

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Carlos Eduardo de Souza Costa

Gonzaguinha (1968-1985): um intelectual público na música popular brasileira

**Juiz de Fora
2026**

Carlos Eduardo de Souza Costa

Gonzaguinha (1968-1985): um intelectual público na música popular brasileira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.
Linha de pesquisa: Poder, Cultura e Trabalho.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim

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)

de Souza Costa, Carlos Eduardo.

Gonzaguinha (1968-1985) : um intelectual público na música popular brasileira / Carlos Eduardo de Souza Costa. -- 2026.
316 p. : il.

Orientador: Fernando Perlatto Bom Jardim

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2026.

1. Gonzaguinha. 2. MPB. 3. Intelectual público. 4. Cultura política. 5. Nacional-popular. I. Bom Jardim, Fernando Perlatto, orient. II. Título.

Carlos Eduardo de Souza Costa

Gonzaguinha (1968-1985): um intelectual público na música popular brasileira

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História. Linha de pesquisa: Poder, Cultura e Trabalho.

Aprovada em: 12/02/2026

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.^a Dr.^a Emilla Grizende Garcia

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Arnaldo Érico Huff Jr.

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugênio

Universidade de São Paulo

Prof. Dr.^a Miriam Hermeto Sá Motta

Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Fernando Perlatto Bom Jardim, Professor(a)**, em 13/02/2026, às 08:34, 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 **MIRIAM HERMETO SA MOTTA, Usuário Externo**, em 13/02/2026, às 13:53, 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 13/02/2026, às 14:14, 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 **Marcos Francisco Napolitano de Eugênio, Usuário Externo**, em 13/02/2026, às 14:37, 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 **Emilla Grizende Garcia, Usuário Externo**, em 18/02/2026, às 11:34, 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 **Arnaldo Erico Huff Junior, Professor(a)**, em 23/02/2026, às 09:32, 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-Uffj (www2.uffj.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **2867717** e o código CRC **D1208D6F**.

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Mauricélio e Vera, que, com as poucas armas de que dispunham, lutaram incansavelmente para que o estudo me fosse possível.

À minha filha, Elis, com quem aprendo, todos os dias, que sonhar é o combustível da vida.

À Andressa Bianchi, pelos muitos anos de companheirismo, afeto e parceria.

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta tese de doutorado é o desfecho de uma longa jornada, que não seria possível sem o apoio fundamental de diversas pessoas e instituições. É com profunda gratidão que registro aqui o meu reconhecimento.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Perlatto Bom Jardim, direciono minha mais sincera admiração e gratidão. Sua orientação sempre culta e suas críticas pertinentes guiaram esta pesquisa desde os primeiros esboços até a versão final. Obrigado por acreditar neste projeto e confiar no meu trabalho como pesquisador.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), pela excelência acadêmica, pela estrutura oferecida e pelo ambiente intelectual fértil e desafiador que tanto contribuiu para a minha formação. Agradeço em especial à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior (CAPES), pela concessão de uma bolsa de estudos durante parte deste doutorado. Seu apoio foi de grande importância.

Ao professor Dr. Marcos Napolitano, cuja produção historiográfica sobre música popular brasileira descobri por volta dos meus 17 anos, momento inicial de minha Graduação. A partir dali, compreendi que a MPB poderia ser tão ouvida quanto pensada academicamente. Gostaria também de agradecer ao professor Dr. Arnaldo Huff e à professora Dr.^a Miriam Hermeto por aceitarem participar de minha banca de defesa, contribuindo assim com este trabalho de pesquisa. Agradeço de forma especial à professora Dr.^a Emilla Grizende, cujas contribuições, juntamente com as do professor Dr. Marcos Napolitano, foram decisivas para esta pesquisa.

Manifesto meu mais profundo agradecimento à professora Dr.^a Silvana Motta Barbosa. Sua crença incansável em minha capacidade intelectual foi a mola-mestra que me impulsionou em direção ao Mestrado e ao Doutorado. A confiança que depus em mim nasceu, em grande parte, do seu olhar.

Aos meus professores e professoras do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, onde realizei este Doutorado e, “há muitos anos atrás”, a Graduação. O chão onde hoje piso com alguma segurança foi pavimentado pelas aulas de cada um e de cada uma de vocês.

Aos amigos que muitas vezes se colocaram de braços abertos para receber e acolher as “dores e as delícias” inerentes ao percurso de um doutorando. Seu carinho, cuidado e escuta foram impagáveis. Agradeço também ao “grupo de estudos” sobre História e Música Popular, criado em 2003 por um pequeno bando de amigos interessados em desvendar as possibilidades

dessa relação tão profícua. A Bruno Tuler, Edson Leão, Ricardo Aguiar e Adriano Vidigal o meu carinho e sinceros agradecimentos.

Aos meus pais, Mauricélio e Vera, por terem se mantido firmes em acreditar na força emancipadora da educação. Seus sacrifícios e incentivos foram a base desta conquista.

À Andressa Bianchi e à minha filha Elis, meu agradecimento mais profundo e amoroso. O carinho e o suporte de vocês ressoam profundamente em mim.

Por fim, agradeço a todos que, de alguma forma, cruzaram meu caminho durante esta etapa e contribuíram para a realização deste sonho. Muito obrigado!

E eu pergunto aos economistas políticos, aos moralistas, se já calcularam o número de indivíduos que é forçoso condenar à miséria, ao trabalho desproporcionado, à desmoralização, à infâmia, à ignorância crapulosa, à desgraça invencível, à penúria absoluta, para produzir um rico?

Almeida Garrett

E é tão bonito quando a gente entende que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá. E é tão bonito quando a gente sente que nunca está sozinho por mais que pense estar.

Gonzaguinha

RESUMO

A presente tese analisa a trajetória artística e intelectual do cantor e compositor Luiz Gonzaga do Nascimento Jr., o Gonzaguinha, entre os anos de 1968 e 1985. O trabalho investiga a inserção do compositor no campo da Música Popular Brasileira (MPB) sob a perspectiva da História Cultural e Política, defendendo a hipótese de que Gonzaguinha atuou como um “intelectual público”. A pesquisa demonstra como o artista, forjado na tensão entre um habitus popular (originário do Morro de São Carlos) e a sociabilidade universitária de classe média, utilizou sua obra como espaço privilegiado de elaboração crítica sobre a realidade brasileira durante a ditadura militar. O estudo examina como Gonzaguinha dialogou com e reelaborou a cultura política nacional-popular, transitando entre a denúncia das desigualdades sociais e a resistência ao autoritarismo. A partir da análise de fonogramas (letras e parâmetros musicais), entrevistas na imprensa e material biográfico, a tese identifica três estruturas de representação do popular na obra do compositor, denominadas “poética da angústia”, “poética da insubmissão” e “poética da comunhão”. Tais categorias revelam as modulações no discurso do artista frente às transformações conjunturais do período, que vão do endurecimento do regime nos “anos de chumbo” às esperanças e contradições da abertura política. Gonzaguinha, ao reivindicar a legitimidade de sua origem suburbana e tensionar/negociar com o mercado, construiu uma práxis artística indissociável da práxis do intelectual público, defendendo o protagonismo das classes trabalhadoras na redemocratização do país.

Palavras-chave: Gonzaguinha; Música Popular Brasileira; Intelectual Público; Cultura Política; Ditadura Militar; Nacional-Popular.

ABSTRACT

This thesis analyzes the artistic and intellectual trajectory of the singer and composer Luiz Gonzaga do Nascimento Jr., known as Gonzaguinha, between 1968 and 1985. The work investigates the composer's insertion into the field of Brazilian Popular Music (MPB) from the perspective of Cultural and Political History, arguing that Gonzaguinha acted as a “public intellectual”. The research demonstrates how the artist, forged in the tension between a popular habitus (originating from the Morro de São Carlos favela) and middle-class university sociability, used his work as a privileged space for critical elaboration on the Brazilian reality during the military dictatorship. The study examines how Gonzaguinha engaged with and re-elaborated the “national-popular” political culture, navigating between denouncing social inequalities and resisting authoritarianism. Based on the analysis of phonograms (lyrics and musical parameters), press interviews, and biographical material, the thesis identifies three structures of representation of the popular in the composer's work, named “poetics of anguish”, “poetics of insubmission”, and “poetics of communion”. These categories reveal the modulations in the artist's discourse regarding the period's conjunctural transformations, ranging from the hardening of the regime in the “years of lead” to the hopes and contradictions of the political opening. Gonzaguinha, by asserting the legitimacy of his suburban origins and negotiating/tensioning with the market, built an artistic praxis inseparable from that of a public intellectual, advocating for the protagonism of the working classes in the country's redemocratization.

Keywords: Gonzaguinha; Brazilian Popular Music (MPB); Public Intellectual; Political Culture; Military Dictatorship; National-Popular.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Foto de Gonzaguinha no jornal <i>O Globo</i>	103
Figura 02: Capa do álbum <i>Luiz Gonzaga Jr.</i> , de 1973	115
Figura 03: Capa do álbum <i>Plano de voo</i> , de 1975.	125
Figura 04: Capa do álbum <i>Grávido</i> , de 1984	148
Figura 05: Contracapa do álbum <i>Grávido</i> , de 1984.	148
Figura 06: Capa do álbum <i>Olho de lince (Trabalho de parto)</i> , de 1985	149
Figura 07: Capa do álbum <i>Moleque Gonzaguinha</i> , de 1977	207

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

CPC - Centro Popular de Cultura

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros

MAU - Movimento Artístico Universitário

MPB - Música Popular Brasileira

PCB - Partido Comunista Brasileiro

TPE - Teatro Paulista do Estudante

UNE - União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
A CONSTRUÇÃO DO TEMA	15
Um relato pessoal	15
Por que Gonzaguinha?	17
Tema e problema de pesquisa	19
<i>Tema</i>	20
<i>Hipóteses</i>	21
<i>Recorte temporal</i>	22
<i>Objetivo de pesquisa</i>	22
<i>Justificativa</i>	23
BALANÇO BIBLIOGRÁFICO	25
FONTES E METODOLOGIA	31
ESTRUTURA DA TESE	49
1. DO MORRO À UNIVERSIDADE: A TRAJETÓRIA PECULIAR DE GONZAGUINHA NA MPB	50
1.1. A “EXPERIÊNCIA DO MORRO”	51
1.2. A CLASSE MÉDIA INTELECTUALIZADA: UNIVERSIDADE E MPB	57
1.3. TORNANDO-SE GONZAGUINHA	69
2. O INTELLECTUAL PÚBLICO	74
2.1. UMA PROPOSTA DE ENQUADRAMENTO	74

2.2. PRODUÇÃO INTELECTUAL: MPB E IMPRENSA ESCRITA.....	77
2.2.1. A moderna música popular brasileira como espaço de atuação do intelectual público	77
2.2.2. Imprensa escrita: a presença intelectual de Gonzaguinha em jornais e revistas entre 1970 e 1985	86
2.2.3.1. <i>Alguns apontamentos metodológicos</i>	86
2.2.3.2. <i>Público e mercado</i>	88
2.2.3.3. <i>“Um touro bravo”</i>	100
2.2.3. Com a “boca no mundo”: o Brasil pensado e debatido em canções	111
2.2.2.1. <i>“Quem foi de aço nos anos de chumbo”? (1969-1973)</i>	112
2.2.2.2. <i>“Na corda bamba de sombrinha” (1974-1979)</i>	121
2.2.2.3. <i>“Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós!” (1980-1985)</i>	139
3. POÉTICAS DO HOMEM COMUM	152
3.1. O NACIONAL-POPULAR: DE PROJETO CULTURAL NOS ANOS 30 A CULTURA POLÍTICA NOS ANOS 60	154
3.1.1. A formação de um projeto de cultura nacional-popular nos anos 20 e 30	155
3.1.2. O nacional-popular na MPB dos anos 60: de projeto cultural a cultura política	160
3.1.2.1. <i>O processo de constituição</i>	160
3.1.2.2. <i>A cultura política nacional-popular nos anos 60</i>	168
3.2. A MPB NO PÓS AI-5	171
3.3. GONZAGUINHA E O “POVO BRASILEIRO”: A CULTURA POPULAR COMO ESTRUTURADORA DA NACIONALIDADE, DA RESISTÊNCIA E DA DEMOCRACIA	174

3.3.1. “Poética da insubmissão”: representações da exploração, da desigualdade e da resistência	183
3.3.2. “Poética da angústia”: as contradições na relação entre o artista-intelectual e as classes trabalhadoras	217
2.3.3. Outras dimensões da “poética da angústia”: a permanente tensão entre engajamento político e indústria cultural	228
3.3.4. “Poética da comunhão”: mobilização popular, frentismo e redemocratização ...	236
CONSIDERAÇÕES FINAIS	260
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	262
DISCOGRAFIA	267
FONOGRAMAS	268
JORNAIS E PERIÓDICOS	272
AUDIOVISUAL	274
SITES	275
APÊNDICE — Lista de reprodução com as canções analisadas nesta Tese	276
ANEXO — Letras das canções analisadas	277

INTRODUÇÃO

A CONSTRUÇÃO DO TEMA

Um relato pessoal

O interesse que manifesto pelo trabalho de Gonzaguinha remonta à minha infância e encontra-se diluído em meio ao encantamento que desenvolvi em relação aos artistas da chamada MPB.¹ É certo que naquele momento não existiam para mim as preocupações que futuramente passariam a orientar meu interesse pela música popular brasileira, como, por exemplo, a vontade de compreendê-la em seus aspectos históricos, políticos e culturais. Mas, em certa medida, se a memória não me trai enquanto escrevo, o universo da MPB me encantava tanto quanto encantava aos meus pais, de quem aprendi que figuras como Chico, Caetano, Gil, Joyce, Milton e o próprio Gonzaguinha compunham canções não apenas bonitas, mas “importantes”. Apesar de não integrarem o pequeno rol das pessoas que no Brasil possuíam curso superior na década de 1980 e de serem trabalhadores pobres do subúrbio, meus pais costumavam circular por ambientes frequentados por intelectuais e artistas. A nossa casa mesmo era palco de festas memoráveis nas quais professores de História, de Filosofia, atores amadores, músicos e compositores marcavam presença constante, regando o ambiente com muita cantoria e conversas instigantes.

A festa e a música, inclusive, são indissociáveis da história de meu pai e de minha mãe. Meu avô paterno, Pedro, era trombonista de uma orquestra de instrumentos de sopro, a “Banda Tenente Januário”, que marcou presença em diversos eventos e festas cívicas na cidade de Juiz de Fora nas últimas décadas do século XX. Já meu avô materno, Antônio, vulgo “Marimbondo”, era sambista e tocava instrumentos variados de percussão no grupo “Ministrinho e Seu Conjunto” nos idos dos anos 60 e 70. Durante minha infância não foram poucas as rodas de samba que frequentei junto aos meus pais, que saíam de casa sempre muito animados para acompanhar o meu avô Antônio com o seu pandeiro que, segundo relatos familiares, fora sempre preciso e afiado.

¹ É importante observar que o conceito de MPB possui caráter amplamente polissêmico, assumindo definições e entendimentos distintos de acordo com o período analisado e, fundamentalmente, com os estudiosos e debatedores do tema. Nessa tese, minha intenção é, em diálogo com a bibliografia, tornar o conceito de MPB operacionalizável sob o ponto de vista da historiografia. Tal objetivo será perseguido no curso do presente texto.

Assim, desde pequeno me habituei a ouvir o samba e a MPB. Isso se dava tanto nas festas caseiras com os amigos e nas rodas que meu avô fazia, quanto no cotidiano, quando minha mãe, Vera, trabalhadora de casa, fazia tarefas como limpar, cozinhar, lavar, passar e, claro, cuidar de mim. Eu me levantava comumente por volta das 9:00 da manhã e o toca-discos já estava funcionando, fazendo ecoar pela casa as canções dos principais nomes da música brasileira dos anos 60 e 70. Foi dessa forma que se construiu o meu interesse por aquelas canções, sobretudo suas letras, sob a forte influência de minha mãe e do círculo de amigos que frequentavam a casa dos meus pais.

Eu me sentava ao sofá logo após o café da manhã e me punha a folhear os encartes dos discos que ela ouvia, interessando-me principalmente pelos sentidos e ideias contidas naquelas músicas. Minha mãe não se furtava de me perguntar se eu entendia o que estava sendo dito pelos artistas ou se eu sabia que algumas daquelas canções continham mensagens cifradas, já que muitas delas foram escritas numa época em que não se podia fazer críticas sociais ou políticas. O grupo de amigos dos meus pais que frequentava as festas em minha casa ajudava a incrementar ainda mais esse ambiente de música e pílulas reflexivas sobre o passado do país e, de modo mais geral, sobre a sociedade em que vivíamos. Um professor de História e amigo da família chamado Cláudio frequentemente me abordava com questões e reflexões sobre as letras de Chico, Caetano, dentre outros, e assim eu tomava “aulas” lúdicas de Humanidades e música popular em meio ao cotidiano.

Tais experiências certamente influenciaram uma série de escolhas que fiz ao longo de minha trajetória como sujeito. Não creio que seja fortuito que eu tenha optado profissionalmente pela História e também pela Música.

Minha entrada na universidade aconteceu no dia 05 de março de 2001, quando começaram as aulas no antigo ICHL (Instituto de Ciências Humanas e Letras). A UFJF modificou de maneira substantiva a minha experiência social, não apenas por me oferecer as ferramentas intelectuais com as quais eu trabalharia em minha futura profissão e que passariam a organizar o meu entendimento sobre o mundo, mas também por aprofundar o meu convívio com a classe média intelectualizada e progressista. Foi entre esses dois mundos, a universidade, majoritariamente branca e elitista do início dos anos 2000, e o subúrbio de Juiz de Fora que me formei professor de História e iniciei meu trabalho docente ao mesmo tempo em que começava também a me apresentar em bares da cidade como músico profissional. No entanto, é interessante notar que, mesmo me dedicando a essas duas áreas ao longo de minha trajetória no

mundo do trabalho, as duas só se uniram uma à outra em uma proposta de estudo acadêmico quando terminei o mestrado e decidi que faria o doutorado.

Esses pequenos fragmentos que ora busco em minha memória pessoal e afetiva têm por finalidade contribuir para responder a uma pergunta não tão simples, como pode parecer à primeira vista: afinal, por que decidi estudar o cantor e compositor Gonzaguinha em meu doutorado? Entendo que parte da resposta precisa ser construída a partir da conexão entre o pequeno relato pessoal apresentado nos primeiros parágrafos desta Introdução e partes da trajetória do músico Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.

Por que Gonzaguinha?

A trajetória pessoal de Gonzaguinha se distancia em grande parte da de alguns de seus contemporâneos mais notórios, o que se pode observar tanto por meio da análise de suas canções como das duas biografias que existem sobre o cantor e compositor. A primeira, escrita por Regina Echeverria (2006), e a segunda, por Jonas Vieira e Simon Khoury (2012). Apesar de filho de um nome importante da música popular no Brasil, o “rei do baião” Luiz Gonzaga, Gonzaguinha teve a infância e parte da adolescência marcada pela experiência de viver em um morro do Rio de Janeiro, mais precisamente, o Morro do São Carlos, no bairro do Estácio. A morte precoce de sua mãe, Odaleia, e as viagens do pai pelo Brasil para realizar shows, levaram o menino Luizinho a ser criado pelos padrinhos Xavier - também conhecido pela alcunha de Baiano do Violão - e Dina. Ela era uma trabalhadora de casa de origem portuguesa e Xavier um violonista que ganhava a vida acompanhando cantores portugueses na rádio Vera Cruz e outros espaços na noite carioca (ECHEVERRIA, 2006, p. 71). Luizinho chegou à casa dos dois com apenas 2 meses de idade. Portanto, foi junto a trabalhadores e trabalhadoras pobres do subúrbio carioca, aos cuidados de Dina e sob o violão de Xavier, que Luiz Gonzaga do Nascimento Jr. passou sua infância e parte da adolescência. (ECHEVERRIA, 2006, p. 64) Acredito que tal acontecimento possui importância crucial para o entendimento das possibilidades que se abriram diante de Gonzaga Jr. em seu processo de constituição como indivíduo e sujeito social. A socialização de Gonzaguinha desde a infância no Morro do São Carlos certamente o colocou em contato com uma gama de vivências específicas das camadas subalternas urbanas no Brasil dos anos 40 e 50.

Nas palavras de sua biógrafa Regina Echeverria,

Aos 10 anos [Gonzaguinha] já sabia se virar. Para fazer dinheiro, carregava sacolas na feira e, para se enturmar, servia de avião aos bicheiros do São Carlos quando a polícia resolvia aparecer. Em compensação, o bicheiro Geléia (sic) costumava salvá-lo de encrencas em várias situações. Fazia ponto no bar do seu Gomes, onde também se comprava mortadela, refrigerante, e para onde dona Dina corria para atender ao telefone, o único das redondezas. No carnaval, o moleque fugia com Pafúncio, vendedor de caranguejos que morava ali perto e era membro da ala de compositores da Escola de Samba Unidos de São Carlos, para ver a folia no meio do samba. (ECHEVERRIA, 2006, p. 74)

No ano de 1961, Gonzaguinha foi morar com o pai, o “rei do baião” Luiz Gonzaga, fato que reorganizou o círculo do garoto à época com 16 anos. Luizinho passaria a viver em contato mais direto com a juventude de classe média carioca. A entrada na Faculdade de Economia Cândido Mendes em 1967 e as participações nos saraus promovidos na Rua Jaceguai, número 27, pelo médico e apaixonado pela música Aluízio Porto Carreiro, fariam de Gonzaguinha o sujeito que desceu o Morro do São Carlos, carregando consigo as marcas socioculturais dos grupos subalternizados dos subúrbios e favelas cariocas, e adentrou na sociabilidade da juventude universitária num contexto caracterizado pela imposição de uma ditadura militar e pela efervescência dos festivais de música popular brasileira. O jovem Gonzaguinha forja-se, portanto, num ambiente histórico atravessado por transformações pessoais - a ida para a casa do pai e a entrada para a faculdade - em profundo diálogo com as mudanças mais gerais vividas pelo Brasil em suas dimensões políticas - o golpe civil-militar² e a ditadura em seus anos iniciais - e culturais - a formação da MPB a partir das heranças da bossa reprocessadas pelas demandas de crítica social e política a serem expressas nos festivais, redutos da oposição civil ao regime autoritário após o fechamento dos canais institucionais de participação.

Na casa de Aluízio Porto Carreiro, Luiz Gonzaga Jr. tomaria contato com diversos outros jovens talentosos na arte de tocar, cantar e compor música brasileira, como Aldir Blanc, Guinga, Ivan Lins, César Costa Filho, dentre outros. Naquele ambiente nasceria o que a partir de 1970 passaria a ser chamado de MAU (Movimento Artístico Universitário). Os jovens compositores passariam a participar ativamente dos festivais universitários e daqueles com maior projeção midiática, como o Festival Internacional da Canção, mergulhando suas vidas na música, que

² Opto, aqui, pela denominação “golpe civil-militar” tal como tal noção é utilizada por Daniel Aarão Reis e outros estudiosos do período. Em que pese o conjunto de críticas dirigidas pelo historiador Carlos Fico a essa denominação, estou convencido que é de grande importância salientar a dimensão civil – assumida como fundamental por Fico - do golpe de estado que depôs o presidente João Goulart e instaurou 21 anos de ditadura militar no Brasil. Ver FICO, Carlos. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017. p. 52-53.

passava a surgir de modo cada vez mais concreto como meio de vida e fonte de renda, sobretudo a partir do destaque que as canções de Ivan Lins e Gonzaguinha passariam a ter nas apresentações.

Na biografia de Gonzaguinha, Regina Echeverria narra a trajetória de alguns dos artistas do MAU em direção a uma relação mais íntima com a indústria cultural na passagem dos anos 60 para os 70:

“No V Festival Internacional da Canção, de 1970, o grupo se apresentou como MAU. Ivan Lins ficou em segundo lugar com *O Amor É o Meu País*, parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, e Gonzaguinha ficou em quarto, com *Um Abraço Terno Em Você, Viu Mãe?* Foi o que bastou para chamar a atenção da TV Globo, que os contratou para participar de um programa de TV, um novo programa, o *Som Livre Exportação*, que estreou em janeiro de 1971. (...) A emissora viu naqueles estudantes universitários ligados aos festivais uma possibilidade de criar um programa de música com gente nova e os levou para um núcleo de criação (...)” (ECHEVERRIA, 2006, p. 141).

A trajetória de Gonzaguinha abriga uma espécie de desvio em relação à de grande parte dos compositores de sua geração. A experiência social e cultural no Morro do São Carlos inundará o espírito do compositor de referências musicais características do universo sonoro da comunidade onde viviam Dina e Xavier, seus pais adotivos. A universidade e o MAU, por sua vez, alargarão os círculos sociais de Luizinho, fazendo adentrar em sua escuta não apenas novos acordes e melodias, mas novas ideias, principalmente aquelas que andavam nas cabeças e nas bocas da juventude preocupada com a crítica social e política num país que adentrava o autoritarismo e abortava a possibilidade de resolução de suas mazelas sociais profundas. Gonzaguinha carregará para suas canções a marca de suas vivências pessoais forjadas em uma sociedade que atravessava tal circunstância histórica, dentro da qual o compositor fará as suas escolhas.

Considero a especificidade da trajetória de Gonzaguinha um fator importante para que sua obra seja tratada por esta tese. Compreender o processo por meio do qual o garoto do morro se tornou uma voz crítica e ativa dentro da MPB ao longo dos anos 70 é fundamental para o entendimento dos caminhos possíveis percorridos por artistas desse campo no período considerado. Além disso, eu como historiador e músico com origens sociais suburbanas, não poderia deixar de sentir identificação com os caminhos trilhados por Luiz Gonzaga Jr.

Tema e problema de pesquisa

Tema

Não é possível compreender o comportamento artístico de Gonzaga Jr. sem situá-lo como sujeito histórico, como um homem pertencente ao seu tempo. Ele transitava no meio cultural e intelectual brasileiro durante as décadas de 1960 e 1970, momento em que o país foi mergulhado na ditadura, o AI-5 institucionalizava a censura e a repressão, a resistência armada era paulatinamente vencida, vários artistas encontravam-se exilados – ou acabavam de retornar ao Brasil, como Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso – a indústria cultural se reestruturava e apresentava novas demandas (NAPOLITANO, 2002, p. 7).

A necessidade de uso da arte na resistência e na luta contra o regime era tema presente nas conversas de muitos artistas, intelectuais, trabalhadores e estudantes. Os embates estéticos e ideológicos que marcaram a segunda metade dos anos 60 se transformavam. O tema abordado pelos compositores herdeiros do nacional-popular já não era mais a revolução (RIDENTI, 2000, p. 46), mas a resistência contra a ditadura militar e a luta contra a censura, além das denúncias sobre as desigualdades que continuavam marcando a sociedade brasileira. Segundo Ridenti, os temas que envolviam a intelectualidade de esquerda no Brasil dos anos 60 passavam irremediavelmente pelo tripé “nação, povo e revolução”. Com as derrotas sofridas pela guerrilha, a edição do AI-5 e a intensificação da censura e da repressão ocorrem algumas mudanças no debate. A necessidade de resistir à ditadura e a busca por um nacional que partisse cada vez mais do popular passam a ser a tônica das discussões que preocupariam artistas e intelectuais da década de 1970.

