relacionar com o mundo diferente e anterior ao cotidiano urbano vigente à época, um cotidiano em que os *ímpetos* do sujeito, de maneira idealizada, se tornam os principais articuladores da relação que ele tem com o tempo e o espaço. Francesco Careri em sua obra de referência *Walkscapes* (CARERI, 2020) traz à tona o caminhar como uma ação fundamental para conhecer e habitar o mundo, organizando para isso uma historiografia que busca essa ação nos princípios da organização humana em sociedade, vista na dualidade dos nômades e sedentários e se estende até as experiências realizadas artisticamente no século XX para repensar a relação do ser humano com seu corpo, mente e sua forma de se incluir e perceber diante do mundo. A partir da obra, é possível entender pela história da humanidade que os grupos que aderiram ao sedentarismo foram aqueles que deram origem ao pensamento de uma

³⁹ Caminheiro que passas pela estrada,/ Seguindo pelo rumo do sertão,/ Quando vires a cruz abandonada,/ Deixa-a em paz dormir na solidão.”

⁴⁰“Eu deixo a vida como deixa o tédio/ Do deserto o poento caminheiro,/ - Como as horas de um longo pesadelo/ Que se desfaz ao dobre sineiro”

forma de organização social urbana. Disso decorre uma visão arquetípica de se pensar as possibilidades de experienciar a humanidade que vem sendo quantitativamente mais presente com a crescente urbanização. Na década de 1970, por exemplo, o Brasil se tornou um país majoritariamente urbano, com os incentivos gerados pela industrialização dos grandes centros e as promessas de trabalho e melhores condições de vida que esses ambientes impulsionam. Dessa configuração de espaço e habitação, há latente e imanente a relação sedentária com o mundo como modo estandardizado de orientar a experiência humana.

As escolhas por caminhar e permanecer acabam estabelecendo, mais do que apenas uma dinâmica geográfica, uma concomitância de relações que se ocupam do espaço e do tempo. A narrativa bíblica de Caim e Abel é trazida por Careri como forma de demonstrar essa percepção historicamente: Caim dedica-se ao plantio e aplica seu tempo ao utilitarismo e produtividade do campo enquanto se mantém parado; Abel, por outro lado, dedica-se ao pastoreio e tem como função de seu trabalho o caminhar, o que lhe confere “uma grande quantidade de tempo livre para dedicar à especulação intelectual, à exploração da terra, à aventura e ao jogo; é o tempo não utilitarista por excelência” (Careri, 2020, p. 36). Dessa forma, Abel, o vagabundo, é punido com o assassinato e como punição, Caim é obrigado à errância para o restante da vida, repetindo, com isso, os passos do irmão. Os descendentes de Caim, então distantes do pai, criam sociedades sedentárias e dessa narrativa derivariam as sociedades urbanizadas. A visão bíblica do estabelecimento desse tipo de organização, assim, corrobora a visão negativa sobre o nomadismo e a itinerância especialmente quando ela tem a si mesma por finalidade, uma vez que não é fundamentalmente produtiva.

Avançando alguns séculos, outro marco importante para a apreensão sedentária sobre o mundo se encontra na prensa de Gutenberg, um dos bastiões para a possibilidade de existência moderna. A título de retomada, uma vez que se passa a ter acesso ao conhecimento por meio da mediação feita por palavras e relatos impressos de outras pessoas, sem, com isso, haver a necessidade de outro ser humano, as visões sobre o mundo também tendem a ser menos sensoriais, uma vez que anulam o corpo como agente de apreensão do universo e delegam essa função à mente. Assim, a mediação do sujeito com o espaço físico pode ser arrefecida pela referencialidade trazida pelo texto escrito, conhece-se em algum nível culturas, locais e pessoas sem precisar, para tal, o deslocamento do corpo: a relação com o mundo passa a ser feita, acima de tudo, de maneira virtual, sendo a sensorialidade uma qualidade cada vez mais apagada e desvalorizada. Séculos depois, as mídias de massa, televisão, rádio, discos, replicariam e aprofundarem essa dinâmica ao imbricarem suas circunstâncias ideais de existência em

ambientes estanques, *in loco*, dependentes de uma relação de espaço e tempo controlada e imóvel para que possam agir ao lado do sujeito, ao menos até a década de 1980, quando a portabilidade do consumo de mídias se torna um tema de interesse crescente.

Diante do sedentarismo massivo que ocupa os pensamentos de organização social, Judeus e ciganos, por exemplo, seja pelo nomadismo, seja pela diáspora, tornam-se comunidades marginalizadas e muitas vezes criminalizadas e associadas ao banditismo por esse motivo. Sua existência no mundo não se adequa às normas de habitação urbana, à importância da posse e manutenção das alterações do espaço pelo humano e se torna esse um dos principais motivos pelos quais essas comunidades passam a ser desenhadas culturalmente pelos cidadãos como ameaças (Smith; Greenfields, 2013). Desse cenário, depreende-se que

with the arrival of the nation state and the notion of the border, space began to be occupied in a totalised way – there were fewer and fewer places for nomads to move on to. They were increasingly problematised and controlled and repressed within nation-states intent on the centralisation and consolidation of power and surveillance (MCVEIGH, 1997, pp 17–18). The resistance to assimilation and wage labour and rejection of the notions of order and control that individual property rights and settlement entail means that the existence of nomadic communities symbolise rejection of, and alternatives to, that system (Smith; Greenfields, 2013, p.15-16) ⁴¹

Essas culturas especialmente a cigana, passam a ser pensadas pelos movimentos de contracultura do século XX de maneira valorativa, uma vez que representam aquilo que se afasta dos ideais do sedentarismo sócio-cultural e que, por consequência entra em conflito com algumas das estruturas mais significativas da sociedade moderna, trazer à tona no ato de se deslocar ora um ideal escapista, ora um símbolo de enfrentamento. Canções como “Acid Queen” (WHO, 1969), “Be with me” (Clapton, 1974), “Caravan” (Morrison, 1970), “Spanish Harlem Incident” (Dylan, 1964), “Gypsy Eyes” (Hendrix, 1968) “Melissa” (Band, 1972) e, no Brasil, “Bandoleiro” (Matogrosso, 1978) evidenciam esse imaginário da liberdade associado ao ciganismo, germinando as ideias de rompimento com a organização social urbana por meio de deslocamento e, muitas vezes, também pela liberdade sexual e pelo uso de drogas, temas caros à geração. Diferente da jornada com um destino marcado, como se faz nas peregrinações, nas

⁴¹ "Com a chegada do Estado-nação e da noção de fronteira, o espaço começou a ser ocupado de forma totalizada – havia cada vez menos lugares para os nômades se deslocarem. Eles passaram a ser cada vez mais problematizados, controlados e reprimidos dentro de Estados-nação determinados a centralizar e consolidar o poder e a vigilância (Mcveigh, 1997, pp 17–18). A resistência à assimilação e ao trabalho assalariado, bem como a rejeição das noções de ordem e controle implicadas pelos direitos de propriedade individual e pela sedentarização, significa que a existência de comunidades nômades simboliza a rejeição desse sistema e apresenta alternativas a ele". Tradução nossa.

viagens de poemas épicos, no destino manifesto e no colonialismo expansionista, a locomoção é fundamentalmente ociosa e oportunista das possibilidades de vivência trazidas pelo deslocamento, uma diferenciação sintetizada na oposição entre “espaço de estar” e “espaço de ir” (Careri, 2020, p. 40).

Os beatniks e os hippies com suas vans ajudam a moldar no cenário urbano uma relação entre liberdade e deslocamento ao longo das décadas de 1950-80 de forma a propagá-la como grandes ações que podem ser realizadas por qualquer cidadão que venha daquele espaço, desde que o *ímpeto* romântico de conhecer a si e o mundo seja suficientemente latente para fazê-lo. Esses atravessamentos históricos de ecos da reação romântica à modernidade podem ser encontrados também nas semelhanças apresentadas segundo Careri entre a percepção de espaço orientada pelo homem primitivo nômade e a dos grupos modernos quando se leva em conta que

O espaço- que era para o homem primitivo um espaço empático, vivido e animado por presenças mágicas- começou a encontrar, no paleolítico, os primeiros elementos de ordem. Aquilo que era um espaço irracional e causal, baseado na concretude da experiência material, começou a transformar-se lentamente em espaço racional e geométrico, gerado pela abstração do pensamento. (Careri, 2020, p. 50-51)

On the road de Kerouac (Kerouac, 2013), “O pó da estrada”⁴² (Sá; Rodrix; Guarabyra, 1973) e “Primeira canção da estrada”⁴³ (Sá; Rodrix; Guarabyra, 1972), “Nada será como antes”⁴⁴ (Esquina, 1973), “Pé quente, cabeça fria”⁴⁵ (Bárbaros, 1976), “Alegria, alegria”⁴⁶ (Veloso, 1967) são alguns exemplos que trazem à época manifestações do deslocamento como uma ação que representa em algum nível a afirmação de identidade. Diante do mundo, do outro, conferindo ênfase à sensorialidade do corpo humano, à negação da racionalidade como forma central de apreensão do espaço, as manifestações culturais passam nesse meado de século a trazer com mais frequência manifestações de contracultura que enfatizem a jornada do sujeito

⁴² “O pó da estrada brilha nos meus olhos/ Como as distâncias mudam as palavras/ Na minha boca/ sempre a mesma sede/ O pó da estrada/ Eu conheci um velho vagabundo/ Que andava por aí sem querer parar/ Quando parava ele dizia a todos/ Que o seu coração ainda rolava pelo mundo.”

⁴³ Apesar das minhas roupas rasgadas/ Eu acredito que vá conseguir/ Uma carona que me leve, pelo menos/ À cidade mais próxima/ Onde ninguém vai me olhar de frente/ Quando eu tocar na velha guitarra/ As canções que eu conheço/ Eu tinha apenas 17 anos/ No dia em que saí de casa/ E não fazem mais de 4 semanas/ Que eu estou na estrada.”

⁴⁴ “Eu já estou com o pé nessa estrada/ Qualquer dia a gente se vê/ Sei que nada será como antes, amanhã”

⁴⁵ “Pé quente, cabeça fria, dou-lhe uma/ Pé quente, cabeça fria, dou-lhe duas/ Pé quente, cabeça fria, dou-lhe três/ Saia despreocupado/ Faça tudo que você queria e nunca fez.”

⁴⁶ “Eu vou/ Por quê não?”

como meio de questionar e buscar sua auto-identificação no mundo, trazer novas referencialidades e parâmetros para operar um modo de viver que, via de regra, não é adequado ao sedentarismo tecnocrata gerado na modernidade (Roszak, 1972, p. 72).⁴⁷

Essa busca está no cerne da noção de viagem, uma vez que

há muitas vezes um desejo de mudança existencial. Viajar é expiação de uma cultura, iniciação, incremento cultural experiência (...) esta concepção da experiência como prova arriscada, como passagem através de uma forma de ação que mede as dimensões e a natureza verdadeiras da pessoa ou do objeto que a empreende, descreve também a concepção mais antiga dos efeitos da viagem sobre o viajante (Leed, 1991, apud Careri, 2020, p. 46)

Assim, “Com a perna no mundo” de Gonzaguinha sintetiza essa potência transformadora encontrada no deslocamento, o “saber ver lugar no vazio” que opera com imaginários ancestrais sobre as possibilidades de ser no mundo (Careri, 2020, p. 44) com a finalidade de trazer uma nova luz à representação da infância vista nessa faixa entre as três canções que abordam esse tema em seu aspecto mais alinhado às respostas românticas à modernidade.

A transformação, então, vem explicitada pelos versos:

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 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 boto a perna no mundo/ Ô ô ô e á/ É que o mundo é que é meu lugar

A vitória, então, é consolidada não apenas liricamente, como também pela harmonia, uma vez que a mudança do tempo passado para o presente é feita por meio da mudança de tom, que deixa o menor e retorna ao maior. A volta ao lar toma, a partir disso, contornos ainda mais gloriosos enfatizando a contraposição entre os dois momentos e percepções distintas de orientação do caminhar na canção que se organizam nos tripés “passado-batalha-tom menor” e “presente-vitória-tom maior”. A “lama dos sapatos”, nessa dinâmica, opera o elixir que o herói de mil faces traz para casa, representa de maneira simbólica e metonímica as intempéries do

⁴⁷ Apesar do discurso, é importante pontuar que essa busca foi amplamente deslegitimada ainda à época, sendo percebida como uma ambição por transformação individualista e pouco efetiva sobre as estruturas sociais. Há uma profusão de obras que demonstram os ecos setentistas da contracultura, sendo *Medo e delírio em Las Vegas* (Thompson, 2011) e *Alice's Restaurant* (Penn, 1969).

caminho e os aprendizados que a vivência conseguiu angariar. O narrador, nesse sentido, dialoga com as possibilidades apontadas por Walter Benjamin quando expõe que

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. ‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário e outro, pelo marinheiro comerciante [...]. (Benjamin, 1994, p.198)

O que se percebe entre as três canções de Gonzaguinha então, decorre de uma mudança de perspectiva narrativa. “Assim seja, amém” e “É preciso” operam um tipo de deslocamento essencialmente pautado na repetição centrada em um ponto específico a que voltar, o lar e as experiências adquiridas fora dele, que operam como suas antíteses, o que acaba por representar negativamente a ação do sujeito sobre a cidade. “Com a perna no mundo”, porém, abraça o nomadismo como forma central de percepção do ambiente expande as possibilidades da infância sobre a cidade para o mundo e é nele, pela possibilidade de “saber ver no lugar vazio”, que o sujeito poético passa a encontrar sua realização. As raízes, nesse processo, porém, não são abandonadas, como faz questão de enfatizar o retorno à figura materna como um momento triunfal, a alegria do lar com o retorno do narrador que agora traz mais conhecimento sobre a vida. Essa volta opera, porém, uma mudança fundamental em relação às anteriores e que pode ser vista na percepção do ambiente doméstico e, por extensão, da relação com a mãe, uma vez que o ponto de referencialidade a que se retorna é passa a ser “o mundo”, não mais o lar, ocupando ele, dessa vez, o espaço de transitoriedade para o sujeito poético aos moldes do ambiente externo.

O deslocamento do sujeito poético encontra novamente pares discursivos em entrevistas de Gonzaguinha, uma vez que o compositor afirma: “desde o final da minha tuberculose eu ter passado a viajar pelo Brasil inteiro; passei a entender que o Brasil não era o Rio de Janeiro nem São Paulo. Parti pros quintais e rodei o Brasil de violão.” (Uma, 1981, p. 13). Essa descoberta parece desvelar uma certa sensibilidade lírica que é também em algum nível uma equiparação à canção que encerra *Gonzaguinha da vida*: “Vida de Viajante”. A gravação feita com o pai acaba por afinar essa ideia de deslocamento para o Brasil interior, abre o sujeito poético a

realidades menos cosmopolitas e acaba por ornar com o desejo romântico de buscar no povo, no *folklore*, representações mais autênticas e menos artificiais das relações humanas. O folclorismo de Gonzaguinha se deixa também aparecer em meio à incorporação de aboios, ditos populares (“Agalope”) e brincadeiras infantis (“Conto de fadas”, “Redescobrir”) a suas canções e embora não se apresente como a tônica central de seu trabalho, é notável sua presença em algumas de faixas mais conhecidas.

Essa descoberta do Brasil interior traz também alguns espelhos com um discurso latente em certos grupos da sociedade civil ao longo das décadas de 1960-70. A MPB, como visto no início deste trabalho, foi devedora da estética cepecista e, dentre as temáticas que transbordaram de um para o outro se encontra a das realidades menos cosmopolitas especialmente na elaboração de personagens e sujeitos poéticos. Essa construção é embebida de um “romantismo revolucionário” (Ridenti, 2000, p. 25) que contrapõe um passado menos urbano, visto aos olhos de uma certa idealização, a um presente citadino que abandonou uma suposta pureza pré-capitalista em função da tecnocracia arrebatadora, o que concedeu à cidade o título de “túmulo dos revolucionários” por Régis Debray (Ridenti, 2000, p. 25).

Essa visão não deixa também de estar atrelada culturalmente às guerrilhas que se deram em Cuba e que, à época, tentavam ser reproduzidas em diversos países da África com apoio soviético nas guerras de independência. Nessa estratégia, são operadas ações de conquista de pequenas comunidades e cidades, uma vez que o poderio bélico colonial é concentrado nas capitais e progressivamente se angaria com essas ações a adesão de mais pessoas e o enfraquecimento do poder estrangeiro até que, finalmente, se consiga a força necessária para articular investidas contra as capitais de Estado. No Brasil, a guerrilha do Araguaia reverberou essas ideias em meados da década de 1970 e trouxe atenção para a busca das esquerdas pelo “novo homem” (Ridenti, 2000, p. 25). Nessa outra possibilidade de ser almejada, o campo se tornaria o centro moral dos valores a serem perseguidos em contraposição à cidade, berço e agora filha do capitalismo. Com isso, a idealização dos valores coletivistas do campo, à diferença do individualismo burguês, a relação menos aficcionada com as convenções de tempo e o contato com a natureza de maneira não predatória, pela subsistência, seriam formas de perceber uma forma de vida que remonta a dinâmicas anteriores à ideologia capitalista e, pela valorização e espelhamento desses valores, seriam dados passos rumo a esse “novo homem”.

Essas possibilidades buscadas, porém, consistem na habilidade de lidar com a dominação de tempo, espaço e projeto, caras à vida estruturada na cidade. Diante disso, entender o “presente” como “uma porta aberta” é apontar para uma percepção do sujeito sobre

si e as dinâmicas que o cercam aporética e, como vimos, refletindo formas de ser que consistam em ir de encontro ao *status quo*. Essa visão, claro, é extremamente antropocêntrica e humanista, já que sua resposta à busca apresentada sempre recai sobre uma experiência de autoconhecimento que valoriza em primeiro lugar, o próprio ser humano como centro das operações sobre o mundo, ainda que ele consiga atrelar isso a uma exaltação à natureza mais rústica em que esse mesmo homem habita.

Junto disso, o futuro na canção, uma vez que é percebido como “o que virá, mas e daí?”, incute sobre a visão do sujeito poético o descaso com a tendência de organizar a vida do ser humano a partir de elementos de valor que, às vezes, assumem valores genéricos como o “progresso” e, na prática, acabam levando à relativização e apagamento do sujeito para que projetos maiores de sociedade sejam alcançados, como a evolução da ciência, que ocorre sempre de maneira arbitrária e tendenciosa embora isso muitas vezes fuja ao discurso “neutro” e o trabalho como forma de alcançar essas metas. Essa visão de mundo é também ironizada magistralmente por Adoniran Barbosa em “Conselho de mulher”⁴⁸ e afere relações sobre o tempo que foram também amplamente criticadas pelos movimentos de contracultura (Roszak, 1972, p. 19), o que deixa transparecer na cultura das décadas de 1960-70 ecos quase idênticos de resposta à modernidade que se estabeleceram desde o romantismo. Afinal de contas, o medievalismo, o indianismo e o orientalismo traziam junto de si outras formas de compreender o mundo e o sujeito em relação a ele. O ato de deslocar é fundamentalmente uma relação entre espaço e tempo e é nesse deslocamento, quando não físico, simbólico, que ocorre a busca por uma abertura do ser humano consigo para pluralizar as possibilidades de perceber a si, ao outro, às convenções que criamos enquanto sociedade e as alternativas que outras formas de organização traziam ou trazem consigo.

Assim, o descaso trazido pelo sintagma “e daí” como forma de lidar com as predições do futuro, que se estruturará para o sujeito poético a partir do ímpeto fundamental de que “amanhã tô com a perna no mundo”, acabam por transbordar um não-lugar de pertencimento para o sujeito poético que, aos moldes das comunidades nômades, dos movimentos de contracultura e das respostas românticas à modernidade, aliam a noção de tempo e deslocamento e entendem que neles se encontram algumas das principais formas de o ser

⁴⁸ “Mai daí, o homem reza todo dia uma oração ‘Se quiser tirar de mim alguma coisa de bão/ Que me tire o trabaio, a muié não!’/ Pogressio, pogressio/ Eu sempre iscuitei falar, que o pogressio vem do trabaio/ Então amanhã cedo, nós vai trabalhar/ Quanto tempo nós perdeu na boemia/ Sambando noite e dia, cortando uma rama sem parar/ Agora iscuitando o conselho das mulheres/ Amanhã vou trabalhar, se deus quiser, mas deus não quer!”

humano conhecer a si e ao ambiente em que se insere. Essa busca pela liberdade a partir de um projeto que é também estético se encontra representada também na capa de *Gonzaguinha da vida*, que traz em seu centro uma fotografia do cantor vista de frente, camisa aberta, peito ao vento e calça jeans, performando a ação que sintetiza tudo o que aqui foi trabalhado: caminhar, andar, mover, deslocar.

5 MÚSICA PARA QUEM? A PARÓDIA E O DISCURSO IRÔNICO

Diante do desenvolvimento do mercado artístico e da influência da industrialização na forma de consumo massivo de conteúdos, cria-se uma pluralidade de cenários para a agência do receptor sobre o texto que, ao autor, torna-se vã qualquer tentativa de capturar e garantir os níveis de interpretação pelos quais sua obra será levada. Essa tentativa foi uma das grandes rusgas da igreja católica com algumas das teses de Lutero e com a prensa, uma vez que temia que o acesso irrestrito ao texto sagrado poderia levá-lo a interpretações, nas mãos de não iniciados à hermenêutica, equivocadas quando comparadas aos esforços já feitos pela igreja de encontrar a intenção autoral que se manifesta por trás da mensagem bíblica (Compagnon, 1998, p. 59). Esse tipo de relação de domínio foi há muito dissolvida em grande parte pelos estudos literários uma vez que abandonam a tradição religiosa e começam a se orientar a partir de outras obras e, com isso, colocar em termos não divinos a intenção autoral, o que permitiu uma carga sobre as afirmações feitas sobre as obras, minimamente, menos infernais.