Dessa maneira, o projeto estético e político de muitos compositores da MPB continuava pulsando no interior da mesma canção, mas modulava e apresentava novas nuances. A luta contra o regime passava obrigatoriamente, para vários deles, pela busca da nação, cujo pilar de sustentação seria cada vez mais a cultura popular. Diversos cantores, músicos e compositores entravam no meio cultural do país nos anos 70 abraçando esse compromisso: a busca pelo povo brasileiro e por sua cultura “autêntica”. Desejavam encontrar uma força que embasasse a luta contra a opressão da ditadura. Essa força era o povo, seus códigos e suas tradições, vistas como essencialmente “resistentes” (RIDENTI, 2000, p. 56). Uma nação predisposta ao combate por uma vida melhor, com menos exploração, menos desigualdade, mais justiça e mais alegria.

Gonzaguinha foi um dos responsáveis pela criação de um conjunto de representações sobre o povo brasileiro e visões de Brasil que se espalharam por todos os cantos do país nas ondas do rádio, dos discos e da televisão. Empenhou-se na construção de uma identidade

nacional que partisse dos elementos integrantes do que se entendia como cultura popular e abrigou dentro de suas canções os códigos, o comportamento, o gosto, os hábitos, as crenças, a cultura do “povo” e isso o coloca no processo histórico brasileiro não apenas como um artista da MPB dos anos 70, sobretudo, mas como um intelectual público que, por meio de suas canções desejou representar as camadas trabalhadoras e subalternizadas da sociedade e utilizar-se disso como forma de marcar diretamente a sua filiação política e ideológica. Em suma, Gonzaguinha pensou, refletiu, debateu e propôs um Brasil por meio de sua extensa obra musical, o que faz com que seu lugar na sociedade não se circunscreva ao de um artista popular apenas. Gonzaguinha foi, antes de mais nada, um intelectual, um pensador brasileiro.

Hipóteses

A presente tese entende que não é possível compreender os campos cultural e político de maneira dissociada no Brasil dos anos 70. A redução dos espaços de atuação política pela ditadura, sobretudo em seu período mais cruento, ou seja, no pós-AI-5, transformou a cultura em um polo galvanizador de insatisfações, debates e críticas ao regime autoritário e demais problemas enfrentados pelo país, como a desigualdade social, a fome, a exploração do trabalho, etc. A música, como expressão elementar do campo cultural no Brasil daquele período, constitui-se como espaço privilegiado para debatermos a interpenetração entre política e cultura, tal como apontei anteriormente. Em tal cenário, a MPB ocupou um espaço mais do que privilegiado, já que a sigla sequer define ou se refere a um gênero musical, mas a um campo musical multifacetado que se organiza a partir de critérios estéticos, ideológicos, políticos e comerciais. (NAPOLITANO, 2001.).

Dessa forma, apresento uma primeira hipótese, segundo a qual a obra de Gonzaguinha nos anos 70, em que pesem as transformações no cenário musical brasileiro em fins da década anterior com a emergência de uma cultura de consumo e da crítica tropicalista, continua guardando marcante influência do nacional popular, que, neste trabalho, é entendido como uma “cultura política”. Mesmo que Gonzaguinha tenha sido de certo modo enquadrado pelas referências estéticas que adentram no campo da MPB após a emergência do tropicalismo (como o uso frequente da guitarra elétrica em muitas de suas canções), a necessidade de ser um “porta-voz” crítico dos setores subalternizados da população brasileira, buscando representar em sua música os trabalhadores pobres, tanto do campo quanto da cidade, como fundamentos da própria nacionalidade brasileira, dão sustentação à perspectiva que aqui defendo.

A segunda hipótese que defendo neste trabalho entende que o artista da MPB é um “intelectual público”. Gonzaguinha formulava por meio de suas canções um conjunto de debates, reflexões e críticas ao cenário político, econômico e social brasileiro no contexto da ditadura militar, além de participar ativamente de movimentos sociais e políticos e eventos culturais como espaços de resistência civil contra a ditadura. Entendo que a noção de intelectual público, ainda não utilizada para tratar o compositor da MPB nos anos 60 e 70 é bastante adequada para amplificar a nossa compreensão sobre o trabalho musical de Luiz Gonzaga Jr.

Recorte temporal

A produção musical de Gonzaguinha se situa aproximadamente entre os anos de 1968, quando o compositor inicia a sua participação nos festivais universitários, e 1991, quando morre em um acidente de carro durante a turnê de seu último disco, *Cavaleiro solitário*. No entanto, o recorte deste trabalho vai privilegiar a produção de Gonzaga Jr. entre 1968 e 1985, período no qual é possível discutir a inserção do artista em dois importantes processos históricos ocorridos no interior do período ditatorial brasileiro, a saber “os anos de chumbo” e “a abertura”. Minha intenção é, ao defender as hipóteses anteriormente apresentadas, situar a reflexão de Gonzaguinha como intelectual público no interior desses dois marcos da ditadura militar brasileira.

O recorte temporal proposto baseia-se nos marcos temporais essenciais para compreensão tanto do período como da obra de Gonzaguinha, que é atravessada pelo contexto ao mesmo tempo em que procura atuar sobre ele. O ano de 1968 corresponde ao momento em que foi editado o AI-5, quando a ditadura militar inaugura sua face mais repressiva e violenta. É nesse ano também que Luiz Gonzaga Jr. passa a atuar no terreno da música popular brasileira como cantor e compositor, tocando em festivais e gravando suas primeiras canções. Já o ano de 1985 marca o fim oficial da ditadura no Brasil com a eleição indireta do presidente José Sarney.

Objetivo da pesquisa

O objetivo geral dessa pesquisa consiste em analisar o impacto que a cultura política nacional popular terá no desenvolvimento do trabalho musical de Gonzaguinha entre 1968 e 1985, entendendo o artista como um intelectual público que aborda a realidade social brasileira sob perspectiva crítica por meio de sua obra musical. Também levarei em conta que Luiz

Gonzaga Jr. produziu sua obra, reflexão e intervenção na cena pública a partir de um *habitus* construído em meio à sua experiência de vida junto às classes populares no morro do São Carlos, no Rio de Janeiro.³ Esse *habitus*, por sua vez, será profundamente tensionado na medida em que o compositor adentra os círculos universitários e artísticos hegemonzados por uma classe média intelectualizada de esquerda.

No que diz respeito aos objetivos específicos do trabalho proposto, apresento os seguintes pontos:

1- compreender que parte da singularidade Gonzaguinha no interior da MPB parte do cotejamento e das negociações estabelecidas entre *habitus* pertencentes a distintos campos sociais entre os quais o compositor transita;

2- interpretar Gonzaguinha como um intelectual público que se endereça à audiência por meio da música popular, objetivando, em alguma medida, orientá-la política e ideologicamente;

3- perceber o compositor como herdeiro e reelaborador dos termos de uma cultura política nacional-popular oriunda da década de 1960, mantendo com ela uma relação permanentemente dialética;

3- compreender o trabalho artístico de Gonzaguinha como articulador de heranças legadas pela cultura política-nacional popular aos anos 70, década marcada pela vivência dos chamados “anos de chumbo” e do início do processo de abertura política.

4- ler as representações do popular em Gonzaguinha a partir das noções de “poética da angústia”, “poética da insubmissão” e “poética da comunhão”.

5- contribuir para com o debate historiográfico acerca da música popular brasileira.

Justificativa

A tese que proponho procura ancorar-se em duas justificativas complementares, mas separadas apenas por uma questão de escala. De um lado, acredito ser importante marcar a importância da MPB como objeto de estudo da historiografia. Do outro, apresento a novidade do enfoque que proponho sobre o trabalho artístico-intelectual do cantor e compositor Luiz Gonzaga do Nascimento Jr., o Gonzaguinha.

³ O conceito de *habitus*, fundamental na obra de Pierre Bourdieu, será tratado com a devida atenção mais adiante nesta tese.

Por mais que notemos uma multiplicação de dissertações e teses sobre o assunto em programas de pós-graduação pelo país, elas ainda são insuficientes diante da quantidade de material a ser explorado a respeito da produção em música popular no Brasil nos séculos XX e XXI. Soma-se a isso o fato de que a maioria da produção acadêmica sobre a MPB situa-se em programas de mestrado e doutorado na área de Letras que, a despeito de sua importância, lança preocupações distintas daquelas dos historiadores e historiadoras ao tratar o seu objeto de estudo. Defendo aqui que a História precisa dar mais atenção à música popular enquanto tema de pesquisa, mantendo o constante diálogo interdisciplinar com outras áreas, dado o caráter complexo e multifacetado da música enquanto objeto de pesquisa.

É importante notar que a MPB não se formou como um “tipo de música”, um gênero, mas como um complexo cultural de natureza tanto estética quanto ideológica (NAPOLITANO, 2001, p. 17). Compositores preocupados em representar o povo, suas mazelas e sua cultura, empenhavam-se nessa busca dos mais variados modos. Enquanto alguns aproveitavam o legado harmônico sofisticado da bossa nova, misturando-o com elementos do que julgavam ser a música popular tradicional e genuína – o baião e o samba, por exemplo – e compunham elaboradas canções sobre o homem simples do campo e o trabalhador urbano (NAPOLITANO, 2001, p. 144-148)⁴, outros abriam mão do legado bossanovístico e defendiam uma simplificação das formas musicais, acreditando que tal comportamento os aproximaria ainda mais do “povo” imaginado. (NAPOLITANO, 2001, p. 164-169)⁵. De acordo com Marcos Napolitano, a MPB constituiu-se como uma instituição cultural em meio aos debates sobre o nacional e o popular em meados da década de 1960. Ela possuía uma dimensão sociológica e ideológica, tendo articulado, por meio de signos musicais e parâmetros poéticos, todo um conjunto de impasses e discussões sobre o nacional e a “busca pelo povo”, por suas “raízes” sociais e culturais.

A presença dos temas de cunho social e político com tratamento nacionalista de esquerda e o diálogo com as tradições da música popular urbana e rural do Brasil eram requisitos fundamentais para a inclusão dos músicos no interior da sigla nos anos 60.⁶ Na década seguinte o conceito se abre, dilata e incorpora outros elementos. A MPB consolida-se como instituição

⁴ Ver a análise sobre o debate cultural e os procedimentos de criação artística de Edu Lobo em NAPOLITANO, 2001, p. 110-113.

⁵ Ver a análise sobre Geraldo Vandré em NAPOLITANO, 2001, p. 159-172.

⁶ Havia inúmeros modos de tratar os elementos sonoros que compunham a estrutura musical de uma canção. Desde a melodia, passando pela harmonia até o arranjo e a interpretação. Cada escolha tinha como substrato um conjunto de expectativas políticas e visões sobre o que é genuinamente ser brasileiro e ser popular.

cultural e espaço de oposição civil ao regime militar. O exílio de vários artistas na passagem dos anos 60 para os 70 esvazia os embates estéticos e ideológicos entre “emepistas” e tropicalistas, causando a incorporação destes à sigla. A MPB passa a abrigar, portanto, outras sonoridades, escutas musicais e objetos estéticos, tornando-se mais híbrida (NAPOLITANO, 2002, p. 2).

Os artistas mobilizavam os sons e ainda procuravam pelo povo e pela cultura que o identificava como tal. Contudo, o foco não era mais a transformação revolucionária da sociedade, mas a resistência contra o regime ditatorial e a luta contra as desigualdades por meio da identificação da “alma brasileira” com o trabalhador urbano, com o negro e com o mestiço.

Sendo assim, a MPB torna-se um “(...) espaço privilegiado para mapear e entender as diversas formas de cruzamento entre ideias e signos musicais (...)” (NAPOLITANO, 2001, p. 18-20) e revela – à medida que o historiador dela se aproxima imbuído de perguntas – passagens importantíssimas da história social, cultural e política do Brasil. Após tais considerações, reduzo a escala de observação para tratar especialmente do cantor e compositor Gonzaguinha, tema central do trabalho que aqui apresento.

O trabalho de Gonzaguinha deixou marcas profundas na música e na cultura brasileira em geral. Suas canções ainda são tocadas e cantadas em diferentes espaços, seja nas rádios, no cinema, na televisão (a vida do próprio Gonzaguinha já foi dramatizada em filme e série de TV), em plataformas digitais e, até mesmo, em rodas de samba e casas noturnas pelas cidades Brasil a fora. Não é forçoso afirmar, portanto, que as representações de povo e nação, isto é, que a uma cultura política nacional-popular que orienta a ação artística e política desse compositor, como defendo nesse trabalho, vazaram de suas letras e acordes para os ouvidos e mentes de tantos brasileiros e brasileiras.

Diante disso, é importante responder à seguinte pergunta: por que mais um trabalho sobre o cantor e compositor Luiz Gonzaga Jr? A resposta passa pelo fato de que, até agora, não houve uma pesquisa que se debruçasse para além do tema específico da relação entre Gonzaguinha, censura e Estado autoritário no campo da História. Em que pese a importância de tais pesquisas na construção do conhecimento historiográfico sobre autores da música popular brasileira, elas detêm-se particularmente sobre as temáticas do engajamento político do compositor, as críticas sociais realizadas, as representações construídas sobre o povo brasileiro, sua relação com a indústria cultural e a censura às suas canções. Já no campo das Letras, os trabalhos restringem-se ao estudo dos elementos discursivos e as figuras de linguagem presentes em sua obra. Reconheço mais uma vez a relevância desses estudos.

Contudo, entendo que Gonzaguinha precisa ser situado de modo mais particular no longo processo de construção de uma cultura política nacional-popular no Brasil. Sua obra, parte integrante na chamada MPB, insere-se nesse importante movimento histórico. Creio ser necessário também tomar os artistas do período, particularmente os incorporados à moderna música popular brasileira, como intelectuais públicos. A perspectiva que aqui apresento ainda não foi lançada sobre Luiz Gonzaga Jr. Deriva daí, portanto, parte da relevância do trabalho que proponho.

BALANÇO BIBLIOGRÁFICO

A figura do cantor e compositor Luiz Gonzaga Jr. tem sido tema de artigos, dissertações e teses pelo menos desde o início dos anos 2000. O primeiro registro de um trabalho acadêmico dedicado à compreensão dos aspectos da trajetória musical de Gonzaguinha é do ano de 2003 e foi realizado por Leila Medeiros de Menezes, que defendeu a dissertação de Mestrado *Catatonía Integral. Gonzaguinha, a censura e o silenciamento dos malditos*. Três anos depois seria lançada a biografia escrita pela jornalista Regina Echeverria abordando a trajetória pessoal e artística de Luiz Gonzaga Jr. e de seu pai, Gonzagão, buscando lançar luz sobre a relação marcadamente tensa que havia entre os dois. A partir de então, nota-se um aumento do interesse pela vida e pelo trabalho artístico de Gonzaguinha, o que pode ser verificado no crescimento da quantidade de dissertações, artigos e teses sobre o compositor.

Nas buscas que realizei, sobretudo no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES⁷, ao procurar pelo verbete Gonzaguinha, encontrei três teses de doutorado (uma na área de História, uma na de Letras e uma outra em área interdisciplinar denominada Cultura e Sociedade) e sete dissertações de mestrado (duas em História e cinco no campo das Letras). Além disso, uma varredura nas referências bibliográficas das Teses e Dissertações consultadas me possibilitou encontrar mais quatro artigos, dois em cada uma das duas áreas mencionadas. Ou seja, tem havido até o presente momento um predomínio dos estudos linguísticos e literários sobre a obra do cantor e compositor Gonzaguinha e um número menor de trabalhos propriamente historiográficos. Diante disso, apresento um balanço bibliográfico das pesquisas realizadas sobre Luiz Gonzaga Jr., sendo minha intenção abordar os recortes temáticos, os problemas e as abordagens propostas por alguns desses trabalhos.

⁷ Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em: 07/08/2023.

Em seu texto *Com a barra de seu tempo sobre os seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio*, Leila Medeiros de Menezes (2009) direciona o seu olhar para as relações estabelecidas entre Gonzaguinha e a censura no Brasil durante a Ditadura Militar. Para a autora, Gonzaguinha se destaca em meio à realidade artística do período por ter uma obra engajada nas temáticas políticas e sociais do período, podendo ser, assim, qualificado como um artista que se utiliza da música para “resistir” ao autoritarismo do regime. Por tal razão, aos olhos do Estado repressivo, o artista seria considerado um “maldito”, conceito utilizado pelos próprios censores e manipulado por Menezes para designar os artistas que denunciavam e resistiam à opressão ditatorial. Tal processo de resistência seria realizado essencialmente por meio da “linguagem de fresta” (MENEZES, 2009, p. 60). O conceito importado do sociólogo Gilberto Felisberto Vasconcelos (1977) refere-se ao uso pelos compositores mais engajados de “escapes da linguagem” (MENEZES, 2009, p. 58) e “lacunas do texto” (MENEZES, 2009, p. 60) para burlar a “leitura superficial” que os profissionais da censura faziam das letras das canções.

Menezes se esforça por evidenciar as qualidades de Gonzaguinha em utilizar-se do seu trabalho musical, sobretudo da ironia, para resistir à Ditadura Militar, mantendo-se “consciente e fiel às suas raízes”, já que, de acordo com a autora, o compositor possuía mais legitimidade que outros compositores para falar de temáticas sociais como a pobreza e a exclusão social por ter vivido parte de sua infância e adolescência no Morro do São Carlos, no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro.⁸

Na dissertação de mestrado *Cantando a insatisfação - os recursos linguístico-expressivos na obra de Gonzaguinha*, Aretuza Silva (2009) realiza os seus estudos a partir das discussões e reflexões próprias ao campo da Estilística, área fundamental para mapear recursos linguístico-expressivos que estruturam as mensagens de crítica social veiculadas pelo compositor. Uma das preocupações que perpassam o texto de Silva é o papel pedagógico da canção, que, sendo um veículo de criação de transmissão de ideias, identidades, sentimentos e valores, possui uma função tanto social como pedagógica. Silva considera que a obra de Gonzaguinha é portadora de um “estilo” linguístico-expressivo, ou seja, que ela possui uma série de características particulares de sua forma de expressão das subjetividades, das ideias e das afetividades (SILVA, 2009, p. 10).

⁸ Em relação a esse ponto, se é possível estabelecer tal comparação, a trajetória de Gonzaguinha como sujeito se distancia muito da de figuras como Chico Buarque de Holanda, artista consagrado da chamada MPB e filho do notório intelectual Sérgio Buarque de Holanda. Entendo que, insistindo em nossa comparação, as sociabilidades tão distintas que marcaram os dois artistas na infância terão impacto profundo nas escolhas artísticas realizadas por ambos os compositores.

Também no campo das Letras encontra-se outra dissertação sobre Luiz Gonzaga Jr., *As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha*, escrita por Geania Nogueira de Faria (2011). A autora procura estudar a obra de Gonzaguinha considerando-a uma prática discursiva, isto é, um discurso literomusical composto por uma dimensão linguística e uma dimensão social. A autora utiliza-se de 12 canções para analisar as imagens discursivas sobre o brasileiro produzidas pelo cantor e compositor (FARIA, 2011, p. 10-11). Apoiando-se na teoria da cena de enunciação, desenvolvida por Mainguenu nos quadros da análise do discurso francesa, Faria considera que a enunciação não pode ser entendida separadamente do contexto em que se realiza, denominado “cena”, a qual é parte integrante do próprio conteúdo do discurso (FARIA, 2011, p.12-13). Sendo assim, a análise das canções de Gonzaguinha - entendidas como texto - ocorrerá levando-se em conta sua articulação com as condições de sua produção, no caso, a posição ocupada pelo artista no interior do campo da MPB, e o contexto histórico brasileiro marcado pela ditadura militar (FARIA, 2011, p.37).

Na tese *O tempo não para: a década de 80 através de Gonzaguinha e Cazuza*, Gabriela Buscácio (2016) analisa a maneira como a música de Gonzaguinha e de Cazuza se relacionam com o contexto histórico da década de 1980, sobretudo no que diz respeito ao processo de abertura política e inserção do país na chamada Nova República. A escolha dos dois artistas parte da preocupação da autora com as diferentes formas de relação que artistas pertencentes a gerações e circuitos culturais distintos irão estabelecer com a referida conjuntura histórica. Gonzaguinha, um artista da “geração de 68” e ligado ao campo da MPB, experienciou a ditadura militar em sua fase mais dura, ao passo que Cazuza, um cantor e compositor do “Brock”, constrói a sua carreira e obra ao longo dos anos 80, ligando-se a circuitos de jovens marcados pela transição democrática e pela frustração das utopias, elemento característico do período (BUSCÁCIO, 2016, p. 15-16).

Para cumprir tal proposta de análise, a autora se utiliza do conjunto das canções produzidas pelos dois artistas ao longo dos anos 80 (126 de Gonzaguinha e 96 de Cazuza) e de seus depoimentos. Seguindo as sugestões metodológicas do historiador Marcos Napolitano, Buscácio articula em sua análise tanto os parâmetros poéticos (letra) quanto os musicais (melodia, harmonia, instrumentação, arranjo, interpretação, etc.) da canção (BUSCÁCIO, 2016, p. 16).

Já na tese de doutorado *Parada obrigatória para pensar: engajamento e mercado nas canções de Gonzaguinha* a autora Daniela Bertocchi Moreira (2019) apresenta algumas características gerais da obra de Gonzaguinha, bem como de sua postura como artista e sujeito

histórico. No que diz respeito à obra artística, Moreira procura ressaltar a relevância de Gonzaguinha, destacando os seguintes aspectos: 1) intensa produção discográfica, que levou o artista a lançar aproximadamente um álbum a cada ano durante duas décadas; 2) diversidade de temas presentes em suas canções e discos; 3) intensa relação de Gonzaguinha com as questões de seu tempo, apresentando seus pensamentos e sentimentos de maneira corajosa; 4) canções que mesclavam o forte engajamento político e o sentimentalismo romântico; 5) Gonzaguinha interpretava suas canções de maneira sensível; 6) intensa atuação da censura sobre o artista; 7) a atuação do compositor como porta-voz de setores da sociedade então silenciados ou privados de canais para projetar suas demandas no espaço público; 8) continuou desempenhando tal papel no contexto da redemocratização, no entanto, diversificando os temas presentes em suas canções (a redemocratização, questões ambientais, etc.).

Em seguida, a autora dedica-se a pontuar momentos fundamentais da trajetória musical de Gonzaga Jr. e destaca os seguintes momentos: 1) a influência musical exercida tanto pelo pai adotivo Xavier como pelo pai biológico Luiz Gonzaga; 2) atividade precoce como compositor, tendo sua primeira canção - *Lembranças de primavera* - criada aos 14 anos de idade (canção esta que seria gravada por Luiz Gonzaga em 1964); 3) participação no MAU (Movimento Artístico Universitário); 4) vitória de Gonzaguinha com a canção *O trem* no II Festival Universitário da Canção Popular, em 1969; 5) a premiação no V Festival Internacional da Canção com *Um abraço terno em você, viu, mãe?* (juntamente a *O amor é meu país*, de Ivan Lins e Ronaldo Monteiro de Souza) rendeu ao MAU o convite para participar do programa de TV *Som Livre Exportação*, da Globo, em 1970; 6) o contato maior de Gonzaguinha com grande público teria vindo com a canção *Comportamento geral*, de 1973, apresentada no programa de perfil conservador conduzido por Flávio Cavalcanti (a subsequente proibição da canção acabou alavancando a vendagem dos LP's e despertando o interesse do público universitário interessado no consumo de canções politizadas e engajadas); 7) o auge do sucesso do artista chegaria em 1979 com o lançamento do LP *Gonzaguinha da vida* e de sua principal canção sob o ponto de vista comercial *Explode coração* (naquele ano, Gonzaguinha foi capa da revista *Veja*, que apresentou longa reportagem sobre artista escrita pela jornalista Regina Echeverria; 8) Moreira afirma que o trabalho de Gonzaguinha, apesar de ter se enveredado por um caminho “mais comercial” ao longo da década de 1980, manteve o tom de denúncia sobre os problemas econômicos, sociais e políticos do país, e reforça que a “coerência” teria sido uma das principais marcas do trabalho do compositor.

Ainda justificando a importância do tema e do objeto de pesquisa, a autora aponta para o fato de que Gonzaguinha é relevante na música e na cultura brasileira em razão de sua capacidade de dialogar sua produção artística com as temáticas e problemas de seu tempo. Moreira também chama a atenção para o privilégio que sua análise dará às letras das canções, mesmo reconhecendo a importância do suporte musical que se articula às mesmas (MOREIRA, 2019, p. 8-12).

Por fim, na tese intitulada *Gonzagão e Gonzaguinha: percurso, sonoridade e métrica de brasilidades insubmissas*, Cláudia Pereira Vasconcelos (2022) se propõe a investigar de que modo as trajetórias de vida e as produções musicais de Luiz Gonzaga (Gonzagão) e de seu filho, Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior (Gonzaguinha), constituem discursos insubmissos de brasilidade.

A autora parte da compreensão de que ambos os artistas emergiram de contextos historicamente marginalizados — o sertão nordestino e a favela carioca, respectivamente. Nesse sentido, ela defende que, a despeito das diferenças geracionais e estilísticas que os separavam, ambos alcançaram prestígio na música popular brasileira sem abrir mão de suas origens periféricas. A pesquisadora analisa, portanto, suas táticas de inserção social e cultural, as quais denomina “estratégias gingadas”, argumentando que tais mecanismos lhes permitiram confrontar representações hegemônicas da identidade nacional e afirmar vozes dissidentes (VASCONCELOS, 2022, p. 167).

O trabalho estrutura-se em quatro capítulos, iniciando pelas biografias dos artistas para explorar como seus percursos e obras dialogam com questões complexas de colonialidade, identidade e fronteiras internas no Brasil. Por meio da análise de canções autobiográficas, das visões projetadas sobre o país e da própria relação afetiva entre pai e filho, a autora demonstra como Gonzagão e Gonzaguinha negociaram sua inserção no cenário cultural, desafiando estereótipos regionais e raciais. Para fundamentar essa leitura, a Vasconcelos recorre a referenciais teóricos pós-coloniais e decoloniais, interpretando essas trajetórias como formas legítimas de resistência cultural.

Finalmente, a autora destaca a importância do reencontro tardio entre pai e filho, materializado na turnê *Vida de Viajante*. Entende-se que esse evento simboliza não apenas uma reconciliação pessoal, mas também uma convergência criativa que reforçou suas mensagens de insubmissão. Conclui-se, assim, que as obras de ambos, embora distintas, representam potentes contranarrativas que revelam brasilidades ocultas, oferecendo um legado artístico que continua a inspirar reflexões sobre desigualdade, identidade e resistência no Brasil.

Diante disso, quero reafirmar a originalidade do enfoque que esta tese apresenta sobre Gonzaguinha. É claro que minha pesquisa tocará em elementos já tratados de algum modo em trabalhos anteriores, como as representações sobre o povo brasileiro, a censura, o engajamento político do artista e suas críticas às injustiças sociais e à ditadura. Contudo, tais aspectos serão compreendidos à luz de uma perspectiva teórico-conceitual mais robusta, isto é, a relação dialética estabelecida entre a cultura política nacional-popular, essencial para o processo de configuração da MPB como instituição cultural e política a partir de meados da década de 1970, a obra musical de Gonzaguinha. Será mister perceber o quanto o compositor atua e contribui para o próprio processo de reelaboração dos termos do nacional-popular ao longo dos anos 70, articulando outros elementos às representações sociais dos trabalhadores brasileiros, como a resistência contra o arbítrio e a insubmissão. Dessa forma, a cultura política nacional-popular se reconfigura na mesma medida em que ainda atua orientando as representações construídas pelo compositor em suas canções.

Outra contribuição inovadora da presente pesquisa consiste no tratamento de Luiz Gonzaga Jr. como intelectual público, isto é, aquele que, independentemente de estar ligado a uma universidade, atua como um “homem das letras”, abordando temas de interesse público e dialogando com uma audiência mais ampla, fora dos limites acadêmicos. Ele participa ativamente dos debates que impactam a coletividade, sendo definido por sua formação, que lhe confere autoridade intelectual, pelos temas que escolhe, sempre ligados a questões relevantes para a sociedade. Também será levado em conta que a construção de Gonzaguinha como artista e intelectual público se dará em meio ao processo de deslocamento do compositor de um campo social popular para o campo social das classes médias intelectualizadas de esquerda, o que tensionará e produzirá clivagens em seu *habitus*.

FONTES, METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

A MPB ocupou lugar privilegiado no consumo de música popular no Brasil dos anos 60 e 70, sofrendo refluxo significativo a partir da década de 1980, quando o chamado BRock passou a contar com investimentos contundentes da indústria musical no Brasil em razão de sua disseminação entre a juventude do país, em vias de redemocratizar-se. A produção de material sonoro e escrito sobre a moderna música popular brasileira foi, portanto, demasiado significativa no período, o que faz que este trabalho conte com um aparato documental volumoso e importante.

Nesse sentido, quero deixar claro que esta tese se debruça fundamentalmente sobre quatro grupos documentais diferentes. O primeiro deles consiste na produção discográfica de estúdio do cantor e compositor Gonzaguinha realizada entre os anos de 1973 e 1985, recorte temporal com o qual trabalho. Nesse período, Luiz Gonzaga Jr. lançou 14 álbuns de estúdio. São eles: *Luís Gonzaga Jr.* (1973), *Luiz Gonzaga Jr.* (1974), *Plano de voo* (1975), *Começaria tudo outra vez* (1976), *Moleque Gonzaguinha* (1977), *Recado Gonzaguinha* (1978), *Gonzaguinha da Vida* (1979), *De volta ao começo* (1980), *Coisa mais maior de grande - Pessoa* (1981), *Caminhos do coração* (1982), *Alô Alô Brasil* (1983), *Grávido* (1984) e *Olho de lince - Trabalho de parto* (1985). Esses discos somam 138 canções gravadas e estão presentes em minha coleção pessoal no formato LP, compondo o corpo documental mais importante para a escrita do trabalho proposto. Algumas capas de álbuns lançados por Gonzaguinha no período também serão analisadas, sempre em diálogo com sentido geral expresso pelas canções presentes nos LP's.

Para a realização do trabalho de análise das fontes musicais, tomarei como referência primeira o conjunto de considerações metodológicas desenvolvidas pelo historiador Marcos Napolitano em seu livro *História e música: história cultural da música popular*. Napolitano, por sua vez, fundamenta suas orientações metodológicas para a análise historiográfica da canção no artigo “O nacional e o popular na canção de protesto”, de Arnaldo Contier. As reflexões e sugestões metodológicas para o tratamento historiográfico de fontes musicais apresentadas no livro *História e música* têm o objetivo mais geral de contribuir para a delimitação da História Cultural da Música Popular como campo historiográfico. A abordagem historiográfica da música popular exige do historiador não apenas um conjunto de fontes específicas, mas o tratamento metodológico adequado à particularidade da documentação de natureza musical.

No entanto, apesar do trabalho que proponho se dar sobre a obra de um cantor e compositor de música popular no Brasil, não se trata de uma investigação no terreno da História da Música propriamente dita. Um dos objetivos da tese que proponho é compreender o artista da música popular como um intelectual público, bem como sondar os processos históricos - a constituição de uma cultura política nacional-popular - que concorrem para a formação de seu pensamento e obra. Para isso, preciso invariavelmente lidar com as canções de Gonzaguinha, as quais constituem o corpo documental por excelência deste trabalho. É nesse sentido que as considerações metodológicas sugeridas por Contier, Napolitano, dentre outros, são de grande valia.

Segundo Napolitano, é necessário perceber inicialmente que a canção se estrutura a partir da articulação entre parâmetros poéticos e parâmetros musicais, os quais, de modo articulado, encontram-se em relação com o contexto social mais geral. Letra e elementos musicais integram-se de modo a revelarem ideologias, identidades e tradições que definem a canção para além dos aspectos estéticos abstratos. Isto é, a canção constitui-se como um objeto sociocultural repleto de significados e sua análise é capaz de nos fazer compreender importantes elementos da sociedade e da cultura. Daí a sua relevância como documento histórico (NAPOLITANO, 2005, p. 77). O autor nos diz que

(...) é fundamental a articulação entre ‘texto’ e ‘contexto’ para que a análise não se veja reduzida, reduzindo a própria importância do objeto analisado. O grande desafio de todo pesquisador em música popular é mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como as suas formas de inserção na sociedade e na história (NAPOLITANO, 2005, p. 77).

Nesse ponto em especial, Napolitano se afasta da interpretação semiótica da canção tal como entendida por Luiz Tatit. O historiador deve perceber a canção como documento histórico em cuja estrutura, tensa e instável, articulam-se distintas tradições estéticas, elementos socioculturais e ideológicos. A semiologia de Tatit focaliza com exagero a dimensão interna da canção, sobretudo os seus componentes músico-linguísticos. Enquanto isso, a História deve buscar os aspectos diacrônicos impressos em tal estrutura. Para Napolitano,

Na perspectiva histórica, essa estrutura [da canção] é perpassada por tensões internas, na medida em que toda obra de arte é produto do encontro de diversas influências, tradições históricas e culturais, que encontram uma solução provisória na forma de gêneros, estilos, linguagens, enfim, na estrutura da obra de arte. Na canção, a sua ‘dupla natureza’ verbal e musical acirra o caráter instável do equilíbrio estrutural da obra (...). Nesta perspectiva, a estrutura não contém em si todas as possibilidades de sua apropriação em outro momento histórico ou sob outros procedimentos de *performance* (NAPOLITANO, 2005, p. 79).

Por fim, a análise da canção como documento histórico deve compreender que não é razoável sobrevalorizar o parâmetro poético sobre o parâmetro musical de sua estrutura. Os elementos poético-verbais e propriamente musicais não se realizam no contexto estético e social separadamente, mas de modo integrado. Determinadas palavras, frases e versos podem ser entendidos de formas muito distintas se apenas falados ou cantados. Elementos musicais como timbre, altura, ornamentos e duração de notas têm o poder de direcionar as sensações e, por conseguinte, os entendimentos que os sujeitos produzem sobre o que ouvem. É, portanto, na

articulação entre parâmetros verbais, musicais e contexto sociocultural que a canção deve ser tratada pelo historiador cujo interesse é trabalhado com documentos históricos de natureza musical.

Ao mesmo tempo é importante perceber que a música popular se realiza socialmente por meio das múltiplas performances que é capaz de assumir. Sendo filha dos processos de avanço industrial que resultam na formação da sociedade capitalista moderna e urbana, ela se apresenta e entra em contato com a sociedade por meios característicos dessa quadra histórica que remonta à passagem do século XIX para o século XX. As performances musicais passam, portanto, pelos mais variados espaços da sociabilidade urbana no mundo contemporâneo, mas adquire um lugar particularmente importante no mundo social do período devido aos avanços nos processos de reprodutibilidade técnica. A performance musical passará a ser registrada em estúdios de gravação e comercializada devido à possibilidade de sua impressão em um suporte físico, como o disco, por exemplo.

Diante disso, o historiador da música popular urbana precisa se deparar com o fato de que a canção que ele toma como fonte histórica será, em grande medida, o fonograma. Por fonograma devemos entender a gravação sonora de uma execução musical, vocal ou instrumental, fixada em um suporte físico no qual se registra a interpretação de uma obra musical, tornando possível a sua reprodução e distribuição. Nesse sentido, o tratamento historiográfico da canção impressa no fonograma precisa levar em conta o seu processo social de criação. A gravação desse fonograma em música popular envolve uma infinidade de agentes, desde os produtores, músicos, arranjadores e intérpretes até os diretores comerciais das gravadoras, as quais são responsáveis por parte do processo de produção (NAPOLITANO, 2005, p. 84-85). Assim, é por meio do fonograma que a performance musical se realiza socialmente, sendo a própria performance um “processo social e histórico” (NAPOLITANO, 2005, p. 85). Isto é,

(...) a canção popular é muito mais do que um texto ou uma mensagem ideológica [...] ela também é performance de sons organizados, incluindo aí a linguagem vocalizada. O poder significante e comunicativo desses sons só é percebido como um processo social a medida em que o ato performático é capaz de articular e engajar uma comunidade de músicos e ouvintes numa forma de comunicação social (TREECE, s.d., *apud* NAPOLITANO, 2000, p. 85).

A análise das canções utilizadas por esta tese levará em conta um conjunto de elementos que se distribuem em três grandes eixos tratados de forma integrada e articulada. O primeiro

consiste no tratamento dos parâmetros poéticos da canção. Para elucidá-lo é necessário considerar os elementos essenciais que o compõem, a saber, o mote presente na letra, o “eu-lírico”, o desenvolvimento do texto, a forma textual, as figuras e gêneros literários e a intertextualidade. O segundo grupo envolve o estudo dos parâmetros propriamente musicais, como a melodia, o arranjo, o andamento, a vocalização, o gênero e a intertextualidade musical, os efeitos eletroacústicos, etc. A consideração dos parâmetros poéticos de maneira conectada aos parâmetros musicais tende a revelar ao pesquisador possibilidades de interpretação não possíveis quando um dos parâmetros é privilegiado ou tomado de forma exclusiva em relação ao outro.

Contudo, a construção do sentido histórico a partir da análise das canções como fontes só pode se dar efetivamente ao cotejarmos “letra e música” com o terceiro eixo proposto: o contexto histórico-musical dentro do qual a canção foi produzida, circulou e, portanto, foi objetivada social e culturalmente. Dentre os elementos contextuais analisados, destacam-se os aspectos relativos à criação (tradições estéticas, implicações político-ideológicas, universo referencial), à produção (tratamento técnico, tecnologia de registro, suporte sonoro) e à circulação (meios técnicos e sociológicos de circulação de uma determinada canção ou gênero musical).

Com base em tais orientações reflexões sobre metodologia de análise historiográfica da canção é que a obra musical de Luiz Gonzaga Jr. será analisada neste trabalho. Não tenho a intenção de esgotar as possibilidades interpretativas dessa obra à luz dos métodos aqui considerados. Muito menos de me aprofundar com a mesma intensidade na consideração de todas as variáveis sugeridas. A concentração em um ou outro eixo/elemento se dará de acordo com os objetivos e necessidades estabelecidos pela própria tese.

Para facilitar o tratamento de tantas questões e aspectos envolvendo a análise de fontes musicais, procurei elaborar uma ficha de análise, sendo uma para cada canção. Também foi criada uma ficha que possibilitará uma mirada geral e a realização de um balanço analítico sobre cada um dos discos a serem analisados. Os modelos dessas fichas encontra-se no Apêndice deste trabalho.

O segundo grupo de fontes consultadas e analisadas é o conjunto dos periódicos publicados no Brasil dos anos 70 e 80 com referências diversas à obra, à carreira, ao trabalho e, fundamentalmente, ao pensamento de Gonzaguinha. Nesse sentido, destacam-se: a) as entrevistas concedidas pelo próprio cantor e compositor; b) as resenhas sobre os shows realizados pelo músico; c) as críticas especializadas sobre os álbuns lançados; e d) os artigos

que fazem referência ao trabalho e ao pensamento de Luiz Gonzaga Jr. Esse material pode ser encontrado, sobretudo, nas revistas *O Cruzeiro* (Rio de Janeiro, 1928-1985), *Manchete* (Rio de Janeiro, 1952-2007), *O Pasquim* (Rio de Janeiro, 1969-1991), entre outras.

As duas biografias sobre Gonzaguinha também são analisadas neste trabalho, a saber: *Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira*, da jornalista e escritora Regina Echeverria (2016), e *Gonzagão e Gonzaguinha: encontros e desencontros*, de Jonas Vieira e Simon Khoury (2012).

Apesar do presente trabalho não se constituir como uma biografia, não posso deixar de considerar as importantes contribuições que a História tem apresentado no estudo da trajetória de personagens individuais. Mesmo não sendo este propriamente o caso da pesquisa que proponho sobre Gonzaguinha, o fato de lidarmos com o percurso artístico-intelectual de um indivíduo exige a adoção de certos cuidados metodológicos, sob o risco da queda aguda no precipício do anacronismo, pecado imperdoável para os historiadores. Giovanni Levi chama a atenção para algumas dificuldades inerentes ao trabalho biográfico, sobretudo se realizado por historiadores. Não é tarefa simples equacionar determinantes sociais e liberdade individual, ou mesmo racionalidade absoluta e racionalidade limitada (LEVI, 2006, p. 179). De todo modo, o autor diz que é necessário levar em conta o

(...) papel das incoerências entre as próprias normas (...) no seio de cada sistema social; em segundo lugar, [o] tipo de racionalidade atribuído aos atores quando se escreve uma biografia; e, por fim, [a] relação entre um grupo e os indivíduos que o compõem (LEVI, 2006, p. 179).

Um ponto crucial em tal discussão reside sobre o lugar da liberdade de escolha e de ação dos sujeitos dentro de um todo social. Para Levi, há de se levar em alta conta as margens de liberdade que os sujeitos históricos possuem para agir e escolher. Isso não significa renunciar às condicionantes sociais e culturais nos processos que conduzem à agência dos indivíduos, mas compreender que, assim como não há liberdade absoluta, tampouco os sistemas normativos socialmente estruturados são capazes de impedir a possibilidade da escolha consciente. Nas palavras de Levi,

Há uma relação permanente entre biografia e contexto: a mudança é precisamente a soma infinita dessas relações. A importância da biografia é permitir uma descrição das normas e de seu funcionamento efetivo, sendo este considerado não mais o resultado exclusivo de um desacordo entre regras e práticas, mas também de incoerências estruturais e inevitáveis entre as

próprias normas, incoerências que autorizam a multiplicação e a diversificação das práticas (LEVI, 2006, p. 180).

Pierre Bourdieu (2006) também faz importantes considerações a respeito da biografia, ou, como ele diz, das “história de vida” (BOURDIEU, 2006, p. 183). Para o sociólogo francês, deve-se evitar as abordagens características do senso comum, que tendem a ver no percurso de vida dos sujeitos uma totalidade integrada e dotada de sentidos apriorísticos, como uma espécie de deslocamento linear rumo a um futuro algo determinado. Essa perspectiva, inclusive, aproxima-se em grande medida das “filosofias da história” (BOURDIEU, 2006, p. 185), que enxergam a vida como uma sequência ordenada, cronológica e dotada de relações inteligíveis. Ao invés dessa abordagem um tanto teleológica, Bourdieu propõe a noção de trajetória, entendida como uma sequência de posições progressivamente ocupadas por um sujeito ou grupo num determinado espaço (social) que está em constante movimento e transformação (BOURDIEU, 2006, p. 189-190). Segundo o sociólogo,

Os acontecimentos biográficos se definem como *colocações e deslocamentos* no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes estados sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado. O sentido dos movimentos que conduzem de uma posição a outra (...) evidentemente se define na relação objetiva entre o sentido e o valor, no momento considerado, dessas posições num espaço orientado (BOURDIEU, 2006, p. 190).

Ainda em diálogo com Bourdieu, este trabalho se utilizará das noções de *habitus* e campo para pensar a singularidade de Gonzaguinha entre os artistas da MPB. Criado no morro do São Carlos, no Rio de Janeiro, o compositor viverá um importante deslocamento em relação ao seu espaço social de origem, imergindo nas sociabilidades da classe média intelectualizada de esquerda quando, já vivendo com seu pai, Gonzagão, entrará para a universidade. A presença de Gonzaguinha nesse novo campo causará alguns incômodos, tensionando seu *habitus* popular com as disposições, códigos e condutas de jovens privilegiados e socialmente posicionados em um campo diverso. Tais tensionamentos e clivagens serão muito importantes para os termos que Gonzaguinha irá mobilizar em sua obra, notadamente em relação às representações que construirá acerca do “povo brasileiro”.

O conceito de *habitus* procura ultrapassar algumas dicotomias na forma de se pensar o mundo social, superando oposições entre “objetivo” e “subjetivo”, bem como entre “exterioridade” e “interioridade” (MATON, 2018, p. 79). Entendo que pensar em termos de *habitus* permite visualizar os seus efeitos, constituindo-se como um modo fundamental de

investigar o mundo social por meio de estudos empíricos. Nesse sentido, o *habitus* é importante para se pensar a regularidade de condutas e modos de ser — as “disposições” — dos agentes situados em um determinado espaço social, denominado “campo”. Trata-se de uma estrutura estruturante e estruturada: estrutura porque é ordenado sistematicamente, possuindo regularidades; estruturado pelo passado e pela experiência social no interior do campo; e estruturante por moldar percepções e práticas presentes e futuras (MATON, 2018, p. 75).

É interessante notar que o *habitus* é moldado tanto pelas condições materiais de existência como é capaz de produzir crenças, percepções e sentimentos de acordo com sua própria estrutura. Ele é forjado pelo campo, mas estrutura a percepção que os agentes têm sobre o funcionamento do próprio campo de que são parte, orientando sua ação dentro dele.

O campo, por sua vez, configura-se como um espaço social dotado de disputas relacionadas à ocupação de posições hierárquicas em seu interior, posições estas definidas em razão dos capitais (econômico, cultural, social e simbólico) de que os agentes dispõem. Tais disputas possuem regras — a “doxa” — não visíveis ou não conscientes, e saber manejá-las implica possuir um “conhecimento/senso prático”, um “senso de jogo”. A fonte dessa lógica prática é o *habitus*. Ou seja, o *habitus* é o jogo social incorporado (MATON, 2018, p. 77).

Dessa maneira, as práticas sociais dos agentes são resultado da interação dialética entre *habitus* (disposições, que são as tendências e propensões à ação prática, às escolhas a serem realizadas), capital (que determina a posição ocupada no interior do campo) e o próprio campo (levando-se em conta o estado do “jogo” dentro do espaço social) (MATON, 2018, p. 80).

O cantor e compositor Gonzaguinha será entendido levando-se em conta a contribuição para o debate no campo da biografia realizada por nomes como o do historiador italiano Giovanni Levi e do pensador francês Pierre Bourdieu, cujas contribuições teóricas, sobretudo com a formulação das noções de *habitus*, campo e capital, serão de grande valia para a análise proposta. Entendo que, assim, é possível compreender de forma mais complexificada e metodologicamente cuidadosa as relações entre os aspectos da “trajetória” de Luiz Gonzaga Jr. e a singularidade de sua produção artística e intelectual.

A documentação em audiovisual sobre Gonzaguinha forma o último grupo documental explorado por este trabalho. O programa *Ensaio*, produzido pela TV cultura em 1990 e hoje disponível no Youtube⁹ possui significativa importância, já que, além das canções interpretadas, o cantor e compositor responde de forma bastante espontânea a uma série de perguntas feitas “em off” pelo entrevistador, criando uma atmosfera de diálogo e possibilitando

⁹ Ver <https://www.youtube.com/watch?v=C-u-D5xnmds>. Acesso em 18/01/2026.

a análise das reflexões, opiniões, comentários, em suma, do repertório ideológico e cultural que informa o olhar do entrevistado. Por fim, pretendo explorar também o material presente sobre Luiz Gonzaga Jr. no site *Youtube*. Por mais dispersos e fragmentários que possam ser tais documentos audiovisuais, sua sondagem e exploração é, ainda assim, capaz de nos revelar aspectos ideológicos e culturais presentes no pensamento do cantor e compositor criado no Morro do São Carlos.

A pesquisa que proponho só será capaz de elucidar e atribuir sentido ao objeto estudado com a utilização de alguns conceitos e aportes teóricos oriundos de distintos campos da historiografia e áreas afins. Conceitos como “intelectual público”, “MPB”, “cultura política”, “nacional-popular”, “representações”, “*habitus*” e “campo” serão ferramentas intelectuais particularmente importantes, situando a pesquisa proposta em uma zona de fronteira historiográfica ao integrar o cultural, o político e o social.

Gonzaguinha é tratado nesta pesquisa como um intelectual público. Portanto, faz-se necessária uma breve incursão sobre o tratamento que o conceito de intelectual terá neste trabalho. Para isso, apoio-me, em primeiro lugar, nas reflexões que o historiador francês Jean-François Sirinelli realiza sobre o conceito de intelectual, destacando também as orientações e sugestões de caráter metodológico feitas por ele.

O autor aponta para as dificuldades e imprecisões em torno da definição do conceito de intelectual, mas, ainda assim, defende a necessidade de se construir “uma definição de geometria variável, mas baseada em invariantes” (SIRINELLI, 2003, p. 242-243). Dessa forma, existiriam duas acepções para o intelectual. A primeira os considera como os sujeitos responsáveis pela criação de “mediações culturais” (jornalistas, professores secundários, escritores, parcelas dos estudantes, eruditos e alguns “receptores” de cultura), enquanto a segunda os entende como aqueles que, devido à sua especialização em determinados temas, engajam-se na vida social como atores e submergem no debate público. Para Sirinelli essas duas acepções a respeito de uma definição do intelectual não são excludentes. Para ele “(...) o historiador do político deve partir da definição ampla, sob a condição de, em determinados momentos, fechar a lente, no sentido fotográfico do termo” (SIRINELLI, 2003, p. 243).

Dentre as dificuldades e objeções ao estudo dos intelectuais, Sirinelli nos aponta que, além de ser uma categoria de contornos mutáveis, os intelectuais não se organizam de modo homogêneo e simples em um partido político. A abundância de material a ser tratado (grande quantidade e qualidade de documentos) e a necessidade de o historiador enfrentar uma longa pesquisa que passa pela exegese de textos e análise de “elementos dispersos - com finalidades

prosopográficas - também representa um grande desafio. Além disso, a análise de seus itinerários políticos e sondagem sobre seus eixos de engajamento exige do historiador significativo empenho.

O autor também faz alguns apontamentos de caráter teórico-metodológico com o intuito de alertar o historiador que deseja se debruçar sobre a história intelectual. São elas: a fecundidade da realização de biografias cruzadas; a atenção aos chamados “despertadores”, isto é, intelectuais não tanto conhecidos, mas que desempenharam um papel importante na criação de condições e reflexões que influenciarão cultural e politicamente as gerações seguintes de intelectuais; a necessidade de dar atenção à genealogia de influências carregadas por esse personagem, já que um intelectual tido como um despertador pode guardar dentro de si um outro que marcou a geração anterior, facilitando a sondagem dos “percursos dos intelectuais”; o cuidado a ser tomado pelo historiador na realização da interpretação, evitando sempre as “generalizações apressadas e aproximações duvidosas” (SIRINELLI, 2003, p. 247); e, finalmente, fugir das teleologias.

Sirinelli é categórico ao afirmar que o estudo do intelectual não pode prescindir da manipulação do conceito de sociabilidade. O historiador deve se preocupar em captar a maneira como o intelectual se relaciona dentro do grupo ao qual pertence, sondando, inclusive, as atmosferas ideológicas, culturais e afetivas que perpassam o grupo. Deve também procurar realizar uma espécie de inventário das sociabilidades (origem, idade, estudo), as quais constituem o fundamento das “redes” de intelectuais na vida adulta. É necessário cuidar também das dimensões afetivas que orientam muitas vezes as relações de atração e hostilidade do intelectual em relação a outros sujeitos. No entanto, é fundamental que o pesquisador busque distância em relação às abordagens acentuadamente psicologizantes, que atribuem centralidade aos espasmos emocionais do intelectual. A dimensão comezinha da vida e dos afetos desse personagem só devem configurar-se como objeto de história na medida em que influenciam a dinâmica do grupo de intelectuais, ou seja, a intelligentsia, ou em sua relação com o ideológico (SIRINELLI, 2003, p. 248-252).

Napolitano também apresenta importantes reflexões sobre o conceito de intelectual. Para ele, não somente a noção de intelectual, mas a de “artista-intelectual”, é particularmente importante, sobretudo no processo de análise das razões que levaram ao processo de afirmação do campo cultural como espaço privilegiado de resistência da oposição civil contra a ditadura militar no Brasil.

Em sua reflexão, o autor mobiliza um conjunto de elementos e variáveis que nos ajudam a compreender a complexidade e a importância do debate em torno da cultura como lugar de resistência, manifestando significativa preocupação com os seguintes elementos: 1) historicidade do conceito de “resistência” e o papel desempenhado por este na construção de memórias sobre o autoritarismo; 2) a importância do mercado (a indústria cultural encontrava-se em expansão sob a modernização capitalista tocada pelo Estado autoritário) como mediadora entre os projetos político-ideológicos que permeavam o campo cultural e o público a ser alcançado por esse mesmo projeto, situação que revelava contradições e engendrava debates e dilemas entre os artistas engajados; e 3) a questão da comunicação com as massas (NAPOLITANO, 2017, p. 48).

Se o campo da cultura, em sua profunda relação e articulação com o campo do político, se configura como território de grande relevo na articulação da oposição civil contra a ditadura é evidente a importância adquirida pelos artistas-intelectuais entre 1964 e 1985. O próprio Napolitano faz questão de atribuir a estes a alcunha de “principais protagonistas da resistência cultural” no período (NAPOLITANO, 2017, p. 48).

Portanto, para o historiador, o conceito de intelectual poderá ser apresentado a partir de duas perspectivas. A primeira, de caráter mais amplo e baseada em critérios de natureza sociocultural, entende o intelectual como um mediador cultural, um sujeito que se situa em grupo social específico e, buscando certo distanciamento ideológico, atua na difusão de conhecimentos e valores. A segunda, de natureza mais estrita e com conotação marcadamente política, entende os intelectuais como um grupo de sujeitos que, em nome de valores como a liberdade, o pensamento crítico e o combate ao autoritarismo, engaja-se nas causas públicas (NAPOLITANO, 2017, p. 45).

Esta última acepção é particularmente importante para a pesquisa aqui apresentada, articulando-se de modo potente ao entendimento que procuro lançar sobre o cantor e compositor Luiz Gonzaga Jr, entendido por este trabalho como um intelectual público cujas reflexões sobre o Brasil são desenvolvidas no interior de sua obra musical, obra esta que não pode ser compreendida fora dos quadros daquilo que em meados dos anos 60 convencionou-se chamar de MPB.

Já segundo Fernando Perlatto (2015), há muito tempo autores de diversos matizes teóricos e áreas do conhecimento se esforçam para compreender o significado do termo “intelectual” tanto quanto as relações entre este e as classes sociais, o Estado, a política e outros setores no interior da sociedade. Destacam-se nesse processo nomes como Edward Said, Antonio

Gramsci, Julien Benda, Karl Mannheim, Raymond Aron, Norberto Bobbio, Pierre Bourdieu, Edward Shills, Noam Chomsky, Randall Collins e outros. Perlatto nos aponta que, para pensar a noção de “intelectual”, é necessário considerar que existem observações sobre a dificuldade de se tentar construir a partir de uma teoria uma concepção única e homogênea desse conceito. O próprio historiador francês Jean-François Sirinelli argumenta em defesa de uma compreensão que leve em conta o caráter polimorfo e polissêmico da noção de intelectual, devendo-se evitar generalizações.

No entanto, o próprio Perlatto observa a necessidade de se estabelecer algumas balizas a partir das quais o intelectual pode ser compreendido e a sua análise tornada possível. Aqui, o professor apresenta a visão abrangente, mas tida como apropriada, contida na análise de Michael Löwy sobre a trajetória de György Lukács. Para Löwy, o intelectual constitui uma “categoria social” que se define pelo seu “papel ideológico”. São, dessa forma, produtores diretos da esfera ideológica e se destacam por criarem produtos ao mesmo tempo ideológicos e culturais por meio de sua atividade. Tal definição permitiria considerar como intelectuais os artistas, os escritores, os poetas, alguns tipos de professores etc.