A disputa pelo significado da obra e em quem recai essa autoridade, porém, é temática que com frequência retorna aos palcos dos Estudos Literários, criando o século XX, inclusive, um cenário particularmente fértil para essas teorias. Os estudos estruturalistas e seus derivados, devedores dos desenvolvimentos realizados nos campos da linguística moderna e da psicanálise, ganharam grande força e escala a partir do final da década de 1960, sendo uma das abordagens principais desenvolvidas especialmente ao longo de toda a década de 1970. Nesse espaço de discussão, vinha-se de uma França marcada por uma onda conservadora cada vez mais latente e que encontra no maio de 1968 uma síntese do espírito social que pairava sobre aquele período. As autoridades, do primeiro ministro à mãe, são cada vez mais enfaticamente relacionadas à manutenção de poder e à propagação de determinadas formas de organização social sustentadas por formas de ser e agir que ratificam o *status quo* e, uma vez que isso é identificado, surge aliado o desejo de mudança.

Esse panorama legitima Compagnon quando diz que “entre a prática e a teoria estaria instalada a ideologia” (*idem*, p. 20) e é desse espaço de disputa social que a abordagem estruturalista sobre a teoria literária acaba por trazer à tona uma visão que adota a formalização de estruturas interconectadas do texto, aos moldes dos russos do início do século e desenrolam esse olhar na segunda metade do século XX para o “texto social” de maneira mais ampla, utilizando, para tal, um arcabouço metodológico e referencial também escorado na forma pela qual a linguística orientou as possibilidades de análise do discurso, levando em conta

especialmente os aspectos dêiticos e contextuais para a compreensão do objeto de estudo e a psicanálise, que levou a discussão iniciada pela linguística para uma busca de compreensão da subjetividade humana por meio de análises contrastivas e indutivas para compreender a força das estruturas não-evidentes do ser humano.

Disso para a leitura da sociedade por meio dessas formas de reconhecimento de estruturas, priorizando mais a universalidade da análise pelos papéis desempenhados por um ou outro do que as peculiaridades que eles trariam em si. Desse momento, as discussões sobre o que diz um texto, qual a legitimidade da leitura, qual a força aferida ao autor, como o leitor desempenha seu papel e qual competência ele carrega consigo para desempenhar sua função e mais uma série de outros tópicos fundamentais para compreender o que se estrutura nas dinâmicas interconectadas de agentes sociais e materiais para que se possa fazer uma obra ser no mundo. Não por coincidência, as respostas à modernidade apresentadas até aqui coincidem cronologicamente com o estabelecimento do estruturalismo da década de 1970 e em algum nível, pode-se perceber que a causa ideológica para o desenvolvimento da crítica como fenômeno social orna com os incômodos trazidos pela contracultura nesse mesmo momento.

No cenário nacional, com o contexto da ditadura militar, o questionamento sobre os papéis de autoridade se torna particularmente caro à situação social pela qual o país passava, mas com alguns poréns. O problema se encontra, porém, na recorrência do aparato de censura, que inviabilizava em algum nível as discussões sobre essas temáticas, uma vez que a manutenção da autoridade militar é um dos temas “sensíveis” aos olhos dos censores. Desse passado ditatorial, podemos recorrer a textos produzidos na época que, seja por força direta do veto sensorial, seja pelo corte autoimposto, aos moldes da sensação descrita por Cacaso em “Logia e mitologia”, “há/ cardumes de hienas infiltradas/ no vão da unha na alma/ um porco belicoso de radar/ e que sangra e ri” (Cacaso, 2002, p. 26), acabam por diluir uma parte da discussão teórica para se preservarem enquanto cidadãos.

Como explicitado no capítulo anterior, dois dos meios mais invadidos pelo departamento de censura foram o jornalístico e o literário, quantitativamente mais latente na canção. O período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970 operou, como visto, uma série de transformações nas formas de distribuição e consumo musical, não apenas consolidando as formas anteriores, como o rádio, a televisão e o vinil, mas também estruturando modelos de negócios pautados na chegada de multinacionais e de experimentações de novas formas de empreender nesses ramos. A criação do artista como personalidade nesse cenário, vale ressaltar era composta pela veiculação de um “self” criado de maneira transmidiática pela

articulação conjunta de vários meios de comunicação e se isso foi composto em muito pela Jovem Guarda por meio das revistas e programas de televisão, para a MPB, de outra forma, somou-se o à equação a atividade da imprensa jornalística.

Primeiramente, devido à força cultural que a canção desempenhou durante tal período eram frequentes os textos sobre artistas nessa mídia, mais especificamente nos cadernos de cultura, que acompanhavam o caderno de notícias e que faziam com que a presença dos músicos no cotidiano nacional tivesse ainda mais esse canal de viabilização. A relação estabelecida entre o meio jornalístico e as artes, longe de ser uma marca particular estrita do período em questão, se estende ao longo de todo o amadurecimento da prosa brasileira no século XIX, quando a chegada da família real ao Brasil trouxe também a demanda portuguesa para a criação da imprensa régia, assim como possibilitou (de forma muito tardia em relação à Europa) a criação de periódicos com publicações que não dependiam do Estado como referência editorial.

Periódicos como *O cruzeiro* e *A estação* foram responsáveis durante o século XIX pela publicação da literatura folhetinesca de alguns dos nomes de maior relevância no cânone nacional e garantiram, assim como em diversos países da Europa, que a mídia impressa trouxesse em algum nível de equiparação o jornalismo e a literatura. Assim, para além dos que se tornariam romances, também figuravam nos periódicos poemas, crônicas, crítica e mesmo autores como Machado de Assis assinando algumas notícias, que eram trabalhadas por vezes com traços de linguagem bastante literários. Essa relação se manteve ao longo do século XX e passou a se estender, ainda que em menor proporção, a alguns músicos, que encontraram em jornais como *Movimento*, no caso de Caetano Veloso e Chico Buarque e *Hora do Povo*, no caso de Taiguara, veículos para suas ideias que dependessem de uma abordagem diferente da musical escrevendo, por vezes, textos que eram publicados nos veículos.

Outra forma muito menos ativa, mas também muito eficaz na formação do “self” foram as entrevistas, que permite a compositores e músicos disporem de ideias diferentes que comporiam uma contraparte das ideias veiculadas em suas músicas. Uma gama de compositores conseguiram fazer o uso dessa dinâmica como forma de se afirmarem de alguma forma sua identidade não só pessoal, como profissional: Bob Dylan, por exemplo, carregou consigo a fama de uma pessoa difícil de ser entrevistada, além de flertar constantemente com críticas à imprensa, como na “Ballad of a Thin Man”, o que ajudou a consolidar sua persona pública como um intelectual recluso e que chegou mesmo a flertar com a reescrita de si por meio do documentário *Rolling Thunder Revue*, dirigido por Martin Scorsese, que acompanha a turnê homônima feita pelo compositor na década de 1970, mesclando constantemente e sem aviso

relatos ficcionais com fatos. Os Sex Pistols, de outra forma, roubaram a posição de grosseiros, antes ocupada pelos Rolling Stones, por meio de entrevistas caóticas em que, mais importante do que a resposta ao que era inquirido, se desafiava o próprio gênero em questão por questionamentos da banda sobre a relevância da pergunta e a imposição da não resposta ao entrevistador por meio de uma dinâmica que enfatizava a aura rebelde da banda. Por último, é conhecida a forma como os Beatles conseguiram jogar com a imprensa a seu favor, uma vez que, para além das respostas espirituosas e descontraídas pelas quais ficaram conhecidos e de terem conseguido criar personas distintas entre si nas coletivas em grupo, a banda experienciou de maneira não intencional um dos depoimentos mais marcantes da história da música: a afirmação de John Lennon em entrevista ao *The Evening Standard* de que os Beatles seriam “More popular than Jesus”, o que acarretou uma série de retaliações como queimas públicas de produtos ligados aos Beatles, ameaças de morte aos membros da banda e pickets organizados por grupos como a Ku Klux Klan em apresentações, o que levou a uma espécie de pedido de desculpas/ esclarecimento por parte do cantor como forma de tentar apaziguar a situação em que se encontrou.

O gênero entrevista então carrega a potência de dispor uma aura sobre o artista que será levada em extensão, à obra, um paratexto massivo composto por ele próprio, seja por meio da análise crítica de seu trabalho e processo, seja por meio da exposição pública de sua figura. Ela então marca um lugar de diferença do Eu e da obra em relação ao mundo, reforça o aspecto autoral e da projeção de si sobre a completude da obra que, nesse contexto, se vincula cada vez mais com seu produtor. Essa relação realça a individualidade romântica no cerne da forma pela qual se compreende a produção artística no século XX, como apontado no primeiro capítulo e exacerba as particularidades na busca de um personagem que seja interessante para o público leitor e fundamentalmente pautado nos traços particulares que possa apresentar.

5.1 O PESO SOBRE AS CABEÇAS

No caso de Gonzaguinha, sua relação com a imprensa tendeu a ser compreendida a partir de dois eixos recorrentes: a figura do “cantor-rancor” e a imagem do sujeito cordial. Nos primeiros anos da década de 1970, sua presença nos jornais foi relativamente discreta, ocorrendo em geral por meio de breves notas críticas sobre espetáculos ou discos e apenas pontualmente por entrevistas mais extensas. Essas raras conversas, contudo, tornaram-se particularmente relevantes, pois possibilitaram a leitura de sua obra mediada por suas próprias

falas. Nelas, foram frequentes as reflexões sobre o processo de composição, as anedotas em torno das canções e discussões mais amplas acerca da situação do país e do papel do artista.

Entre esse conjunto reduzido de textos mais extensos, destacou-se como particularmente rica a entrevista concedida ao jornal *Movimento* e realizada pelo jovem José Miguel Wisnik em 1975. O encontro ocorreu no contexto da turnê do disco *Plano de Voo*, momento que marcou uma mudança significativa na trajetória de Gonzaguinha em que o tom mais otimista passou a ganhar maior relevo em sua produção, abrindo espaço para uma atenuação da aspereza e da melancolia que caracterizaram seus primeiros trabalhos. A entrevista, de modo geral, dialogou diretamente com esse momento de transição e estruturou-se por meio de questionamentos críticos (no sentido acadêmico) em consonância com o perfil intelectualizado que o *Movimento* buscou imprimir à imprensa alternativa.

O início da entrevista foi precedido por uma breve apresentação escrita por Wisnik, na qual o crítico descreveu um espetáculo do compositor a que assistira. Essa descrição veio acompanhada de uma apreciação valorativa da performance e das canções, o que conferiu ao texto uma linguagem analítica bem rica. Foi a partir desse preâmbulo que se estabeleceu o horizonte teórico e sensível no qual a fala de Gonzaguinha foi situada ao longo da conversa:

A música e a letra convivem num verdadeiro corpo a corpo, numa tensão muito densa: às vezes a música se ausenta, se rarefaz (...) às vezes a melodia parte como uma flecha reta, ritmando as palavras (...), outras se sofisticam como um objeto exótico e retorcido (...) e chega a dispensar as palavras. Em letras variam também entre duas tendências opostas: a desmontagem meio concretista e anti-discursiva das palavras (conforme pode-se ver no show) e o jorro de imagens associadas, às vezes delirantes e imponentes (“Gás neon”, “Contos de fadas”), às vezes satíricas e hilariantes” (Wisnik, 1975, p. 20)

Ainda que o conjunto de observações de Wisnik tenha sido bastante amplo, alguns pontos de maior densidade analítica merecem destaque. Em primeiro lugar, a “tensão muito densa” por ele apontada enfatizou a forma como música e letra foram trabalhadas de modo intrinsecamente complementar na obra de Gonzaguinha. O crítico sublinhou, assim, a pluralidade de procedimentos mobilizados pelo compositor, tanto no plano da escrita quanto no da performance, considerando sobretudo os modos de enunciação lírica que atravessaram suas canções. Essa amplitude semântica constitui marca presente desde o primeiro disco do compositor e se manteve ao longo de sua trajetória, manifestando-se na exploração de diferentes gêneros, formas composicionais e relações entre voz e acompanhamento instrumental, muitas vezes em desacordo com expectativas cristalizadas para determinados estilos. Parte dessa

colocação de Wisnik pode ser observada, por exemplo, no registro ao vivo de “Achados e perdidos” exibido pelo programa *Grandes Nomes*, da Rede Globo em 1981. Nessa apresentação, o cantor diluiu progressivamente a instrumentação até restar apenas a voz, que ecoou de forma quase solene a letra sobre os desaparecidos políticos, conferindo peso material à palavra e intensificando a gravidade do tema. Já a “desmontagem meio concretista e antidiscursiva”, mencionada pelo crítico, pode ser percebida na execução de “Geraldinos e arquibaldos” para a TV Cultura, ao final da década de 1970. Nessa ocasião, a letra foi reduzida a núcleos sintéticos, articulados em uma encenação quase lúdica: os músicos, sentados sem instrumentos, organizaram-se como em um jogral, com Gonzaguinha no centro entoando os versos enquanto os demais respondiam com sucessivos “nãos”, instaurando um jogo rítmico e semântico que reforçava o caráter irônico da canção.

O “jorro de imagens associadas, às vezes delirantes e imponentes, às vezes satíricas e hilariantes”, igualmente assinalado por Wisnik, ocupou também lugar central na poética do compositor. Esse procedimento pôde ser reconhecido em certa medida, na própria “Geraldinos e arquibaldos”, mas encontrou formulação ainda mais evidente em canções como “Meu coração é um pandeiro” executada no espetáculo a que o crítico assistira e por ele comentada. Nela, a sucessão vertiginosa de imagens e a sobreposição de registros simbólicos articularam-se à ironia e à paródia, compondo um quadro em que a exuberância figurativa conviveu com a crítica social e com a problematização dos signos da cultura popular. Ao passo que faremos uma leitura mais densa desta canção na terceira seção deste capítulo, interessa-nos agora uma discussão proposta por Wisnik acerca dos elementos que cercam virtualmente o universo interpretativo desta canção:

M: Em “meu coração é um pandeiro” eu vejo um problema. Já uma ambiguidade: trata-se de uma exaltação do país que quer ser na verdade uma paródia crítica aos chavões mistificadores sobre o Brasil. Mas a ambiguidade é muito sutil e o sentido crítico se perde quando toca na rádio, pode funcionar para o ouvinte com o sentido contrário.

L.G.J: Mas na medida em que o sujeito escuta meu nome como ligado à música ele vai notar pelo meu tipo de trabalho que prevalece o sentido crítico.

M: Mas no contexto do rádio essa relação crítica não pode ser percebida. Se o rádio já tende a diluir a crítica, na medida em que a paródia fica na intenção é praticamente fatal que ela desapareça, funcionando como ufanismo.

L.G.J: É que na letras os chavões usados são contraditórios entre si, o que serve para desmistificá-los, porque eu acho que deve ficar clara a intenção crítica.

M: Digo isso porque a paródia pode deslizar para a mesmice, igualando os contrários e reduzindo tudo à mesma coisa. (Wisnik, p. 20, 1975)

A discussão estende-se por parte significativa do diálogo, mas já em seu início apresentou questões particularmente reveladoras do modo como Gonzaguinha e Wisnik concebiam a produção artística. As implicações das observações do crítico conduziram a problemas caros à teoria literária, sobretudo àqueles que ganharam centralidade no período em função da difusão dos estudos estruturalistas. Nessa vertente, tornaram-se recorrentes os debates em torno do papel do autor na constituição do sentido da obra, da influência dos meios de circulação na recepção da mensagem, das zonas de indeterminação entre o dito e o não dito na paródia, das relações intertextuais e estruturas narrativas. Nesse sentido, a temática levantada durante a entrevista converge de maneira pertinente com as discussões que vinham sendo travadas com fôlego à época.

A título de uma breve contextualização, que será retomada adiante de forma mais detida em “Meu coração é um pandeiro” (*Luiz Gonzaga Jr.*, 1974), a letra organizou-se a partir de uma colagem de clichês e representações laudatórias do Brasil, assumindo em linhas gerais, um procedimento parodístico e irônico. Em algumas estrofes essa intenção mostrou-se mais evidente pela caricatura ufanista, como em “Vem ver/ Que aqui não há preconceito/ O negro tem a alma branca/ A igualdade sem par” e “Teu futuro, não eu nem posso comentar/ (a emoção me cala a voz do coração)”. Em outras, contudo, como “Vem ver/ Esse povo hospitaleiro/ Em cujo peito há um pandeiro/ Eternamente a tocar e cada vez melhor” e “Vem ver/ A sociedade no asfalto/ Gastando seu salto alto,/ Sambando a pleno vapor”, os clichês organizaram-se de modo menos transparente quanto à ironia. Nesses casos, os símbolos mobilizados aproximaram-se de paráfrases de discursos sociopolíticos caros a parcelas significativas da sociedade brasileira e ao próprio regime militar, sem que, nesse caminho, se oferecessem marcas inequívocas que orientassem de imediato uma leitura irônica do enunciado.

A música, em complemento, se estrutura em um samba lento, arrastado e bem protocolar no que diz respeito às convenções rítmicas e instrumentais, ainda que performado por uma banda composta por um conjunto menos tradicional para esse gênero musical, com bateria, baixo, violão, guitarra e percussão, mas que, para a época, não trazia grandes novidades especialmente após Paulinho da Viola ter popularizado esse formato de conjunto. O único elemento que traz um certo estranhamento (e que deve ser levado em conta quando pensado junto à letra) é o ambiente relativamente vazio que introduz a canção, apenas com a voz de

Gonzaguinha e o violão de Sidney Matos⁴⁹. Como Wisnik mesmo apontou, é recorrente na obra de Gonzaguinha a “desmontagem meio concretista e anti-discursiva das palavras”, que não encontram aqui sua expressividade máxima, mas se faz presente nos vazios construídos no jogo entre a ação discursiva da interpretação vocal e o violão, simples na execução harmônica. O silêncio aqui enquanto atitude que beira o anti-musical, mais do que se voltar a uma lástima interpretativa como as feitas por Lupicínio Rodrigues (“Vingança”), parece estar afeito ao que Jards Macalé experimentava contemporaneamente em seus primeiros discos em faixas como “Vapor barato” e “Hotel das estrelas”, trazendo um certo intimismo e desconforto para a enunciação.

Esse espaço, ainda que não absolutamente lacônico, configura-se como uma opção que prioriza o discurso em relação à música. A melodia vocal de “Meu coração é um pandeiro” embora de construção simples, aproxima-se da prosódia regular do português brasileiro falado, assumindo o caráter de espontaneidade apontado por Tatit (2008, p. 173). Tal proximidade com a entoação da fala cotidiana reforça a centralidade do canal verbal na relação entre intérprete e ouvinte e confere à canção uma discursividade que privilegia a comunicação direta em detrimento de uma autonomia melódica mais elaborada. Essa estratégia expressiva reaparece ao longo do disco em faixas como “É preciso”, “Amanhã ou depois”, “Piada infeliz” e “Assum preto”, todas atravessadas por um pessimismo lírico-musical que pode ser compreendido, de modo geral, à luz do contexto sócio-político brasileiro e das tensões impostas pelo regime militar. A essa luz, é importante reiterar que a produção musical da época, especialmente para Gonzaguinha, passava pelo crivo da censura, o que tanto fazia com que várias de suas canções fossem vetadas, quanto seu texto fosse amplamente modificado para se enquadrar às ordens governamentais. O disco de 1974, nesse sentido, recebeu um impacto particularmente brutal nesse processo, uma vez que é conhecidamente um dos mais combativos do compositor. Desse processo, Gonzaguinha relembra que

GONZAGUINHA- (...) Mandei vinte e tantas música e voltaram nove. Fique meio bunda-lelê. Depois vi como nesses LP eu já tava doente; É um disco muito bonito, violento e muito pesado, denso; A temperatura dele é realmente da gebrá que se sente com a tuberculose, que vem às quatro e seis horas da tarde (...) Fiz uma avaliação do meu comportamento até então, verificando que em determinado momento a situação do país tinha pesado muito sobre todas as cabeças e que colocou nos meus ombros um

⁴⁹ O encarte do disco apresenta apenas a ficha geral dos músicos. Nela, são creditados como violonistas Gonzaga Jr., Agnaldo Luiz e Sidney Matos, mas Agnaldo Luiz é essencialmente um baixista e, dada a complexidade da linha de violão (que não é em si extremamente complexa), infere-se que foi obra de Sidney Matos, não de Gonzaguinha.

endurecimento, uma coisa tendendo a mecânico. Eu sabia que eu não era assim e percebi que teria que, não retomar aquilo que era antes, mas sim encontrar algo que não fosse mera atitude mecânica, senão estaria realmente fadado a acabar.

REINALDO- Essa atitude ‘mecânica’ que você diz é a sua reação à situação política, não é?

GONZAGUINHA- É você trabalhar já com determinado tipo de frase feita, com coisas ditas e eu tava muito nisso aí. (Uma, p. 13, 1981)

A forma pela qual Gonzaguinha elabora seu processo de criação para este trabalho, diante da entrevista, deixa evidente o peso de alguns elementos de sua vida pessoal que se somaram a esse momento particularmente violento da ditadura brasileira. As demonstrações de poder simbólico do aparelho público com o veto das canções, para além de incidirem sobre a produção geral do compositor como uma vigília ostensiva e violenta, também configura tempo e dedicação de trabalho jogado fora, o que, pensando as relações da profissão músico, implicam uma dificuldade do próprio exercício laboral. Somado a isso, a tuberculose pela qual Gonzaguinha passou, doença que é recorrentemente citada em entrevistas como um ponto de virada de sua carreira, reitera um momento denso de sofrimentos para a vida do compositor e a adoção de um comportamento mecânico como forma de se expressar.

É interessante perceber que o cenário pintado por Gonzaguinha deixa evidente uma espécie de internalização do ethos exterior a seu grupo de identificação como sintoma do “país que tinha pesado muito sobre todas as cabeças”. Se, por um lado, o discurso maquinal por ele adotado pode ser visto como sintoma de uma situação em que a agência sobre a própria fala se perde, dada a profusão de chavões que vinham sendo articulados dos dois lados do conflito político, por outro, pode ser também percebido como consequência da assimilação de um pensamento hegemônico que reifica o sujeito moderno. A condição moderna industrial e a lógica que opera o centro desse pensamento tem por uma de suas principais consequências sociais o deslocamento da percepção do indivíduo enquanto ser humano para outra visão, diante da qual o sujeito e o objeto-máquina são idealmente convergentes (Löwy; Sayre, 2015, p. 74).

Nesse sentido, desde o período de acúmulo de capital primitivo já vinha sendo gerada uma leitura de mundo diante da qual “a máquina estava se convertendo no modelo de comportamento social” (Federici, 2017, p. 273), além de uma forma de compreender a própria biologia do ser humano. Esse processo foi constituinte da elaboração de um pensamento mais amplo em que ocorre a “‘reificação’ ou ‘coisificação’, isto é, a desumanização do humano, a transformação das relações humanas em relações entre coisa, entre objetos inertes” (Löwy; Sayre, 2015, p. 41). Essa relação estabelecida como chave para a percepção moderna de sujeito encontra no Brasil um cenário muito propício de ser ideologicamente reforçado tanto pelo

projeto moderno que aqui se delineava, quanto por uma lógica de comportamento militarmente imposta pelo governo vigente. Nesse sentido, a ampla circulação de um tipo de discurso por parte do governo hegemônico não apenas orienta um discurso oficial sobre o povo, que idealmente deveria internalizá-lo, como também dita os termos com os quais a disputa ideológica pode ocorrer.

Estamos pensando, então, o mesmo período em que as vozes de Chico Buarque e Milton Nascimento foram transformadas em instrumentos e solfejos em *Chico canta* (1973) e *Milagre dos peixes* (1973), tendo sido suas canções destituídas de comunicação verbal devido aos atos de censura. Nesses termos, uma vez que o discurso hegemônico propõe uma visão de mundo, é importante considerar que a própria produção de um contradiscurso pode encontrar em seu caminho convergências ideológicas com aquilo a que se opõe. Gonzaguinha, nesse sentido, demonstra ao longo de sua discografia, e isso se torna particularmente notável a partir do final da década, um processo gradual de valorização do sujeito a partir da eliminação dessa perspectiva reificada. Essa experiência fica latente na tônica de canções como “Simples como a água”, “O que é, o que é”, “Eu apenas queria”, “Redescobrir”, “Coisa mais maior de grande” e mais um sem-número de outras que encontram respostas bastante românticas à ordenação moderna do mundo em que a valorização do ser humano por seu estado “natural”, pela redescoberta da simplicidade e do sentimentalismo operam como formas de contornar a visão maquinal do sujeito e das operações sociais.

A tônica do disco de 1974, porém, configura em geral um reconhecimento dessa reificação de diversas formas, mas as apresenta mais como alvo de denúncia das dinâmicas sociais do que uma proposta de transformação ou tensionamento dessa visão. O que impera neste trabalho por algumas vezes a é reiteração dessa mecanização modalizada ou pelo discurso irônico, ou pela dicção melancólica que evidencia a penúria por trás da existência como sujeito reificado. No contexto da ditadura essa objetificação ganha ainda mais uma camada pelos rótulos de “comunista”, “subversivo”, “traidores”, “baderneiros” etc. e que levavam não apenas a uma visão simplificada e distorcida daqueles que contrariavam os interesses hegemônicos, como também encontravam essa desumanização em uma de suas manifestações mais cruéis e que vão além do eixo simbólico: a tortura.

A elaboração sobre esse aspecto da ditadura foi insinuado por Gonzaguinha de maneira bastante hábil por meio da reapropriação lírico-musical de “Assum preto” escrita por Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira. A canção, em sua gravação original aborda tematicamente a separação física entre duas pessoas que se amam e utiliza para tal uma rica representação

imagética do sertão nordestino, que, para além de ocupar-se da função de cenário, serve também de forte alegoria para a narrativa. Nela, o pássaro serve como representação do sujeito poético que, diante da perda da mulher amada, perde seu horizonte de vida e encontra consolo apenas no seu canto que, apesar de belo, é profundamente entristecido.

Gonzaguinha rearticula habilmente essa narrativa a partir da manutenção da penúria como eixo central e do deslocamento do amor como assunto secundário. A tônica de pesar e denúncia ocorrem por dois motivos: a reelaboração do canto e do arranjo; e a reinserção da canção naquele momento. Desses articuladores, versos como “Mas assum preto, cego dos olhos/ Não vendo a luz, ai/ Canta de dor (...) Talvez por ignorância/ Ou maldade das pior/ Furaram os olhos do assum preto/ Pra ele assim, ai, cantar melhor (...)/ Assum preto vive solto/ Mas num pode avuá” passam a ser evidenciados pelo fato de que se adequam ao peso simbólico conferido pela ambiência sonora. Assim, a figura do “assum preto” deixa de operar apenas como personagem lírico e se desenvolve como alegoria das violências exercidas pelo regime militar sobre corpos e subjetividades. A ave, já sem visão para que cante “melhor”, elabora simbolicamente a lógica da dor e da mutilação como ferramentas de controle e de produção de condutas desejadas pelo poder. A cegueira imposta em “furaram os olhos do assum preto” pode ser lida à mesma luz, como metáfora da tortura física e psicológica infligida aos civis, sobretudo aos opositores políticos.

Em consonância a essa leitura, a imagem final, “Assum preto vive solto/ Mas num pode avuá”, sintetiza de forma exemplar a contradição central do discurso ditatorial: a aparência de liberdade formal coexistindo com a impossibilidade concreta de movimento, de ação e de pensamento autônomo. A ave está “solta”, mas incapacitada de voar, é espelho do sujeito que se encontra fora das grades, mas que é submetido a um regime de vigilância, censura e medo. Com isso, a canção reconfigurada por Gonzaguinha passa a apresentar outras chaves para o texto lírico, bebendo ainda de um universo simbólico contemporâneo à época que foi enriquecido, por exemplo, por textos como “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim (HOLLANDA, 1968) e “Aroeira”, de Geraldo Vandré (VANDRÉ, 1968) e “Aquarela”, de Cacaso (HOLLANDA, 2007), que articula um universo semântico e temático também orientado para imagens similares às utilizadas por Gonzaguinha como alegorias às violências vigentes.

Esse tipo de apropriação musical operado por Gonzaguinha em que a reinterpretação desloca e ressignifica o sentido originalmente estabilizado da canção, já havia sido realizado por outros artistas em contextos distintos. Um exemplo paradigmático é a gravação de “Respect” por Aretha Franklin em 1967, a partir da composição e da versão original de Otis

Redding, lançada em 1965. Ao passo que nesta a letra apresentava a voz de um homem que exigia reconhecimento de sua parceira ao retornar ao lar, na leitura de Franklin a canção transformou-se em um manifesto entoado por uma mulher negra que, ao evidenciar as opressões cotidianas do espaço doméstico, passou a reivindicar o respeito como condição mínima de dignidade e de igualdade. A alteração de intérprete, de timbre, de ambiência sonora e de posição enunciativa reorientou, assim, de maneira decisiva, o horizonte de sentido da obra.

Dinâmica semelhante pôde ser observada no contexto brasileiro em procedimento realizado por Caetano Veloso alguns anos antes de Gonzaguinha, quando gravou “Asa branca”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, para encerrar seu primeiro disco já no exílio em Londres. Ao trazer para a canção uma melancolia acentuada, distinta do tom mais afirmativo e esperançoso consagrado na interpretação de Luiz Gonzaga, Veloso reorientou o eixo afetivo da obra e aproximou a narrativa do retirante da experiência concreta do desterro político. Desse modo, a volta ao sertão, que na letra se apresenta como horizonte de redenção coletiva, passou a ressoar também como figuração do desejo individual de retorno ao país. Assim como ocorreria com Gonzaguinha, a mudança de arranjo, de timbragem e de atitude interpretativa modulou o campo emocional da canção e instaurou uma camada histórica e alegórica suplementar, demonstrando como a recontextualização sonora é capaz de deslocar sentidos e fazer emergir leituras críticas do presente.

Quando se considera o panorama do disco *Luiz Gonzaga Jr.* (1974), a releitura de “Assum preto” se insere ao lado de faixas como “Amanhã ou depois”, que tematiza o reencontro entre amigos e a memória daqueles que já morreram ou foram mortos⁵⁰ e de “Piada infeliz”⁵¹, que revela uma perversidade violenta na submissão imposta pelas autoridades. Em todas elas, a ambiência sonora aproxima-se daquela construída em “Assum preto” e também em “É preciso”: arranjos centrados na relação entre violão e voz, aos quais se somam, de modo progressivo, outros instrumentos e variações de entoação que frequentemente tensionam a linha melódica, chegando por vezes ao limite do grito, como ocorre de forma particularmente expressiva em “Amanhã ou depois”. A tônica do disco como um todo, nesse sentido, resultante das diversas violências que ocorriam à época no país, modula um olhar que, invariavelmente, ocupa o lugar discursivo de crítica e denúncia.

⁵⁰ “A gente retorna à beira do cais/ E conta os amigos/ Pra ver qual que brilha/ E qual se apagou/ Amanhã ou depois”

⁵¹ “Na ponta do punhal/ O peito sangrando/ Ainda brincando/ Diante da morte/ Brincando de morrer talvez tão só/ Melhor que a desgraça/ Do riso sem graça/ Melhor que alegrar a rainha/ Em sua piada infeliz”

5.2 PROCURANDO PELA BRECHA PRA PODER GANHAR

Como já mencionado, diante de um governo ditatorial que articulava uma robusta máquina de censura (particularmente ostensiva contra a canção brasileira), a liberdade de expressão para se fazer qualquer crítica aberta ao país e às políticas por ele administradas foi praticamente extinta especialmente em decorrência do AI-5, de 1968. A partir disso, foram diversos os artistas que encontraram na alegoria e na ironia formas discursivas que poderiam ser aproveitadas para buscar brechas de expressão para aquilo que não poderia ser colocado em sentido literal. O problema, porém, é que aquilo dito por meio do não dito, se por um lado consegue o trunfo de driblar os censores, por outro, pode dificultar a compreensão para o próprio público ao qual a obra se dirige idealmente, criando, assim, uma chance considerável de haver um ruído comunicativo nas relações autor-texto-recepção.

Nesse sentido, a afirmação de Gonzaguinha de que “na medida em que o sujeito escuta meu nome como ligado à música ele vai notar pelo meu tipo de trabalho que prevalece o sentido crítico” embora mobilizasse um determinado horizonte simbólico para a leitura de sua obra, apresentou uma série de ressalvas que aqui foram problematizadas. Para além da resposta de Wisnik, que relativizou o poder do nome autoral como operador central de sentido (sobretudo no campo da canção em razão de suas formas difusas e massivas de circulação), é relevante articular nesta pesquisa a questão a partir das relações simbólicas mobilizadas pela função de autor diante das estruturas modernas. Em especial, interessa examinar de que modo a paródia e a ironia enquanto recursos discursivos funcionam como articuladores de sentido e qual o papel da intenção autoral declarada diante desse procedimento linguístico.

Essa questão foi trazida com excelência pela pesquisadora canadense Linda Hutcheon em duas das principais obras sobre o tema: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* (1985) e *Irony's Edge: the theory and politics of irony* (1994), que servirão como as principais bases teóricas para as discussões aqui apresentadas. Primeiramente, é importante situar que, com a chegada das correntes estruturalistas e pós-estruturalistas no ramo dos Estudos Literários, com textos como os já aqui utilizados “A morte do autor” (Barthes, 2004) e “O que é o autor” (Foucault, 2006), a ideia de que a interpretação do texto é mais acurada quanto mais próxima à intenção autoral em seu contexto original de publicação, visão que fundamentou por séculos uma boa parte da Teoria Literária canônica, começa a ser colocada em xeque.

Vale, então, retomar a afirmação reiterada por Compagnon em *O demônio da teoria*, segundo a qual “entre a prática e a teoria estaria instalada a ideologia” (Compagnon, 1998, p. 20). Uma vez que o cenário global das décadas de 1960 e 1970 trouxe à tona autoritarismos moralistas que se tornaram progressivamente mais vocais como discurso oficial, a contraproposta ideológica que se formou nesse período passou a carregar, como eixo estruturante, o enfrentamento, a relativização e mesmo a negação das funções de autoridade presentes nas diversas instâncias da vida social. Esse movimento repercutiu diretamente no campo da teoria literária, que buscou descrever e desnaturalizar as estruturas linguísticas, estéticas e sociais evidenciando as relações de causalidade e de determinação que se estabeleciam entre elas. Ao reconhecer a ação de forças textuais e extratextuais sobre a obra, pretendeu-se, assim, não apenas descrevê-las, mas também torná-las visíveis, tensioná-las, reorganizá-las e, em certos casos, desvinculá-las de seus papéis tradicionalmente legitimados.

Nesse contexto, a figura do autor foi problematizada por Barthes na formulação segundo a qual “o autor é uma personagem moderna” (Barthes, 2004, p. 1). A autoria passou a ser compreendida não como dado natural, mas como construção vinculada ao individualismo burguês e à ideologia da autenticidade, que promoveram a associação direta entre vida e obra, induzindo leitores e críticos a interpretar a criação artística como simples projeção biográfica, de modo que “a obra de Baudelaire é o fracasso do homem Baudelaire, a de Van Gogh é a sua loucura, a de Tchaikovsky, o seu vício” (Barthes, 2004, p. 2). Embora essa perspectiva tenha predominado ao longo dos séculos XIX e boa parte do XX ela foi duramente contestada pela crítica das décadas de 1970 e 1980, que identificou na centralidade conferida ao autor uma convergência simbólica com outras estruturas de poder na sociedade especialmente no campo político e passou a ler a literatura como um espaço em que tais formas de autoridade também se reproduziram e, por isso mesmo, puderam ser questionadas.

O autor enquanto uma função acaba por trazer consigo a reprodução de determinadas estruturas sociais que fundamentam a visão autoritária de mundo à qual se opunham esses críticos, uma vez que, por essa lente, a palavra de uma pessoa, o autor, sobre o próprio texto seria de maior valor para sua compreensão do que a leitura feita pela recepção do mesmo objeto. O poder concentrado na mão de poucos com a força de reger a maneira como a coletividade deve perceber a obra, então, começa a ser frequentemente questionado por essa geração. É possível então encontrar na “Morte do autor” a síntese de uma das movimentações de maior relevância para os estudos literários na segunda metade dos XX: “para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do

Autor.” (Barthes, 2004, p. 6). E, de fato, junto à Teoria da Recepção encabeçada por nomes como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, a conferência de poder sobre a palavra na figura autoral passa a ser descentralizada e realocada na imagem do leitor ideal, uma vez que se passa a entender que a significação do texto é construída durante o momento da leitura, vista semanticamente como o ato de interação entre o leitor e o texto (Iser, 2005, p.103).

A essa luz, a leitura do texto ocorre por meio de uma dinâmica que se retroalimenta entre esses os dois principais agentes que dão significação para o discurso (autor e recepção), a partir do estabelecimento de um *horizonte de expectativa* que é disputado entre ambos por meio de uma troca baseada essencialmente no repertório prévio desses agentes para a disputa pela leitura ideal do texto. Assim, diante do vazio de respostas que o texto pode apresentar, cabe ao leitor projetar e fazer o uso de seu repertório de mundo para fomentar esse *horizonte de expectativa*. Dessa dinâmica, Iser atenta também ao mau leitor, que o é na circunstância em que se impõe sobre o texto, negligenciando a dinâmica estabelecida entre os dois e preenchendo o vazio de maneira unilateral, ou quando experiencia a leitura sem que altere as projeções sobre o texto (Iser, 2005, p. 110). Em outras palavras, o leitor ideal para a Teoria da Recepção é aquele que abre mão da ideologia autoritária e passa a compreender o texto por meio de uma troca constante, negociando as projeções sobre o vazio e se abrindo para o discurso que, aqui, se assemelha a um Outro que vê o leitor muito menos do que este àquele.

Pensando então, a entrevista ao Movimento e levando em conta que Wisnik a faz no auge dos estudos estruturalistas, uma ênfase é colocada na recepção como articuladora central das possibilidades de aferir significado para o texto, uma vez que, como afirma Wisnik, “a paródia fica na intenção é praticamente fatal que ela desapareça, funcionando como ufanismo”. Segundo a fala, a intenção do autor não bastaria para fazer com que o texto se mostrasse ao mundo fundamentalmente por aquilo que foi pensado em seu processo de concepção, cabendo então, ao público, por meio do texto, trazer suas potências interpretativas.

Gonzaguinha, por outro lado, rebate Wisnik reafirmando justamente o papel do autor para a recepção: “Mas na medida em que o sujeito escuta meu nome como ligado à música ele vai notar pelo meu tipo de trabalho que prevalece o sentido crítico”. Ou seja, uma vez que a ironia na obra de Gonzaguinha é tida pelo autor como uma constante em sua obra (e, de fato, é), por meio de uma associação de paridade entre essa e outras músicas do compositor, poderia-se dizer que, pelo sim, pelo não, haveria uma grande probabilidade de as frases nacionalistas apresentadas em “Meu coração é um pandeiro” serem, na verdade, críticas a certos ufanismos na representação tanto da história quanto do que é o país que, na verdade, mascara um subtexto

à semelhança da mensagem apresentada na canção. Assim, a ironia evidenciaria o não dito do discurso tanto no que diz respeito à intenção original de leitura aferida ao texto quanto em relação àqueles que o pronunciavam de maneira não irônica.

A ironia, nesse sentido, seria necessária para a realização do discurso parodístico de acordo com a obra *A theory of parody* (1985), uma vez que via de regra esses dois recursos acabam por se entrelaçar de tal modo que são frequentes as comparações estabelecidas pela pesquisadora sobre ambas as estratégias discursivas em tal nível que a ironia chega a ser trazida por vezes como uma “miniatura retórica” da paródia (Hutcheon, 1985, p. 11). Dessas similaridades enfatiza-se aqui que

Like irony, parody is a form of indirect as well as double-voiced discourse, but it is not parasitic in anyway. In transmuting or remodelling previous texts, it points to the differential but mutual dependence of parody and parodied texts. Its two voices neither merge nor cancel each other out; they work together, while remaining distinct in their defining difference. In this sense parody might be said to be, at heart, less an aggressive than a conciliatory rhetorical strategy, building upon more than attacking its other, while still retaining its critical distance. (Hutcheon, 1985, p. 14)⁵²

O estreitamento da dimensão que ambas ocupam acaba por trazer à tona, dado o recorte de análise aqui elaborado, uma imbricação semântica e operacional que se equivalem em nível de método de uso para ambas, de modo que a ironia se manifesta como uma das particularidades do discurso parodístico e como forte agente na garantia da percepção de um texto a partir dessa chave de leitura; tais recursos, conforme aponta Hutcheon, encontram seu trunfo na capacidade de estabelecer uma interdiscursividade com um texto de origem que se pretende criticar, valendo-se de uma associação que evidencia mais os pontos de contraste do que os de tangência, o que se insere em um campo amplamente debatido por uma longa tradição crítica, com abordagens que ora privilegiam uma, ora outra de suas facetas e que é sistematizado de modo particularmente rigoroso no levantamento realizado por Linda Hutcheon em *Irony's Edge* (1994), obra que permite acessar uma visão abrangente e problematizadora dos limites e das possibilidades implicados nos processos de concepção e interpretação da ironia.

⁵² “Assim como a ironia, a paródia é uma forma de discurso indireto e duplamente articulado, mas não é de forma alguma parasitária. Ao transmutar ou remodelar textos anteriores ela evidencia a dependência mútua embora diferenciada entre a paródia e os textos parodiados. Suas duas vozes nem se fundem nem se anulam; elas trabalham juntas, mantendo-se distintas em sua diferença essencial. Nesse sentido, pode-se dizer que a paródia é em sua essência, menos uma estratégia retórica agressiva do que conciliatória, construindo sobre o outro em vez de simplesmente atacá-lo embora ainda preserve seu distanciamento crítico. É precisamente esse distanciamento crítico que sempre permitiu à sátira ser empregada de maneira eficaz por meio das formas textuais da paródia” (tradução nossa)

Primeiramente, é importante notar que “irony isn’t irony until it is interpreted as such—at least by the intending ironist, if not the intended receiver. Someone attributes irony; someone makes irony happen”⁵³ (Hutcheon, 1994, p. 6), ou seja, a ironia é, sobretudo, um valor que é aplicado a determinado discurso por parte de um agente atribuidor de sentido, podendo ser ele o enunciador ou o enunciatário. Apesar de o foco de análise da questão recair em Hutcheon com um peso de validação interpretativa maior sobre receptor, o que se percebe nessa dinâmica de atribuição de valores é que a mensagem em si pode carregar uma potência irônica, mas que essa potência é apenas latente e que necessita da presença de um ser que consiga perceber sua presença a partir da junção de texto e contexto e, caso ela seja percebida, para que sentido ela orienta a percepção global sobre o texto.