O conceito de intelectual público é apresentado por Perlatto a partir da noção de Richard Posner. Para este, o intelectual público é o “homem das letras”, a despeito da existência de vínculo com uma universidade, que fala sobre temas de interesse público a uma audiência mais ampla, para além dos círculos acadêmicos. Em certa passagem de seu verbete o professor Perlatto reforça a ideia de que o intelectual público é aquele que participa de maneira direta dos debates que afetam a coletividade. Dessa maneira, o intelectual público aqui parece se definir em função de três critérios distintos: 1) formação (o que lhe permite ser considerado um “homem de letras”); 2) o tipo de tema ao qual se dedica, no caso, aqueles de “interesse público”; e 3) o perfil da audiência (pessoas que se situam fora dos circuitos acadêmicos) (PERLATTO, 2015).

O conceito de MPB também é central para o nosso trabalho, fazendo-se necessário que algumas considerações iniciais sejam feitas a seu respeito. Para o historiador Marcos Napolitano, por volta de 1965 há uma modificação no que se entendia como Música Popular Brasileira, que passa a agrupar em seu interior uma gama de tendências e estilos musicais diversos, mas que compartilhavam o interesse de modernizar a expressão musical do país. Intencionava-se desenvolver uma mescla entre o que se compreendia como “materiais musicais tradicionais” e as formas de expressão e técnicas oriundas da bossa nova, nascida em 1959. A partir desse momento, a música popular brasileira ganha novos sentidos e a noção de MPB que

então se consagra constitui-se como um espaço para a elaboração dos impasses em torno do nacional-popular, encarado pelo autor como uma cultura política. (NAPOLITANO, 2001, p. 12). A partir das considerações de Gramsci sobre o nacional-popular, Napolitano passa a apresentar a agora chamada MPB como uma instituição (termo extraído de Pierre Bourdieu) e como uma linguagem artística que se funda no nacional-popular e busca “articular a expressão de uma “consciência nacional” em direção à emancipação da nação, a qual, por sua vez é identificada como o “povo”, sujeito político sem definições claras e carente de expressões ideológicas emancipadoras NAPOLITANO, 2001, p. 13).

Os anos 60 assistem no Brasil à emergência de uma indústria cultural renovada e esta deve ser encarada como um dos vetores fundamentais na trajetória da MPB. Se, por um lado, ela se funda como instituição sociocultural que reivindicava para si certa autonomia criativa para a realização de suas intenções tanto estéticas quanto ideológicas, por outro as condições que possibilitavam cada vez mais a sua difusão e audiência encontravam-se nos agentes que compunham a indústria cultural, agora marcada pela emergência da televisão e de novas dinâmicas mercantis e publicitárias. A história da MPB nos anos 60 é, portanto, marcada pela íntima relação entre a “instituição”, que ora convergiam, ora viviam tensões e contradições, e a indústria que passava a comandar de modo cada vez mais racionalizado o mercado de bens simbólicos no país. Em fins da década de 1960 é possível observar um movimento de mudança na sociedade brasileira, o qual vai da crise do nacional-popular à emergência de uma “cultura de consumo”. Tudo isso é absorvido pela MPB e a emergência do tropicalismo como movimento cultural crítico do nacional-popular e propositor de novas balizas para a criação artística e musical no Brasil são uma evidência de tal absorção NAPOLITANO, 2001, p. 14-16).

Diante disso, pretendo analisar a obra produzida por Gonzaguinha no contexto de declínio do nacional popular e emergência de uma cultura de consumo, quadro geral no interior do qual se desenvolverá a MPB de 1968 até, pelo menos, 1979, quando se tem o fim da censura prévia e o avanço dos processos políticos que conduzirão o Brasil à redemocratização. Minha intenção aqui é compreender de que forma Gonzaguinha constrói sua obra musical e reflexões contidas por ela, partindo do pressuposto de que essa mesma obra herda e reelabora os elementos legados aos anos 70 pelo nacional-popular que tanto orientou a MPB na década anterior.

Napolitano considera em seu texto o nacional popular como uma cultura política e esclarece em nota sua compreensão do conceito:

Entendo “cultura política” como o conjunto de categorias e representações simbólicas que formam tanto um campo contíguo, articulando normas, valores e comportamentos, como um substrato da vida política institucional organizando a arena dos conflitos. Em certas circunstâncias, matrizes simbólicas de uma cultura política podem migrar da esquerda para a direita e vice-versa (por exemplo, o nacionalismo) (NAPOLITANO, 2001, p. 12).

A pesquisa que realizei sobre o cantor e compositor Gonzaguinha procura situá-lo como um intelectual público que, atuando musicalmente no terreno da MPB, tem muito do seu olhar guiado por ingredientes que a cultura política nacional popular dos anos 60 deixou como herança para os anos 70. Napolitano extrai sua compreensão de cultura política de Norberto Bobbio, o qual, por sua vez, referencia-se nas definições das ciências sociais estadunidenses, especialmente em Gabriel Almond e Sidney Verba. No entanto, creio que uma abordagem do nacional-popular como cultura política seja mais profícua se buscarmos uma definição para esta junto à historiografia francesa e, nesse sentido, refiro-me às contribuições de Serge Bernstein.

De acordo com Bernstein,

Os historiadores entendem por cultura política um grupo de representações, de normas e valores, que constituem a identidade das grandes famílias políticas que vão muito além da noção reducionista de partido político. Pode-se concebê-la como uma visão global do mundo e de sua evolução, do lugar que aí ocupa o homem e, também, da própria natureza dos problemas relativos ao poder, visão que é partilhada por um grupo importante da sociedade num dado país num dado momento de sua história (BERNSTEIN, 2009, p. 31).

Portanto, para o historiador francês, a importância historiográfica do conceito de cultura política reside na sua capacidade de explicar comportamentos políticos complexos, os quais são vistos de maneira articulada às representações que os sujeitos fazem da realidade social. Ou seja, a cultura política é composta por um conjunto de representações por meio das quais um grupo interpreta e se orienta em relação ao político (preferências partidárias, escolhas eleitorais, entendimentos sobre a forma de organização ideal da sociedade e do Estado, etc.). As culturas políticas nascem como respostas a problemas apresentados por um determinado contexto histórico e sua abordagem pelos historiadores deve levar em conta os discursos e silêncios contidos em sua expressão, as redes de sociabilidade que justificam a coesão do grupo que atua na sua reprodução e os símbolos e rituais por meio dos quais se expressam.¹⁰

¹⁰ Ibidem, p. 36-38.

Partindo de historiadores franceses como Bernstein e Sirinelli, Rodrigo Patto Sá Motta apresenta uma importante tentativa de definição para o conceito de cultura política. Para ele, a cultura política constitui-se como o

(...) conjunto de valores, tradições, práticas e representações políticas, partilhado por determinado grupo humano, que expressa uma identidade coletiva e fornece leituras comuns do passado, assim como fornece inspiração para projetos políticos direcionados ao futuro (MOTTA, 2014, p. 27).

Para Motta, é crucial perceber que parcelas significativas do comportamento político dos grupos humanos tem raízes em uma série de elementos entranhados na cultura de um determinado grupo. A relevância da noção de cultura política repousa exatamente no fato de que as ações e comportamentos políticos podem ser, em grande medida, determinados por valores, mitos, crenças e até mesmo pelo peso da tradição.

A existência de uma cultura política implica também um imaginário, entendido pelo autor como “(...) conjunto de representações que contribui para instituir o grupo como comunidade política (...)” (MOTTA, 2018, p. 115). Parece-me que a importância do imaginário está na sua função articuladora e integradora dos sujeitos em um determinado grupo que se posiciona ante o mundo do político. Isto é, determinadas redes de sujeitos conectam-se e integram-se a ponto de formar um grupo, uma comunidade que se projeta de algum modo em direção ao político. Motta diz que as representações são constituídas por imagens mentais e visuais informadas pela memória, historiografia, literatura, cultura visual e outras mídias (MOTTA, 2018, p. 115).

A partir dessa perspectiva, é possível considerar a importância da noção de cultura política para o entendimento de aspectos cruciais da realidade histórica brasileira, sobretudo quando tratamos de contextos marcados por tamanha interpenetração entre os campos cultural e político, como a partir dos anos 20/30 e, fundamentalmente, dos anos 50/60.

Napolitano, por sua vez, nos aponta que durante a ditadura militar no Brasil, diante do fechamento dos canais de participação política pelos cidadãos, restou à cultura o lugar privilegiado de atuação em direção ao político. Ou seja, há nos anos 60 uma politização intensa da cultura - a música popular brasileira em seu interior - em nosso país. Portanto, interpretar a MPB gestada nesse período leva o historiador invariavelmente ao estudo do político em seus atravessamentos pelo social e pelo cultural. Dessa forma, o uso do conceito de cultura política pela pesquisa que proponho vem ao encontro da necessidade de dar conta de um objeto de pesquisa que só pode ser compreendido à luz da interação entre diferentes campos da historiografia e de suas respectivas contribuições teórico-metodológicas.

Assim, proponho que a atuação de Gonzaguinha como um intelectual público que produz sua música dentro dos quadros da MPB é em grande medida orientada por uma cultura política nacional popular que, mesmo entrando em crise no final dos anos 60, permanece nos anos 70 de modo reconfigurado, abandonando alguns elementos que a constituíam na década anterior e incorporando outros novos (BERNSTEIN, 2009, p. 39). A obra de Gonzaguinha procura dar conta de um conjunto de problemas sociais e políticos vividos pelo Brasil durante os anos da ditadura militar, sobretudo aqueles que afetavam diretamente as classes populares. A busca pela representação dos trabalhadores urbanos e rurais em sua obra, bem como as críticas que faz às contradições no comportamento político desses grupos, constituem a meu ver uma cultura política nacional popular reconfigurada no pós-68.

Outro conceito importante para essa pesquisa é o de representação, tal como formulado na historiografia francesa por Roger Chartier. Entendo, antes de qualquer coisa, que esse conceito evidencia o quanto a análise sobre a obra de Gonzaguinha nos termos deste trabalho situa-se em uma zona de fronteira entre o social e o cultural, não havendo uma hierarquização entre esses domínios. Segundo Chartier,

(...) é necessário inscrever a importância crescente adquirida pelas lutas de representações, onde o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social. Trabalhando assim sobre as representações que os grupos modelam deles próprios ou dos outros, afastando-se, portanto, de uma dependência demasiado estrita relativamente a história social entendida no sentido clássico, a história cultural pode regressar utilmente ao social, já que faz incidir a sua atenção sobre as estratégias que determinam posições e relações e que atribuem a cada classe, grupo ou meio um 'ser-apreendido' constitutivo da sua identidade (CHARTIER, 2002, p. 23).

A partir disso, é importante considerar que as representações do mundo social são capazes de produzir estratégias e práticas sociais e políticas. Tratar das representações não significa afastar-se do social, mas compreender como ele é significado pelos diferentes grupos e como tais significações atuam sobre o próprio campo do social (e do político). As representações também vivenciam processos de concorrência e competição no seio da sociedade, implicando também poder e dominação. Ou seja, a hegemonia de determinadas representações sociais contribui para a consolidação de determinadas relações de poder e dominação. Aqui, tendo a pensar no quanto Gonzaguinha atua historicamente como um intelectual público construtor de representações sociais a respeito dos trabalhadores brasileiros (urbanos e rurais) e no quanto a difusão de tais representações por meio de sua música assume aspectos particularmente políticos na medida em que se insere na disputa por representações sociais. Tais representações,

por sua vez, são elementos integrantes do que considero uma cultura política nacional popular, entendendo o conceito de cultura política na chave apresentada por Serge Bernstein. Por fim, é necessário não perder de vista que, para Chartier, tais representações são determinadas pelos grupos que as produzem.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza (CHARTIER, 2002, p. 17).

Com isso, conseguimos perceber o quanto a análise de Gonzaguinha como artista e intelectual que representa e vislumbra um certo Brasil em suas canções não pode prescindir de conceitos e abordagens capazes de integrar teórica e metodologicamente os campos do social, do cultural e do político. Entendo que a contribuição de Roger Chartier com sua noção de representação é demasiado poderosa para o alcance da perspectiva que proponho neste trabalho.

Por fim, vamos à noção de nacional-popular que, no contexto desta tese, é entendida como uma cultura política. Entendo o nacional-popular como um conjunto de representações do mundo social que, com forte presença no campo da cultura (música, artes plásticas, literatura, cinema, teatro) e grande responsabilidade na forma como os sujeitos imersos em tal perspectiva irão conduzir-se em direção ao político. O arcabouço de representações que iniciarão a configuração do nacional popular remonta particularmente aos modernistas da década de 1920, muitos dos quais, nos anos 30, serão incorporados à máquina burocrática do Estado Novo varguista, desejoso pela criação de uma política cultural de base nacionalista, mas um nacionalismo que se estruture a partir dos signos, práticas e códigos culturais pertencentes às classes subalternizadas da sociedade brasileira. Tais elementos culturais populares, uma vez domesticados pela ideologia oficial do regime, configurarão o nacional-popular como uma espécie de projeto cultural oficial do regime de Vargas. O conjunto de representações do mundo social veiculado pela política cultural varguista encontrará ressonância na sociedade, sendo apropriado por artistas que desejavam trabalhar com a cultura popular.

Assim, ao longo das décadas, o nacional-popular sofrerá diferentes formas de apropriação. Novos elementos serão a ele acoplados na medida em que novos problemas políticos e culturais se impuserem sobre o país. A partir dos anos 60, sobretudo no contexto de efervescência dos movimentos sociais que pressionavam Jango a favor das reformas de base, o nacional-popular ganhará matizes contemporâneos, originando uma verdadeira cultura política

nacional-popular que pendia fortemente à esquerda do espectro político. O CPC da UNE terá enorme contribuição em tal processo, influenciando a configuração da moderna música popular brasileira, isto é, pós-bossa nova, em sua perspectiva de engajamento político por meio das artes, intencionando a transformação das estruturas sociais e a superação do arcaísmo brasileiro com o advento de uma sociedade mais justa, no limite, socialista. É, portanto, no âmbito desse projeto, que a canção engajada emerge como uma forma de intervenção artística que transcende a estética para se consolidar como um instrumento de conscientização política das massas.

Nesse sentido, do ponto de vista temático, a cultura política nacional-popular concentra-se na representação de figuras sociais marginalizadas, tendo como ícones principais o “morro” e o “sertão”, que simbolizam os espaços e sujeitos excluídos da modernização brasileira, como proletários, sertanejos, pescadores e camponeses. Essa escolha não é meramente descritiva, mas visa mobilizar representações do mundo social a partir de questões como pobreza, desigualdade e miséria, contrapondo-se às estruturas agrárias arcaicas baseadas no latifúndio e o imperialismo cultural que perpetuavam a dependência e a exploração. Para tanto, no campo musical, recorreu-se a elementos considerados genuinamente brasileiros, como a moda-de-violão, o frevo, o baião e o samba, entendidos como expressões autênticas da cultura popular e veículos capazes de, uma vez incorporados pelo artista-intelectual, promoverem a comunicabilidade e, conseqüentemente, a conscientização política das massas trabalhadoras rumo à transformação social.

Por fim, é importante notar que a canção de protesto da década de 1960, embora tenha se consolidado como um símbolo do nacional-popular, não esteve imune às influências do contexto histórico mais amplo. Se, por um lado, ela buscou renunciar às influências estrangeiras em favor de uma autenticidade cultural brasileira, por outro, ela foi profundamente marcada por um diálogo com tradições estéticas globais. O trabalho que aqui proponho situa a trajetória de Gonzaguinha como intelectual público e artista no interior do processo de reelaboração que os termos do nacional-popular passarão entre o final dos anos 60 e início dos 70.

Assim, o presente trabalho insere-se numa tripla vertente de contribuição historiográfica. Em primeiro lugar, procura contribuir com os estudos sobre a relação entre música e política ao oferecer uma chave de leitura integradora, que não dissocia a análise estética das determinações da trajetória social e do contexto histórico. Em segundo lugar, dialoga com a história dos intelectuais, propondo uma dilatação do conceito de “intelectual público” capaz de legitimar a agência de artistas populares enquanto atores centrais na esfera pública e na formação de correntes de opinião. Por fim, o trabalho lança novas luzes sobre a historiografia do período

ditatorial, evidenciando a centralidade da cultura — especialmente da canção — como um laboratório de reflexões sobre a sociedade brasileira.

ESTRUTURA DA TESE

A tese ora proposta irá se estruturar sobre três capítulos, além da Introdução e das Considerações Finais. O primeiro procura discutir a singularidade de Gonzaguinha como artista inserido nas fileiras da MPB. O compositor, nascido no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, viveria em sua infância e adolescência a “experiência do morro”, que o dotaria de um *habitus* particular das classes populares subalternizadas. A chegada de Gonzaguinha à universidade e sua inserção nos círculos sociais das classes médias intelectualizadas de esquerda não tardaria a tensionar as disposições trazidas do campo popular pelo compositor, gerando tensões, clivagens e negociações.

No Capítulo 2, defendo a leitura de Gonzaguinha como um intelectual público que, por meio de sua atuação nas fileiras da moderna música popular brasileira se inscreve nas discussões a respeito dos principais temas nacionais, como o autoritarismo, a censura, as desigualdades sociais e regionais do Brasil, “o milagre brasileiro”, a redemocratização e a indústria cultural. Por meio da análise histórica de sua produção fonográfica entre 1969 e 1985 e da presença do compositor na imprensa escrita, discuto a maneira como ele mobilizava uma gama de debates de interesse público, buscando de algum modo orientar sua audiência em direção a determinados entendimentos sobre a realidade brasileira.

Já no capítulo 3 apresento a tese segundo a qual Gonzaguinha é tanto herdeiro como reestruturador dos termos da cultura política nacional-popular que informava a MPB oriunda dos anos 60. O compositor desenvolve em sua obra um conjunto de representações acerca do popular, mas modificando os seus parâmetros na medida em que a sociedade e a política brasileira se transformam no decorrer da década de 1970. Assim, Gonzaguinha constrói o que eu denomino como “poéticas do homem comum” (“poética da angústia”, “poética da insubmissão” e “poética da comunhão”), isto é, três estruturas de representação do “povo brasileiro” que negociam, se articulam, se sobrepõem e intercambiam entre os anos de 1969 e 1985.

Dessa maneira, acredito ser possível demonstrar as teses propostas por este trabalho, que buscará a todo instante a articulação atenta e metodologicamente situada entre o aparato teórico-conceitual mobilizado e os grupos documentais que constituirão a sua empiria.

CAPÍTULO 1 - DO MORRO À UNIVERSIDADE: A TRAJETÓRIA PECULIAR DE GONZAGUINHA NA MPB

Ao recuperar alguns aspectos biográficos de Luiz Gonzaga Jr. não tenho interesse em explorar os dramas pessoais do compositor, por mais que eles sejam importantes no processo de constituição do artista como sujeito, pessoa, indivíduo. Meu objetivo, desde já, é distanciar-me de abordagens psicologizantes que malfadadamente tentam deduzir processos sociais e políticos de características pessoais dos personagens históricos, como temperamento, personalidade, traumas etc. Também não pretendo aprisionar o indivíduo no cárcere das determinações estruturais ao realizar tal apontamento. Apenas entendo que ele atua com certa margem de liberdade em condições dadas historicamente e, se ele pode agir sobre elas, o faz em grande medida sob condições alheias ao seu controle e desejo individual (LEVI, 2006, p. 179-180).

Este capítulo se propõe a cartografar o processo de formação social e intelectual de Gonzaguinha, partindo da hipótese de que sua obra é fruto de uma mediação tensa entre dois territórios simbólicos: o “morro” e a universidade. Inicialmente, discuto a “experiência do morro” como fundadora de um *habitus* popular que acompanhará o artista ao longo dos anos. Em seguida, colocarei atenção no processo de deslocamento que Gonzaguinha opera em direção aos espaços sociais frequentados pela classe média intelectualizada de esquerda, o que se desdobrará em tensionamentos e clivagens no *habitus* trazido do subúrbio carioca pelo compositor.

Para Bourdieu, o *habitus* é uma propriedade dos atores sociais, funcionando como uma estrutura ao mesmo tempo estruturada e estruturante: estrutura por possuir uma organização interna dotada de regularidades; estruturada em razão das experiências passadas e presentes (criação familiar, acesso à educação formal, etc.); estruturante pelo fato de ter o poder de moldar as práticas atuais e futuras desses atores. O *habitus* é conformado em sua estrutura por um complexo de “disposições” que orientam as percepções, o entendimento e as práticas dos agentes da sociedade. Tais disposições se configuram como “modos de ser”, “estados habituais do corpo”, ou seja, uma “tendência” ou “predisposição” para certas agências. Logo, o *habitus* é produzido pelas condições objetivas da realidade material na mesma medida em que cria uma série de sentimentos, práticas, cognições e crenças referentes à sua estrutura (MATON, 2018, p. 75).

Contudo, a compreensão da noção de *habitus* só pode ocorrer se o relacionarmos a outros dois conceitos fundamentais para o pensamento de Bourdieu: “campo” e “capital”. As práticas dos atores sociais não derivam exclusivamente do *habitus*, mas da interação dialética deste com o espaço social que circunscreve os indivíduos. Ademais, a posição destes no interior do campo relaciona-se diretamente com os capitais ali disponíveis e passíveis de ser mobilizados.

A relação entre o *habitus* e o campo é primeiramente uma relação de condicionamento: o campo estrutura o *habitus* [...]. Mas ela é também uma relação de conhecimento ou de construção cognitiva: o *habitus* contribui à constituição do campo como mundo significativo (BOURDIEU e WACQUANT, 1992, p. 102-003. *Apud* MATON, 2108, p. 77).

O *habitus* torna-se uma peça fundamental para superarmos certas dicotomias acerca da relação entre condições objetivas e subjetivas — ou entre exterioridade e interioridade —, relacionando a partir de uma poderosa intersecção o mundo social e o individual. Ele se configura a partir de uma gama de disposições e tendências forjadas na experiência dos indivíduos no interior de um campo social, o que os torna “livres” para fazer história, mas sob condições que não controlam plenamente, como já apontava Karl Marx (2011, p. 25).¹¹ Da mesma maneira, o *habitus* orienta o conhecimento prático, as cognições e entendimentos que ao atores fazem do campo, atando dialeticamente sobre ele. Por fim, vale lembrar que *habitus* e campo não são estruturas estáveis, mas móveis, com diferentes graus de flexibilidade para a mudança no decurso do tempo.

Sob esse ponto de vista, procuro lançar alguma luz sobre a constante afirmação realizada por Gonzaguinha a respeito de sua origem e pertencimento às classes subalternizadas da sociedade brasileira. Em seguida, analiso sua inserção no Movimento Artístico Universitário (MAU) e nos festivais da canção, momentos em que esse *habitus* forjado no morro do São Carlos desenvolve tensões e negociações com outros campos, particularmente o da esquerda intelectualizada e o meio artístico de modo geral. Por fim, observo como essa trajetória singular forja um intelectual público capaz de transitar, ainda que conflituosamente, entre o “morro” e a “cidade”.

1.1. A “EXPERIÊNCIA DO MORRO”

¹¹ “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (MARX, 2011, p.25).

Gonzaguinha tinha aproximadamente 2 anos de idade quando seu pai, Luiz Gonzaga, o levou para morar com os padrinhos no Morro do São Carlos, bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. Dina e Xavier criariam o menino até os 16 anos, momento em que ele decide descer o morro e ir morar na casa do pai, que, naquele momento, estava casado com Helena, madrastra de Gonzaguinha. Os motivos que levaram o “rei do baião” a deixar Luizinho — como era chamado — com os padrinhos relacionam-se ao adoecimento — e posterior falecimento — de Odaleia, mãe biológica de Gonzaguinha, e às frequentes viagens do pai, que já vivia da música e excursionava por diferentes regiões do Brasil, ausentando-se com frequência do Rio.

Alguns aspectos da história de Gonzagão com Odaleia, assim como as nuances que perpassam a relação de Luizinho com a família do pai, já foram bastante exploradas por biografias, dissertações e teses sobre Gonzagão e sobre Gonzaguinha. Recuperar a dimensão factual dessa trajetória soaria repetitivo e enfadonho, não contribuindo para os propósitos mais específicos deste capítulo. O que intenciono é, em um primeiro momento, mostrar o quanto a experiência no morro durante a infância fez com que Gonzaguinha se constituísse como sujeito em meio às classes subalternizadas da cidade do Rio de Janeiro, fazendo-o incorporar um *habitus* bastante particular referente ao mundo das massas trabalhadoras e excluídos sociais.

(...) estamos em torno do ano de 1947, quando a carreira de Luiz Gonzaga já havia deslanchado e o sanfoneiro começa a viajar por todo o Brasil, com uma intensa agenda de shows e gravações. Luizinho, então, a pedido do pai, passa a morar definitivamente com os padrinhos Dina e Xavier (...) numa modesta casa no Morro de São Carlos, por quem é criado como filho. Apesar da ajuda financeira de Luiz Gonzaga, o menino cresceu como mais uma criança pobre do morro, pois o apoio financeiro em nada mudaria a vida dos padrinhos (VASCONCELOS, 2022, p. 83).

Vasconcelos destaca alguns aspectos importantes da vivência de Gonzaguinha no morro, mostrando como determinadas práticas comuns à realidade dos subúrbios e “favelas” do Rio de Janeiro proporcionariam ao futuro compositor uma gama de experiências sociais distintas dos grupos subalternizados e marginalizados:

Os morros do Rio de Janeiro dos anos 1950, mesmo sendo vistos pelas elites brasileiras como um lugar de “gente perigosa”, não tinham as mesmas características das favelas e morros de hoje em dia — cercados pelo narcotráfico, que seduz crianças e jovens ao aparente “dinheiro fácil”, e pela presença violenta das milícias e da polícia. Apesar das diferenças, na época o jogo do bicho havia-se espalhado por lá e, por ser um jogo proibido pelo Estado, os donos dos pontos recrutavam crianças para transportar dinheiro,

despistando o olhar da polícia. Esses meninos, assim como os que trabalham para o tráfico de drogas atualmente, eram chamados de “aviõezinhos”, e Luizinho, que queria ganhar seu dinheiro desde cedo, foi apanhado pela polícia fazendo esse perigoso serviço (VASCONCELOS, 2022, p. 84).

Vieira e Khoury, biógrafos de Gonzaguinha, ressaltam algumas experiências suburbanas vividas pelo compositor durante sua infância no Estácio ao lado de seus padrinhos e pais adotivos Dina e Xavier:

Nasci no Estácio e morava ali no pé do Morro de São Carlos. Vivia aquilo, uma barra pesada, e também as coisas de moleque de rua, pipa, atiradeira. A orfandade veio muito cedo, aos dois anos, com a morte de Odaléia, e a ausência permanente de meu pai, Luís Gonzaga, sempre viajando, sempre na estrada, já casado com Helena. Por causa dessa orfandade, fui criado por Leopoldina de Castro Xavier e Henrique Xavier Pinheiro, o popular “Baiano”, amigo de meu pai. O casal me levava constantemente para passear, porque Leopoldina adorava tomar cerveja e viver na rua. Por isso, desde cedo, passei a ir aos cabarés da Lapa, onde o “Baiano” trabalhava como guitarrista, à noite. (...) Ainda menino, portanto, aprendi todo o percurso da Lapa até o Morro de São Carlos e os locais e nomes que mais me chamavam a atenção: a Leiteria Bols, o hidrolitol servido no centro do bairro, o restaurante Capela, o cinema Alhambra, os inúmeros cabarés, tudo Rio antigo. Eu já tinha pouco mais de 10 anos e subia no Cabaré Primor para ver o ‘Baiano’ tocar. Deixavam eu (sic) entrar (VIEIRA e KHOURY, 2012, p. 146).