Unindo a perspectiva de Hutcheon à de Iser, pôde-se perceber que a ironia ocupou, na obra de Gonzaguinha, o lugar do “vazio” apresentado pelo texto, a ser atualizado pelo leitor por meio do ajuste entre o *horizonte de expectativas* e as possibilidades de atribuição de sentido inscritas tanto na materialidade discursiva quanto nos referenciais mobilizados pela recepção. O centro da valoração permaneceu, assim, deslocado para a relação entre leitor e obra, o que reforçou a recepção como instância decisiva e necessariamente descentralizada na produção de sentido do discurso artístico. Esse preenchimento do vazio pela expectativa mostra-se em Hutcheon, como um processo particularmente complexo entre outros motivos, pela variedade de efeitos performativos que a ironia pôde assumir.

No segundo capítulo de *Irony’s Edge*, a autora tipificou, por exemplo, nove modalidades principais de manifestação irônica, cada uma delas orientada por dois valores qualitativos distintos, o que resultou em um quadro de dezoito possibilidades de reconhecimento e de atribuição de significado a esse recurso (Hutcheon, 1994, p. 43). A organização dessa tipologia evidencia a amplitude do espectro interpretativo que a ironia abre, permitindo apontar uma dupla camada de complexidade nesse processo: reconhecer a presença do funcionamento irônico constitui apenas o primeiro passo, pois em seguida, torna-se necessário discernir a direção valorativa para a qual o texto se orientou entre os múltiplos vetores possíveis.

Levando em conta então, os argumentos apresentados por Wisnik na crítica à canção “Meu coração é um pandeiro”, fez-se evidente que o entrevistador se deteve na possibilidade de um descompasso entre a intenção autoral de produzir um efeito irônico e uma recepção não suficientemente aparelhada para reconhecê-lo como tal. Para tanto enfatizaram-se as relações

⁵³ “A ironia não é ironia até ser interpretada como tal—pelo menos pelo que se pretende produtor da ironia, se não pelo receptor pretendido. Alguém atribui a ironia; alguém faz a ironia acontecer” (tradução nossa)

estabelecidas entre texto e leitor conforme o contexto de circulação da obra, destacando, por exemplo, a difusão radiofônica, situação em que o nome do artista e a inserção da faixa no conjunto do álbum tendiam a ocupar um lugar secundário enfraquecendo os elementos paratextuais e contextuais que poderiam orientar a leitura irônica pretendida. Com isso evidencia-se que há uma distinção significativa em relação à elaboração de um *horizonte de expectativa* entre o ouvinte que se debruça sobre um disco para atentamente ouvi-lo (equivalendo ao leitor ideal da Teoria da Recepção) e aquele que está à mercê das músicas selecionadas pela rádio por critérios os mais diversos e que muitas vezes são consumidas em segundo plano em meio às atenções distribuídas ao longo do dia. Essa relação cria um potencial ruído de mensagem tanto pela falta de um contexto mais global para o ouvinte radiofônico (diferente do ouvinte do disco), quanto pela tendência à falta de engajamento ao fazer um consumo musical mais passivo e situacional, logo, menos comprometido com ação de ouvir.

Esses contextos acabam também por influenciar o caráter passional que se esconde por trás da ironia, funcionando como uma espécie de porta de entrada que divide esse recurso estilístico em dois grandes grupos de recepção: de um lado, aqueles que não a reconheceram enquanto tal e que em geral, sentem-se moralmente lesados pelo enunciado; de outro, aqueles que a identificam e que, ao fazê-lo, sentem-se contemplados por seu uso, recebendo, assim estímulos que reforçam positivamente os referenciais de mundo previamente mobilizados na leitura. Assim, “for every way of describing the workings of irony, there are different evaluations, no doubt depending on things like taste, habit, training, politics, temperament, and many other variables.”⁵⁴ (Hutcheon, 1994, p. 43). Ou seja, segundo Hutcheon, o que está em jogo com o uso da ironia é muito mais do que uma mera percepção sobre a inversão de valor das palavras ali dispostas, como uma visão menos atenta poderia descrever restritamente, mas todo um universo simbólico e cultural que está é mobilizado por esse recurso.

A atribuição do valor irônico implica também pensar a história do indivíduo que faz esse juízo de leitura: seus afetos, seu pensamento político, sua orientação de valores em relação à sociedade que habita e mais um sem-número de fatores, que, juntos, criam o que Hutcheon chama de “comunidades discursivas”, termo utilizado em conformidade com a teoria de John Swales. Em uma dada sociedade, os indivíduos pertencem concomitantemente a diversas comunidades linguísticas entendidas como grupos nos quais a comunicação se estabelece de maneira mais ou menos convencional e estável, segundo um conjunto de preceitos que são

⁵⁴ “Para cada maneira de descrever o funcionamento da ironia existem diferentes formas de avaliá-la, sem dúvida dependendo de fatores como gosto, hábito, formação, política, temperamento e muitas outras variáveis” (tradução nossa)

delimitados previamente pelo grupo e que são rearticulados constantemente a partir de fatores como tempo espaço e a chegada e saída de membros. Em outras palavras:

In a way, if you understand that irony can exist (that saying one thing and meaning something else is not necessarily a lie) and if you understand how it works, you already belong to one community: the one based on the knowledge of the possibility and nature of irony. It is less that irony creates communities, then, than discursive communities make irony possible in the first place. (Hutcheon, 1994, p. 17)⁵⁵

O pertencimento a comunidades linguísticas, então, acaba sendo pré-requisito para que, diante de certas convenções já arbitradas tacitamente por seus membros, possa ser criada e compreendida a ironia. Ou seja, a inversão dos valores semânticos atribuídos originalmente por um falante (autor) antevê a predisposição de uma recepção centrada em uma comunidade linguística que, ao perceber ser o emissor da mensagem um dos seus, busca por vestígios e sinais para que possam desvelar os operadores comunicacionais específicos daquele conjunto. Essa visão, embora desloque a dinâmica de atribuição de valor do discurso para a recepção, não anula a intenção autoral no interior do funcionamento textual. Tal limite é constantemente enfatizado por Compagnon em *O demônio da teoria* ao entender que, ainda que a autossuficiência da língua e do texto seja reiterada pelos defensores mais radicais da obliteração do autor na produção de sentido, persiste no campo dos Estudos Literários uma tônica segundo a qual a busca por coerências e contradições nas obras acaba por tangenciar, inevitavelmente, a existência de uma instância autoral. A prática da comparação entre passagens paralelas como método de análise exemplifica isso de modo claro, constituindo-se como uma das formas mais antigas e duradouras de atribuição de valor crítico à obra (Compagnon, 1998, p. 74-75). A justaposição de trechos evoca invariavelmente uma figura discursiva responsável pelo que se lê: procura-se a coerência ou sua ruptura, o que pressupõe, conseqüentemente, alguém dotado de agência e intenção comunicativa capaz de sustentar ou fraturar a unidade do discurso em sentido amplo ou restrito (Compagnon, 1998, p. 71). É nesse ponto que se inscrevem as formas de dizer próprias de comunidades linguísticas, os repertórios de mundo compartilhados e as passionalidades que emergem na relação entre texto e recepção, sendo a partir dessa ênfase no caráter linguístico da literatura que se compreendem aqui os seus fundamentos.

⁵⁵ “De certa forma, se você compreende a possibilidade de existência da ironia (que dizer uma coisa significando outra não implica, necessariamente, uma mentira) e você entende de que forma ela funciona, você já pertence a uma comunidade: uma baseada no conhecimento da possibilidade e da natureza da ironia. É em primeiro lugar, menos que a ironia cria comunidades a partir de si, do que as comunidades discursivas fazem da ironia algo possível.” (tradução nossa).

Dessa forma, pode-se dizer que a figura do autor, ainda que sufocada por momentos, permaneceu latente, se não nos discursos em determinados métodos que raramente foram abandonados nos estudos literários. Isso implica dizer que a figura autoral como orientadora das possibilidades de leitura no texto nunca saiu efetivamente de cena e a própria fala de Gonzaguinha é sintoma disso: a atribuição do valor irônico, como colocado pelo compositor, deveria ocorrer por parte da comunidade linguística para qual o texto foi produzido, porque implica também dizer que a ação discursiva foi feita por parte de alguém que também está inserido nela. Esse pertencimento articula então, uma série de referências anteriores e peculiares ao discurso dessa comunidade, o que é explicitamente sinalizado pelo compositor na entrevista para o Pasquim (Uma, 1981) em que faz uma crítica a seu trabalho de meados dos 70, momento em que se passa a entrevista com Wisnik, afirmando um problema em “você trabalhar já com determinado tipo de frase feita, com coisas ditas e eu tava muito nisso aí”. Logo, pela “frase feita”, é possível reconhecer também uma série de padrões que, para o ouvinte engajado na “canção de protesto”, são articulados por meio de repetições que abrem possibilidades de paralelismos com outros autores da mesma época.

Retomando a canção “Meu coração é um pandeiro” essa dinâmica torna-se latente em diversos momentos, como já foi explicitado, por exemplo, na relação de similaridade entre as gravações de “Assum preto”, por Gonzaguinha e “Asa Branca”, por Caetano Veloso. A título de demonstração, observa-se na faixa de Gonzaguinha a presença recorrente de um interlocutor não nomeado que, a partir de uma leitura global do texto, remete a um país personificado, ao governo vigente ou a uma instância análoga de poder. Esse artifício reaparece em canções como “Apesar de você”, de Chico Buarque e “Opinião”, de Zé Ketti, nesta última, com a polícia funcionando metonimicamente como equivalente do Estado, nas quais o sujeito indeterminado, seja por marcação gramatical, seja pela ausência de referencialidade explícita, passa a ser associado pela recepção à ditadura, ainda que em alguns casos, a composição anteceda o golpe de 1964.

Em Gonzaguinha, o interlocutor aparece primeiramente na descrição de um cenário amplo visto em “No cenário mundial, dentre outras mil/ No universo, dentre as nações/ Já não és sequer apenas uma estrela/ Sendo bela quanto as mais belas constelações”. Essa exaltação nacionalista faz o uso de símbolos característicos do Brasil, como as estrelas e constelações (especialmente o Cruzeiro do sul figura como estandarte da natureza local), criando, com isso, o reforço de uma valorização nacionalista que vem desde a carta de Pero Vaz de Caminha, ampliado pelo Romantismo brasileiro e novamente realçado pelos governos da República e da

Ditadura. A natureza como símbolo do imaginário popular recorre a uma tradição poético-nacionalista dos mais repetidos na história da cultura nacional, mas que desde o Modernismo carrega chances cada vez maiores de trazer consigo também símbolos críticos, como no “Canto de Regresso à pátria”⁵⁶ em que Oswald de Andrade enumera as belezas da terra brasileira como elementos de valor afetivo, quando, na verdade, seu valor efetivo é financeiro, ou mesmo na Tropicália, movimento que bebeu muito dos autores da geração de Oswald, com canções como “Marginália n° 2”⁵⁷.

Fato é que tanto no poema modernista quanto na canção tropicalista, a idealização da natureza como símbolo de valorização nacional é trazida após uma série de ironias muito explícitas. Isso implica maior facilidade para desenvolver uma possibilidade de leitura crítica do cenário construído, dado que a ação de preenchimento do vazio do texto pelo leitor estabelece uma chave de leitura irônica desde seu princípio, o que tende a se desenrolar até o final. Em Gonzaguinha, o momento em que os comentários mais abertamente irônicos figuram acaba por ocorrer a partir do final da segunda estrofe, o que traz uma barreira inicial para a atribuição imediata da inversão irônica dos valores nacionalistas, mas não uma barreira intransponível. A estrofe em questão, “Teu passado espelha bem tanta cultura/ Teu presente mostra bem tanta fartura/ Teu futuro não eu nem posso comentar/ A emoção me cala a voz do coração”, por exemplo, acaba por sinalizar em seus versos finais um tipo de discurso muito comum à época para fazer referência à censura sem que, com isso, seja ela citada nominalmente e isso se dá por meio das ações proibitivas, “nem posso comentar” e “a emoção me cala a voz”. Esse tipo de sinalização foi discutida já nos capítulos anteriores e torna a surgir aqui como exemplo desse artifício comum à música brasileira do período.

Diante disso, uma vez que o texto chegasse à comunidade linguística a que se destina, a percepção irônica teria grandes chances de se tornar latente. Esses símbolos então, se veriam unidos na estrofe seguinte, novamente, à exaltação da natureza e à visão do povo brasileiro como “pacato e gentil”, visão essa que também é desconstruída no começo do poema de Oswald de Andrade supracitado em que afirma-se de imediato que “minha terra tem palmares”. Essa sinalização torna a aparecer também no final da canção, quando o sujeito poético afirma “Que aqui não há preconceito/ O negro tem a alma branca/ A unigualdade sem par”, o que tende à ironia devido ao exagero e absurdo contido nas afirmações que, infelizmente para a sociedade

⁵⁶ “Ouro terra amor e rosas/ Eu quero tudo de lá/ Não permita Deus que eu morra/ Sem que volte para lá”

⁵⁷ “Aqui, o Terceiro Mundo/ Pede a bênção e vai dormir/ Entre cascatas, palmeiras/ Araças e bananeiras/ Ao canto da juriti”

e para a atribuição de valor, à época, poderiam também ser lidas sem dificuldades como afirmações categóricas do discurso parodiado, dado que frases como “O negro tem a alma branca” não passam muito ao largo do “Preto que satisfaz” na canção “Feijão Maravilha”.

Assim, a canção de Gonzaguinha ocupa um lugar problemático diante da questão posta por Wisnik, uma vez que, tomada isoladamente, isto é, desvinculada tanto do conjunto do disco quanto da trajetória autoral de seu compositor, pode ter seus versos de ironia mais explícita diluídos em meio à profusão de imagens que evocam clichês de identidade nacional. Tais imagens embora intencionalmente organizadas de modo crítico, oferecem poucas marcas linguísticas e musicais inequívocas que sustentem uma leitura claramente subversiva. Nesse sentido, Gonzaguinha aposta na própria noção de autoria como principal operador de orientação interpretativa, projetando um leitor ideal, situado em condições igualmente ideais de consumo, capaz de reconhecer a articulação de artifícios que, somados, produziriam estranhamento e, por conseguinte, o reconhecimento do gesto paródico no interior da comunidade linguística a que a canção se dirige.

Uma ilustração dessa perspectiva pode ser encontrada em um comentário feito pelo próprio Gonzaguinha e por seu guitarrista a partir do final da década de 1970, Frederico Mendonça, o Fredera (ex-integrante de O Som Imaginário e da banda de Raul Seixas). Em entrevista ao Pasquim, ambos afirmam que:

Reinaldo- O ‘Agalope’, a parte do ‘sacode a poeira’, já existia, né?

GONZAGUINHA- É de 73, 74. Isso gera uma grande confusão; Se você abrir o disco, verá lá: ‘Faixa tal; Citações> música tal’. É a coisa da memória. Se a pessoa não conhecer a obra anterior, agora fica sendo obrigado a conhecer. Utilizo muito esse artifício.

FREDERA- Gonzaga é o único compositor brasileiro que conheço que explora o veio. Dentro de uma visão mais rigorosa, isso seria considerado um plágio de si próprio. Uma canção só não resume as suas ideias sobre uma matriz. Como João Cabral de Melo Neto, que nesse último livro retoma sua matriz da cana-de-açúcar.

O caráter intertextual projetado sobre a obra de Gonzaguinha acaba sendo uma de suas marcas como compositor. Como ele próprio afirma, são recorrentes as citações de canções antigas em canções novas, ou mesmo repaginações de faixas já lançadas anteriormente, como “Geraldinos e arquibaldos”, lançada originalmente em 1975 e trazida novamente em 1981 como música de abertura do disco *Coisa mais maior de grande*, mas agora com outra letra e interpretada por Alcione; ou “Simples saudade”, do mesmo disco, que traz como música incidental “Sangrando”, lançada em seu álbum anterior, *De volta ao começo*. Essas relações

intertextuais garantem à totalidade da obra de Gonzaguinha o senso de unidade apontado na entrevista, o que acaba por reforçar a expectativa do músico de ser lido a partir tanto de sua imagem como autor das canções no contexto de recepção, quanto de uma leitura de sua obra que leve em conta a totalidade dela. Assim, reforça-se a visão do consumo idealizado das canções utilizando-se de artifícios que, ainda que tenham força na produção de sentido sobre o texto, não carregam a força de orientação de leitura que o autor parece perceber.

Isso posto, a crítica feita por Wisnik ecoa em algum nível uma possível indisposição diante de membros do MAU à época, uma vez que poucos anos antes Ivan Lins passou por um processo de rejeição de sintomas similares àquilo que Wisnik pontua sobre Gonzaguinha. No ano de 1970, durante o V FIC da TV Globo, Ivan Lins, defendeu sua composição “O amor é meu país”, que foi compreendida à época como uma declaração de amor acrítica ao país, justo durante os anos mais duros da ditadura militar, o que acarretou uma série de críticas à postura política do artista, que foi taxado de reacionário e apoiador da ditadura (MELLO, 2003, p. 381). Essa percepção teve influência sobre a forma como a carreira do músico se desenvolveu, chegando ele a buscar algumas letras em que sua posição avessa ao governo se fizesse mais evidente, só que a mácula no nome, porém, já havia sido feita e acompanharia o artista por alguns anos.

Faz-se aqui esse adendo para criar um breve resguardo sobre a possibilidade de essa conhecida indisposição com a figura de Ivan Lins se estendesse também a outros colegas de MAU especialmente a Gonzaguinha que, à época, compartilhava com Lins o grupo Modo Livre como banda de apoio, trazendo, com isso, um pequeno atenuante nas críticas feitas por Wisnik. Esse atenuante, porém, diante do que já foi apresentado, não parece invalidar as críticas de Wisnik em si, uma vez que suas colocações são principalmente técnicas e se articulam com uma aparente boa vontade com a compreensão do caráter crítico da obra de Gonzaguinha, mas que o pode ser percebido por ele, porém, não por todos. Assim, faz sentido que Wisnik aponte também para o meio radiofônico como uma forma de criar um ruído comunicacional entre o compositor e seu público, uma vez que nesse contexto de reprodução Gonzaguinha acaba estando ao lado de seus pares emepistas, mas também de nomes como Odair José, Roberto Carlos, Beatles, Dom e Ravel e Abba.

Essa possibilidade, porém, parece passar ao largo dos pensamentos do artista, uma vez que em determinado ponto da entrevista com Wisnik ocorre a seguinte troca:

Movimento: Você terminou o show dizendo às pessoas que não esperassem ouvi-lo no rádio e que era preciso transmitir a existência de sua música de boca em boca. Por que?

L.G.J: Eu nunca ouvi no rádio, por exemplo, o “Galope”, que já foi gravado por mim, pela Bethânia, pela Marlene e pelo MPB4; Uma música que já foi gravada quatro vezes é porque tem uma carga de tocável, de interessante, de comercial, certo? Segundo informações que tive, as rádios recebem sugestões para evitar tocar a minha música. Do meu segundo LP a única que eu ouvi tocada foi “Meu coração é um pandeiro”. Então eu digo ao pessoal que procure se informar sobre o disco, porque eu já tenho essa experiência anterior e porque a transmissão oral é uma coisa de relacionamento humano de que a gente precisa.”

Movimento- Mas agora tem uma música do novo disco, aquela que fala do futebol, “Geraldinos e Arquibaldos”, que está tocando bastante no rádio. Eu queria que você comentasse essa e a outra que também toca, ‘Meu coração é um pandeiro’.

L.G.J- A música do futebol está tocando muito, por incrível que pareça, pois é um samba cantado sem acompanhamento de percussão, cantado só com arranjo de voz. Fica cheio de gente em volta querendo gravar pra faturar. Teve cara que entrou no estúdio e disse: “essa [sic] cara está jogando dinheiro fora, se puser um cuíca, um tamborim, não sei o que lá estoura”. Está havendo um aproveitamento total de uma coisa chamada samba para faturamento comercial e sai tanta porcaria que dá até nojo Então eu prefiro não colocar acompanhamento nenhum de samba e acho que as próprias palavras já dão o ritmo

A fala do músico é direta no que diz respeito a sua relação com os meios de comunicação de massa. Seu discurso ao final da apresentação vista por Wisnik demonstra uma falta confiança nas rádios por motivos que variam entre a atribuição de uma incapacidade de perceber o potencial radiofônico que Gonzaguinha teria e a interferência do governo na difusão da obra do compositor. Essa visão de si como um “maldito” mercadológico e político, se por um lado evidencia uma série de dificuldades no âmbito material do trabalho pela qual diversos artistas passaram no Brasil, também contribui para conferir uma certa aura revolucionária e incompreendida por parte do músico. Isso, como já apontado aqui, ecoa ainda posturas românticas na relação entre artista, obra e mercado, uma vez que a potência do indivíduo e suas convicções, mais do que não compreendidas pela sociedade de maneira geral, são tolhidas por ela, criando um enclausuramento de comunicação em que o sujeito acaba por ter que buscar meios alternativos para se fazer compreender. Wisnik chega a relativizar o peso que Gonzaguinha imprime sobre essa aura, o que fica evidente especialmente com o sucesso alcançado por “Geraldinos e arquibaldos”, fazendo ainda mais latente para este trabalho a compreensão de que as respostas dadas pelo compositor aos embates modernos são essencialmente calcados em percepções ancoradas nos românticos.

Há ainda uma mobilidade de transformação que por vezes vai ao encontro do espírito romântico à luz das possibilidades de transformação social. Fazendo uso de um ângulo sobre o romantismo empregado por Löwy e Sayre (2015), Gonzaguinha, diante da busca constante ao longo de sua carreira por alternativas ao pensamento capitalista, como já discutido no capítulo, extrapola esse eixo para a proposição de dinâmicas de trabalho concretas. O músico, nesse sentido, por mais que não tivesse força para atacar o sistema em suas raízes, evidenciou algumas fragilidades correntes do mercado musical e que foram compreendidas como danosas ao trabalhador.

Sua relação com o empresário talvez seja uma de suas facetas mais reconhecidas entre os artistas da época, uma vez que, diante da percepção de que um dos elos mais fracos das negociações eram os músicos, Gonzaguinha demitiu seu empresário e passou ele próprio a gerir sua agenda de apresentações e a distribuição de caixa para a equipe (WISNIK, 1975, p. 21). Também o músico participou ativamente de mobilizações feitas junto à Sombrás para o pagamento de direitos autorais para os artistas e não para as gravadoras (WISNIK, 1975, p. 21), reforçando ainda mais essa bandeira por ele levantada. Gonzaguinha, nesse sentido, por vezes nega sua aura artística para se apresentar como um trabalhador no sentido mais tradicional, que “bate ponto” se deslocando ensaiando, compondo, se apresentando etc. A negação da aura, porém, deixa deslizar uma projeção sobre si em unicidade que é demarcada em dois pontos: uma certa autenticidade e autonomia sobre uma parte do processo artístico que muitos outros artistas não se debruçaram como bandeiras importantes de serem levantadas; e a apresentação de si como um músico engajado socialmente nas questões de classe tanto no aspecto pessoal quanto na produção intelectual, que acabam, nesse contexto, se tornando espelho um do outro.

Além disso, Gonzaguinha era conhecido no início de sua carreira, quando estava muito ligado ao circuito universitário, por terminar apresentações em palcos de faculdades e ao final manifestar sua vontade de ir até algum botequim para conversar com os estudantes sobre alguns dos tópicos levantados em suas canções. Esse movimento se expandiu ainda em outras ações que buscavam reconfigurar algumas das dinâmicas ligadas à vida profissional do artista e sua relação tanto com o público, quanto com seus colegas de profissão mais imediatos. Para além da tentativa frustrada do MAU e do Som Livre Exportação, foi também conhecida a participação na criação coletiva do já mencionado coletivo de músicos que jogavam futebol com times universitários antes das apresentações, trazendo uma nova dinâmica de apresentação, propiciando um ambiente de união de classe e ampliando a democratização do preço para a circulação de cultura.

Nesse cenário encontram-se os dois grandes articuladores do romantismo vistos por Löwy e Sayre: a revolta e a melancolia. Para eles, todo romantismo é anticapitalista entendendo que o movimento, por encontrar em sua incubadora social as revoluções burguesas que se deram especialmente na Inglaterra, Alemanha e França, reflete diretamente as problemáticas oriundas dessas transformações que geraram os sistemas referentes contemporâneos. Dessa transformação, o sujeito se mostra ora pelo ímpeto da revolta, mas ora também pela melancolia (Löwy, Sayre, 2015, p. 35-38). Gonzaguinha, nesse sentido articula ao longo de sua carreira esses dois elementos de maneira a criar um diálogo entre aquilo perceptível em sua persona poética e a sua atuação social enquanto indivíduo, o que nos torna a evocar a marcação de um ethos romântico projetado na relação autor-obra tanto pelo compositor.

Finalmente, a discussão com Wisnik chega a uma conclusão após as críticas de esvaziamento parodístico gerado pela forma com que as relações imagéticas articuladas pelo músico se deram em “Meu coração é um pandeiro”:

L.G.J: É um risco que a gente tem que correr. Na verdade, a coisa não foi bolada, mas foi muito por instinto e por isso eu incorri numa coisa que eu me permito: errar. Uma que na gravação eu estou cantando sério, outra que faltam alguns detalhes na letra que reforçariam a contradição e a crítica. Foi bobeira minha mesmo, por premência de tempo, mas isso não justifica, né? ,Porque a coisa não foi totalmente calculada paga-se o preço. Mas isso faz parte de uma coisa maior e de um processo que nós estamos vivendo intensamente, é um negócio que eu estou me batendo muito: o problema do entendimento e do não entendimento, da linguagem fechada e da linguagem objetiva, da ambiguidade e da precisa, do clima pesado e da alegria, no modo se relacionar com o público. Porque essas são contradições em que a gente está metido, nas quais a gente metido fazendo música popular e tentando mostrar o reverso do que está estabelecido.

M: Essa contradição também está no fato de se fazer uma proposta crítica usando música, que é uma coisa que tem um fundo dionisíaco, que toma o corpo, que é a festa.

L.G.J: É. Música e realidade não tem nada que ver. E no entanto só tem. É terrível, não é mole, não é brincadeira.

Com isso, Gonzaguinha veste-se da humildade de assumir a insuficiência de seu pensamento diante da crítica de Wisnik, mas não deixa de pontuar as dificuldades pelas quais diversos compositores desse período afirmaram passar, que é o fazer artístico de forma mais hermética ou mais acessível, uma vez que o hermetismo se fazia muitas vezes não uma opção estética a ser voluntariamente explorada, mas a única forma percebida para se poder falar sobre o cenário em que o país se encontrava. Nos pesos e contrapesos dessa abordagem, há aqueles que conseguem executar o fechamento e a fresta de maneira mais articulada do que outros e é

nesse quesito que se percebe uma dificuldade em “Meu coração é um pandeiro”, mas que não se apresenta com a mesma intensidade em “Geraldinos e arquibaldos” ou “Comportamento geral”.

Entre acertos e desvios comunicativos, Gonzaguinha reconhece seu processo como falho, seja no plano da composição, ao dialogar com Wisnik, seja no da performance vocal, ao falar ao Pasquim (Uma, 1981, p. 14). Em ambos os casos, contudo, o que se evidencia não é a recusa do projeto, mas a consciência de seus limites e a insistência em seu aperfeiçoamento, tendo em vista alcançar com maior eficácia o papel de comunicador junto ao público por meio da canção, assumindo pela autocritica que a música produz efeitos que nem sempre coincidem de maneira transparente com a intenção embora essa dinâmica possa ser aprimorada por meio da técnica. Wisnik, ao afirmar que as relações de caráter dionisíaco propiciadas pela canção instauram uma zona de tensão entre palavra e som, chama atenção para o fato de que a própria música tende a deslocar ou até contradizer o sentido pretendido pela letra. A articulação entre os planos lírico e sonoro, longe de se resolver em harmonia estável, configura-se como um campo de forças em disputa, no qual a intensidade, a emoção e a performance podem tanto potencializar quanto embaralhar a intenção original.

Essa instabilidade, porém, não se restringe ao caso particular de Gonzaguinha, mas reverbera de modo mais amplo na música brasileira do período, marcada pela necessidade simultânea de dizer e velar em razão das condições de censura e repressão. Assim, quando o fazer hermético encontra contradições no trajeto até a recepção, tais impasses não devem ser lidos apenas como falhas individuais de comunicação, mas como efeitos de um contexto sócio-político que impõe sobre o artista deslocamentos, ambiguidades e sobreposições de sentido. É justamente nesse cenário que se pode compreender a aproximação com o romantismo enquanto matriz de pensamento atravessada por tensões internas. A coexistência entre desejo de transparência comunicativa e recurso à opacidade expressiva entre engajamento e lirismo entre denúncia e elaboração estética, faz emergir uma lógica de contradição constitutiva que, como lembram Löwy e Sayre, permite afirmar que “a contradição é a única característica capaz de unir todos os romantismos” (2015, p. 19). A obra de Gonzaguinha, ao oscilar entre clareza discursiva e complexificação formal, orienta-se, assim, nesse horizonte em que o conflito deixa de ser um acidente e passa a operar como princípio estruturante.

5.3 SE ACABAREM COM TEU CARNAVAL?

A partir das discussões estabelecidas entre Gonzaguinha e Wisnik, torna-se possível perceber que, para além dos elementos já mencionados nas seções anteriores e que serão retomados e aprofundados ao longo desta análise, o compositor articula uma temática recorrente que atravessa sua obra e se organiza como um verdadeiro campo de disputa simbólica: o carnaval. Longe de figurar apenas como motivo folclórico ou celebração festiva essa imagem aparece em sua discografia como um signo ambíguo, atravessado por tensões entre euforia e melancolia, integração e exclusão, espetáculo e crítica social. Tal ambivalência se condensa de modo particularmente expressivo na cena que encerra a canção “Meu coração é um pandeiro” em que o carnaval surge não apenas como cenário, mas como metáfora de um país que canta, dança e se exhibe, ao mesmo tempo em que oculta suas fraturas e violências, revisitando em chave poética os conflitos históricos e políticos que estruturam a experiência social brasileira.

O panorama elaborado sobre o cenário nacional na faixa é dividido em três instâncias centrais que se desdobram em cada uma das estrofes iniciais da canção, tematizando a) grandeza nacional; b) discurso histórico; c) terra e povo. Esses três tópicos criam fragmentos que se complementam na percepção elaborada sobre o país, de maneira a compor uma pequena amostra de discurso ufanista para, ao final da canção, sintetizar um olhar sobre o país que se desenvolve sobre as passarelas em uma avenida carnavalesca. A festividade popular, aos moldes do que é arquitetado em “Meu coração é um pandeiro”, guarda uma série de similaridades com outras canções do compositor, que aqui serão apresentadas de forma a sistematizar de maneira mais ampla o olhar lírico lançado por Gonzaguinha sobre essa festividade. Assim, a partir de uma leitura mais aprofundada sobre “Meu coração é um pandeiro”, serão discutidas as considerações sobre o carnaval contidas em “Comportamento Geral” e “Uma família qualquer”.

Então, os versos que abrem a canção, “No cenário mundial dentre outras mil / No universo dentre as nações / Já não és sequer apenas uma estrela / Sendo bela quanto as mais belas constelações”, são articulados a partir de um discurso de nacional-ufanista ancorado na dicção e no imaginário do Hino Nacional. Neles sobressaem-se elementos que reaparecem na estrofe seguinte e que configuram uma enunciação hiperbólica sobre o país, à semelhança do próprio texto parodiado, sendo articulados a partir de duas chaves principais: a mobilização da segunda pessoa do discurso, que institui uma relação de formalidade e de distanciamento respeitoso, quase reverencial, com o interlocutor; e o emprego de imagens simbólicas grandiloquentes, de evidente filiação ao léxico ufanista do hino. Assim, a equiparação da pátria à natureza celeste assume esse caráter intertextual e reforça uma percepção sobre o país na

mesma chave de afirmação romântica institucionalizada diante da qual a grandeza material da terra seria atrelada por uma relação quase causal à grandeza simbólica aferida pela construção de um Estado-nação. Além disso, a referência ao “cenário mundial” não configura propriamente uma abertura ao outro, mas funciona como artifício comparativo que reforça a autoafirmação soberana do país, deslocando o eixo da exaltação para o plano internacional apenas para reiterar, em última instância, a centralidade e a excepcionalidade da nação brasileira.

Assim esse samba articula sua semântica lírica por meio da reiteração de clichês que orbitam o discurso oficial da época, da mesma forma que a base musical o faz. Nesse sentido, a articulação harmônica estruturada na sequência I-II-V-I-V⁵⁸ repete uma das sequências mais tradicionais do gênero espelhando pela linguagem musical uma mimetização das expressões nacionais já estabelecidas, da mesma forma que líricamente foi feito. Somado a isso, a melodia também se enquadra nesse universo semântico, uma vez que se desenvolve por saltos imediatos entre as notas do campo harmônico, havendo apenas uma exceção a essa regra em que ocorre um arpejo sobre o primeiro grau. A ambiência sonora, composta de violão, piano elétrico, percussão e baixo, confere a esse panorama, enfim, a manutenção de um estado de paz e tranquilidade quase letárgica enfatizando em todos os níveis da canção o aspecto comunicacional de reiteração de um discurso convergente nos planos lírico e discursivo.

A segunda estrofe reafirma esse mesmo universo semântico ao construir uma legitimidade nacional por meio de uma leitura passional, genérica e pouco problematizada da história, nos versos “Teu passado espelha bem tanta cultura/ Teu presente mostra bem tanta fartura/ Teu futuro, não eu nem posso comentar/ A emoção me cala a voz do coração”. Complementarmente à primeira parte, articula-se aqui uma percepção histórica que unifica passado, presente e futuro numa narrativa de continuidade naturalizada, própria da formação do Estado-nação moderno. Trata-se da produção simbólica de uma temporalidade homogênea, na qual o Estado se apresenta como instância de permanência e coesão, mobilizando a ideia de continuidade histórica como estratégia central de legitimação e de estabilização ideológica diante de transformações sociais profundas (Anderson, 2017, p. 33).

Assim, o passado brasileiro, como espelho da cultura abundante do presente, mostra uma idealização tão ampla e simples, que, fundamentalmente, aponta referencialmente a coisa

⁵⁸ Dois adendos devem ser feitos: há um acorde de preparação para o grau II, assim como algumas notas de tensão, como sétimas e décimas terças em alguns acordes. Ambos os elementos são aqui desconsiderados, uma vez que, apesar de poderem em alguns contextos enfatizarem semânticas de tensão, nesta seção de “Meu coração é um pandeiro” se mostram de maneira bastante convergente com o que é recorrente no samba.

alguma que não à própria afirmação em si. Assim, a cultura nacional no panorama histórico se torna um significante vazio e de valor fechado em si, o que também ocorre com a fatura especificadora do presente. Não apresentando claramente a que se refere ela possibilita estar ligada à cultura mencionada, à terra, à comida, ou qualquer outro elemento que possa ser ligado a esse termo na semântica do discurso histórico e ufanista. Tudo o que vem sendo elaborado liricamente sobre o país, na verdade, demonstra uma certa tônica de laudatória em discursos comuns e vazios que evidenciam, diante da obra de Gonzaguinha, uma perspectiva irônica e parodística do discurso oficial sobre o país.

A aplicação irônica, como já discutido nas seções anteriores, se orienta pela tensão entre o discurso de base em si, que aqui pode ser visto tanto no Hino quanto numa certa demagogia usada pelo discurso oficial e a explicitação do quão vazio eles são por sua reprodução direcionada à comunidade linguística para a qual o compositor projeta sua fala. Como também já apontado previamente, versos como “Teu futuro, não eu nem posso comentar/ A emoção me cala a voz do coração” são atravessados por uma ambiguidade entre o sentimentalismo hiperbólico potente e a censura. Logo, na estranha contraposição entre os termos “emoção” e “coração”, muitas vezes utilizados como sinônimos poéticos, é possível distinguir que, uma vez que aquela cala este existe uma antítese contextual diante da qual a censura, ou a autocensura, fruto do medo, silencia a possibilidade de um nacionalismo autêntico, porém, distinto do discurso oficial. Nele, o futuro poderia se articular de maneira diferente em relação ao presente, porém, dada a modulação do discurso oficial militar em que as temporalidades do Estado nacional brasileiro seriam perenes, não existe espaço para outro futuro.

Finalmente, a terceira estrofe realça a natureza brasileira por alguns símbolos tradicionais: “Terra dos coqueirais e dos babaquais, é claro/ Terra dos cafezais e dos algodoais, por certo/ Terra onde o anil do céu é bem mais anil, pra sempre/ Terra do povo pacato e gentil”. Aqui, a semântica da terra orbita em torno da distinção entre dois estados de sua relação com ser humano: uma mais autêntica, natural, por meio dos coqueirais e babaquais”; e outra mais intervencionista e econômica, por meio dos cafezais e algodoais. Dessa forma, é orientada uma aproximação discreta em que a exploração econômica da terra funde-se com a vivência contemplativa sobre ela. Disso decorre um escamoteamento das aplicações capitalistas de origem colonial sobre o país, transfigurado em contemplação análoga à arquitetada no Hino.

O uso do termo “anil” traz também uma abertura semântica que evidencia a possibilidade do desvio irônico do texto. Primeiramente, o verso “Terra onde o anil do céu é bem mais anil, pra sempre” traz um exagero que, para além do clichê, articula uma grandeza

que se contrasta consigo mesma, de modo que o “anil bem mais anil” apresente um discurso tão vazio quanto os previamente apresentados e ainda reforçado pelo genérico “pra sempre”. Porém, fora a acepção do anil enquanto cor, é possível compreendê-lo como aquilo “que está muito velho; ancião, decrépito, senil”⁵⁹. Essa possibilidade de leitura tensiona a grandiosidade celeste e a decrepitude inválida de maneira que o discurso nacionalista oficial se mostra insuficiente já expirado.

Enfim, o termo anil abre ainda a possibilidade de ser lido à semelhança da expressão “tudo azul” evidenciando uma percepção sobre o país que atrela a serenidade da terra dos coqueirais e babaçuais com a serenidade de seu povo “pacato e gentil”. Os ensinamentos de gentileza da pátria-mãe, aos moldes do que é apresentado no Hino, acaba por levar seus filhos a adotarem essa mesma gentileza. Com isso, o verso retoma um imaginário de harmonia natural e de cordialidade constitutiva do brasileiro, muito próximo da interpretação que Sérgio Buarque de Holanda problematiza em *Raízes do Brasil*. Para o autor, a chamada “cordialidade” não designa brandura moral nem inclinação para a convivência pacífica, como os versos de Gonzaguinha sugerem para ler as características do povo, mas sim a predominância de relações orientadas pela afetividade e pelo personalismo, que dissolvem a distinção entre o público e o privado e bloqueiam a formação de uma ordem impessoal moderna. Assim, o que no verso aparece como traço positivo e conciliador é desmistificado por Sérgio Buarque como mito ideológico: por trás dessa imagem de sociabilidade amena, operam formas de dominação, exclusão e violência simbólica que a retórica da cordialidade tende a ocultar.

Dessa elaboração, Gonzaguinha articula a construção de um discurso sobre o país que, tanto no plano lírico quanto no musical, mimetiza e parodia a retórica ufanista institucionalizada especialmente a do Hino Nacional, por meio de imagens grandiloquentes e de uma temporalidade histórica supostamente homogênea que naturaliza a continuidade mítica do Estado-nação. A reiteração de clichês simbólicos (a pátria como constelação, a abundância indefinida, a terra fértil e o povo pacato e gentil) é articulada a uma ambiência sonora estável e tradicional, reforçando a sensação de consenso, harmonia e permanência. Contudo essa adesão formal ao discurso oficial é atravessada por procedimentos de deslocamento semântico e ambiguidade, nos quais a hipérbole, o sentimentalismo excessivo e a tensão entre emoção e silêncio permitem a emergência de uma leitura irônica: a exaltação revela-se em sua própria redundância e vacuidade, como uma crítica ao caráter ideológico, naturalizador e demagógico

⁵⁹ ANIL. Michaelis: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/3xbo/anil-2/>. Acesso em: 19 jan. 2026.

do nacionalismo vigente, que, ao afirmar uma grandeza eterna e uma cordialidade essencial, oculta conflitos históricos, relações de dominação e a impossibilidade de um futuro que não repita o presente.

O ápice imagético configurado por Gonzaguinha ocorre durante o segmento final da canção, em que o interlocutor inicial, o país, assim como o ouvinte, é convidado a abandonar seu lugar passivo como receptor dos elogios proferidos pelo sujeito poético e contemplar a grande festa da nação: o carnaval. A imagem desenhada pelo compositor para essa festividade precisa ser particularmente analisada, uma vez que a temática carnavalesca ocupa recorrentemente um lugar de privilégio como alegoria para a elaboração socialideológica que sintetiza um *ethos* nacional.

Em “Meu coração é um pandeiro”, uma vez que a nação é convidada para contemplar o carnaval, cria-se uma distinção entre dois polos que revelam tensões na organização festiva: “um morro na arquibancada” e “a sociedade no asfalto”. Essa distribuição do espaço de desfile implica uma quebra com convenções operantes na lógica do circuito carnavalesco em que tradicionalmente, especialmente no imaginário das escolas de samba, o desfile se orienta por uma inversão da ordem e dos valores do cotidiano (DaMatta, 1997, p. 89). Esse espelhamento diante do qual o morro vai para o asfalto e se torna o protagonista do evento para a vivência de um espetáculo configura parte central do que a ideia de carnaval frequentemente revela. A inversão dos papéis serviria não apenas como uma forma de júbilo momentâneo ou de experiência de liberdade coletiva e individual, mas uma forma de explicitar, pelo contraste com o cotidiano, quais são as dinâmicas de controle do corpo, da alma e da vida que ocorrem fora da suspensão festiva.