Trato desse ponto com seriedade e atenção, pois reside aí a peculiaridade de Gonzaguinha em relação a tantos outros artistas da MPB: o compositor foi forjado como sujeito, intelectual público e artista a partir de sociabilidades populares não experimentadas pela grande maioria dos músicos que integram e construíram a moderna música popular brasileira nos anos 60 e 70. O cantor e compositor Chico Buarque de Holanda, por exemplo, talvez seja um dos principais representantes dessa contraface sociológica de Gonzaguinha, principalmente se levarmos em conta que ambos se dedicaram imensamente à representação de personagens populares em suas canções. O fizeram, contudo, de forma muito distinta e alcançando resultados estéticos diversos entre si. Se, por um lado, Gonzaguinha construiu uma espécie de “física do homem comum”, Chico Buarque, por sua vez, estruturou uma “metafísica” desse mesmo sujeito.¹² Tal imagem ajuda a dimensionar o quão diferentes são os modos de representar o popular na obra de cada um desses compositores. Não por acaso, atuando nos quadros de uma cultura política nacional-popular que o influenciava e que era redimensionada por ele, Gonzaguinha compôs e cantou

¹² A constatação da existência de uma “física” e de uma “metafísica” do homem comum, respectivamente em Gonzaguinha e Chico Buarque, foi feita pelo professor Marcos Napolitano durante o exame de qualificação doutoral para esta tese.

canções que afirmavam constantemente o seu pertencimento primeiro a uma realidade social e econômica de trabalhadores e massas subalternizadas. Em suas entrevistas é comum que o compositor retome episódios da sua infância ou dispare assertivas como “eu sou moleque do Morro do São Carlos”, aprofundando o seu discurso de pertencimento às classes populares.

Gonzaguinha o faz, em grande medida, porque deseja, como intelectual público, ser uma voz que represente os interesses dos trabalhadores pobres, tanto urbanos quanto rurais. Para driblar o corte sociológico que o separava das massas — quando já pertencente às classes médias na condição de artista da MPB — o compositor investia discursivamente na afirmação de sua legitimidade para falar não apenas em nome do povo, mas junto ao povo.

Na minha casa, no Morro do São Carlos, tinha São João, tinha tudo e era uma tradição. Dina, Xavier... foi ali que minha mãe deixou um garoto por nome Luizinho. Ali que meu pai encontrou o primeiro prato de feijão no Rio de Janeiro quando chegou. Foi ali, com Xavier Pinheiro, que ele conseguiu chegar na zona do mangue pra ganhar dinheiro em dólar. Ali eu nasci e me criei. Na verdade, eu nunca saí dali (TV CULTURA, 2012).¹³

Todavia, em que pese a influência da cultura política nacional-popular nos usos que Gonzaguinha faz em torno de seu pertencimento às classes populares, o compositor, de fato, teve a sua experiência marcada pelas “vivências subalternas” na infância. Em uma fala durante sua participação do programa *Ensaio*, da TV Cultura, em 1990, Gonzaguinha não deixa de referenciar suas principais influências e inspirações em figuras populares presentes em seu universo durante a infância. O compositor também menciona a influência das cantoras do rádio sobre sua formação, destacando o papel da própria mãe, Odaleia Guedes, tomada como uma mulher batalhadora e corajosa, nesse cenário.

Morro de São Carlos... morro de São Carlos. Infância, construção da gente... muita gente: Jamelão, Libertad Lamarque, cinema, Lupicínio, Noel Rosa, Ismael Silva, Pafúncio... Pafúncio quase ninguém conhece, ou melhor, ninguém conhece, só quem é “da boca”. Porque Pafúncio (...) vendia peixe (...) na subida do morro do São Carlos, vendia caranguejo, o que dava e ficava lá escrevendo. Via um papel escrito, não sei o quê... Eu era menino e nunca entendi direito... Eu só vim (sic) entender anos depois que, realmente, que Pafúncio era dos compositores mais considerados. E era um barato. Aí, eu aprendi que já tava (sic) ali na minha frente o tempo todo, logo eu, né, filho de Luiz Gonzaga, filho de Odaleia... (PASSOS, 2015)¹⁴

¹³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q6kERsHFRd8>. Acesso em: 09/01/2026.

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-u-D5xnmds&t=358s>. Acesso em: 09/01/2026.

É curioso perceber que Gonzaguinha se corrige ao falar sobre Pafúncio. O compositor diz que quase ninguém conheceria esse ilustre morador do São Carlos para, em seguida, reorganizar sua fala e afirmar que, na verdade, “ninguém” o conheceria, somente aqueles que eram “da boca”. Essa fala aparentemente despreziosa revela mais uma vez a sua disposição para situar-se entre os membros da comunidade do São Carlos, evocando o seu pertencimento entre os grupos subalternizados como forma de atribuir maior legitimidade às representações do popular que tanto marcavam sua obra musical e sua atuação como um intelectual público dialeticamente articulado à cultura política nacional-popular.

Gonzaguinha manifesta certo espanto com a própria narrativa ao perceber que, mesmo sendo filho de Luiz Gonzaga e de Odaleia, o conjunto de valores, disposições e influências que a ele se integrariam ao longo do tempo estavam calcados na realidade vivida no morro. A experiência com Pafúncio seria um exemplo bastante claro desse processo: Gonzaguinha assistia — ainda sem compreender — à rotina de um trabalhador pobre, vendedor de peixe, do morro do São Carlos, mas que possuía prestígio na comunidade por ser um notável compositor. Diante disso, creio não ser exagerado dizer que Luiz Gonzaga Jr., quando tornado músico em articulação dialética com a cultura política nacional-popular, não precisará realizar o movimento de “ida”, mas de “retorno ao morro”.

Para compreender a medida da incorporação de disposições, valores, práticas e entendimentos que Gonzaguinha realiza a partir de sua infância e adolescência no Morro do São Carlos me utilizo do conceito de *habitus*, tal como tratado por Bourdieu. Entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis, o *habitus* funciona como a interiorização da exterioridade, isto é, a história coletiva incorporada no indivíduo sob a forma de esquemas de percepção, pensamento e ação. Em outras palavras, o *habitus* designa um sistema de disposições duradouras, incorporadas e estruturantes, adquiridas ao longo da vida por meio da socialização, que orientam as percepções, os pensamentos e as ações dos indivíduos de maneira prática, sem necessidade de cálculo consciente (MATON, 2018, p. 75-76).

No caso de Gonzaguinha, as heranças do Morro do São Carlos não são meros dados biográficos, mas constituem a base de uma estrutura estruturante que ele carrega para os campos universitário e artístico, assinalados fundamentalmente pela presença das classes médias mais intelectualizadas. É através desse *habitus* de origem popular — fundado em suas condições objetivas, ou seja, materiais de existência — que ele lerá, interpretará e tensionará os códigos da cultura letrada e dos espaços sociais das classes mais favorecidas, operando uma mediação

particular entre a vivência popular — e seus *habitus* incorporado — e o campo artístico-intelectual.

As próprias condições da produção do *habitus*, necessidade feita virtude, fazem com que as antecipações que ele engendra tendam a ignorar a restrição à qual está subordinada a validade de todo cálculo das probabilidades, a saber, que as condições da experiência não tenham sido modificadas: diferentemente das estimações eruditas, que se corrigem após cada experiência conforme as regras rigorosas de cálculo, as antecipações do *habitus*, espécie de hipóteses práticas fundadas na experiência passada, atribuem um peso desmedido às primeiras experiências; são, com efeito, as estruturas características de uma classe determinada de condições de existência que, por meio da necessidade econômica e social que fazem pesar sobre o universo relativamente autônomo da economia doméstica e das relações familiares, ou melhor, por meio das manifestações propriamente familiares dessa necessidade externa (forma da divisão do trabalho entre os sexos, universo de objetos, modos de consumo, relação com os parentes etc.), produzem as estruturas do *habitus*, que estão, por sua vez, no princípio da percepção e da apreciação de toda experiência ulterior (BOURDIEU, 2009, p. 89).

A experiência de Gonzaguinha na infância passava invariavelmente pelas brincadeiras nas ruas, interações sociais muito próximas com vizinhos — trabalhadores pobres, músicos da noite, bicheiros, entusiastas do carnaval, prostitutas, etc. — e molecagens de todo tipo, como narram bem as suas biografias. Luizinho brincava nas ruas, fazia “avião” para bicheiros, andava nos cabarés onde seu pai adotivo, Xavier, tocava e observava atento aos membros de sua comunidade, como Pafúncio, mencionado anteriormente. O campo de possibilidades aberto diante do menino sugeria diferentes caminhos, mas com destaque para o que era predominante naquele espaço social marcado pelo trabalho informal, habitação precária, pobreza e contravenção. Apesar de Gonzaga disponibilizar certo capital financeiro para custear as despesas de Luizinho, a vida do garoto no morro não era dada a regalias e privilégios materiais, o que o fazia muitas vezes “se virar” para obter um brinquedo ou coisa parecida.

Para conseguir algum dinheiro, que usava para custear principalmente os brinquedos preferidos, como pipas, piões, bolas de gude e bolas de futebol, carregava as sacolas das mulheres mais abastadas nas feiras. Cresceu, por conseguinte, nas rodas da malandragem, tendo como primeira escola o aprendizado do samba com os sambistas do lugar e aulas de violão com o padrinho Xavier. Vida, enfim, de moleque, moleque do Morro de São Carlos, no velho Estácio, berço do samba carioca batucado, de históricos sambistas como Ismael Silva, Brancura e Newton Bastos (VIEIRA E KHOURY, 2012, p. 145).

Preocupada com as possíveis influências desse campo sobre Gonzaguinha, sua mãe adotiva, Dina, vez em quando acionava o pai biológico, Gonzagão, que optava por colocar o menino em um colégio interno. A sabedoria de Dina apresenta-se do modo bastante evidente no que diz respeito às intervenções que fazia junto ao “rei do baião”. A mãe adotiva de Gonzaguinha, movida pela percepção do contexto e por forte senso prático, entendia o quanto o ambiente do morro poderia criar disposições para a ação que acabassem colocando Luizinho em um caminho pouco prestigioso. Por essa razão, insistia para que o menino tivesse alguma convivência com pai, cujos capitais poderiam alargar sobremaneira o campo de possibilidades do garoto em direção a uma vida mais digna.

Gonzaguinha, portanto, passa sua infância tensionado entre mundos distintos. Por um lado, a vida em uma comunidade pobre em meio aos riscos gerados pelas práticas muitas vezes ilícitas de alguns moradores. Por outro, o acesso à escolarização formal em colégios internos que exigiam disciplina rígida e dedicação aos estudos, sendo tudo isso proporcionado pelas condições financeiras mais facilitadas possuídas por Gonzagão. Aos 16 anos, Luizinho vai morar com o pai. A partir daí, o jovem do morro adentrará cada vez mais em espaços sociais diferentes daqueles que assinalaram sua infância, sendo permanentemente tensionado num processo sutil, mas poderoso, de colisão entre distintos *habitus* de diferentes campos.

1.2. A CLASSE MÉDIA INTELECTUALIZADA: UNIVERSIDADE E MPB

A dualidade vivenciada na infância, marcada pela tensão entre a origem no São Carlos e o acesso aos recursos financeiros paternos, projeta-se na juventude de Gonzaguinha sob novas bases. Ao ingressar no ensino superior e aproximar-se dos circuitos de sociabilidade da classe média carioca, o compositor passa a operar em um novo campo social, distinto daquele que forjou suas primeiras disposições. Esta seção analisa como o deslocamento para o ambiente universitário não anula seu *habitus* de origem, mas estabelece uma zona de atrito e negociação fundamental para compreender sua inserção na MPB e sua postura como intelectual público.

Antes, cabe apresentar algumas considerações sobre a experiência universitária de Gonzaguinha, elemento não explorado de modo particular por este trabalho. Apesar de a presente tese não se deter de maneira sistemática sobre o período em que Gonzaguinha esteve vinculado à formação universitária, parece relevante reconhecer a importância potencial de seus itinerários formativos para a compreensão mais ampla de sua trajetória intelectual. A análise das disciplinas cursadas, das bibliografias trabalhadas e dos debates presentes no curso de

Economia frequentado pelo compositor poderia oferecer pistas valiosas sobre referências teóricas e ambientes intelectuais que, eventualmente, tenham contribuído para a formação de seu repertório crítico e de sua sensibilidade política. Nesse sentido, o acesso ao histórico escolar do artista — documento que poderia indicar as disciplinas cursadas, os programas de ensino e os docentes responsáveis — constituiria uma via privilegiada para investigar tais dimensões.

Com esse objetivo, buscou-se estabelecer contato com familiares de Gonzaguinha, na tentativa de localizar documentos acadêmicos, registros pessoais ou quaisquer materiais que pudessem auxiliar na reconstrução desse percurso formativo. No entanto, apesar das tentativas realizadas, não foi possível obter acesso a tais documentos, tampouco reunir informações adicionais que permitissem aprofundar essa linha de investigação. Desse modo, a ausência dessas fontes limita a possibilidade de uma análise mais detalhada sobre o ambiente universitário frequentado pelo compositor, constituindo uma lacuna documental que, espera-se, possa ser eventualmente suprida por pesquisas futuras.

Agora, creio que seja importante tecer as últimas considerações a respeito do deslocamento realizado por Gonzaguinha entre os dois campos. O compositor carioca nasceu e foi criado no morro do São Carlos, bairro do Estácio, como bem sabemos. Procurei demonstrar o quanto sua experiência social entre as classes subalternizadas do subúrbio do Rio entre fins dos anos 40 e início dos 60 forjaram no menino um conjunto de disposições específicas, isto é, um *habitus* de classe. No entanto, em tempos assinalados pela tamanha profusão de inteligências descuidadas, quero afirmar categoricamente que a movimentação que Gonzaguinha realiza entre o espaço social das massas trabalhadoras marginalizadas e o da classe média universitária não foi possibilitada pelo exclusivo “mérito pessoal”. O compositor, em razão de sua filiação, terá acesso a dois elementos distintivos e determinantes para a ascensão social a partir do campo popular: capital econômico e capital cultural. Invariavelmente, será em razão da presença desses capitais em sua vida que Gonzaguinha, mesmo vivendo no interior de um campo reconhecido pela escassez de recursos e oportunidades, descera o morro e jogará sua perna no mundo.

O espaço social é construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os dois princípios de diferenciação que, em sociedades mais desenvolvidas, como os Estados Unidos, o Japão ou a França, são, sem dúvida, os mais eficientes: capital econômico e capital cultural (BOURDIEU, 1996, p. 19).

Bourdieu amplia a definição de capital — categoria frequentemente restrita aos debates econômicos e, notadamente, ao marxismo — para inscrevê-lo em um sistema mais abrangente de trocas de bens, os quais não se limitam à dimensão material. Por conseguinte, emergem outras modalidades de capital, a exemplo do social e do cultural, entendidos como subtipos do capital simbólico e dotados de grande importância no interior dos campos, já que atuam na configuração das posições e das relações ali estabelecidas. Bourdieu compreende o capital simbólico como uma espécie de “transubstanciação do capital econômico”, uma vez que, a despeito de sua aparente isenção no que tange às disputas de ordem material, ele opera intensamente na produção de distinções entre os agentes, definindo suas posições hierárquicas no espaço social (MOORE, 2018, p. 137-140).

A intenção de Bourdieu ao examinar os tipos de capital simbólico parece ser dupla. Primeiro, ele busca demonstrar o caráter arbitrário e instrumental dos capitais simbólicos como tipos de bens que trazem vantagens ou desvantagens sociais ou culturais. Segundo, ele busca demonstrar que, por meio do processo de transubstanciação, os campos do capital simbólico têm estrutura homóloga à do campo econômico. Cada campo de capital simbólico reproduz o sistema de relações desiguais no campo econômico (relações de classe e poder) e, ao fazê-lo, reproduz a estrutura fundamental da desigualdade social. A estrutura profunda dessa homologia é a das relações de poder entre grupos constituídos dentro do campo econômico. Os campos simbólicos e seus tipos específicos de capital são institucionalmente distintos e distanciados do campo econômico, com seus próprios membros, princípios e lógicas, mas, ainda assim, são o campo econômico “revertido”. (MOORE, 2018, p.140).

Outro aspecto central na obra do autor reside na ausência de uma determinação mecânica entre o pertencimento social e o *habitus* gerador de capital simbólico. Para Bourdieu, tal reducionismo constituiria um “essencialismo de classe”, perspectiva que ele rejeita em favor de uma abordagem mais complexa das relações sociais. Nesse sentido, o campo é apreendido a partir de dinâmicas de conflito e disputas que atravessam, inclusive, agentes situados em uma mesma classe social.

Sob essa perspectiva, é fundamental considerar que, além de possuir uma renda mínima para a cobertura de suas despesas elementares, Luiz Gonzaga Jr. teve acesso a uma maior disponibilidade de capitais no interior do espaço social popular que o circundava. Tais capitais objetivavam-se na forma de acesso a colégios internos viabilizados pelo pai que, inclusive, foi o maior incentivador de sua entrada na universidade. Verifica-se que a disponibilidade de algum recurso econômico possuído pelo “rei do baião” garantiu a Luizinho a entrada em espaços sociais via de regra vetados a outros garotos também criados entre marginalizados sociais. A própria existência de Luiz Gonzaga como referência paterna, não obstante as críticas que

algumas biografias possam fazer a respeito dos cuidados que ele oferecia, possibilitaram ao garoto um rol de influências e expectativas de vir a “ser alguém” no futuro. Não por acaso, Gonzaguinha optou por ser músico e andar pelo Brasil realizando shows.

Sua trajetória musical inicia-se de modo mais sistemático e profissionalizado no final da década de 1960. Não podemos desprezar o fato de que, desde sua infância, a música esteve presente em sua vida por meio de seu pai Luiz Gonzaga e de seus padrinhos e pais adotivos Dina e Xavier, o Baiano do Violão, que, como atesta sua alcunha, também era músico. No entanto, é junto a um grupo de jovens universitários frequentadores da rua Jaceguai, número 27, no bairro da Tijuca, Rio de Janeiro, que o jovem Luiz Gonzaga Jr., com idade entre 21 e 22 anos, irá transitar gradualmente para o mundo da música profissional. Na rua Jaceguai estava localizada a casa do médico psiquiatra e agitador cultural Aluísio Porto Carreiro, que promovia encontros musicais semanais que contavam com a participação de jovens como Aldir Blanc, César Costa Filho, Ivan Lins, entre outros.

“Em 1966, dois anos depois do golpe militar, Aluísio [Porto Carreiro] era o que se podia chamar de agitador cultural da Tijuca. Chegou a promover um festival de música no Instituto de Educação, antes de reinventar os saraus do outro século para encontros que acabaram fazendo diferença na história da MPB. Um ano antes, Elis Regina havia vencido o I Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Excelsior, com Arrastão, música de Edu Lobo e letra de Vinícius de Moraes, de certa maneira um divisor de águas e a passagem entre a bossa nova e o que se convencionou chamar MPB. O Brasil já conhecia Chico Buarque, que ocupara as paradas de sucesso de 1966 com A Banda, vencedora, assim como Disparada, de Geraldo Vandré e Theo de Barros, do festival da Record de 1967 [na verdade, 1966], como também Gilberto Gil, por Louvação, com Torquato Neto. Roberto e Erasmo Carlos eram os queridinhos da juventude não universitária e Caetano Veloso lançaria Alegria, Alegria e o tropicalismo no ano seguinte” (ECHEVERRIA, 2012, p. 128).

Levado por sua amiga Ângela Leal, Gonzaguinha passará a participar das reuniões e rodas de violão na casa de Aluísio, encontrando espaço para apresentar as músicas que já há algum tempo compunha de modo solitário. É curioso notar que Ângela era estudante do curso de Direito e conheceu Gonzaguinha quando ele foi morar na Ilha do Governador com o pai. O jovem havia transicionado para outro espaço social a partir do estreitamento da convivência com Gonzagão, que o estimulou a estudar e ter uma formação superior.

A entrada de Gonzaguinha em um novo campo provavelmente pavimentou o seu caminho em direção a uma rede de sociabilidade bastante indisponível para quem vive no morro. Ao falar sobre o papel das redes de sociabilidade, especialmente no que se refere aos meios

intelectuais, Sirinelli chama a atenção para o lugar da solidariedade e da “afetividade”. Para o historiador francês, a consideração desses elementos não tem o papel de reduzir a análise dos atores sociais a dimensões meramente psicológicas, mas ao entendimento das redes de conexão social estabelecidas por eles da produção de um microcosmo no interior do qual os primórdios da ação intelectual se dão.

Mas, em todo caso, é possível e é necessário fazer sua arqueologia, inventariando as solidariedades de origem, por exemplo de idade ou de estudos, que constituem muitas vezes a base de “redes” de intelectuais adultos. É lógico, sobretudo no caso dos acadêmicos, remontar a seus jovens anos escolares e universitários, numa idade em que as influências se exercem sobre um terreno móvel e em que uma abordagem retrospectiva permite reencontrar as origens do despertar intelectual e político (SIRINELLI, 2003, p. 249-250).

Assim, Ângela, estagiária do curso de Direito, conheceu o médico psiquiatra Aluizio Porto Carreiro na penitenciária Lemos de Brito. Tendo construído amizade com Gonzaguinha na Ilha do Governador, a jovem terminou por atuar como ponte entre o amigo e a casa do Dr. Aluizio. Gonzaguinha adentrava cada vez mais fundo em um ambiente que o tangenciava desde o início da faculdade, transicionando, com tensões e negociações, do espaço social do morro do São Carlos para os ambientes frequentados por uma classe média intelectualizada de esquerda interessada em ouvir e fazer música. O depoimento de Ângela Leal presente em Echeverria (2012) é bastante elucidativo sobre a conexão entre Gonzaguinha e a casa dos Porto Carreiro:

Estávamos no primeiro ano em que a prova do vestibular era de múltipla escolha, e eu, no primeiro ano de Direito, comecei a fazer estágio na Penitenciária Lemos de Brito. Na biopsiquiatria, conheci Aluizio Porto Carreiro, que era o chefe. A primeira vez que fui à Jaceguai estavam discutindo teoria e prática. Para mim, foi o máximo: numa época em que não se podia discutir nada, eles falando de filosofia. Eu queria fazer logo amizade, pois a ideia era levar o Luizinho. Eu sabia que, onde ele estava, a turma era uma delícia, todo mundo gostava dele, mas ele não ia para lugar algum. E, pelo pai, também não iria, porque o pai estava lixando-se. Comecei a falar com o doutor Aluizio, tanto na penitenciária quanto nos dias de reunião, sobre um amigo, filho de Luiz Gonzaga, e ele se interessou, já que ele não tinha aquele preconceito que habitava em nós (ECHEVERRIA, 2012, p. 134).

Gonzaguinha irá estabelecer fortes relações pessoais com a família Porto Carreiro, chegando a se casar com Ângela Maria Porto Carreiro, filha do médico e anfitrião, no dia 10 de dezembro de 1971.¹⁵

A aparição de Gonzaguinha naquele endereço que se tornou famoso foi definitiva não só para a sua carreira, mas também para a sua vida futura. Apesar da aparência estranha, do físico mirrado, dos dentes estragados, da timidez e da cara de poucos amigos, foi recebido de braços abertos pelos donos da casa. Em pouquíssimo tempo conquistou a todos, inclusive, e mais especificamente, a filha de Aluizio, Ângela, que ele começou a namorar entrando para a família, como no fundo desejava. Tempos depois, contou: — Quando entrei para o grupo da minha mulher, o grupo Aluizio Porto Carreiro, uma pessoa maravilhosa, um violonista de regional, doutor Aluizio me apresentou Carlos Haroldo Porto Carreiro, um juiz que foi cassado pelos processos da Redentora, um homem de formação brilhante. Juntando toda essa patota, passei a ter um conhecimento mais profundo da teoria marxista, entrando em Engels, um lado mais oficial das lutas de que eu participava na época da faculdade (ECHEVERRIA, 2012, p. 151).

É importante nos atermos às impressões que Gonzaguinha parece causar no novo espaço social que passa a frequentar. Echeverria (2012), baseando-se nos relatos, entrevistas e depoimentos de contemporâneos, enumera algumas características físicas de Gonzaguinha que pareciam causar estranhamento naqueles que o observavam. Para além das impressões manifestadas denotarem um mero contragosto diante de aspectos corporais diferentes, o que se nota é a colisão entre dois campos notadamente distintos. Luiz Gonzaga Jr., ainda que tenha acessado inúmeros capitais por meio de seu pai, como o diploma de Ciências Políticas e Econômicas pela Faculdade Cândido Mendes, corporificava marcas de sua origem popular. É provável que Gonzaguinha, em razão de sua infância difícil, não tenha tido acesso aos cuidados de saúde comuns às famílias mais abastadas. Não é por acaso que os jovens frequentadores da casa do Dr. Aluizio destacam o seu espanto diante do fato de Gonzaguinha ter, por exemplo, os “dentes estragados”.

A impressão acerca do comportamento de Luiz Gonzaga Jr. também merece atenção. O jovem era filho de Gonzagão, mas havia sido criado no morro, sem acesso aos confortos da vida moderna presentes nos lares da classe média carioca. Sua infância fora marcada por dificuldades que iam além da rejeição manifesta pela família do pai, particularmente de sua esposa, Helena. Luizinho frequentava o mundo da exclusão social, mesmo que os capitais disponibilizados por seu pai impedissem que esta abraçasse verdadeiramente o menino.

¹⁵ Ibidem, p. 151.

Portanto, sua timidez e a cara carrancuda não podem ser vistas apenas como traços de personalidade, mas como a corporificação de um *habitus* comum às classes subalternizadas quando transitam por campos sociais distintos: a desconfiança.

O depoimento de Lucinha Lins presente em Echeverria (2012) é capaz de nos dar a medida dos aspectos acima tratados, chamando a atenção para as diferenças de *habitus* entre o jovem Gonzaguinha, que passara a infância em uma comunidade de trabalhadores pobres e marginalizados, e os que viveram experiências sociais menos desprivilegiadas:

O Gonzaguinha fisicamente era muito feio, muito estranho, uma pessoa corcunda, com uma pele ruim, muito bexiguento e bastante simplório na maneira de vestir. Ele era calado, tinha uma coisa tímida. A figura física dele chamava a atenção, pois era raquítico, físico, pelos problemas de pulmão. Eu acho que ele tinha uma coisa frágil misturada com a coisa forte dele. As letras sempre eram muito elaboradas, tinham um conteúdo diferente. Ele fazia diferença para mim, sempre fez alguma diferença. Falava-se sobre o fato de ele ser filho de Luiz Gonzaga, mas era uma coisa um pouco velada, não era um assunto para ser falado, já que se ficou sabendo, quase que imediatamente, que ele não havia sido criado pelos pais, que Luiz Gonzaga era uma pessoa grosseira, e que sua mãe mesmo era a Dina, uma pessoa maravilhosa (ECHEVERRIA, 2012, p. 135).

Lucinha Lins deixa marcado de modo bastante acentuado o quanto a aparência de Gonzaguinha contrastava com a dos jovens com os quais ela provavelmente estava habituada a conviver, causando um misto de estranhamento e compaixão. Quem também assume abertamente esses sentimentos conflitantes — além da própria condição de financeiramente privilegiado — diante da figura de Gonzaguinha é Ivan Lins, outro frequentador dos saraus da Jaceguai:

— 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 papai rico, sentia, por exemplo, quando via um mendigo na rua (ECHEVERRIA, 2012, p. 136).

O incômodo sentido por Ivan Lins ao olhar para Gonzaguinha parece ser uma espécie de síntese da relação tensa e contraditória que a classe média de esquerda possuía com o “povo”, evocando um misto de idealização política e culpa. De toda forma, vale dizer que Gonzaguinha não passava despercebido entre os novos amigos da classe média intelectualizada interessada em música. Num primeiro momento, o que parecia chamar a atenção para si não eram apenas traços de sua personalidade ou juízos de valor gratuitos, mas as marcas físicas e

comportamentais por ele corporificadas e pertencentes a um campo identificado com uma gama de dificuldades econômico-sociais: o morro do São Carlos, no Estácio.

Também não é possível deixar passar despercebida a colocação de Gonzaguinha quanto às influências intelectuais que passara a sofrer ao entrar em contato com aquele grupo de jovens artistas como ele. O contato com a teoria marxista é explicitado pelo compositor, refletindo o ambiente intelectual, político e cultural que marcava a juventude de esquerda no Brasil da segunda metade da década de 1960. Portanto, importa perceber que a entrada de Gonzaguinha para o grupo de jovens reunidos na Jaceguai insere-se no contexto de conformação de uma rede de novos artistas na esteira dos debates políticos e culturais que marcavam o final dos anos 60, fundamentalmente o campo musical. O Brasil vivia um conjunto de processos históricos que orientariam as trajetórias individuais, profissionais e artísticas daquele grupo de universitários que compunham música popular brasileira e as apresentavam, a princípio de modo intimista, numa casa do subúrbio carioca. Como veremos mais adiante, os debates no campo da MPB, a cultura política nacional popular, a crítica tropicalista, o desenvolvimento da indústria cultural brasileira e o fechamento político causado pelo AI-5 definirão um campo possível de escolhas para aquela geração de jovens músicos.

A despeito do estranhamento inicial causado pela figura de Gonzaguinha, o jovem aspirante a compositor integrou-se ao grupo que frequentava a casa de Aluísio, na Tijuca. Gonzaguinha se destacava pelo teor de suas composições, consideradas pelos demais participantes como fortes sob o ponto de vista temático e tecnicamente elevadas. Agora, ele atraía a atenção dos amigos não mais pelo estranhamento diante de um *habitus* de classe subalternizada corporificado, mas em razão do que havia incorporado do *habitus* pertinente ao mundo universitário que também frequentara: a predisposição para o engajamento político à esquerda por meio da música popular brasileira.

Gonzaguinha e outros frequentadores da casa de Aluísio passaram da mera exposição de suas canções para o grupo de amigos à busca por um público mais abrangente. Para isso, iniciaram sua participação nos festivais de música popular brasileira, um marco para o desenvolvimento tanto da MPB como da indústria de cultural no Brasil. Em 1968, Gonzaguinha participa do I Festival Universitário da Canção Popular, realizado pela TV Tupi entre os anos de 1968 e 1971, e concorre com a canção “Pobreza por Pobreza”, interpretada pelo cantor Jorge Néri. A letra da canção era inspirada no livro *Geografia da fome*, de Josué de Castro (2022), texto importante no meio universitário da época. Vale observar que Castro foi um dos primeiros a estudar a fome coletiva como um fenômeno social global. Neste livro, lançado em 1946, ele

aplica o método geográfico para explorar a fome no Brasil, contestando a visão naturalista que atribuía a fome exclusivamente às condições climáticas. O autor mostra que as causas da fome estão relacionadas a decisões políticas, especialmente à monocultura e à concentração fundiária. Tais perspectivas terão forte influência sobre o olhar de Gonzaguinha para as temáticas sociais (MANCHETE, 1982, p. 86). Em entrevista para a Revista Manchete, ele chega a ser bastante direto a respeito da influência do livro de Castro sobre o seu olhar para as “coisas do Brasil”:

A Geopolítica da Fome, de Josué de Castro, foi o livro que me fez tomar contato direto com a realidade brasileira e influenciou muitíssimo em minha produção musical. Não acredito que uma obra escrita possa modificar uma vida, mas é através dos livros que vamos tomando contato com o dinamismo da vida. Antônio Callado, Monteiro Lobato, Carlos Castañeda foram autores que ajudaram a fazer minha cabeça. Mas, sem Josué de Castro, eu não teria entrado em contato tão direto com o que é nosso, com nossas dificuldades. Ele me deu uma nova visão na hora de compor (MANCHETE, 1982, p. 86).

No ano de 1969, Gonzaguinha venceu o II Festival Universitário de Música Popular da TV Tupi com a canção *O Trem*. O evento ocorreu no dia 4 de setembro, tendo sua transmissão interrompida para noticiar o sequestro do embaixador dos EUA. A vitória de Gonzaguinha se deu sob estrondosa vaia dos espectadores que acompanhavam o festival no Teatro João Caetano (ECHEVERRIA, 2012, p. 139). Já no V Festival da Record, recebeu a premiação de melhor letra com a canção *Moleque* (MELLO, 2010, p. 361).¹⁶

Em 1970, os jovens artistas que se reuniam na casa de Aluizio Porto Carreiro, decidiram se organizar em um movimento batizado como MAU, Movimento Artístico Universitário, cujo lema era “um por todos, todos por um”. A ideia era que os músicos se apresentassem como grupo coeso nos festivais. Para isso, começaram a trajar um colete azul durante as apresentações. Esse processo acabou por precipitar nos jovens universitários o desejo de se profissionalizarem e abrirem espaço no mercado de trabalho artístico, o que acabou indo ao encontro das expectativas da própria indústria cultural, ansiosa por comercializar novos nomes ligados à prestigiosa sigla MPB.

Em que pese certas análises impressionistas e a carência de pesquisas mais profundas e detalhadas, é possível partir da premissa de que o público estritamente universitário, segmento jovem da classe média mais abastada, fosse o público de MPB por excelência, sobretudo no período mais repressivo, entre 1969 e 1974. A própria indústria cultural irá buscar nesses extratos a nova safra de compositores, visando à renovação do cenário musical: Aldir

¹⁶ O vídeo de apresentação da canção *Moleque*, de Gonzaguinha, no Festival da Record de 1969, está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IDEUTghf5rA>. Acesso em 17/01/2025.

Blanc, Ruy Maurity, Luiz Gonzaga Júnior, Ivan Lins [grifo nosso]. Nos festivais universitários, organizados pela Rede Tupi de Televisão (1968–1972), e no programa *Som Livre Exportação* (1971–1972), da Rede Globo, notamos a tentativa da indústria televisual/fonográfica de vencer a crise da MPB, direcionando sua produção e circulação para os campi universitários, num momento de retração e segmentação de público, se compararmos com a tendência de expansão ocorrida entre 1965 e 1968. Entre o primeiro Festival Universitário e o programa *Som Livre*, nasceu, no Rio de Janeiro, o MAU (Movimento Artístico Universitário), que tomou para si a tarefa de continuar a renovação musical em torno de uma música engajada, dialogando intimamente com a tradição do samba “popular” e da bossa nova “nacionalista”, e de consolidar a hegemonia da MPB junto ao público jovem mais intelectualizado e participante (NAPOLITANO, 2002, p. 6, *Apud* SCOVILLE, 2008, p. 31).

A citação nos permite depreender que Gonzaguinha era plenamente lido pela indústria cultural como um universitário de classe média que, assim como os outros artistas do MAU, produzia um conjunto de canções participantes e tecnicamente apuradas voltadas ao público intelectualizado. Esse processo atesta a consolidação do compositor dentro desse novo campo social, ainda que ele continue vivendo tensões, negociações e clivagens em razão do *habitus* popular que carregava consigo.

No *V Festival Internacional da Canção* de 1970, o grupo MAU, com Ivan Lins e Gonzaguinha, chamou a atenção. Ivan Lins conquistou o segundo lugar com “O amor é o meu país”, em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, enquanto Gonzaguinha ficou em quarto com “Um abraço terno em você, viu mãe?”. Esse destaque despertou o interesse da TV Globo, que os convidou para participar do *Som Livre Exportação*, programa musical que estreou em dezembro de 1970. As gravações ocorriam no Museu de Artes e Ofícios, na Praça Onze, no Rio de Janeiro. A emissora viu nos jovens universitários envolvidos com os festivais uma oportunidade para criar um programa musical voltado para a juventude, reunindo talentos como Oduvaldo Viana Filho e Paulo Pontes, vindos do Centro Popular de Cultura (CPC), e Solano Ribeiro, que assumiu a direção (ECHEVERRIA, 2012, p. 141).

O *Som Livre Exportação* era apresentado por Ivan Lins e Elis Regina, que comandavam um elenco fixo, composto pelos integrantes do MAU, a banda *Os Mutantes* e a *Brazuca*. Eram quatro programas gravados por mês, sendo três de estúdio, no Rio de Janeiro, e um ao vivo em outra cidade. O programa reunia artistas diversos do contexto pós-AI-5 e o fechamento político começava a se fazer sentir, com a atuação pesada da censura sobre o núcleo de criação (ECHEVERRIA, 2012, p. 144). Após os primeiros dois meses de programa, o *Som Livre Exportação* renovou contrato apenas com Ivan Lins, César Costa Filho e Gonzaguinha. O MAU acabou se desfazendo em meio ao processo de desenvolvimento profissional de alguns

membros, que, logo em seguida, em razão da projeção nacional de seus nomes possibilitada pelo programa da TV Globo, assinaram contratos com gravadoras (ECHEVERRIA, 2012, p. 147-148).

Os primeiros registros discográficos profissionais de Gonzaguinha saíram como compactos pelo selo Forma, pertencente à gravadora Philips na época, e tiveram Paulinho Tapajós como produtor. Paulinho, oriundo de uma família de músicos — sendo filho de Paulo Tapajós e irmão do compositor Maurício Tapajós e da cantora Dorinha Tapajós —, desempenhou um papel crucial ao conectar jovens artistas universitários. Ele, estudante de arquitetura e participante dos primeiros festivais musicais no final dos anos 1960 e início dos anos 1970, foi convidado por André Midani, então presidente da Philips e figura de grande relevância na indústria fonográfica brasileira, para criar um selo dedicado a lançar novos talentos revelados nos festivais. Nessa empreitada, Paulinho foi responsável pelos primeiros trabalhos de artistas como Gonzaguinha, César Costa Filho, Dorinha Tapajós, Ivan Lins, além de produzir os dois álbuns sob a marca Som Livre Exportação (ECHEVERRIA, 2012, p. 165-166).

Pelo selo Forma, Gonzaguinha gravou, em 1969, a canção “O trem”. Em 1970 lançou “Parada obrigatória para pensar” e, em 1971, “Um abraço terno em você, viu, mãe?”, “Felicía”, “Por um segundo”, “Plano sensacional”, “Sanfona de prata”, sendo as quatro últimas integrantes de um compacto duplo. Ainda em 1971, o compositor faria novamente o lançamento de “Por um segundo”, canção que dividiria o compacto simples com “Africasiamérica”.

Em 1972, Gonzaguinha decidiu deixar o selo Forma após receber uma proposta da Odeon, que o atraiu com a oportunidade de integrar um grupo de jovens talentos promissores, incluindo Milton Nascimento, Wagner Tiso, o Som Imaginário e o 14 Bis. Ao assinar contrato com a EMI Odeon, Gonzaguinha rapidamente gravou dois compactos simples contendo as músicas “Pobreza por Pobreza”, “Mundo Novo, Vida Nova”, “Um Sorriso nos Lábios” e “Comportamento Geral”. Na nova gravadora, ele passou a integrar a equipe liderada pelo produtor Mariozinho Rocha, que, juntamente com Renato Correia e Miguel Plopschi, era responsável pela direção artística do elenco (ECHEVERRIA, 2012, p. 166-167).

Cada um deles gerenciava um grupo específico de artistas, e suas atribuições resultaram em apelidos que refletiam o perfil de cada conjunto. Miguel Plopschi cuidava do “Gente Humilde”, que reunia artistas como Luiz Ayrão e Fernando Mendes, focados em grandes vendas. Renato Correia liderava o “Dois pra Lá, Dois pra Cá”, com nomes como Clara Nunes

e Simone, que tinham uma popularidade moderada e vendiam de forma satisfatória. Por fim, Mariozinho Rocha comandava o “Bela Vista”, grupo que incluía Milton Nascimento, Wagner Tiso, Gonzaguinha, Som Imaginário e 14 Bis, artistas que, embora não alcançassem altos números de vendas, conferiam grande prestígio à gravadora e representavam promessas de sucesso futuro (ECHEVERRIA, 2012, p. 166-167).

É no mínimo curioso que Gonzaguinha tenha sido alocado no *cast* de artistas que integravam o grupo chamado “Bela Vista”. A indústria fonográfica o classificava como um artista de “elite” destinado ao consumo universitário e à crítica especializada, não como um artista de massa, apesar de seu trabalho insistir em tematizar a vida do trabalhador comum e desejar influenciá-lo politicamente. Essa classificação institucional aponta para um certo paradoxo que atravessaria boa parte da trajetória de Gonzaguinha como artista e intelectual público. Justamente o compositor que corporificava um *habitus* popular e temáticas ancoradas nos termos de uma cultura política nacional-popular soava como “prestigioso” e, portanto, distante do “gosto” das massas. Estava posta a contradição que marcaria os anos seguintes da trajetória musical de Gonzaguinha: as idas e vindas do compositor em sua relação tensa, mas negociada, com o mercado e a ampliação (ou não) do público.

A inserção de Gonzaguinha no grupo “Bela Vista”, sob a direção de Mariozinho Rocha, revela de forma particularmente eloquente as ambiguidades que marcariam sua relação com o mercado fonográfico ao longo da década de 1970. Se, por um lado, a classificação do artista nesse segmento indicava reconhecimento simbólico e prestígio estético dentro da estrutura da gravadora, por outro lado ela também evidenciava uma expectativa limitada em termos de desempenho comercial imediato. Em outras palavras, Gonzaguinha era institucionalmente percebido como um compositor de relevância artística e potencial cultural, mas não como um produto plenamente ajustado às lógicas de consumo massivo que orientavam grande parte da indústria fonográfica no período.

Tal enquadramento torna ainda mais evidente a tensão entre projeto estético e inserção mercadológica que atravessava sua trajetória. Enquanto suas canções buscavam construir um arcabouço de representações sobre o popular e influenciar politicamente as massas trabalhadoras em direção a algum grau de insubmissão contra o *status quo*, o circuito efetivo de circulação de sua obra permanecia, ao menos naquele momento, mais próximo dos espaços de consumo hegemônicos pelas camadas médias urbanas intelectualizadas. Nesse sentido, o lugar ocupado por Gonzaguinha na divisão interna da EMI-Odeon não apenas refletia uma estratégia empresarial de segmentação do elenco, mas também explicitava um dilema recorrente

da música popular brasileira naquele contexto, qual seja a dificuldade de conciliar ambição estética, engajamento político e alcance efetivamente massivo no interior de uma indústria cultural orientada por critérios de vendagem.

1.3. TORNANDO-SE GONZAGUINHA

É de grande importância considerar a singularidade de Gonzaguinha como um artista e intelectual que, inserido no campo da MPB, desenvolve uma persona marcada pelo *habitus* característico do campo popular, das classes subalternizadas. Origina-se aí o seu investimento constante em afirmar sua origem e pertencimento às fileiras das massas trabalhadoras pobres, em que pesem os dilemas e contradições desse processo. Mesmo influenciado pelos termos de uma cultura política nacional-popular — que estimulava a classe artística a falar sobre o “povo” —, Gonzaguinha procura fazê-lo a partir de um lugar distinto: sua experiência vivida no morro.

Diferentemente de muitos de seus pares, para quem o popular era uma abstração ideológica, em Gonzaguinha essa referência ganha contornos mais concretos. O seu “morro” é “físico”, não “metafísico”¹⁷ ou somente uma abstração construída pelo intelectual revolucionário de classe média. Torna-se necessário, assim, articular a cultura política nacional-popular e a noção de *habitus* para pensar as representações de povo em sua obra. Gonzaguinha se constitui e se afirma como intelectual público justamente na intersecção desses dois lugares: a cultura política nacional-popular, que circula entre as classes médias intelectualizadas de esquerda, e o *habitus* oriundo do morro de São Carlos, que ele carrega no corpo e na memória pessoal.

Por essa razão, Gonzaguinha não pode ser compreendido unicamente como um artista influenciado pela cultura política nacional-popular. Ele atua, na verdade, como um agente que reelabora os termos dessa cultura política, filtrando as expectativas e representações comuns à classe média intelectualizada de esquerda através de seu *habitus* de classe e das reflexões que, como intelectual, é capaz de fazer. Dessa maneira, Gonzaguinha posiciona-se na MPB como um intelectual público que corporifica um *habitus* clivado, cindido e tensionado entre campos sociais que demandam disposições e posturas divergentes.

Basta distender esses traços até o limite extremo, apresentando o *habitus* como uma espécie de princípio *monolítico* (quando, em muitas ocasiões, tenho

¹⁷ Aqui, recorro novamente à formulação verbal apresentada pelo professor Marcos Napolitano durante minha qualificação doutoral.

evocado, sobretudo a propósito dos subproletários argelinos, a existência de *habitus* clivados, destroçados, ostentando sob a forma de tensões e contradições a marca das condições de formação contraditórias de que são o produto), *imutável* (qualquer que seja o grau de reforço ou de inibição que tiver recebido), *fatal* (conferindo ao passado o poder de determinar todas as ações futuras) e *exclusivo* (sem nunca abrir qualquer espaço à intenção consciente), para que se possa ter a honra de triunfar sem esforço sobre o adversário caricatural que assim se produziu. Como não perceber que o grau em que o *habitus* é sistemático (ou, ao contrário, dividido, contraditório), constante (ou flutuante e variável) depende das condições sociais de sua formação e de seu exercício, e que então pode e deve ser medido e explicado empiricamente? (BOURDIEU, 2001, p. 79).

Gonzaguinha constitui-se como intelectual, artista e sujeito a partir do deslocamento que realiza entre campos sociais portadores de distintos *habitus*, o que produz tensões, contradições, desconfortos e, claro, a exigência de negociações entre dois mundos distintos. O compositor frequentemente precisará estabelecer pontes e resoluções entre os *habitus* do campo popular e o das classes médias intelectualizadas de esquerda. Não será sem conflitos que ele se relacionará com seu novo campo social, caracterizado pela sociabilidade universitária e, posteriormente, pelo mundo do showbiz que envolvia a MPB.

Os seguidos relatos a respeito do aspecto rancoroso, duro, agressivo e áspero da “personalidade” de Gonzaguinha comprovam o estranhamento vivido pelas pessoas inseridas no campo social das classes médias letradas. Anos mais tarde, em reportagem para a revista *Veja*, de 26 de setembro de 1979, Echeverria escancararia a maneira como parte da audiência e das classes médias letradas — a jornalista inclusa — leram Gonzaguinha ao longo de sua carreira, destilando adjetivos por vezes um tanto deletérios. A dificuldade de lidar com aspectos do compositor que insistiam em trazer o *habitus* de um campo social popular não deixava de se manifestar mesmo entre aqueles que desejavam falar em nome do “povo”.

Já não dava mais para segurar, muito menos para dissimular ou disfarçar. O que o magro, desengonçado, quase sempre taciturno e patético Luiz Gonzaga Júnior tentou esconder e não conseguiu desabafar saiu com força de seu peito, como para dizer: “Chega de temer e de sofrer”. Insistiu em que seu sorriso estava preso, guardado atrás daquele jeito seco, daquela cara amarrada; que seu corpo estava duro, defendido atrás de um violão. Como se, num toque de mágica, quase sobrenatural, o caminho lento e sofrido de dez anos convergisse para uma certa noite, há duas semanas, quando estreou em São Paulo seu show Gonzaguinha da Vida, no qual vive um pouco da letra de sua música e explode o coração, para uma plateia que parecia estar plantada ali para exigir justamente isso. (ECHEVERRIA, 1979, p. 132-133)

As exigências de polidez, refinamento comportamental e certa sofisticação do vestuário e no trato contrastavam com a experiência de vida trazida por Gonzaguinha. Sua postura desconfiada, carrancuda e, muitas vezes, reativa nada mais era do que o resultado dos processos de colisão entre distintos *habitus* de classe que tensionavam e barganhavam dentro do compositor.

Ao longo de sua carreira, como nota-se nas reportagens e entrevistas na imprensa, Gonzaguinha parece acomodar essas tensões, apresentando modos de ser e proceder mais “amistosos” e, em alguma medida, “afáveis”. Em parte, tal fato pode ser explicado em razão das próprias mudanças vividas pela sociedade brasileira, especialmente durante o processo de redemocratização, que tanto mexeu com os ânimos e as esperanças da intelectualidade de esquerda no país. Sem embargo, uma outra razão para tais mudanças também repousa no arrefecimento dos choques entre os diferentes *habitus* que constituíram o compositor. O avançar dos anos e a acomodação de Gonzaguinha no interior de um campo social distinto do seu de origem são, sem dúvida, responsáveis pela impressão de “suavização comportamental” e superação da pecha de “cantor rancor” que recaíam sobre o artista nascido no Estácio.

O que essa plateia viu — e vai continuar vendo e ouvindo — nos 800 lugares do Teatro Procópio Ferreira é o perfil novo, despido de medos e rancores, de Luiz Gonzaga do Nascimento Júnior: o menino travesso do Morro de São Carlos, no Rio de Janeiro, onde nasceu; o adolescente contestador dos festivais universitários, onde se revelou; e o adulto de 34 anos, idade na qual triunfou. O filho de Luiz “Lua” Gonzaga, o rei do baião, mudou. De “cantor-rancor”, como chegou a ser conhecido, parecia mais um cantor-motor, potente em seus miúdos 56 quilos distribuídos por 1,75 metro de altura. Em seu show de quase duas horas, ele demoliu, abrindo o peito como jamais conseguira antes, um rosário de lendas que fizeram dele o mais áspero, oculto, incompreendido e desprezado compositor brasileiro revelado nesta década (ECHEVERRIA, 1979, p. 132-133).

A leitura da imprensa, portanto, celebrava uma suposta “pacificação” de Gonzaguinha, como se o “menino do morro” tivesse finalmente sido “domesticado” pelo sucesso, renunciando à postura temerária e reativa de outrora para abraçar uma performance pública mais adocicada e palatável aos gostos e sensibilidades de um campo social hegemônico por grupos médios intelectualizados. Entretanto, vale considerar que Gonzaguinha continuava realizando escolhas estético-ideológicas calcadas em um *habitus* comum ao espaço social do morro do São Carlos, onde foi criado.

A presença desse *habitus* popular nas escolhas do compositor pode ser observada de maneira particularmente elucidativa em um episódio emblemático de sua trajetória: a realização

de apresentações — transformadas em um álbum ao vivo¹⁸ — com Marlene, cantora associada à era do rádio e detentora de forte ressonância junto às camadas populares (ALBIN, 2006, p. 447-448). Ao promover esse encontro, o Projeto Pixinguinha possibilitou a Gonzaguinha não apenas estabelecer um diálogo intergeracional, mas também tensionar as hierarquias simbólicas que, no interior da MPB, frequentemente separavam o que era considerado expressão legítima do “povo” daquilo que era rotulado como música de consumo ou de menor prestígio estético. Trata-se de um gesto que revela uma “disposição incorporada” de reconhecimento e valorização de repertórios culturais populares, mesmo quando estes se situavam fora do cânone legitimado pela crítica especializada.

O espetáculo foi sucesso de público, demarcando a ampliação da audiência de Gonzaguinha rumo às camadas populares situadas no exterior dos circuitos universitários que consumiam MPB. Assim, o compositor, na condição de um intelectual público, procurava ampliar a influência de suas mensagens carregadas de teor político-ideológico ao mesmo tempo em que garantia sua entrada em circuitos comerciais mais amplos.

No primeiro ano do Projeto Pixinguinha, nenhum espetáculo teve tanto público quanto o de Marlene e Gonzaguinha. Do Rio de Janeiro a Belo Horizonte, passando por São Paulo, Curitiba e Porto Alegre, foram 24.372 espectadores aplaudindo o show que, montado originalmente para o projeto Seis e Meia (como todos os outros do ano de estreia do Pixinguinha), inflamou plateias lotadas nos teatros em que se apresentou naquela temporada de 1977. “Colaborou muito para essa explosão a forma com que o diretor Fauzi Arap acendeu o pavio, com elegância, inteligência e efeito dirigido”, escreveu o crítico Wladimir Soares na edição de 12 de outubro de 1977 da *Folha da Tarde*, de São Paulo. Destacando o fato de os dois intérpretes passarem o espetáculo inteiro no palco, o texto ainda exaltava a intensidade de Marlene (“passional, violenta, emotiva, transbordando”) e o amadurecimento de Gonzaguinha: “No último show que ele fez em São Paulo, sua presença no palco já era uma agressão constrangedora. Agora, ele entra com uma convicção de que não estão ali as pessoas que ele quer agredir. Melhor para ele e para o público” (MALTA, 2010)¹⁹.

O presente capítulo procurou dar conta dos aspectos biográficos da trajetória de Gonzaguinha — especialmente de sua transição entre o espacial social do morro e a sociabilidade universitária de classe média — a partir de uma perspectiva histórico-sociológica,

¹⁸ MARLENE e Gonzaguinha. Intérpretes: Marlene e Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. 1 LP. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1ceezgROXrd0PuquEz0zsK?si=LzEItQxQSJekkQpHZFiCrA>. Acesso em: 19/01/2026.

¹⁹ Disponível em <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/gonzaguinha-marlene-recordistas-de-publico-no-projeto-pixinguinha/>. Acesso em 19/01/2026.

evitando os “anedotismos” e as narrativas excessivamente factuais. Perceber os tensionamentos e as modificações no *habitus* trazido pelo jovem do morro do São Carlos e as negociações que ele estabelecerá com os novos campos sociais que passará a habitar tornam-se imprescindíveis para a compreensão de sua trajetória artística e intelectual. Dessa maneira, estabelecidas as bases sociológicas dessa formação peculiar, torna-se possível avançar para a compreensão de como essas tensões constitutivas se materializaram estéticamente e ideologicamente na obra de Gonzaguinha, influenciando sobremaneira suas intervenções no debate público brasileiro.

CAPÍTULO 2 - O INTELLECTUAL PÚBLICO

2.1. UMA PROPOSTA DE ENQUADRAMENTO

Em seu texto “Intelectuais públicos: pensamento político através da comunicação pública”, Arthur Pires procura mapear o debate em torno do conceito de intelectual público, articulando-o ao universo da comunicação social e às noções de esfera pública e engajamento. Para isso, dialoga com as reflexões de Habermas sobre processos comunicacionais e com autores que se propuseram a uma conceituação do intelectual vinculando-o à crítica social. Não é minha intenção percorrer as minúcias de sua argumentação sobre a trajetória histórica do intelectual público na modernidade. O que pretendo é dialogar com o modo como Pires apresenta a noção de intelectual público baseando-se na bibliografia disponível e, a partir disso, propor uma operacionalização desse conceito, que, conectado às definições de outros estudiosos, apresenta grande potencialidade heurística no contexto deste trabalho.

De acordo com Pires, o intelectual público pode ser definido inicialmente a partir dos seguintes critérios: 1) a práxis da comunicação social, 2) o engajamento e 3) a busca por experienciar as suas ideias. O autor procura contextualizar a emergência do intelectual público nas sociedades ocidentais destacando a sua íntima relação com a comunicação social, dada a presença desse grupo nos veículos jornalísticos. No entanto, faz questão de deixar claro que a intervenção dos intelectuais públicos pode passar por outros espaços relacionados aos meios de comunicação de massa, como “falas públicas, ensaios filosóficos, palestras, etc.” (PIRES, 2024, p. 169-170).