A expressão carnavalesca popular teve em sua elaboração teórica a contribuição dos estudos medievalistas de Bakhtin em *A obra de François Rabelais* (Bakhtin, 2025), que foi amplamente considerada para a compreensão desse festejo. O estudo bakhtiniano, vale reforçar, foi elaborado a partir de uma tentativa de compreender enquanto homem atravessado pelo pensamento moderno, de que maneira a festividade carnavalesca popular operava sobre a sociedade medieval, o que implica também uma impossibilidade de penetração completa sobre essa forma de articulação de pensamento (Bakhtin, 2025, p. 64). Nela, o cerne do carnaval se apresenta justamente pelo seu caráter de oposição às festividades oficiais, que são, por essência, reforçadoras de hierarquias e de ordens vigentes da sociedade, o que implica que

Em oposição à festa oficial, o carnaval celebra uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e da ordem existente, a anulação

temporária de todas as relações hierárquicas, privilégios, normas e proibições. Era uma verdadeira festa do tempo, da formação, das alternâncias e das renovações. (Bakhtin, 2025, p. 75)

Dessa perspectiva, o carnaval apresentado por Bakhtin mobilizou uma rearticulação social e popular que se mostraria a partir de uma lógica que busca ser diametralmente oposta àquela que vigora hegemonicamente na sociedade. O carnaval se manifesta como uma espécie de paródia do cotidiano, subvertendo os seus códigos habituais e os reestruturando para obedecer a uma instância de extremo valor: o riso. O riso carnavalesco e popular ocupa, para Bakhtin, a manifestação da liberdade irrestrita, um gesto ambivalente e universal que ri do outro sujeito tanto quanto do mundo que o cerca e mesmo da própria pessoa que ri (BAKHTIN, 2025, p. 78). Essa liberdade irrestrita seria a geradora de um gozo universal de base popular e coletiva que se fundamenta em se opor às

festas oficiais da Idade Média (...) nunca desviavam da ordem de mundo existente nem criavam uma segunda vida. Ao contrário elas consagraram e sancionaram a ordem existente (...) olhava apenas para trás, para o passado e por meio desse passado consagrava a ordem presente (...) afirmava a estabilidade, a imutabilidade e a eternidade de toda a ordem de mundo existente: da hierarquia, dos valores (...) era o triunfo da verdade já pronta, vencedora e dominante (Bakhtin, 2025, p. 74)

Em Gonzaguinha, porém, no lugar dessa inversão encontra-se um espelho em que a imagem refletida é idêntica à original: o morro continua no alto, não se mobiliza como protagonista, não é parte da festa e sim seu espectador. O Brasil, interlocutor chamado para ver a grande celebração, encontra no carnaval, então, a mesma distribuição social que do cotidiano, a reiteração das hierarquias, a repetição do que já é hegemônico. O carnaval, então, se mostra como um espaço de negociação de significado na obra de Gonzaguinha, demonstrando um limiar entre o desfile oficial e o festivo que tende muito mais àquele embora seja travestido deste. É diante dessa articulação que Gonzaguinha afirma em entrevista que “o ciclo das piadas acabou, o carnaval passou a ser uma coisa mecânica, o carioca já não é mais aquela figura alegre e eu sou carioca.” (A, 1973, p. 2).

A desarticulação do valor festivo espontâneo e de riso popular faz com que o carnaval enquanto cerimônia simbólica da identidade nacional seja encarado mais como parte de uma celebração alienante do que de fato como uma manifestação das inversões de valores. A paródia carnavalesca, quando cooptada por uma lógica de funcionamento essencialmente moderna, deixa de ser possível, o que foi visto também por Bakhtin ao perceber que a

paródia carnavalesca [do carnaval medieval] não é apenas negativa e formal, como a paródia moderna. “Ao negar, a paródia carnavalesca ao mesmo tempo ressuscita e renova. De modo geral, a pura negação é completamente alheia à cultura popular (...) A ambivalência do riso carnavalesco é o que o diferencia do riso satírico moderno, uma vez que o riso satírico exclui o que ri do direcionamento da risada, é negativo em relação ao outro (Bakhtin, 2025, p. 77-78)

Com isso, Gonzaguinha lança um olhar irônico sobre o carnaval como paródia constitutiva da identidade nacional, o que reitera também a tônica das seções anteriores da música. No desfile carnavalesco do compositor, é apresentado para o Brasil “Que aqui não há preconceito/ O negro nem alma branca/ Há uma igualdade sem par”, o que insere no carnaval o mito da democracia racial de Gilberto Freyre, que apresenta a ideia de que haveria uma convivência harmônica e igualitária entre grupos étnico-raciais no Brasil. Essa ideia passou a funcionar como um discurso ideológico que encobriu relações históricas de dominação exclusão e violência estrutural que, longe de expressar uma realidade social efetiva, foi um mecanismo de silenciamento do racismo responsável pela naturalização de desigualdades no acesso a direitos, renda, educação e representação simbólica, ao mesmo tempo em que projetou a imagem conciliatória da nação reiterada por Gonzaguinha.

Enfim, o compositor apresenta o desfecho da canção reiterando a cordialidade idealizada ao afirmar “Esse povo hospitaleiro/ Em cujo peito há um pandeiro/ Eternamente a tocar e cada vez melhor”. Gonzaguinha, então, reitera ao longo de todo o texto, por meio de uma elaboração que exagera uma série de símbolos constitutivos da identidade nacional ao ponto de torná-los artificiais e vazios. O carnaval enquanto símbolo de festa no discurso do compositor encontra alguns correspondentes em outras canções que acabam por articulá-lo de maneira semelhante enquanto mobilizador social. Em “Comportamento geral”, por exemplo, Gonzaguinha torna a assumir ironicamente o discurso hegemônico repressor ao longo de quase toda a canção, trazendo uma série de injunções sobre um interlocutor:

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 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 (Gonzaguinha, 1973)

No refrão da canção, Você merece/ Tudo vai bem, tudo legal/ Cerveja, samba e amanhã, seu Zé/ Se acabarem teu carnaval”, a figura de “seu Zé” concentra a lógica injuntiva que atravessa todo o texto, funcionando como destinatário exemplar de um discurso que orienta para a conduta conformista. As injunções assumem, assim, o papel de produzir uma inversão de valores sociais, diante da qual a subordinação e a miséria devem ser percebidas como privilégios por aqueles que as sofrem. O personagem, que é representado pelo nome genérico “Zé”, configura como tipo popular, inclusive pela informalidade do apelido e se mostra satisfeito com o contexto em que se insere, cercado de cerveja, samba e carnaval. Nesse sentido, o carnaval abandona sua face ritualística, como ocorria em “Meu coração é um pandeiro” e passa a assumir fundamentalmente sua aura festiva; porém, a festa do povo já não se apresenta como emblema de libertação, mas como signo de alienação e de opressão.

A festa carnavalesca, assim, deixa de operar como suspensão utópica da ordem e se converte em forma de entretenimento alienante esvaziada de sua potência crítica de espelhamento. O riso, que em Bakhtin, que constitui a projeção simbólica de liberdade no carnaval medieval, é reorientado do povo para o poder hegemônico das instituições modernas, diante do qual a consagração da liberdade passa a significar, paradoxalmente, a liberdade de dispor do povo segundo os interesses dominantes. Nesse sentido, até mesmo quando Gonzaguinha articula a festividade mais próxima de sua organização mais corriqueira, fica latente a ironia em relação à festa. Em “Uma família qualquer”, canção que ocupa a faixa subsequente de “Meu coração é um pandeiro”, o compositor elabora sobre a “família Silva” (tão metonímica quanto “seu Zé” de “Comportamento geral”), que ocupa o lugar dos retirantes que, na busca de fugir da miséria, vão para a cidade grande.

O aspecto lírico desenha esse grupo a partir das agruras que sofrem e das condições de violência a que são submetidos em seu lugar de origem. A temática, que já havia sido trabalhada por Gonzaguinha anos antes com os versos contundentes “Pobreza por pobreza/ sou pobre em qualquer lugar”, agora é articulada de outra maneira, a partir de uma família que se encanta com o projeto de urbanização que se deu amplamente no país durante a década de 1970, período em que o país deixou de ser majoritariamente rural e houve a explosão demográfica do sudeste. As belezas da cidade são vistas de maneira ingênua por esse coletivo, que não compreende as artimanhas danosas contidas nas “mil maravilhas dos belos cartazes/ das cores do novo arco-íris/ (...) o pote de ouro”.

Assim como na faixa anterior, a família Silva protagoniza a seção final da música com a chegada ao centro urbano, apresentado como uma grande passarela carnavalesca diante da

qual eles são o centro das atenções. Diferente da faixa anterior, na qual havia “o morro da arquibancada”, os novos pobres dos centros urbanos assumem o espaço do desfile, são agentes da festa carnavalesca; porém, a operação aqui equacionada não se resolve na festividade que liberta o povo, mas que reinsere a miséria na vida da família, que “ao som do bumbo, sua de novo/ De novo modo, o velho sal”. A espetacularização da pobreza nesse carnaval torna os personagens em “mais uma família/ A serviço da graça e do humor/ Da cultura e do descanso/ Do telespectador”, o que coloca o carnaval novamente sob uma ótica alienante em que festa e exploração passam a convergir.

O carnaval, nesse sentido, opera em conformidade com a alienação produzida pelo modelo industrial em que a cultura popular passa a operar em lugar de grande importância na manutenção do trabalhador em seu local de subalternidade. Gonzaguinha, então, demonstra recorrentemente nessas três canções o olhar que sintetiza no carnaval a disputa por significação e seu deslocamento entre a liberdade e o condicionamento social. A disputa em torno do significado da festividade, então, é mediada pelos procedimentos da ironia e da paródia, que operam como instrumentos de desvelamento crítico do carnaval, cuja potência simbólica se encontra historicamente deslocada e, por isso, precisa ser redirecionada. Na leitura bakhtiniana, o carnaval medieval constitui um espaço de suspensão provisória da ordem em que as hierarquias são invertidas, os corpos se libertam das normas e o riso coletivo instaura uma visão de mundo alternativa, capaz de espelhar e escancarar as estruturas sociais. A paródia e a ironia, nesse contexto, participam do mesmo regime de inversão, pois desconstróem valores ao operá-los por uma lógica de rebaixamento, ambiguidade e deslocamento de sentido. Em Gonzaguinha esses procedimentos não reiteram a utopia carnavalesca, mas a submetem a uma crítica: o carnaval é quase parodiado enquanto forma histórica de subversão, na medida em que sua imagem de liberdade é ironicamente reapresentada como simulacro integrado à ordem que deveria tensionar.

No contexto da modernidade autoritária e da cultura de massa das décadas de 1960 e 1970, a festa deixa de funcionar como espaço efetivo de inversão e passa a espelhar de modo absoluto as próprias estruturas sociais: o que se apresenta como desregramento se torna regulamentado; a liberdade se reconfigura em alienação; e o riso é reorientado para a naturalização da miséria e da subalternidade. As injunções dirigidas a figuras como “seu Zé” ou a espetacularização da “família Silva” evidenciam esse processo, diante do qual a paródia inverte os valores apenas para mostrar que a inversão já está neutralizada, transformada em discurso do cotidiano. A ironia, por sua vez, faz com que a exaltação da alegria, do samba e do

carnaval revele, por contraste, a brutalidade das condições sociais. Dessa forma, o carnaval, que em Bakhtin é lugar de riso libertador e popular, aparece em Gonzaguinha como signo invertido, atravessado por uma tensão entre a falsa utopia e a alienação popular.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, buscou-se investigar de que maneira a obra de Gonzaguinha constitui um corpus privilegiado para a reflexão sobre as tensões da modernidade brasileira, especialmente no contexto das décadas de 1960 e 1970. Para isso, partiu-se da base de que a canção popular, em sua articulação entre linguagem, experiência e sociabilidade, oferece condições específicas de circulação e produção que propiciam a construção de respostas simbólicas de impacto e projeção diante das transformações e contradições que atravessam a vida moderna. A trajetória artística de Gonzaguinha, nesse sentido, mostrou-se particularmente relevante para a investigação aqui desenvolvida na medida em que sintetiza, em diferentes níveis, impasses ligados à subjetividade, à cultura de massa, às formas de pertencimento e às disputas em torno dos sentidos da experiência moderna.

Para evidenciar a maneira pela qual sujeito e linguagem se articulam no interior da obra de Gonzaguinha, as análises desenvolvidas ao longo desta pesquisa partiram da canção popular enquanto forma de discorrer sobre a experiência histórica. Isso fez com que ela se desenvolvesse ao longo das décadas de 1960 e 70 como um suporte privilegiado para a configuração de imaginários culturais e disputas simbólicas sobre os temas mais diversos que constituem a experiência humana. No contexto de produção em que Gonzaguinha se insere, especialmente devido à ampliação do processo que a transformou em produto cultural mediado pela indústria, a canção brasileira encontrou um de seus momentos mais críticos para essas elaborações, sendo suporte para a transmissão de ideias e sentimentos que organizaram afetos e mobilizaram grupos sociais em suas percepções sobre si e sobre o mundo.

Além disso, o processo de modernização industrial brasileiro trouxe consigo um crescente contato com a cultura internacional que levou a uma série de tensões entre as percepções sobre o nacional, a indústria da cultura e o popular. Gonzaguinha, enquanto sujeito histórico, foi embebido dessas discussões e se formou como músico nesse ambiente de disputas, operando junto ao Movimento Artístico Universitário seus primeiros passos enquanto profissional. Já em suas produções iniciais vigoram sensibilidades líricas e musicais que evidenciam posicionamentos do compositor em relação aos conflitos que se davam em meio às transformações da cultura musical, mostrando um trabalho que articula a estética de festival, com suas orquestrações grandiloquentes e rebuscadas em meio a letras que tematizam desigualdades econômicas, malandragem e, em geral, buscavam pensar o país e a experiência modernizadora por meio da canção.

Esta última característica torna-se particularmente significativa quando considerada à luz das transformações promovidas pela modernização brasileira e sua relação com a modernidade em escala global. Em um contexto marcado pela intensificação dos processos de racionalização, pela expansão da cultura de massa e pela crescente fragmentação das formas de pertencimento, a canção popular brasileira, inserida em uma tradição vinculada às formas de sociabilidade e às práticas coletivas, mostrou-se especialmente apta a desempenhar essa função, trazendo para o âmbito da linguagem os conflitos e impasses da vida moderna, os desejos de comunhão, as expectativas de reconhecimento e as tentativas de construção de sentidos compartilhados.

Desde as considerações iniciais, foi de interesse para esta pesquisa a investigação acerca da permanência histórica de problemas e sensibilidades e da arte como forma de discorrer sobre o mundo que pode se organizar a partir da reelaboração desses aspectos. Nesse sentido, a produção lírica sobre a modernidade possibilita evidenciar uma relação entre Gonzaguinha e a tradição lítero-musical de seu tempo e a forma como a busca por certas respostas às tensões do mundo em 1960 e 1970 no Brasil encontra em si reverberações românticas nos objetos e processos de representação.

Nesse contexto, as respostas a essas condições históricas no Brasil vieram de diversos lugares e não se organizam de maneira coerente, homogênea ou programática. Logo, diferentes projetos artísticos que marcaram a música popular brasileira do período, como o MAU, a Bossa Nova e a Tropicália, delineiam essas tensões e encontram respostas distintas às demandas e contradições modernas, trazendo consigo diferentes dicções, procedimentos formais e abordagens temáticas que servissem a sua finalidade. Gonzaguinha, por sua vez, em diferentes momentos de sua trajetória deixou latente a modernidade como um problema capaz de afetar os modos de convivência, a construção dos vínculos sociais e a própria percepção que os indivíduos possuem de si mesmos e de seu lugar no mundo. O compositor, diante das transformações produzidas pela massificação cultural e pelas exigências impostas pela vida moderna, buscou a preservação de alguma singularidade em seu processo artístico, tencionando especialmente as formas de pertencimento como tema recorrente em sua obra. É nesse cenário que conflitos entre integração e marginalidade, autenticidade e mercantilização ou indivíduo e coletividade adquirem relevância, conferindo unidade a um repertório cuja diversidade temática e musical encontra justamente nesses impasses um princípio comum de organização.

Essa multiplicidade de respostas e formas de elaboração confere unidade ao problema investigado ao longo desta pesquisa: se as tensões próprias da modernidade se manifestam em

diferentes níveis da experiência histórica e assumem configurações variadas no interior da cultura, torna-se necessário compreender também os modos pelos quais elas se articulam às condições históricas de produção da canção popular, às formas de constituição da subjetividade e aos procedimentos discursivos mobilizados em sua produção estética. Foi em torno dessas diferentes dimensões que se organizou o percurso analítico desenvolvido nos quatro capítulos da tese, os quais, embora voltados para aspectos particulares da obra de Gonzaguinha, articulam-se entre si, compondo movimentos complementares de uma mesma investigação que busca compreender de que maneira a obra de Gonzaguinha transforma em linguagem as contradições históricas e as formas de experiência produzidas pela modernidade brasileira.

Partindo dessa preocupação, o primeiro capítulo procurou reconstruir as condições históricas e culturais que possibilitaram a consolidação da música popular urbana como espaço privilegiado de representação da experiência moderna. A análise dos debates em torno da juventude, da indústria cultural, da cultura de massa e das disputas em torno dos sentidos da canção evidenciou a complexidade do cenário musical brasileiro das décadas de 1960 e 1970, marcado pela convivência entre diferentes projetos estéticos e por distintas maneiras de responder às transformações promovidas pela modernização. A aproximação entre tradições musicais diversas, as reelaborações do nacional-popular e a própria incorporação de elementos associados ao universo do rock revelaram um campo cultural marcado pela negociação intensa entre formas expressivas, sensibilidades e visões de mundo distintas. Gonzaguinha, nesse contexto, se mostrou um comentador desses impasses, ao articular uma base cepecista à assimilação crítica de elementos que a indústria cultural propunha como propiciadores de ampla circulação, sem, com isso, abrir mão de um projeto estético-ideológico próprio.

A partir dessa análise, o segundo capítulo deslocou a investigação para compreender de que maneira determinadas formulações da experiência moderna encontraram no pensamento romântico uma de suas formulações históricas mais significativas. Ao invés de conceber o Romantismo como uma escola de pensamento fixada no tempo, compreendeu-se aqui o movimento como uma resposta central à modernidade, que evidencia tanto algumas de suas contradições quanto um olhar sobre o mundo, marcado por questões ligadas à singularidade do sujeito, à crítica da mercantilização da vida, à valorização da afetividade e à busca por formas de comunhão. Sob essa perspectiva, a aproximação entre Gonzaguinha e questões historicamente associadas ao Romantismo mostrou-se menos uma relação de filiação direta do que a manifestação, em contextos distintos, de impasses produzidos por estruturas sociais que preservam entre si determinadas afinidades, fazendo do cenário brasileiro das décadas de 1960

e 1970 um ambiente marcado por tensões de classe e de valores que propiciaram a efervescência dessas formas de pensamento.

O terceiro capítulo voltou-se para as formas pelas quais tais questões se manifestam na constituição da subjetividade desenvolvida pela obra de Gonzaguinha. A figura do moleque, a recorrência da infância e a valorização da experiência afetiva revelaram-se elementos centrais para a compreensão de um sujeito poético que se constitui em constante conflito com as exigências impostas pela vida moderna. Essas imagens permitiram observar maneiras particulares de perceber o mundo e de estabelecer vínculos com a coletividade, evidenciando a coexistência entre singularidade e pertencimento, crítica e esperança, inconformismo e desejo de comunhão. Nesse sentido, a subjetividade construída pela canção mostra-se indissociável das formas históricas de sociabilidade que atravessam a experiência moderna e produzem impasses entre as expectativas inscritas nas estruturas sociais e os modos pelos quais o sujeito marginalizado pode se situar e posicionar diante delas. A reinterpretação dos afetos, nesse sentido, torna-se um eixo central de reconfiguração do valor que o sujeito atribui a si mesmo e ao mundo, diante das condições sociais em que está inserido, constituindo uma experiência essencialmente crítica em relação às formas pelas quais a modernidade estrutura suas expectativas sobre o indivíduo e propicia-lhe meios para alcançá-la.

Por fim, o quarto capítulo deslocou a atenção para os procedimentos discursivos mobilizados pelo compositor, demonstrando que as contradições da experiência histórica não se manifestam apenas no plano temático ou na constituição do sujeito, mas alcançam também a própria linguagem. A ironia, a paródia e a incorporação de elementos ligados ao humor e à carnavalização evidenciaram formas particulares de pensamento estético capazes também de transformar conflitos e ambiguidades em matéria de criação artística. Com isso, ao mesmo tempo em que tensionam discursos estabelecidos e desestabilizam sentidos aparentemente cristalizados, esses procedimentos revelam a impossibilidade de soluções plenamente conciliadoras, convertendo a própria contradição em princípio produtivo da linguagem e, por extensão, de formas de pertencimento e compreensão de mundo.

Considerados em conjunto, os quatro capítulos evidenciaram que contexto histórico, subjetividade e linguagem se mostram dimensões interdependentes de uma mesma problemática na obra de Gonzaguinha. O percurso desenvolvido ao longo da pesquisa permitiu delinear uma imagem da obra do compositor que evidenciou uma produção que não se deixa orientar integralmente pelas categorias de cantor de protesto, artista engajado ou herdeiro de uma tradição específica da música popular brasileira, tampouco podendo ser compreendida a

partir de uma única filiação estética ou ideológica. O que se evidencia nas canções analisadas é, antes, uma trajetória marcada pelo trânsito entre diferentes referências culturais, pela convivência entre sensibilidades diversas e pelo atravessamento constante das tensões próprias da experiência moderna. Isso propicia à sua obra uma abertura estética considerável, frequentemente atravessada pelos três eixos centrais desta tese: a modernidade manifesta em fenômenos de ordem individual e coletiva, a base romântica de representação e a influência do contexto de produção em especial, o cepecismo. Essa característica manifesta-se tanto na relação estabelecida por Gonzaguinha com os debates musicais de seu tempo quanto na maneira pela qual sua produção incorpora elementos provenientes de tradições aparentemente distintas. A presença simultânea de referências ligadas ao samba, ao universo do rock, às discussões em torno do nacional-popular e às transformações promovidas pela cultura de massa evidencia uma obra construída pela negociação permanente entre formas expressivas e visões de mundo diversas que revelam um movimento contínuo de apropriação, deslocamento e reelaboração, no qual diferentes linguagens e tradições passam a coexistir.