A despeito das críticas realizadas ao pensamento de Richard Posner, Pires se utiliza desse autor para aprofundar sua busca por uma definição do intelectual público. Segundo Posner, um dos elementos que define a especificidade desse grupo particular reside no caráter de sua interferência no debate público, realizada com a intenção de denunciar, alertar e, mesmo, orientar a audiência para uma direção específica. Outro elemento que distingue o conceito é o engajamento que esse tipo de intelectual realiza nos temas de seu presente, sobretudo aqueles que possuem alguma atenção dessa audiência. Um terceiro critério consiste na preocupação do intelectual público com o bem-estar coletivo. Por fim, a busca pela aplicação de suas próprias ideias no contexto social conformaria o último fator de distinção dos intelectuais públicos (PIRES, 2024, p. 183).

O autor também destaca que o intelectual público deve ser pensado em grande medida a partir de seu engajamento ou seja, por sua “(...) intervenção pública de caráter doutrinário e capaz de mobilizar ou sensibilizar uma audiência letrada e generalista em relação à agenda e ao interesse da coletividade” (PIRES, 2024, p. 188).

Isso significa dizer que o intelectual público não escapa da missão de endereçar-se constantemente à esfera pública, debatendo temas hodiernos e procurando influenciar aqueles a quem se dirige, buscando ocupar espaços em veículos de comunicação de massa. Por fim, a partir de Posner, Pires afirma que o intelectual público deve ser pensado em função de sua agência, isto é, de sua práxis, no sentido de aplicar as ideias que defende (PIRES, 2024, p. 188).

Por sua vez, em verbete publicado pela *Revista Tempo e Cultura*, Perlatto chama a atenção para a necessidade de manejarmos o conceito de intelectual a partir de uma definição mais precisa, em que pesem as objeções feitas por François Sirinelli, para quem o conceito é “polissêmico e polimorfo”, devendo-se evitar generalizações (PERLATTO, 2015, p. 129). Perlatto mobiliza a definição manejada por Michel Löwy para o conceito de intelectual, entendida como uma

(...) “categoria social definida por seu papel ideológico”, ou seja, como “produtores diretos da esfera ideológica, os criadores de produtos ideológico-culturais”, o que engloba “escritores, artistas, poetas, filósofos, sábios, pesquisadores, publicistas, teólogos, certos tipos de jornalistas, certos tipos de professores e estudantes, etc.” (PERLATTO, 2015, p. 129).

O autor se utiliza, contudo, de um conjunto de intelectuais, particularmente franceses, que contribuíram para a consolidação da noção de intelectual público, particularmente as figuras de Sartre, Camus, Beauvoir e Aron (PERLATTO, 2015, p. 129). A partir daí, consolida-se a ideia do intelectual que participa do debate público, engajando-se em temas de interesse coletivo. Perlatto também recorre a Posner, que apresenta o intelectual público como

(...) aqueles homens das letras - vinculados ou não à universidade -, que escrevem ou se pronunciam - a partir da publicação de livros, artigos em revistas e jornais, palestras e leituras públicas, no rádio ou na televisão - sobre assuntos de interesse público, direcionando seus respectivos discursos para uma audiência mais ampla, composta não somente por acadêmicos ou especialistas na temática abordada, mas para um “público geral” (PERLATTO, 2015, p. 130).

A partir do exposto, fica claro que o engajamento do intelectual nos temas concernentes à coletividade e seu constante endereçamento à esfera pública constituem traços definidores do intelectual público, como nos atesta Perlatto:

A despeito de reconhecer que a forma de inscrição dos intelectuais na vida pública se alterou significativamente ao longo das últimas décadas, é importante ressaltar a permanência da relevância do intelectual público nas sociedades contemporâneas, de modo geral, e no Brasil, em particular. Em tempos marcados pelo radicalismo sectário de todas as partes do espectro político e pela indigência do debate público em uma perspectiva mais ampla, a figura do intelectual emerge como um ator fundamental - ainda que não exclusivo - no sentido de possibilitar uma conversa pública mais qualificada em torno de temas que dizem respeito a toda coletividade (PERLATTO, 2015, p. 132-133).

Já na obra *Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*, o historiador Marcos Napolitano exhibe uma citação de Simon Schwartzman em uma nota de rodapé que, aqui, reproduzo em função de sua relevância para o que ora discuto.

Para definir o artista-intelectual faço minhas as palavras de Simon Schwartzman: “*Creio que isto nos dá elementos para uma definição mais apropriada, para nossos propósitos, do que sejam intelectuais: são pessoas dotadas de uma competência intelectual reconhecida, e que procuram transmitir um conteúdo transcendente (político, ideológico, ético, religioso), cuja validade tende a ser legitimada por seu conhecimento especializado. Este conhecimento especializado pode ou não corresponder à temática intelectual. O escritor pode propor uma ‘visão de mundo’ alternativa a partir de sua obra, e um cantor compositor pode recuperar ou iniciar uma tradição nova do uso do som e do ritmo; mas o escritor pode dar palpite em economia, o cantor pode falar de política, o artista de teatro de autonomia tecnológica., etc. São todas atividades intelectuais de eventual repercussão em toda a sociedade*” [grifo do autor] (SCHWARTZMAN, 1987, *Apud* NAPOLITANO, 2017, p. 45).

Ao recorrer à definição de Schwartzman, Napolitano procura delimitar a categoria do artista intelectual, central para o livro *Coração Civil*. A partir dessa definição podemos pensar que as fronteiras que separam intelectuais e artistas podem muito bem ser transpostas. Ambos podem se definir por sua competência em determinado conhecimento especializado, a busca pela comunicação de determinados temas (tidos como transcendentais) e a capacidade de causar repercussões no conjunto da sociedade. Nota-se aqui uma aproximação entre o enquadramento conceitual que Napolitano propõe para o artista-intelectual e as noções de intelectual público anteriormente mostradas.

Não tenho a pretensão de ampliar em demasia as possibilidades de definição de um ou de outro. Minha argumentação trabalha com a ideia de que as tentativas de conceituação até agora propostas não possuem divergências estruturais significativas. O conceito de intelectual público apresenta características comuns no pensamento de vários autores e possui significativo potencial analítico quando direcionado ao trabalho artístico do cantor e compositor Luiz Gonzaga Júnior.

Com base nesse arcabouço, é possível observar que Gonzaguinha projetou suas reflexões muito além do circuito acadêmico: participou de festivais televisivos, concedeu entrevistas em veículos de grande circulação e, sobretudo, endereçou críticas sociais e políticas por meio de canções que chegavam a muitos ouvintes via rádio, televisão e disco. O compositor cumpre, assim, os “requisitos” mostrados nos parágrafos anteriores para que o seu entendimento como intelectual público se dê sem incongruências e, nesse sentido, destaco sua busca pela comunicação com as massas, o engajamento nas questões sociais e políticas de seu tempo e a agência/práxis — isto é, a procura por vivenciar em sua experiência artística e pública os termos do que defendia no plano político-ideológico. Gonzaguinha converteu a canção popular, sua presença na imprensa escrita e sua performance nas diferentes mídias em verdadeiras plataformas para a intervenção na esfera pública. Sob essa perspectiva, defendo que o compositor pode ser lido como um intelectual público, tal como apresentam autores como Posner e Perlatto.

2.2. PRODUÇÃO INTELECTUAL: MPB E IMPRENSA ESCRITA

A partir de agora, gostaria de apresentar as linhas gerais do processo de constituição de Gonzaguinha como intelectual público. Para isso, é necessário compreender três aspectos distintos: 1) a MPB como campo privilegiado de atuação do artista como um intelectual que busca orientar politicamente a audiência por meio de músicas inseridas no mercado de bens simbólicos; 2) a atuação de Gonzaguinha na imprensa escrita e sua busca por inserir seu pensamento e reflexão na esfera pública; e 3) a práxis intelectual no contexto das canções.

Dessa maneira, acredito conseguir mapear os caminhos percorridos pelo artista popular em sua afirmação como intelectual público, bem como apresentar argumentos e evidências de uma das teses centrais propostas por este trabalho.

2.2.1. A moderna música popular brasileira como espaço de atuação do intelectual público

O processo de constituição do fenômeno MPB não pode ser compreendido como a simples formação de um gênero musical. A MPB, chamada pelo historiador Marcos Napolitano de Moderna Música Popular Brasileira, constitui-se como uma instituição cultural complexa, articulando elementos de caráter social, político, ideológico, musical e econômico. A respeito disso, entendo que as contribuições interpretativas de Napolitano e Ridenti são particularmente importantes e elucidativas. Ambos se dedicam a compreender os fatores históricos mais gerais responsáveis pela estruturação dessa Moderna Música Popular Brasileira. No entanto, enquanto Ridenti trabalha com o conceito de “romantismo revolucionário” (RIDENTI, 2000, p. 23-33), Napolitano utiliza-se da noção de “nacional-popular” como chave teórico-conceitual para suas reflexões (NAPOLITANO, 2001, p. 13). Pretendo apresentar as linhas gerais da formação da MPB a partir das perspectivas desses dois autores.

A década de 1960 no Brasil é caracterizada em grande medida pelo que Ridenti chama de “convergência revolucionária entre cultura e política”. Os debates estéticos e políticos caminharam de mãos dadas nesse período e marcaram as reflexões dos intelectuais. A cultura absorvia os dilemas do político ao mesmo tempo em que funcionava como espaço de elaboração de projetos de país, influenciando movimentos sociais diversos. Para refletir sobre a atmosfera revolucionária que contagiava intelectuais e artistas daquele momento, Ridenti lança mão do conceito de “romantismo revolucionário”, trazendo uma leitura particular a partir da formulação original de Michael Löwy e Robert Sayre.

Por romantismo revolucionário entende-se o conjunto das ideias e ações no sentido de se construir um novo modelo de “homem” e de sociedade a partir da valorização de uma certa cultura, vista como autenticamente popular, baseada no passado e no mundo rural. Nas palavras do autor, “(...) buscava-se no passado uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada, no limite, socialista” (RIDENTI, 2019, p. 102).

Ridenti enfatiza que essa busca por um novo modelo de “homem” e de “sociedade” é, ao mesmo tempo, uma tentativa de se forjar a identidade nacional a partir de uma ótica de esquerda. Essa tentativa é situada como herdeira dos debates presentes no contexto da Semana de Arte Moderna de 1922. O que ocorre na década de 1960 é a politização da intelectualidade brasileira em meio ao processo de modernização conservadora do Brasil. Ridenti parece considerar que o avanço capitalista no país, junto às suas marcadas contradições, provoca uma reação nos meios artísticos e intelectuais. Tal reação forjaria o chamado “romantismo revolucionário”.

Podemos situar a década de 1950 como um marco importante para a politização da cultura, iniciando-se tal processo no domínio da dramaturgia. Foi em 1955, que um grupo de jovens comunistas fundou o TPE (Teatro Paulista do Estudante) a fim de politizar seus colegas por meio das artes. Nascia, assim, uma tradição de grupos de teatro engajados (TPE, Arena, CPC, Opinião, Oficina), renovando a dramaturgia nacional ao encenar o cotidiano e os dilemas políticos e sociais dos trabalhadores do país. Destaca-se nesse contexto a peça *Eles não usam black-tie* (1958), escrita por Gianfrancesco Guarnieri e encenada pelo Arena (RIDENTI, 2019, p. 104-105).

No início dos anos 1960, um conjunto de dissidentes do Arena procurou a UNE a fim de realizar projetos conjuntos. Dessa iniciativa nasceu em 1962 o CPC (Centro Popular de Cultura) da União Nacional dos Estudantes. A criação do CPC obteve sucesso e levou à organização da *UNE Volante*, projeto destinado a politizar estudantes do Brasil e obter sua adesão às Reformas de Base, à superação do subdesenvolvimento e à afirmação de uma identidade nacional com base no “povo”. Uma das principais expressões do romantismo revolucionário do período é a edição dos três livros da coleção *Violão de rua*, uma iniciativa do CPC junto à editora Brasiliense, pertencente ao empresário comunista Ênio Silveira. Os poemas presentes no livro trazem um conjunto de representações a respeito do “povo” brasileiro (trabalhadores rurais e, em menor medida, urbanos) num contexto de efervescência dos movimentos camponeses na luta pela terra. Isso revela a íntima relação entre as representações artísticas — mesmo que carregadas de idealizações — e os problemas reais presentes na sociedade brasileira (RIDENTI, 2019, p. 106-107).

O período subsequente ao golpe civil-militar de 1964 assiste ao que o autor chama de “superpolitização da cultura”. Diante do fechamento dos canais mais institucionalizados de oposição e da dura perseguição aos setores populares, a crítica e a resistência contra a ditadura encontram no campo cultural um espaço privilegiado, destacando-se a atuação das classes médias intelectualizadas, como artistas, profissionais liberais e estudantes. O espetáculo *Opinião* configura-se como um exemplo claro desse processo ao unir representantes da música popular brasileira e do teatro numa perspectiva política de esquerda, representando a aliança de diferentes setores sociais (classe média, camponeses e trabalhadores urbanos) contra a ditadura e os problemas sociais do país. Segundo Ridenti, o termo MPB surge nesse contexto (RIDENTI, 2019, p. 109-110).

O autor aponta ainda que o florescimento cultural e político que marcou os anos 60 relaciona-se a um conjunto de condições materiais específicas que perpassam a experiência

histórica de diversos países em desenvolvimento no mundo. Neles encontram-se importantes processos, como a urbanização crescente, a consolidação de um estilo de vida típico das metrópoles, o crescimento numérico das classes médias, a ampliação do acesso ao ensino superior, o aumento da quantidade de jovens no conjunto da população, a falta de capacidade dos governos de representarem politicamente uma sociedade em processo de mudança e renovação e o avanço tecnológico, que possibilitaram o acesso de parcelas significativas da sociedade a aparelhos de som, televisores e, até mesmo, à pílula anticoncepcional.

Tudo isso acarretou transformações culturais, comportamentais e políticas em diversos países, como pode-se observar na ascensão dos chamados “movimentos libertários”, que desembocariam na explosão de agitações que tomou conta do ano de 1968. No caso do Brasil, o autor, baseando-se nas considerações de Perry Anderson, afirma que as condições materiais acima apresentadas representaram a entrada do país na modernidade urbana capitalista, porém articulada a uma ordem dominante semiaristocrática (RIDENTI, 2019, p. 118-119).

Para Ridenti, os movimentos culturais e políticos brasileiros, os quais, inclusive, possuíam a particularidade de fundir os campos da política e da cultura, que caracterizaram tal contexto histórico eram importantes porque

(...) havia luta contra o poder remanescente das oligarquias, rurais e suas manifestações políticas e culturais; um otimismo modernizador com o salto na industrialização a partir do governo de Kubitschek; também um impulso revolucionário alimentado por movimentos sociais e portador de ambiguidades nas propostas de revolução brasileira, democrático-burguesa (de libertação nacional), ou socialista, com diversas gradações intermediárias (RIDENTI, 2019, p. 120).

Até o presente momento, utilizei-me das reflexões do sociólogo Marcelo Ridenti para pontuar o quanto a década de 1960 experimentou uma espécie de fusão entre os campos cultural e político, sendo aquela espaço de elaboração de agendas e debates deste, sobretudo após o fechamento dos canais de participação política institucional após o golpe civil-militar de 1964. Acredito ser importante situar alguns processos relativos ao desenvolvimento da MPB na presente discussão, tendo em vista que a música popular brasileira se constituirá como uma arena em que projetos de Brasil serão debatidos e confrontados. Para isso, recorro mais uma vez ao historiador Marcos Napolitano.

Segundo ele, por volta de 1965, ocorre uma mudança no que se compreendia como Música Popular Brasileira. A necessidade de atualização da expressão musical no país, somada ao desejo por uma produção engajada politicamente, tornava-se imperativa num contexto

também marcado pelo desenvolvimento da indústria cultural. A música brasileira precisava atualizar-se a partir da herança técnica legada pela bossa nova, ter sentidos ideologicamente reconhecidos lastreados no nacional-popular e realizar-se como produto via mercado. Essas três dimensões informarão o processo de constituição da MPB, que se consolidará como uma instituição cultural com significativa influência sobre a sociedade, além de fator de hierarquização do consumo de bens musicais (NAPOLITANO, 1999, p. 12). Para o autor, a noção de “MPB”

(...) denota algo mais do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sociocultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos musicais que lhe são originalmente estranhos, como o rock e o jazz. Mas esta vocação para “instituir-se”, ensejando uma autonomia em relação a outros espaços socioculturais, foi permanente mente tensionada pela vontade de engajamento dos artistas, expressa nas canções, voltando-se aos grandes problemas sociais e políticos (NAPOLITANO, 1999, p. 13).

Os caminhos para a criação musical dentro da MPB foram a todo tempo marcados pelo que os seus próprios protagonistas nomearam como “impasse” e “evolução”, sendo esse processo criativo tensionado pelas exigências do público, pelas intenções dos artistas (com seus compromissos estéticos e ideológicos) e pelo interesse da indústria cultural em expansão no Brasil (NAPOLITANO, 1999, p. 14). Os projetos de criação artística no interior da MPB situam-se na passagem de uma cultura política nacional-popular — com seu foco em perspectivas coletivas, num certo “paternalismo social” e na valorização das tradições culturais — para uma cultura de consumo, assinalada por um apelo maior ao individualismo, à competitividade, à tecnologia e à vida urbana e moderna (NAPOLITANO, 1999, p. 15).

De acordo com Napolitano, o estudo da MPB da década de 1960 deve levar em conta eixos teórico-metodológicos fundamentais, como a problematização dos chamados “projetos evolutivos”, a crítica dos conceitos de “nacional” e “popular”, o entendimento das obras musicais a partir de sua historicização — situando a relação entre produção e audiência — e a reflexão sobre a diversidade de “tradições e séries culturais” inscritas num mesmo cenário, no qual ocorre um conjunto de debates estéticos e ideológicos (NAPOLITANO, 1999, p. 15-16).

A renovação da MPB nos anos 60 foi realizada, em grande parte, por artistas e intelectuais de esquerda inseridos em uma cultura política fortemente marcada pelo nacional-popular. Em um primeiro momento, essa esquerda nacionalista possuía relações importantes com o PCB, mas acabou se dividindo entre diversas tendências após a derrota da perspectiva da frente única

em favor das reformas de base, derrota esta que possui como exemplo cabal a consagração do golpe de 1964. Um dos objetivos primordiais dos artistas e intelectuais orientados pelo nacional-popular era construir junto às camadas populares, entendidas genericamente como “o povo”, uma consciência política de corte nacionalista e emancipatório. O artista-intelectual, diante da “ausência” de uma expressão cultural e ideológica autonomizadora entre as classes subalternizadas, assumiria o papel de forjar uma identidade poético-musical popular e impulsionar ações de caráter socialmente libertador (NAPOLITANO, 1999, p. 20-21).

Um dos principais termos do debate musical no Brasil dos anos 60 será dado em torno da palavra “impasse”. Por esta, devemos entender a necessidade de redefinição dos critérios e bases estéticas e culturais para se pensar a nação e lastrear a ação política e cultural; a busca pela rearticulação do papel político do artista-intelectual numa sociedade cada vez mais voltada para o mercado e para uma cultura de consumo; a procura pelo equacionamento da relação entre forma e conteúdo nas artes, de modo que artista pudesse endereçar seu trabalho tanto aos círculos sociais mais intelectualizados como ao “povo”, de quem entendiam-se como “portavozes”; e compreender o lugar do artista frente ao contexto autoritário imposto pelo golpe de 1964. Para Napolitano, esse quadro de questões abriu caminho para que diversas tendências se formassem no interior do campo então chamado de MPB nos anos 60, todas elas informadas pela cultura política nacional-popular. Tais tendências produzirão uma infinidade de materiais musicais de corte nacionalista, alguns baseados na busca pela incorporação de elementos lidos como tradicionais e populares, numa tentativa de estreitamento da relação artística e política com o povo, enquanto outros, ao passo que incorporam tais expressões estéticas ligadas aos grupos sociais subalternizados, aprofundam a sofisticação técnica legada pela bossa nova (NAPOLITANO, 1999, p. 21-22).

Em razão desse processo, deve-se entender a MPB não como um gênero, mas como um campo musical e ideológico que se consagra como uma verdadeira instituição cultural reconhecível pela audiência e organizadora das hierarquias de consumo musical no país. Sendo assim, as diversas tendências musicais fundadas na cultura política nacional-popular e seus diálogos e incorporações de gêneros tradicionais (samba, marcha, baião etc.), somadas à modernização técnica trazida pela bossa nova, irão se abrigar sob o imenso guarda-chuva aberto pela sigla MPB. De acordo com o autor,

A sigla MPB não indicava só um gênero musical específico, mas também um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível. Tudo isto sob o espectro da indústria cultural, que tende a controlar todos os procedimentos de criação, distribuição

e consumo e atingir diversas faixas de público. Não quero afirmar com isso que a indústria cultural possa esgotar todos os aspectos da experiência musical de uma sociedade. Aliás, os festivais da canção nos anos 60 foram o melhor exemplo disso (NAPOLITANO, 1999, p. 23).

Por seu turno, Santuza Cambraia Naves destaca o quanto essa música popular brasileira moderna, ou seja, construída em larga medida a partir das inovações trazidas pela bossa nova, ocupa um lugar privilegiado na construção de um novo sentido para a experiência da canção no país. A partir desse momento, nasceria o que Naves chama de “canção crítica”. Para a autora, esse tipo de canção teria surgido no entre fins dos anos 50 e início dos 60 e iria se destacar por ocupar um novo lugar cultural e social, tornando-se espaço de elaboração e discussão de questões estéticas e culturais. A partir disso, o compositor de música popular deixa de ser apenas um artista para tornar-se um “formador de opinião”, um intelectual. Nas palavras de Naves,

(...) optei por analisar a canção devido a um aspecto que considero importante: o fato de ela ter desenvolvido um componente crítico, motivo pelo qual passei a operar com a categoria “canção crítica”. Para definir essa modalidade de canção, recorri a um recorte temporal, situando o seu aparecimento no final dos anos 1950 e ao longo dos anos 1960, época em que a canção popular tornou-se o locus por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se “formadores de opinião” (NAVES, 2010, p. 19).

Nota-se que o deslocamento no lugar social que a canção ocupa no Brasil vem acompanhado de uma transformação no próprio papel do compositor de música popular no interior da sociedade e da cultura. O compositor passa a figurar como um intelectual, como um pensador do campo cultural.

Retomando o tema da canção crítica, a música popular tornou-se, sobretudo a partir da bossa nova, o veículo por excelência do debate intelectual, operando duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E, ao estender a atitude crítica para

além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura (NAVES, 2010, p. 20-21).

Diante do exposto, é importante considerar que a moderna música popular brasileira se conformará como espaço por excelência para a atuação do artista como intelectual público. Ou seja, no território musical se equacionarão uma gama de projetos, dilemas e impasses relativos aos campos da política, da cultura e da sociedade como um todo. Dentro da MPB o artista engajado irá procurar influenciar sua audiência em direção a determinadas compreensões acerca da realidade. Para isso, precisará se relacionar cada vez mais intimamente com o mercado de bens simbólicos, fazendo com que sua mensagem política e sua crítica social convertam-se também em mercadorias comercializáveis. Tudo isso não deixará de produzir tensões e reflexões no campo intelectual e artístico.

Cabe observar também que a análise do papel da indústria cultural na trajetória da MPB renovada não deve se limitar a um mero transplante do conceito de Adorno e Horkheimer para a realidade brasileira. Apesar da importância dos processos de standardização dos trabalhos musicais, predomínio de seu valor de uso em detrimento do de troca, colapso da fruição subjetivante e monopólio do mercado pelas grandes corporações, é necessário afirmar que sua objetivação na realidade histórica do Brasil dos anos 60 é fortemente tensionada por outros agentes e forças históricas, como as demandas por engajamento político e reestruturação estética e técnica da música brasileira. A indústria cultural no Brasil de meados dos anos 60, particularmente a indústria fonográfica, terá um papel crucial — junto aos aspectos culturais, políticos, sociais e ideológicos que circundavam a produção em música popular — na construção de hierarquias de consumo e definição dos padrões de gosto que orientarão as preferências do público em geral: “(...) a obra ‘média’, a obra de ruptura (ou de ‘vanguarda’) e o lixo cultural e estético” (NAPOLITANO, 1999, p. 25-26).

Um exemplo claro da complexidade da relação entre a MPB e a indústria cultural encontra-se nos festivais televisivos de música produzidos a partir da década de 1960. Neles se entrelaçam e se fundem os aspectos mercantis, políticos, sociais, culturais e ideológicos envolvidos na dinâmica da MPB como instituição cultural (NAPOLITANO, 1999, p. 28).

Com isso, quero evidenciar que o caminho percorrido pelos artistas-intelectuais de esquerda foi, sem nenhuma dúvida, a chamada “ida ao mercado”. A produção de canções a serem gravadas em estúdios e transmitidas por outros veículos de comunicação de massa, como o rádio, a TV e a indústria de discos, passou a ser vista como alternativa importante para a realização da mensagem política de cantores e intérpretes de música popular participante ao

mesmo tempo em que se configuravam como possibilidade de vivência de um trabalho artístico profissionalizado. Tal relação não ocorreu sem tensões e negociações. Os debates entre “emepebistas” e tropicalistas entre 1968 e 1969 são reveladores das vicissitudes na relação entre a música popular brasileira e a indústria cultural.

A esse respeito, Miriam Hermeto (2012) traz importantes contribuições. Ao analisar o prefácio do livro referente à obra teatral *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda, a autora atenta para as preocupações estético-políticas que perpassavam o artista e o intelectual engajado na década de 1970. Hermeto destaca três preocupações centrais com a realidade brasileira presentes no texto de Pontes: 1) o avanço veloz e inescapável do capitalismo nacional; 2) o esmaecimento das representações do popular nas obras do período; e 3) o esgotamento da palavra como núcleo da dramaturgia. Tais questões estariam vinculadas a uma cultura política comunista de base pecebista que se desenvolveu nas décadas de 1950 e 1960 e teria influenciado profundamente o campo cultural e intelectual brasileiro (HERMETO, 2012, p. 92).

A primeira preocupação é denominada por Pontes como “o trágico dinamismo da experiência capitalista brasileira”. Ela engloba uma análise do chamado “milagre econômico” e sua face perversa: a brutal concentração de renda. As políticas de desenvolvimento do regime teriam resultado na cooptação das classes médias — a pequena burguesia — pelo “sistema”, uma vez que teriam sido beneficiárias diretas do desenvolvimento capitalista no país: abertura de postos de trabalho qualificado com salários mais altos, possibilidades de atuação profissional ampliada dentro de um mercado que se expandia, incorporação a cargos gerenciais tanto na iniciativa privada como na burocracia estatal, etc. Esse processo ajudaria a explicar o distanciamento dessas classes em relação ao “povo”, renunciando à busca por “orientá-lo” política e ideologicamente (HERMETO, 2012, p. 93-96).

A segunda preocupação central é a reatualização da cultura nacional-popular, com o objetivo de devolver “vida ao povo” nas obras artísticas. Esse tema remete à profusão de debates e interpretações em torno do nacional-popular que marcaram a cena cultural brasileira — e também sua historiografia — entre os anos 1950 e 1960. De todo modo, interessava a Pontes uma retomada dos termos do projeto pecebista de fins da década de 1950, devolvendo protagonismo ao “popular” no interior das artes performáticas. Tudo isso ajudaria a superar o cenário de “ausência de rebeldia” que havia tomado conta do artista-intelectual brasileiro (HERMETO, 2012, p. 97-98).

Por fim, a terceira preocupação do prefácio de *Gota d'água* recairia sobre a necessidade de reposicionar a palavra no centro da obra dramaturgica, o que parecia ter se perdido frente ao avanço das transformações vividas pela sociedade brasileira naquele momento, fundamentalmente, entendo eu, o fortalecimento da racionalidade capitalista no campo cultural (HERMETO, 2012, p. 99).