Essa mesma dinâmica se manifesta na constituição do sujeito poético trabalhado pelas canções. As imagens da infância, a recorrência da figura do moleque, a valorização da afetividade e a busca por formas de comunhão trazem à tona a tentativa de responder às ambiguidades e aos processos de fragmentação característicos da vida moderna. A singularidade do sujeito, nesse contexto, não se apresenta pela estabilidade ou pela afirmação essencialmente individualista, mas é constantemente deslocada para a visão relacional em que o outro e a experiência coletiva fazem com que pertencimento e inconformismo, esperança e desencanto, crítica e desejo apareçam como elementos simultaneamente constitutivos dessa visão de mundo. As respostas para essas dinâmicas, porém, quando existem, tendem a encontrar suas soluções nas relações que diferem do esperado para o sujeito moderno, o que foi alcançado ao longo da carreira de Gonzaguinha de maneira mais contundente com a valorização do sujeito pela negação de aspectos típicos da vida urbana moderna, como o sedentarismo, o individualismo e o conformismo.

Gonzaguinha, nesse sentido, opera uma busca pelo contentamento do sujeito diante do mundo moderno e frequentemente investiga as opções postas pelo sistema como primeira tentativa de alcançar essa suposta satisfação, o que conferiria a ele também o senso de pertencimento ao sistema. Impasses, porém, são frequentemente encontrados, uma vez que a constatação mais habitual é a de que a felicidade apresentada como possível se encontra em produtos industriais e em formas de pensamento atreladas ao espírito do consumo, o que ficou

evidente em canções como. No contexto mais amplo da pesquisa essa visão consumista é frequentemente endossada liricamente pelo rock do iê-iê-iê, que se mostra já industrializado e pensado como cultura voltada para as classes médias, mobilizando, com isso, alguns gostos de desejos para esse público.

Gonzaguinha apresenta um contraponto a essa perspectiva por meio de seus eu-líricos, frequentemente representados por sujeitos marginalizados, que evidenciam a resignação diante da pobreza como a única saída oferecida pela modernidade, o que cria um sistema excludente como base de organização social. Assim, os sonhos industriais das grandes cidades, a probabilidade de ascensão social e a suposta realização pessoal que o acesso ao consumo possibilitaria são evidenciados em canções como “Pobreza por pobreza”, “Dias de Santos e Silva”, “João do Amor Divino” e “Pois é, seu Zé” como uma falácia do discurso hegemônico, evidenciando, com isso, a miséria como parte constituinte da experiência moderna. Nesse cenário, Gonzaguinha se vale constantemente de ideais cepecistas para representar os tipos sociais marginalizados, evidenciando um compromisso do artista com um projeto nacional-popular que busca trazer à tona personagens constituintes do povo brasileiro, geralmente representados a partir de uma visão crítica sobre as estruturas sociais que propiciam e condicionam o sujeito à posição marginalizada. Nesse sentido, as canções citadas são algumas dentre as diversas que trazem essas denúncias, usando, para tal, gêneros musicais também populares nacionais, como o samba, aos quais o compositor com frequência soma o rock (gênero também de base popular nos EUA e que foi eventualmente cooptado pela indústria da televisão).

A adoção do rock como parte da dicção entra em choque com a missão cepecista para a arte, mas em Gonzaguinha encontra, em geral, uma forma de atravessar os gêneros e as questões brasileiras. Esse uso propõe uma ruptura com a estética do rock do iê-iê-iê, que se fez um dos principais representantes do gênero no Brasil à época e assume para si como pontos centrais de articulação o uso de riffs como forma estruturante da música, a ambiência sonora marcada por guitarras, baixo elétrico e bateria, a projeção da voz mais gritada e visceral e, por fim, o humor e o deboche como formas de lidar com expectativas sociais sobre o indivíduo. Com isso, ainda que Gonzaguinha não seja um roqueiro, a presença frequente de elementos marcantes do gênero em suas composições demonstra uma maneira de assimilação de impasses recentes da modernidade brasileira em que os opostos (rock e gêneros nacionais) são orientados a partir de um eixo comum e complementar, sendo geralmente utilizados em canções que usam da

“dureza” e do “peso” do rock para discorrer sobre esses mesmos aspectos na vida do povo brasileiro.

Da mesma forma, os procedimentos discursivos utilizados pelo compositor revelam uma frequente recusa em estabilizar sentidos ou oferecer respostas únicas aos conflitos que atravessam a experiência moderna, uma vez que ela própria se caracteriza por sua natureza paradoxal. A ironia, a paródia e o humor, com isso, participam da própria maneira pela qual a realidade é percebida e representada no cancioneiro de Gonzaguinha, revelando, por meio das tensões linguísticas produzidas por esses recursos, uma manifestação verbal que espelha a própria construção do discurso moderno. A carnavalização bakhtiniana, diante disso, opera na obra do compositor uma forma de evidenciar a inversão de valores próprios desse sistema social e não o endosso do sujeito ao discurso hegemônico que resulta para o compositor em viver uma sensação de felicidade artificialmente moldada. Tal dinâmica se manifesta em canções como “A família Silva”, “Comportamento geral”, “Teatro de revistas”, “Meu coração é um pandeiro” e “Pois é, seu Zé”, nas quais a ironia expõe a inversão de valores necessária à manutenção da modernidade. Nessa lógica, a vida torna-se espetacularizada e o fechamento dos olhos às suas contradições converte-se em um recurso indispensável para a adaptação ao sistema social. Em consequência, aquilo que poderia ser entendido como uma “essência humana” cede lugar ao elogio irônico da adaptação e da resignação diante das estruturas vigentes.

Nesse sentido, o carnaval, festa análoga ao teatro de revistas no cancioneiro de Gonzaguinha, reflete frequentemente uma alegoria para essas inversões de valores, trazendo o cinismo para o olhar sobre o júbilo festivo e a sensação de pertencimento à coletividade. Ao transformar ambiguidades e antagonismos em princípio de construção da linguagem, tais procedimentos evidenciam uma poética fundada na existência simultânea entre perspectivas distintas e na impossibilidade de eliminar integralmente os impasses inerentes ao discurso hegemônico. Desse movimento emerge também a necessidade de adaptação linguística imposta à produção musical brasileira durante o período da censura, fazendo com que o não dito se tornasse uma das principais ferramentas de enfrentamento da arte, seja por meio da paródia, da ironia ou da alegoria. Disso decorre que, assim como o capitalismo, fenômeno constitutivo da modernidade, tende a incorporar aqueles que o criticam como parte do seu próprio sistema de valores, Gonzaguinha reelabora em sua linguagem as tensões próprias da experiência moderna, convertendo-as em elementos constitutivos de uma poética voltada para explicitar os mesmos mecanismos presentes nas estruturas simbólicas que o cercam.

Apesar de assumirem suas particularidades diante do contexto mais imediato de Gonzaguinha, esses aspectos evidenciam também problemas que ultrapassam os limites da trajetória individual do compositor, reconduzindo a uma das questões centrais desta pesquisa: a permanência histórica de determinados impasses associados à experiência moderna e as diferentes formas pelas quais eles se manifestam ao longo do tempo. A recorrência da pessoa Luiz Gonzaga Jr., por exemplo, funcionando frequentemente como centro organizador das várias esferas da vida artística, desde sua organização frente aos demais trabalhadores do ramo, as referências a certos dados biográficos nas letras de canções e o uso de seu nome como norteador das leituras possíveis de suas canções apontam para a permanência de uma determinada concepção de indivíduo e da força simbólica associada à autoria, reatualizando tensões entre autor e obra frequentemente identificadas no Romantismo. Porém, como cabe relembrar, a aproximação entre a obra do compositor e questões historicamente associadas ao Romantismo não teve por objetivo identificar, em termos absolutos, sobrevivências formais ou estabelecer relações de filiação direta entre momentos distintos, mas compreender como determinados impasses produzidos pela modernidade continuam a encontrar novas formas de expressão em contextos históricos diversos. Sob essa perspectiva, o Romantismo foi compreendido menos como um período delimitado da história da cultura do que como uma formulação particularmente significativa de problemas cuja permanência não se restringe ao século XIX. Assim, questões relativas à singularidade do sujeito, à crítica da mercantilização da vida, à valorização da afetividade, ao desejo de comunhão e à busca por formas mais autênticas de experiência constituem respostas historicamente situadas às transformações promovidas pela modernidade e questões cuja centralidade já se fazia presente nas primeiras formulações modernas acerca das relações entre sujeito e mundo. Sua recorrência em épocas distintas não é resultado da continuidade linear de tradições artísticas específicas e sim da permanência de estruturas sociais e formas de sociabilidade que, apesar das diferenças históricas que as separam, preservam suas afinidades.

Nesse sentido, o compositor busca soluções para alguns dos impasses constituintes da modernidade por meio da mudança de olhar do sujeito para a valorização de aspectos da vida humana que escapam ao centro da modernidade. Com isso, Gonzaguinha busca o ser humano como centro das relações com o mundo e o contato com a natureza se torna a base mais pura sobre a qual se pode viver. Canções como “Simples como a água”, “Rosa-povo”, “Lindo lago do amor” e “Plano de voo” representam essa visão, trazendo consigo uma carga simbólica diante da qual aquilo que é natural, por sê-lo, se torna revestido de valores positivos. Disso

decorre que o ser humano, para que alcance a felicidade em meio às contradições modernas, deve buscar em si e em seus iguais aspectos que remetam a uma pureza natural que é idealizada pelo compositor. Nesse sentido, há uma consonância entre o pensamento romântico e a elaboração de Gonzaguinha, uma vez que essa atenção ao olhar e essa percepção do sujeito ocorrem de maneira bastante similar em obras fundamentais do movimento, como em *Songs of Innocence*, de William Blake.

Gonzaguinha soma ainda às soluções românticas um olhar sobre a infância também idealizado, atribuindo a ela uma suposta pureza autêntica que se perde ao longo da vida. Nesse sentido, o ser humano seria fundamentalmente bom, mas corrompido pela modernidade, visão limítrofe com a máxima rousseauiana do “bom-selvagem” que tanto embasou o pensamento romântico. Canções como “Meninos eu vi (gravidez)”, “Plano de voo”, “O que é, o que é?”, “Eu apenas queria que você soubesse” e “Redescobrir” trazem representações sobre essa fase da vida que guardam uma delicadeza de tratamento que atravessam tanto os eixos temáticos quanto linguísticos.

Por último, o compositor frequentemente encontra na sociabilidade humana por meio do deslocamento como um forte motor para o indivíduo se realizar. Nessa lógica, a viagem se mostra um processo sobre o qual o sujeito amplia sua visão de mundo e conhece novas pessoas, de forma que dois elementos são apresentados como grandes valores da vida humana. Esse ímpeto pelo deslocamento também ocupa centralidade no pensamento romântico, especialmente na figura do peregrino reforçada por Lord Byron e encontra na obra de Gonzaguinha uma série de canções que retomam esse desejo, como “Questão de fé”, “Com a perna no mundo”, “Vida de viajante” e “Por aí”. O deslocamento, nesse sentido, se apresenta como uma forma de sociabilidade alternativa às percepções modernas hegemônicas ao retomar o ser humano como base do sistema de pensamento. Dessa forma, a inversão irônica frequentemente usada por Gonzaguinha em seu discurso e na representação das estruturas sociais se desfaz uma vez que a completude e satisfação do indivíduo deixam sua base artificial apresentada pelo discurso hegemônico moderno e passa a operar sobre uma suposta verdade pura e inerente à vida, que encontra sua realização no deslocamento, na valorização do indivíduo e na visão de que o sujeito só tem seu valor quando colocado em relação a seus iguais.

A obra de Gonzaguinha mostrou-se, então, fonte particularmente relevante para a observação das permanências do pensamento romântico justamente porque sua criação estética se desenvolve em um contexto marcado por processos de modernização acelerada, pela ampliação da cultura de massa e pela intensificação das transformações nos modos de vida e

nas formas de pertencimento. Em meio a essas mudanças, conflitos relacionados à autenticidade, à fragmentação da experiência, às tensões entre indivíduo e coletividade e à necessidade de construção de vínculos afetivos adquirem renovada centralidade. Gonzaguinha, nesse sentido, não reproduz essas percepções por se compreender como herdeiro das respostas formuladas pelo Romantismo e nada indica uma intenção consciente nesse sentido. O que ocorre é que, diante de circunstâncias históricas específicas, determinadas formas modernas de perceber e representar a realidade acabam por produzir respostas e elaborações acerca do mundo e do sujeito que encontram correspondências ao longo da série histórica. Em alguns casos, como no de Gonzaguinha, isso se manifesta por meio da atenção a determinadas problemáticas estruturais, dicções e da busca por alternativas para demandas sociais que guardam afinidades com questões já presentes no horizonte do pensamento romântico.

As análises realizadas ao longo da tese permitiram também observar que a permanência desses problemas não implica a repetição de soluções idênticas entre os diferentes produtores culturais, uma vez que, como já apontado, as respostas produzidas em momentos históricos distintos não se organizam de maneira homogênea ou programática. Elas assumem configurações diversas, estabelecem relações de aproximação e tensão entre si e, frequentemente, incorporam elementos oriundos de tradições culturais distintas e foi essa pluralidade de respostas que permitiu compreender a coexistência, no interior da música popular brasileira, de projetos estéticos diversos, cujas diferenças não impedem que sejam interpretados como formas particulares de pensar as contradições produzidas pela mesma experiência histórica.

Nesse sentido, a contribuição desta pesquisa não se encontra na tentativa de inscrever Gonzaguinha em uma tradição romântica concebida em termos rígidos, nem em propor uma categoria interpretativa capaz de esgotar a complexidade de sua obra: seu interesse consistiu em evidenciar como determinadas sensibilidades e problemas se transformam historicamente, assumindo novas linguagens e novos modos de manifestação sem perder, contudo, sua capacidade de responder a questões inerentes à vida moderna e que, por isso, podem encontrar soluções e dinâmicas que têm no pensamento romântico uma rica fonte de elaboração sobre as mesmas questões, chegando a resultados também similares.

Uma vez que a persistência dessas tensões permite compreender a continuidade histórica de determinados problemas, as análises desenvolvidas ao longo da tese mostraram também que tais conflitos se manifestam por meio de formas específicas de subjetividade e encontram na própria linguagem um dos espaços privilegiados de seu desenvolvimento. A compreensão

dessas dimensões revela-se fundamental para perceber como experiência, sujeito e forma estética se articulam no interior da canção popular. Ao longo desta pesquisa, tornou-se evidente que os impasses produzidos pela modernidade encontram expressão em modos particulares de constituição da subjetividade e em procedimentos específicos de trabalho da linguagem. Experiência, sujeito e forma revelaram-se, assim, dimensões inseparáveis de um mesmo processo, fazendo com que a compreensão da obra de Gonzaguinha exigisse não apenas a análise de seus temas recorrentes, mas também das maneiras pelas quais eles se convertem em formas de percepção e representação do mundo.

Nesse sentido, a recorrência da infância e, sobretudo, a centralidade da figura do moleque mostraram-se elementos decisivos para a compreensão da subjetividade moderna trabalhada pelo compositor. Para além de um personagem ou uma remissão autobiográfica, o moleque constitui uma forma particular de relação com a experiência, permitindo a elaboração de valores associados à espontaneidade, à afetividade e ao desejo de pertencimento. Sua recorrência ao longo da obra evidencia uma tentativa de responder aos processos de fragmentação e às exigências impostas pela vida moderna, projetando formas de sociabilidade e de comunhão que se colocam em tensão com as dinâmicas de racionalização e mercantilização características da modernidade. As análises desenvolvidas ao longo da tese evidenciaram que o sujeito construído pelas canções se constitui em constante confronto com os limites e as contradições da realidade histórica; o desejo de pertencimento convive com a percepção da marginalidade; a busca por comunhão não elimina os conflitos inerentes à vida social; a esperança não exclui a crítica, assim como a afirmação da singularidade não se traduz em isolamento individualista.

Da coexistência entre essas tensões emerge a complexidade da subjetividade organizada por Gonzaguinha, que é elaborada pelo compositor tanto pelo foco temático como pelos procedimentos discursivos mobilizados. Somado a isso, a ironia, a paródia e o humor revelaram-se recursos fundamentais para a constituição de uma linguagem capaz de assimilar ambiguidades e transformar contradições em princípio produtivo da criação artística. Desse modo, a articulação entre subjetividade e linguagem revelou-se um dos aspectos mais significativos da produção de Gonzaguinha. As formas pelas quais o sujeito poético percebe a si mesmo, os outros e o mundo que o cerca mostram-se indissociáveis dos procedimentos por meio dos quais essa experiência é construída artisticamente. O moleque, a afetividade, a ironia e a paródia constituem diferentes manifestações de uma mesma tentativa de conferir inteligibilidade às ambiguidades e aos conflitos da experiência moderna.

Ao final deste percurso, a obra de Gonzaguinha mostra-se, portanto, como portadora de um conjunto robusto de leituras sobre a experiência moderna a partir de um olhar que reconstitui o sujeito e o mundo por particularidades análogas às que se observaram no romantismo. A mediação do afeto e das relações entre o indivíduo e o social, nesse sentido, se mostraram elementos de grande presença na obra do compositor, independentemente do tema desenvolvido nas canções. Essa centralidade acaba por elaborar a experiência humana a partir do eixo passional como base, o que se estende ao uso da linguagem, ainda quando irônica e à própria valorização do sujeito no mundo a partir de seu valor relacional enquanto parte de uma comunidade.

Gonzaguinha, com isso, trabalha a experiência moderna em sua obra trazendo um repertório amplo e variado, diante do qual esta tese buscou um recorte que pudesse sintetizar alguns de seus pontos centrais. Isso, porém, não esgota a complexidade que esta perspectiva possibilita, servindo esta tese, por este motivo, como uma leitura que delineia pontos centrais da obra de Gonzaguinha por um caminho teórico que pode ainda ser expandido em pesquisas posteriores. Verificaram-se, por exemplo, caminhos de pesquisa que possibilitam uma continuidade deste estudo por meio da produção de sujeitos poéticos femininos na obra de Gonzaguinha, tema tangenciado nesta tese e da relação crítica que o compositor estabelece com a construção da masculinidade em canções como “Ponto de interrogação”, “Mulher e daí? (apenas mulher)”, “Um homem também chora” e “Ser, fazer e acontecer”; além disso, o estudo da obra de Gonzaguinha por meio de discos, ao invés da opção por músicas selecionadas de diferentes álbuns, também carece de estudos e parece um cenário propício para o desenvolvimento de pesquisas mais direcionadas a recortes menos amplos que esta.

Isso posto, este estudo procurou evidenciar como Gonzaguinha elaborou, por meio de sua produção artística, problemas que ultrapassam os limites de seu contexto imediato e se vinculam a impasses mais amplos da experiência moderna. A recorrência de formas de representação associadas ao imaginário romântico, a centralidade atribuída às tensões entre indivíduo e coletividade e as marcas deixadas pelo contexto histórico de sua formação, em especial pelas experiências vinculadas ao CPC, revelam uma obra que não se reduz a uma identidade estética única ou a uma posição histórica determinada. Assim, ao reunir permanências românticas, marcas de seu contexto histórico de formação e uma reflexão constante sobre os conflitos entre indivíduo e sociedade, a obra de Gonzaguinha revela-se como uma formulação singular e historicamente situada de impasses que permanecem constitutivos da experiência moderna.

REFERÊNCIAS

A música em revisão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro nº 67, 14 de junho de 1973.

ALMEIDA, Laís Barros Falcão de. *MPB em mudança: cartografando a controvérsia da nova MPB*. 2016. Dissertação (Mestrado em Comunicação)— Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFP. Recife, 2016.

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, GIORGIO. *O que é o Contemporâneo?* In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: 70, 2017.

ANDRADE, M. Origem do Fado. *Revista Ilustração Musical*, v. 1, nº 1, p. 3, 1930.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BARAT, Aicha Agoumi de Figueiredo. *Capas de disco: modos de ler*. 2018. Tese (Doutoramento em Literatura, Cultura e Contemporaneidade)— Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2018.

BARTHES, Roland. A morte do autor In: *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO et al. *Teoria da Cultura de massa*. Trad. de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 221-254.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense: 1985. p. 120-136.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____ *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994

BERG, Creuza. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura do regime militar (1964-1984)*. São Paulo: EdUFSCAR, 2002.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1983

BERLIN, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. New Jersey: Princeton University Press, 2001.

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. Tradução Ivo Korytowski. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. : GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 75-112.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.
- BRITTO, Paulo Henriques. O romântico neoclássico. In: BYRON, George Gordon. *Beppo: uma história veneziana*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2010.
- BYRNE, David. *How music works*. New York: McSweeney's, 2012.
- CADILHE, Alexandre José. “Uma conversa de homem pra homem ele disse”: performances de masculinidades em narrativas cariocas ficcionais. *Revel- revista de estudos literários da Uems*, [S. 1.], v. 2, n. 19, p. 37–59, 2018. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/2807>. Acesso em: 1 jan. 2025.
- CAMERON, Deborah. Desempenhando identidades de gênero: conversas entre rapazes e construção de masculinidade heterossexual. In: OSTERMANN, Ana Cristina; FONTANA, Beatriz (org.). *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na literatura brasileira. In:
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-257.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997. p. 243-270.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução: Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e subdesenvolvimento.
- CASTRO, Josué de. *Geografia da fome- o dilema brasileiro: pão ou aço*. Rio de Janeiro: Antares: Achiamé. 1980.
- CHARTIER, Roger; FAULHABER, Priscila,(Org.) LOPES, José Sérgio Leite (Org.). *Autoria e história cultural da ciência*. Rio de Janeiro: Azougue, 2012, 124p.

CÍCERO, Antonio. O tropicalismo e a MPB. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santuza Cambraia (orgs.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/FAPERJ, 2003.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. 2001. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Doutorado em Linguística Aplicada, São Paulo, 2001.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DELPHY, Christine. *O inimigo principal: economia política do patriarcado*. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 17, p. 99-119, maio/ago. 2015.

DIAS, Márcia Tostes. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et circenses*. Rio de Janeiro. Cobogó, 2018.

DUNN, Christopher. *Brutalidade jardim: a tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: UNESP, 2009.

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

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo, Companhia das letras, 1994.

FARIA, Alexandre. A presença da canção na literatura brasileira; In: MENEZES, Roniere (org.). *Na literatura, as canções*. Uberlândia: O sexo das palavras, 2020. p. 19-48.

FARIA, Alexandre. *Deslocamento e apropriação*. In: Cultura, vol. 37, 2018, p. 161-177.

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).

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.

FIGUEIREDO eurídice. *A literatura como arquivo da ditadura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: a social history*. New York: Routledge, 2018.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. António F. Cascais e Eduardo Cordeiro. 6ª ed. Lisboa: Nova Vega, 2006.

GARCIA, Maria Fernanda. Ditadura Militar proibia imprensa de mostrar fome no país. *Observatório do terceiro setor*, 12 de dezembro de 2022. Disponível em <<https://observatorio3setor.org.br/ditadura-militar-proibia-imprensa-de-mostrar-fome-no-pais/>>. Acesso em 05 de janeiro de 2025.

GASPAROTTO, L. A. Alma e destino do povo português: o fado como identidade nacional lusa no limiar do Estado Novo (1927-1933). *Oficina do Historiador*, v. 7, p. 80-96, 2014.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2020.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ufjf, 2005.

GOODMAN, Steve; HEYS, Toby; IKONIADOU eleni. *Unsound: undead*. Cambridge: Urbanomic, 2019.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo, historicismo e história. In: GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-22

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HABERMAS, Jürgen. *A Modernidade: um projeto inacabado?* Tradução: Nuno Ferreira Fonseca, 1980. *Crítica - Revista do Pensamento Contemporâneo*, nº 2, novembro 1987, pp 5-23.

HADDAD, Sérgio. *Analfabetismo no Brasil: o que há de novo?*. Folha de São Paulo: São Paulo, 8 de setembro de 1995. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/08/opinioao/10.html>>. Acesso em 09 jul. 2025.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HAMBURGER esther. Diluindo fronteiras: a televisão as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, L. M. *História da vida privada no Brasil vol. 4: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 440- 487.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 364p.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms* London: Routledge, 1985

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge, 1994.

IBGE estuda despesas familiares. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de agosto de 1974. Economia/ Bolsas e mercado. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=7YU1AAAAIIBAJ&pg=PA24&dq=ibge+Estudo+Nacional+de+Despesa+Familiar&article_id=7035,3700979&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwiK2MOE65eFAxUxq5UCHRwHB2IQ6AF6BAgHEAI#v=onepage&q=p%C3%A3o&f=false>. Acesso em 05 de janeiro de 2025.

IBGE. *Nossa Experiência na Pesquisa da Balança: o Brasil sob a ótica dos pesquisadores do Estudo Nacional da Despesa Familiar*. Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv89079.pdf>>. Acesso em 09 de janeiro de 2025.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético* Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2005.

KEHL, Maria Rita. *O ressentimento camuflado da sociedade brasileira*. Novos Estudos: São Paulo, nº 71, p.163-180, mar., 2005.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

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).

LOURENÇO eduardo. Romantismo, Camões e a saudade. In: *Mitologia da saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 54-64.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. *O folclore na indústria fonográfica: A trajetória da Discos Marcus Pereira*. Dissertação (Mestrado)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo. 2013.

MAU. In: *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/mau-movimento-artistico-universitario/>. Acesso em: 18 nov. 2022.

MCVEIGH, Rob. Theorising sedentarism: the roots of antinomadism, in: *Gypsy politics and Traveller identity*, Hertford: University of Hertfordshire Press, 1997.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais: uma parábola*. 2. ed. São Paulo: 34, 2003.

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.

MILLER, Sidney. Os festivais no panorama da Música Popular Brasileira. *Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 18, 1968.

MILLER, Sidney. O universalismo e a MPB. *Revista Civilização Brasileira*, n. 21–22, 1968, p. 105–112.

MORICONI, Ítalo. Pós-modernismo e volta do sublime na poesia brasileira. In: *Poesia hoje*.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

PEDROSA, Célia, MATOS, Cláudia, NASCIMENTO evando (Orgs.). Niterói: EDUFF, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2025.

NAPOLITANO, Marcos. *Juventude e contracultura*. São Paulo: Contexto, 2023.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2010.

NEDER, Álvaro. A invenção da impostura: MPB, a trama, o texto. In: DINIZ, J; GIUMBELLI e; NAVES, S (Org.). *Leituras sobre a música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MADEIROS, Fernanda Teixeira de; MATOS Cláudia Neiva de; TRAVASSOS elizabeth. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

NUNES, Benedito. O pensamento romântico. In: GUINSBURG, Jacó. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-74.

OAE (Observatório da Alimentação Escolar). *Estudantes e responsáveis: o que pensam sobre o Programa Nacional de Alimentação Escolar na região metropolitana do Rio de Janeiro*. Reio de Janeiro: Levanta dados, 2023.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PENNA, Ana Beatriz Marques. *Aqui caberia um museu: uma análise sobre as itinerâncias na exposição “Esto no es un museo/ Isto não é um museu”*. 2023. 103 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

PINTO, Marcelo Garson Braule. *Jovem Guarda: A construção social da juventude na indústria cultural*. 2015. 349f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PRODUTOR DA TROPICÁLIA 02: Caetano Veloso. Entrevistado: Manoel Barenbein. Entrevistador: Renato Vieira: Discoteca Básica, 28 jun. 2021. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/6UV1yNRDoZFZkewWVo9ICD?si=e13f1cb95e88441e>. Acesso em 05 mar. 2025.

REIS, Alberto Olavo Advincula; OLIVEIRA-MONTEIRO, Nancy Ramacciotti de. *Sexualidade e procriação na ótica de jovens de periferias sociais e urbanas*. Periódicos Eletrônicos em Psicologia, 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-12822007000200008>. Acesso 14/abr./2024.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global, 2013.

RIBEIRO, Solano. *Prepare o seu coração*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record. 2000.

ROCHA, Janes. *Os outubros de Taiguara: um artista contra ditadura: música, censura e exílio*. São Paulo: Kuarp, 2014.

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SANT'ANNA. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 19. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

SCHREIBER, Mariana. Famílias famintas e mães desdentadas: o retrato da miséria na ditadura que ficou 'escondido' nos arquivos do IBGE. *BBC News Brasil*, Brasília, 31 de março de 2024. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/articles/cx0z199k8n3o>>. Acesso em 05 de janeiro de 2025.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCOVILLE e. H. M. L. *Na barriga da baleia: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. 2008. Tese (Doutorado em história) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/ 1969-78)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

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).

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós- 64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1984.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. São Paulo: EdUFSCAR, 1995.

SMITH, David; GREENFIELD, Margareth. *Gypsies and Traveller in Housing: The decline of nomadism*. Bristol: University of Bristol, 2013.

SOUZA, Amilton Justo de. *É o meu parecer : a censura política à música de protesto nos anos de chumbo do regime militar do Brasil (1969-1974)*. 2010. 327 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

TATIT, Luiz. *A canção e as oscilações tensivas*. Estudos Semióticos. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 14–21, nov. 2010.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Atelier Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. *Elementos para a análise da canção popular*. Cadernos de semiótica aplicada. São Paulo, v. 6, n. 2, p. 7-24, dez. 2003.

TATIT, Luiz. Melodia elo e elocução: “Eu sei que vou te amar”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS elizabeth (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

TATIT, Luiz. *O cancionista*: 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. 2. ed. São Paulo: Ateliê editorial, 2008.

TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras: "Pagode romântico" e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

TEIXEIRA, Pedro. *Do samba à bossa nova: inventando um país*. Curitiba: Appris, 2015.

UMA entrevista mais maior de grande com Gonzaguinha, *Pasquim*, Rio de Janeiro, nº621, 27 de maio de 1981.

VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes de; VASCONCELOS, Mariana Perrelli;

VASCONCELOS, Iris Helena Guedes de. Fome, comida e bebida na música popular brasileira: um breve ensaio. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v.22, n.3, jul.-set. 2015, p.723-741.

VASCONCELOS, Francisco de Assis Guedes de. Fome eugenia e constituição do campo da nutrição em saúde pública em Pernambuco: uma análise de Gilberto Freyre, Josué de Castro

e Nelson Chaves. *História, Ciências, Saúde* – Manguinhos, v.8, n.2, p.315-339. 2001.

VASCONCELOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa latina*. São Paulo: Unifesp, 2016.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

XAVIER, Adilson. *Storytelling: histórias que deixam marcas*. Rio de Janeiro: Bestseller, 2015.

WILLIS, Paul. *Aprendendo a ser trabalhador: escola, resistência e reprodução social*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

WISNIK, José Miguel. Plano de voo, *Movimento*, Rio de Janeiro, nº 13, 1975.

ZIZEK, Slavoj. *Em defesa das causas perdidas*. São Paulo: Boitempo, 2011.

Referências Literárias e Fílmicas

- ALVES, Castro. *Espumas Flutuantes e Os Escravos*. São Paulo, Martins Fontes, 2000
- AMADO, Jorge. *Capitães da areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*, o herói sem caráter. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- ANDRADE, Oswald de. Canto de regresso à pátria. In: ANDRADE, Oswald de. Pau-Brasil. Paris: Sans Pareil, 1925.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*, São Paulo: Ática, 1997
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- CACASO. In: HOLLANDA, H. B (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- CACASO. *Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. *Eu sou Carlos Imperial*. Rio de Janeiro: Afinal Filmes, 2015.
- CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. *Uma noite em 67*. Rio de Janeiro: Videofilmes, 2010.
- CALLADO, Antônio. *Quarup*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1982.
- CAMINHA, Pero Vaz de. Carta a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil. Lisboa: Imprensa Nacional, 1900 [1500].
- GANGA ZUMBA. Dir. Cacá Diegues. Brasil, 1964. Longa-metragem.
- FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. São Paulo. Companhia das Letras, 1989.
- GONZAGUINHA. *Ponto de Encontro*, São Paulo: TV Cultura, 1979. Programa de TV.
- GONZAGUINHA. *Série grandes nomes*, Rio de Janeiro: Rede Globo, 1981. Programa de TV.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. São Paulo: Paulo Azevedo, 1960.
- KEROUAC, Jack. *On the Road*. Londres: Penguin, 2003.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poética da cana-de-açúcar*. In: MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- PENN, Arthur. *Alice's Restaurant*. Estados Unidos: United Artists, 1969. Filme (112 min).

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1979.

RAY, Nicholas (Dir.). *Rebel Without a Cause*. Estados Unidos: Warner Bros., 1955. Filme (111 min).

REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2001.

SEARS, Fred F. *Ao balanço das horas* (Rock Around the Clock). Estados Unidos: Columbia Pictures, 1956

THOMPSON, Hunter S. *Medo e delírio em Las Vegas: uma viagem selvagem ao coração do sonho americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Referências discográficas

BAIANOS, Novos. *Novos baianos futebol clube*. São Paulo: Continental, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Q76MOA6Hs8KPk3brm8V6I?si=Pi-J6WDwQz6CwNgbp6TZQ>. Acesso em 16 mar. 2024.

BAND, The Allman Brothers. *Eat a peach*. Macon: Capricorn, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/6D9I7GZsqc3pwDg3DFrtjs?si=ebIYsSHITCOKgns4G73EVg>. Acesso em 16 mar. 2024.

BEN, Jorge. *África Brasil*. Rio de Janeiro: Philips, 1976. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/0esHQqYklDPje00NUNq6py?si=9Wfrh_lcSxaBmhiw_AdSuQ. Acesso em 16 mar. 2024.

BETHÂNIA, Maria. *Cena muda*. São Paulo: Universal, 1974. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/2PYCzz56eowm1jCGEJa0Yi?si=3ypvxke9QlG_9VWRp1q8yg. Acesso em 10 jul. 2024.

BETHÂNIA, Maria. *Álibi*. São Paulo: Universal, 1978. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4hjiHP3NIIzyYUgfs145zr?si=Vpdf6RmdTUuybkr8NnvrRg>. Acesso em 10 jul. 2024.

BOSCO, João. *Galos de briga*. São Paulo: RCA Victor, 1976. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3yXcHMIgO35KCn2t1sCpfa?si=WGqgad9KStiJnUJ4Nb0WRw>. Acesso em 16 mar. 2024.

CLAPTON Eric. *Ocean Boulevard*. Londres: RSO, 1974. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/408nODJ1r3nO7f3qWkCrCB?si=RzPvGt_yTQyKwgBjUqB8Tg. Acesso em 16 mar. 2024.

DYLAN, Bob. *Another Side of Bob Dylan*. New York: Columbia, 1964. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/3q1W9iVdyuwVOGKn696Oh0?si=H1bLrJmEQhGN3bPnLf_arA. Acesso em 16 mar. 2024.

ESQUINA, Clube da. *Clube da esquina*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5risYG7klZCSLMNx9dZhf>. Acesso em 28 set. 2024.

FRANKLIN, Aretha. *I Never Loved a Man the Way I Love You*. New York: Atlantic, 1967. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5WndWfzGwCkHzaAbQXVkg2V?si=mVJMLAnWQ0GuqHftJvNmvw>. Acesso em 15 mar. 2024.

GIL, Gilberto. *Gilberto Gil*. Rio de Janeiro: Philips, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/7JqTno9nqdXv7Trk5XlqW1>. Acesso em 28 set. 2024.

GILBERTO, João. *Chega de saudade*. Rio de Janeiro: Odeon, 1959.

GONZAGUINHA. *Caminhos do coração*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1982.

GONZAGUINHA. *Coisa mais maior de grande* (pessoa). Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1981.

GONZAGUINHA. *Começaria tudo outra vez*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.

GONZAGUINHA. *De volta ao começo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.

GONZAGUINHA. *Gonzaguinha da vida*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979.

GONZAGUINHA. *Grávido*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1984.

GONZAGUINHA. *Luiz Gonzaga Jr.* Rio de Janeiro: Odeon, 1973.

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

GONZAGUINHA. *Moleque*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977.

GONZAGUINHA. *Plano de voo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975.

GONZAGUINHA. *Recado*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978.

GUARABYRA, Sá, Rodrix e. *Terra*. Rio de Janeiro: EMI, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5vpSDKqlOVhQ2FilmZnNtd?si=245TL3n1QLG5E-lbjGyYig>. Acesso em 28 set. 2024.

GUARABYRA, Sá, Rodrix e. *Passado Presente Futuro*. Rio de Janeiro: EMI, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/78WaHJ6d5nNAhRDrzCUtUF?si=ujK5o8vxRk2Axj3qc5wrXw>. Acesso em 28 set. 2024.

HENDRIX, Jimi. *Electric Ladyland*. Londres: Polydor, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/5z090LQztiqh13wYspQvKQ?si=7TfyLGaQQYmgiEJ99sohaA>. Acesso em 28 set. 2024.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque de Hollanda*. Rio de Janeiro: RGE, 1966. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4ejwSOS740Jj4z3h4RyxJo?si=gy5TdLC6TtqFr6IUZGZ08A>. Acesso em 28 set. 2024.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Sabiá/ Retrato em branco e preto*. Rio de Janeiro: RGE, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0MdfjYv6qzUsHHdxEEJGq?si=DbCe6ZF7Sq-O3bFtJnVQkQ>. Acesso em 12 abr. 2024.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *A ópera do malandro*. Rio de Janeiro: RGE, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLjKPgQUCZ3zRQ49xxaL5hyJNvkmWbEk5R>. Acesso em 12 abr. 2024.

JOBIM, Tom; BUARQUE, Chico. Sabiá. Intérpretes: MPB4 e Quarteto em Cy. In: III Festival Internacional da Canção. Rio de Janeiro: Codil, 1968. 1 faixa de disco (3 min 20 s).

KETTI, Zé. Opinião. Intérprete: Nara Leão. In: LEÃO, Nara. Opinião de Nara. Rio de Janeiro: Philips, 1964. 1 faixa de disco (2 min 45 s)

LINS, Ivan; SOUZA, Ronaldo Monteiro de. O amor é meu país. Intérprete: Ivan Lins. In: V Festival Internacional da Canção. Rio de Janeiro: Formidável/Phonogram, 1970. 1 faixa de disco (3 min 10 s).

MACALÉ, Jards; MACHADO, Duda. Hotel das estrelas. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, Gal. Legal. Rio de Janeiro: Philips, 1970. 1 faixa de disco (3 min 20 s).

MACALÉ, Jards; SALOMÃO, Waly. Vapor barato. Intérprete: Gal Costa. In: COSTA, Gal. Fa-Tal: Gal a Todo Vapor. Rio de Janeiro: Phonogram/Philips, 1971. 1 faixa de disco (4 min 23 s).

MATOGROSSO, Ney. *Feitiço*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1978. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/48iya6uUUaKwMGPY0vUqb4?si=H7018hkIQuGRRNANrzGr_w. Acesso em 12 abr. 2024.

MATOGROSSO, Ney. *Seu tipo*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1979. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/6kgzmXWYUMxAW7wZpAgqTu?si=ZSDTtgDIT3mIKGkbz_fd7Q. Acesso em 12 abr. 2024.

MENEZES, Carolina Cardoso de. Brasil Rock. Rio de Janeiro: Odeon, 1957.

MORRISON, Van. *Moondance*. Rio de Janeiro: Warner Music, 1970. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7diHYi0CglGJekoM3KaWBK?si=oXN1L9KRWC6F5HKVEWh4w>. Acesso em 12 abr. 2024.

MPB4. *Palhaços e reis*. São Paulo: Universal Music, 1974. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/05qYGzcnNn1aVBVPIkh6ba?si=ETaUTLXPTf25kXOb6CqIEQ>. Acesso em 12 abr. 2024.

MPB4. *10 anos depois*. São Paulo: Universal Music, 1975. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1X42b0NEC8OPNnPKcJJgIY?si=CymbN4ocQ0G5gfaGZEEFcw>. Acesso em 12 abr. 2024.

MPB4. *Canto dos homens*. São Paulo: Universal Music, 1976. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0ISoCzFnAtQHvuiKDCUM82?si=5NwKafHkTGClXKq0FZ6dQ>. Acesso em 12 abr. 2024.

MPB4. *Bons tempos, hein*. São Paulo: Universal Music, 1979. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/6VgNfSfvtOIbULq33TNymb?si=66qXGrZ_TBKS6TaAh9ctMA. Acesso em 12 abr. 2024.

NASCIMENTO, Milton. *Miltons*. São Paulo: CBS, 1988. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7qrmWwDm6WEBdJH9rtCIeV?si=GdWSdF0CQzONUbjOCUaXpA>. Acesso em 12 abr. 2024.

RECORD. *3º Festival da Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Philips, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xzxWv4CROEs>. Acesso em 15 mar. 2024.

REDDING, Otis. *Respect*, Memphis: Stax Records, 1965. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KvC9V_IBnDQ. Acesso em 15 mar. 2024.

RICARDO, Sérgio. *Depois do carnaval*. Rio de Janeiro: Forma, 1963.

RICARDO, Sérgio. *Um senhor talento*. Rio de Janeiro: Elenco, 1963.

RODRIGUES, Lupicínio. *Vingança*. Intérprete: Linda Batista. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1951. 1 disco 78 rpm (3 min 12 s).

ROTH, David Lee. *Eat'em and smile*. Nova York: Warner Bros, 1986. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/0Ali88C44gQdI065upsgKU>. 28 set. 2019.

SOM, A Cor do. *Transe Total*, Rio de Janeiro: WEA, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aZtpm5GRTtE>. Acesso em 12 abr. 2024.

VANDRÉ, Geraldo. *Aroeira*. Intérprete: Geraldo Vandrê. In: VANDRÉ, Geraldo. *Canto Geral*. Rio de Janeiro: Som Maior, 1968. 1 faixa de disco (3 min 05 s).

VANDRÉ, Geraldo. *Pra não dizer que não falei das flores*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1979. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2N34FkBjHcmlDphrxbdyR5?si=zvihPcnCTYqt2gaXB1iXQg>. Acesso em 12 abr. 2024.

VANDRÉ, Geraldo. *Canto Geral*. Rio de Janeiro: EMI, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2kHrtGad8x8yVWPRIAotwm?si=kvFSRcHtRHapS7RG2AFP6A>. Acesso em 12 abr. 2024.

VELOSO, Caetano. *Bicho*. São Paulo: Universal Music, 1977. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl->

[pt/album/2rXCY07TM8KFD4af2u6eaV?si=hLVSBi64S7GH1LVqF9kXgw](https://open.spotify.com/album/2rXCY07TM8KFD4af2u6eaV?si=hLVSBi64S7GH1LVqF9kXgw). Acesso em 12 abr. 2024.

VELOSO, Caetano. *Caetano Veloso*. Rio de Janeiro: Philips, 1967. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/3idXLXoZDLQyxAHF97yguf>. Acesso em: 28 set. 2024.

VELOSO, Caetano; GIL, Gilberto; COSTA, Gal; OS MUTANTES; ZÉ, Tom; LEÃO, Nara. *Tropicália ou Panis et circenses*. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

WHO, The. *Tommy*. Londres: IBC, 1969. Disponível em: <https://open.spotify.com/album/5cT7ee1sy2oEbFalP4asS4?si=O0nm-f35RPGbNoXQejWIHg>. Acesso em 12 abr. 2024.