Todavia, Hermeto traz uma contribuição muito importante para o lugar de dubiedade ocupado pelo artista-intelectual engajado dentro da esfera pública brasileira nos anos 70. Por um lado, o artista engajado criticava o sistema e a mercantilização agressiva da cultura (no teatro, no cinema, na música), reivindicando a necessidade de representar e “dar voz” ao povo. Por outro, usufruía de espaços profissionais mais amplos e rentáveis abertos justamente pela economia capitalista que condenava. É importante lembrar que o referido “milagre brasileiro” e a busca por maior “integração nacional” levaram a ditadura a criar políticas culturais e agências de fomento, como o Instituto Nacional do Cinema, a Embrafilme, o Instituto Nacional do Livro e a Funarte. A própria peça *Gota d'água* exemplifica essa ambivalência: sua produção e comercialização seguiram a lógica mercantil capitalista, com estratégias racionalizadas de inserção no mercado — Pontes trabalhava na TV Globo enquanto Chico Buarque integrava o casting da Phonogram, destacada multinacional do setor fonográfico (HERMETO, 2012, p. 95-96).

Diante disso, é importante perceber que os anos 70 reposicionariam os dilemas vivenciados pela MPB na década anterior. A comunicabilidade do artista engajado, a defesa de uma música capaz de representar os interesses do povo brasileiro e criticar o regime e a relação com as demandas do mercado de bens culturais ocupariam as mentes de artistas e intelectuais, gerando tensionamentos e, sobretudo, negociações e acomodações. Parte de tais dilemas tentariam ser equacionados e transmitidos ao público por meio das canções compostas, gravadas e distribuídas pela indústria de discos, pelo rádio e pela TV. A imprensa escrita também se constituirá como um importante espaço de discussão pública e Gonzaguinha não deixará de utilizá-lo, como se verá adiante.

2.2.2. Imprensa escrita: a presença intelectual de Gonzaguinha em jornais e revistas entre 1970 e 1985

2.2.3.1. Alguns apontamentos metodológicos

Entre 1970 e 1985, Gonzaguinha fez-se presente de inúmeras formas na imprensa nacional. Revistas como *Intervalo*, *Manchete*, *O Cruzeiro* e jornais diversos, desde o “alternativo” *O Pasquim* até os grandes *O Globo* e *Folha de São Paulo*, noticiaram shows, realizaram entrevistas e fizeram importantes críticas de apresentações e discos gravados pelo compositor. Nas entrevistas, Gonzaguinha não se limitava a discutir carreira, discos, shows e projetos. Ele abordava temas mais amplos, como a situação da música popular brasileira, as condições de trabalho dos artistas, a questão dos direitos autorais e o contexto político, econômico e social do Brasil.

O tratamento que dispensei às fontes jornalísticas levantadas buscou, antes de tudo, respaldar uma das teses centrais que defendo neste trabalho, ou seja, o entendimento de Luiz Gonzaga Jr. como um intelectual público. Minha intenção é deixar claro o caráter contundente da participação de Gonzaguinha no debate mais amplo acerca da sociedade brasileira em seus múltiplos aspectos; debate este realizado por meio de suas canções e de sua inserção na imprensa escrita.

Contudo, antes de irmos mais diretamente às fontes e aos argumentos que produzi a partir de sua análise, considero importante efetuar algumas considerações iniciais. Para compreender o lugar de Gonzaguinha na cena musical brasileira, trilhei um caminho metodológico que começou por mapear o debate mais amplo sobre a MPB conduzido por jornalistas, críticos e artistas ao longo dos anos 1970. Interessava-me decifrar não apenas os entendimentos sobre o gênero, mas também os dilemas, preocupações e propostas que circulavam na época — o que era lido como positivo ou negativo naquele contexto. Esse panorama serviu de pano de fundo para analisar como o próprio Gonzaguinha era representado e qualificado pela crítica. A forma como o descreviam — os adjetivos que usavam para enquadrá-lo, elogiá-lo ou diminuí-lo — revelava muito sobre como ele se movia na esfera pública, reforçando minha tese de que Luiz Gonzaga Junior atuou como um intelectual público dentro da moderna música popular brasileira.

Acompanhar a trajetória dessa cobertura foi essencial. Entre 1968 e 1973, as poucas menções a Gonzaguinha na imprensa se limitavam a notas sobre sua participação em festivais universitários e televisivos, como os da TV Tupi e Record. O cenário começou a mudar em 1975, com o lançamento de *Plano de Voo*, quando surgiram as primeiras críticas dedicadas à sua obra musical. Mas foi em 1979, com o sucesso do LP *Gonzaguinha da vida* e a turnê ao lado do pai, Luiz Gonzaga, que ele ganhou espaço consistente nos jornais e revistas — agora

retratado como um artista comercialmente bem-sucedido, com ênfase no aumento das vendas e na diversificação de seu público.

Chama atenção, porém, que os veículos de circulação nacional só passaram a noticiá-lo de forma recorrente a partir desse momento. Antes disso, sua presença na mídia se restringia a revistas universitárias ou a pequenos jornais do interior, especialmente quando ele excursionava por cidades menores. Já no período entre 1984 e 1985, durante a redemocratização, as críticas à sua obra oscilaram radicalmente: de um tom ácido, que expressava incômodo com sua poética e engajamento político, até leituras laudatórias, que destacavam sua preocupação em dialogar com os descaminhos da Nova República.

2.2.3.2. Público e mercado

Uma pergunta que se coloca de modo premente quando mergulhamos nas entrevistas e reportagens com Gonzaguinha publicadas na imprensa é: Afinal, o que Gonzaguinha intencionava no que diz respeito à sua relação com o público? A resposta para essa questão não simples. A relação do cantor com sua audiência teve muitos momentos, indo do pequeno circuito universitário no qual se apresentou com bastante frequência no início de sua carreira, passando pelos shows nos bairros do subúrbio do Rio de Janeiro e em cidades do interior do Brasil, até a ampliação significativa dos consumidores de sua música na passagem dos anos 70 para os 80, quando chega ao mercado o bem-sucedido LP *Gonzaguinha da vida*, de 1979. As expectativas de Luiz Gonzaga Junior quanto ao relacionamento de sua obra com a audiência também apresentam transformações ao longo dos anos. Se num primeiro momento, o compositor se empenha em afirmar que sua obra é “inegociável”, em situações posteriores revela seu desejo por atingir um número maior de ouvintes e, ao mesmo tempo, manter sua “autenticidade”.

Em reportagem publicada no jornal *O Globo* em 1 de maio de 1976, a jornalista Ana Maria Bahiana aponta para o fato de Gonzaguinha nunca ter alcançado grande sucesso de público (até aquele momento). No entanto, um grande prestígio é atribuído ao seu trabalho, destacando-se sua crescente inserção na audiência estudantil, a qual chegara a tomar o compositor como uma espécie de lenda (BAHIANA, 1976, p. 19).²⁰ Os próprios shows realizados por Gonzaguinha nesse período eram, de maneira geral, em universidades e escolas.

²⁰ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1976/05/01/01-primeiro_caderno/ge010576031CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 25/03/2025.

A autora menciona que os dois primeiros discos de Gonzaguinha tiveram grande dificuldade comercial, lutando para chegar e permanecer nas lojas. Isso ocorreu devido ao teor fortemente amargo e aflitivo das canções que faziam parte desses dois LP's. Bahiana diz que o LP *Plano de voo* representa um momento diferente na trajetória de Gonzaguinha. Apesar de o disco possuir canções de caráter crítico e cortante, também apresenta faixas recheadas com humor, leveza e certa doçura. A partir de então, o trabalho do compositor passa a não se limitar ao circuito universitário. Shows nos bairros de subúrbio do Rio de Janeiro e em pequenos teatros de cidades do interior tornam-se cada vez mais frequentes, deixando movimentada a agenda de apresentações de Gonzaguinha.

Na mesma matéria, o compositor fala sobre a vontade de ampliar a audiência para o seu trabalho. Apesar de manifestar certo contentamento com as plateias universitárias, Gonzaguinha não se furta de demonstrar realização com a chegada de sua música às faixas mais populares do público.

Eu vi que estava preso dentro de um círculo, fazendo mil vezes um caminho que eu já sabia. Era como ir daqui até à cozinha e, de repente, dizer: não, eu quero é sair pela janela. O público do subúrbio é muito diferente dos universitários. Gosto dos universitários, eles são mais informados, mas o público dos subúrbios é mais franco, é mais direto. A cada espetáculo desses eu me abro mais, eu converso com as pessoas, e elas reagem a isso, respondem, saem do escuro. Antes eu ficava só na superfície, agora eu quero atingir profundamente, por baixo, abrir cada vez mais o meu círculo (BAHIANA, 1976, p. 19).

Perguntado se acredita representar uma espécie de “herói” para determinados segmentos do público, Gonzaguinha responde:

Não sei... eu sou muito extrovertido para ser herói. Talvez... eu tenha ficado muito em evidência, muito visado, o que é um perigo, porque eu sou uma das poucas pessoas que ainda dizem as coisas. Cada vez menos se usa a palavra, se dizem coisas, fica tudo no legal, barato, e tal. Quer dizer, cada vez menos vocabulário, o que realmente é uma barra para a juventude. Mas ou não sei... Acho que não dá pra me mitificar, eu me coloco muito ao nível das pessoas, da plateia, não tem aquela distância enorme que faz o herói (BAHIANA, 1976, p. 19).

Nota-se aqui uma fala central de Gonzaguinha no que diz respeito à sua relação com a audiência. O compositor faz questão de evidenciar o seu desejo de ser visto como alguém próximo, ou seja, como um artista que se percebe no mesmo lugar social de seu público. Não são poucas as passagens em que o compositor marca a sua identificação com as classes mais

pobres, trabalhadoras da sociedade. Gonzaguinha o faz de duas formas. De um lado, coloca-se como um trabalhador que se dedica ao seu ofício como tal. De outro, sempre que pode diz em alto e bom som sobre suas origens populares, destacando sua vivência como moleque nas ruas do Morro do São Carlos.

Em outra passagem, a autora cita uma fala de Gonzaguinha sobre a abertura de seu trabalho a uma faixa de consumo mais abrangente:

“As pessoas sempre se assustavam quando me viam no palco. Me viam rindo, conversando, bem à vontade. Elas sempre esperavam aquela coisa de cima para baixo, um comportamento sisudo, professoral. Afinal, era o que tinha sido vendido a elas durante muito tempo, muito por culpa minha”. E então, em 74, o improvável: aquilo que Gonzaguinha chama de “a doença”, com um certo pudor de dizer o nome do demônio que o deixou de cama oito meses — tuberculose. Parado nos trilhos, Gonzaguinha teve tempo e vontade para fazer o necessário: ter um desejo profundo de viver, de trabalhar, abrir sua música para todas as influências, principalmente para o exemplo do pai, o exemplo alegre e simples do pai. “Foi tudo junto. Foi a doença, foram os toques do meu pai, essa alegria do meu pai, o ritmo de trabalho dele, viajando por todo o país, tendo amigos por todo o país. Foram os toques do Gilberto Gil que me diziam sempre pra eu ser eu mesmo no palco, pra me abrir” (BAHIANA, 1976, p. 19).

A relação de Luiz Gonzaga Júnior com seu público não se esgota na simples noção de “recepção de um artista pela audiência”, mas expressa um projeto consciente de diálogo, mediação e intervenção política e social. Desde seus primeiros festivais universitários em 1969, Gonzaguinha recusou o modelo de espetáculo unidirecional típico da indústria cultural, entendendo o show não como momento de exibição de uma estrela acima da plateia, mas como instância de encontro e intercâmbio.

Já em matéria para o jornal *Folha de São Paulo* em 20 de maio de 1979, Gonzaguinha fala sobre o quanto a turnê com seu pai o colocará em contato mais direto com um público “popular”, diferente da classe média universitária para quem estava habituado a se apresentar. O compositor manifesta grande surpresa e entusiasmo com a possibilidade de se comunicar com essa audiência não apenas por meio de seu canto, mas de suas falas, comumente impregnadas de críticas políticas e sociais.

“Eu canto, falo as coisas. É um show que a gente produz, organiza, apresenta. Uma perspectiva de trabalho diferente do que se apresentar, por exemplo, num circuito universitário, onde o que se faz é chover no molhado. Fala-se o que todos estão cansados de saber, mas que pagam para ouvir. Na periferia - e os teatros do Rio oferecem condições boas para isso - o trabalho aparece com muita força, produz resultados. (...) Agora, posso subir ao palco e falar para

um público que não imaginava pudesse ser o meu” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979, p. 13).²¹

O entusiasmo de Gonzaguinha revela uma vez mais o seu desejo de estreitar as relações entre sua música (e sua crítica política e social) e as camadas populares da sociedade brasileira. É evidente que o empenho do artista nesse sentido parte do seu desejo de atuar mais diretamente na esfera pública e contribuir para o direcionamento do debate e da opinião das pessoas em relação aos temas nacionais. Essa postura se inscreve claramente nos quadros de ação do intelectual público dentro da sociedade.

A vontade manifesta por Gonzaguinha revela-se intencionalmente política quando o compositor diz abertamente que o seu trabalho objetiva contribuir para o desenvolvimento de uma “visão crítica da realidade”. É possível depreender ainda que sua ação possui um viés de engajamento concreto nas questões relacionadas ao mundo do trabalho, o que fica patente quando o compositor se apresenta nas comemorações do 1º de maio, cantando para líderes sindicais, fazendo show em São Bernardo do Campo, nicho das mobilizações operárias no Brasil na passagem dos anos 70 para os 80, e contribuindo para o Fundo de Greve dos metalúrgicos.

“O trabalho vai sendo ligado cada vez mais a uma atitude, à prática de quem se propõe a apresentar uma visão crítica da realidade. Isso no caso e no de outros compositores que estão aí, batalhando” (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979, p. 13).

A leitura atenta das falas de Gonzaguinha e das interpretações realizadas pelos jornalistas sobre as assertivas do compositor evidenciam uma constante busca do compositor por uma maior comunicabilidade com o público. Essa intenção de Gonzaguinha por vezes entrava em choque com outros compromissos por ele assumidos, como a necessidade de manter-se fiel a sua mensagem e não seguir as fórmulas comerciais tão caras à atuação da indústria cultural, ansiosa pelos lucros advindos da vendagem de discos. Essa contradição é experimentada intensamente pelo artista, que se apresenta de forma dúbia em muitas de suas falas na imprensa. No entanto, a despeito de suas incongruências, Gonzaguinha age nos termos da noção de

²¹ Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=6951&keyword=%22Luiz+Gonzaga+Junior%22&anchor=4242167&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=3d52cdab85a4e7f8354629804a5aebbc>. Acesso em 19/03/2025.

intelectual público quando passa parte da década de 1970 debatendo e questionando a comunicabilidade de sua obra musical com a audiência.

Essa preocupação tão cara à MPB desde o seu processo de constituição em meados dos anos 60, envolvia artistas, jornalistas e intelectuais diversos ligados à cultura política nacional-popular. Nos anos 70, o endereçamento de mensagens críticas ao regime e a denúncia das desigualdades sociais do país eram vistos como profundamente necessários ao trabalho dos artistas engajados nas causas públicas, o que explica em larga medida essa procura incessante pela ampliação do público ouvinte sem que isso signifique perder o controle sobre a mensagem devido às pressões da indústria de bens simbólicos. Portanto, é necessário afirmar que Luiz Gonzaga Jr. atravessa os anos de chumbo e o período inicial da abertura andando em uma espécie de corda bamba no que diz respeito à sua relação com o público. Tal fato nos aparece um tanto compreensível, sobretudo quando levamos em conta a necessidade de o compositor negociar com o mercado e a censura o seu engajamento político e a vontade de manter a coerência artística e ideológica de sua obra.

Quanto à sua relação com o mercado, Gonzaguinha manteve uma postura muitas vezes dúbia, modulando sua perspectiva e intenção ao longo da década de 1970. De um lado, procurava enfatizar o papel politicamente incômodo de sua música e de sua postura como um artista que não fazia concessões a fórmulas fáceis destinadas à comercialização de sua obra. De outro, manifesta, como já foi visto, o desejo por ampliar a comunicabilidade de sua arte, principalmente com as camadas mais baixas da sociedade, o trabalhador brasileiro, com quem procurava se identificar.

Em 1976, o sucesso ainda parecia significar a rendição a fórmulas vendáveis ou a capitulação do artista diante das demandas da indústria cultural. É insuspeito o compromisso que Gonzaguinha apresenta com os sentidos não mercantis de sua produção artística. No entanto, suas canções continuavam se realizando junto às audiências via mercado. Com isso quero dizer que alguns dilemas do artista engajado dos anos 60 continuariam atuais nos anos 70, revelando o constante tensionamento entre a MPB de caráter mais engajado e a indústria cultural. Nas palavras do próprio Luiz Gonzaga Junior:

Ontem, quando o disco [*Começaria tudo outra vez*] já estava acabando, eu disse uma coisa que tem muito a ver com o que eu estou sentindo. Eu disse que tinha medo dele [do disco novo], medo porque ele pode até ser sucesso. Bom, medo é um modo de falar. Mas ele se arrisca mesmo a ser um sucesso. E eu... sei lá... eu não quero o sucesso, sabe? Eu não acho mesmo que o sucesso seja um objetivo, pelo menos para mim. Não é uma coisa assim... falsa... de dizer, não. Se eu quisesse, eu fazia sucesso. Eu sei os caminhos que levam a

ele. Não. É uma coisa consciente, mesmo. O que será? Será a grandiosidade do meu pai, do sucesso do meu pai, que me torna assim? Não sei (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979, p. 13).

O compositor articula em suas falas as contradições presentes na relação entre o artista e a indústria cultural. Contudo, são evidentes os antagonismos entre os seus objetivos políticos e intelectuais mais gerais e os meios para realizá-los. Ora, o artista deseja a ampliação de seu público, ora quer permanecer nas “sombras” devido aos possíveis perigos que o sucesso pode trazer. Entendo que tais perigos referem-se à possibilidade de seu trabalho tornar-se um simples produto comercial estandardizado, comprometendo os propósitos “maiores” que o compositor tinha em relação às suas canções: orientar politicamente as percepções e sensibilidades do público. Ainda nas palavras do compositor:

Mas eu prefiro continuar no meu caminho, ficar como o Milton Nascimento ficou, tanto tempo pela sombra, constante. Ainda acho que o sucesso estrondoso, nacional, é uma meta falsa. É um perigo muito grande (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979, p. 13).

Em matéria publicada pelo jornal *O Globo* em 31 de agosto de 1974, Luiz Gonzaga Junior, ao tratar de algumas canções de seu segundo LP, *Luiz Gonzaga Jr. (1974)*, acaba tocando, mesmo que indiretamente, no tema da relação entre o artista e a indústria cultural. O compositor critica o uso de fórmulas na produção fonográfica, defendendo a “coerência de estilo” e a “necessidade de dizer”, ou seja, de comunicar uma mensagem para determinada audiência. Gonzaguinha argumenta que o trabalho em questão não possui a mesma forma do anterior, mas preserva o estilo, entendido por ele como um elemento de coerência da sua produção e de sua personalidade artística, afirmando também que “todo mundo já sabe o que ele tem a dizer”.

Gonzaguinha considera suas novas músicas como uma continuação de seu trabalho, mas faz questão de explicar que somente no estilo, e não na forma: - “Não há uma continuidade de forma, porque senão vira fórmula. Mas, quanto ao estilo, tem de haver uma coerência, pois eu sei — e creio que todo mundo já sabe — o que tenho a dizer. Já está criada minha personalidade no cenário artístico. E pretendo mantê-la” (O GLOBO, 1974, p. 25).²²

²² Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/08/31/01-primeiro_caderno/ge310874025CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 24/03/2025.

Na mesma matéria, Gonzaguinha destaca a canção “É preciso” como a que mais tem agradado aos que ouviram o disco por “falar das coisas da vida”, da necessidade de lutar, de labutar. No entanto, o compositor argumenta que gosta especialmente de “Pois é, Seu Zé”, tratada como uma ironia sobre si próprio, mencionando a necessidade de “ter que vender alegria” mesmo que não esteja mobilizado por esse sentimento.

“Acho que ‘É Preciso’ agrada porque fala das coisas da vida, ‘labutar é preciso e lutar é preciso’. Já a outra música, ‘Pois é, Seu Zé’, é uma auto-gozação (sic), porque eu me vejo como um calouro na vida. E aquele problema de ter que vender alegria e nem sempre se está alegre” (O GLOBO, 1974a, p. 25).

Ainda no contexto de lançamento do segundo LP de Gonzaguinha, o jornal *O Globo* destaca a resistência do compositor contra fórmulas musicais de viés “mercadológico”. A matéria também o apresenta como um compositor crítico e coerente, que discute os problemas da sociedade brasileira, os dilemas vividos na grande cidade e as dificuldades enfrentadas pelo povo do nordeste do país. As canções do LP são consideradas portadoras de arranjos simples, mas são muito elogiadas em razão de sua carga crítica, que, segundo a matéria, são reforçadas pela interpretação vocal do próprio Gonzaguinha.

De “É Preciso” a “Desesperadamente”, Gonzaguinha parece seguir um roteiro ou um enredo. Atinge momentos magníficos, sem cair jamais na apelação comercial ou na chanchada nordestina. Seu poema é sério (“Piada Infeliz”), sua crítica é mordaz (“Meu Coração é um Pandeiro”), seu lamento é sincero (“Pois é, seu Zé”), sua força é evidente (“É Preciso”), seu desespero é confesso (“Desesperadamente”) e sua interpretação é perfeita (“Asa Branca”) (O GLOBO, 1974b, p. 27).²³

Na edição de *O Globo* de 5 de maio de 1977, ao falar sobre o novo LP, *Moleque Gonzaguinha*, o crítico Sérgio Cabral assinala o quanto o cantor, mesmo correndo riscos, apostou em um trabalho musical caracterizado pela originalidade. Cabral não se furta de mencionar o verdadeiro horror que Gonzaguinha publicamente manifesta em relação a modismos e fórmulas prontas criadas pelas gravadoras.

(...) há em todos eles [os discos lançados] a disposição de ser original, tanto na gravação propriamente dita como na parte gráfica, no trabalho de capa. É claro que essa determinação é arriscada, nem tudo dá certo, como comprovam

²³ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/09/06/01-primeiro_caderno/ge060974027CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 24/03/2025.

os seus discos anteriores. De qualquer maneira, prevalece sempre o horror - confessado em todas as suas entrevistas - ao modismo, às fórmulas usadas normalmente pelas gravadoras (CABRAL, 1977, p. 51).²⁴

A relação de Gonzaguinha com o público também é tratada pelo crítico. Cabral aponta para a contradição entre o caráter seco da obra de Gonzaguinha e a necessidade de o artista ver sua obra difundida entre a audiência. Contudo, relativiza a própria crítica ao notar que o compositor tem gerado mudanças em seu trabalho e destaca a penetração de Gonzaguinha em faixas de público mais populares, o que se evidencia nos seguidos shows realizados em bairros do subúrbio do Rio de Janeiro.

(...) Luiz Gonzaga Junior tem enfrentado a contradição entre a "secura" de sua obra e a necessidade de todo artista de ver espalhadas as coisas que faz. Gonzaguinha está mais para Graciliano Ramos do que para Camilo Castelo Branco. Mas isso também ele tem posto em prova, não só nas gravações como nos espetáculos que faz para todo o tipo de público, tanto do Rio de Janeiro como de outros Estados, tanto da Zona Sul como do subúrbio (recentemente, andou cantando em Marechal Hermes, Campo Grande e São João de Meriti) (CABRAL, 1977, p. 51).

O autor da crítica elogia o disco *Moleque Gonzaguinha* como o melhor trabalho do cantor e compositor e ressalta que a obra, mesmo não abrindo mão dos trabalhos anteriores, apresenta um amadurecimento, sendo, inclusive, de teor mais social do que musical.

“Moleque Gonzaguinha”, o seu último LP, é o reflexo das suas perplexidades, das suas contradições e da busca consciente de um caminho próprio. E por isso mesmo o seu disco mais maduro e o melhor que gravou até hoje. Ele não abre mão do seu trabalho anterior - até pelo contrário, algumas músicas foram feitas há muitos anos - mas chega mais perto de um som característico, num campo que vai desde o primitivismo do aboio ao aproveitamento do harpstrings (meu horror a esse instrumento só se manifesta quando é usado com o som de violinos, substituindo os instrumentistas. Ou seja: relaciona-se mais ao plano social do que ao musical) (CABRAL, 1977, p. 51).

Ainda em relação à matéria da *Folha de São Paulo* anteriormente mencionada, nota-se a presença do tema da censura e das patrulhas ideológicas. Gonzaguinha chama a atenção para o fato de a censura ser instrumentalizada por determinados artistas, como se a proibição de suas canções lhes conferisse um “selo de qualidade” em razão de uma possível ousadia ou coragem

²⁴ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1977/05/05/01-primeiro_caderno/ge050577051CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 21/03/2025.

para enfrentar o regime. A postura do compositor em relação ao tema é significativamente crítica:

Então eu tenho dezenas de títulos, algumas músicas proibidas. Mas não vou viver às custas disso, carregando passados doentes, faturando o tempo trágico. Não adianta ficar reclamando do tempo em que estamos vivendo, das pressões e censura e mais aquilo. É claro que as pressões para alguns são maiores, o trabalho do artista - por exemplo - é um alvo mais visível. Nós estamos mesmo mais expostos. Mas isso não dá nenhum direito, nenhuma vantagem, não é mérito para ninguém. Ser censurado não é título nem glória (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979, p. 13).

É interessante perceber que o debate sobre temas diretamente relacionados à repressão aparece de forma mais explícita na imprensa do período, dada a extinção do AI-5 no começo do ano de 1979. Dessa forma, diferentemente dos anos compreendidos entre 1968 e 1979, Gonzaguinha fala abertamente sobre a censura e a ditadura, sem precisar recorrer a mensagens cifradas e eufemismos para driblar a forte censura que atuava sobre os jornais.

Ele prossegue sua fala sobre a censura, mas, em meio às suas reflexões surge uma colocação relevante acerca de sua relação com a indústria cultural. O músico apresenta aqui uma espécie de síntese sobre a forma como procura se relacionar com os interesses do mercado, entendidos como substancialmente diferentes, no limite opostos, aos seus.

Eu gravo numa multinacional do disco, que vende e lucra com o meu pensamento. Mas ao mesmo tempo propaga, difunde justamente as coisas que eu digo e que estão lançadas contra a estrutura na qual ela está colocada. É uma contradição evidente, mas é o que está aí. Como o resto, ela representa uma possibilidade que não pode ser desprezada. Como certos auxílios governamentais que estão chegando pra isso e pra aquilo. Se eles estão com vontade de dar, a gente pega. O importante é a unidade em torno da coisa tomada. E isso é raro, principalmente entre os artistas. Enquanto certas oportunidades são desperdiçadas, os inimigos agem sempre com coerência. Exemplo é a censura: ela castra coerentemente. E o fim da censura, de que tanto falam, também está encaixado nessa linha de coerência. E só existe na imaginação, porque a liberdade concedida não existe. Liberdade, a gente toma (FOLHA DE SÃO PAULO, 1979, p. 13).

Gonzaguinha mescla uma diversidade de temáticas em sua fala, mas as integra em uma interpretação histórico-política coerente a respeito do processo de abertura vivido pelo Brasil em fins da década de 1970. O compositor deixa clara em sua assertiva a existência de “inimigos” (dos trabalhadores, da democracia) a serem vencidos por meio de uma estratégia específica: a utilização tanto do mercado como dos recursos estatais disponíveis para produzir uma arte

capaz de orientar a opinião pública contra tudo o que possa ofender os direitos dos trabalhadores e a redemocratização do país. Gonzaguinha entende o seu trabalho como uma espécie de “filosofia da práxis” do campo musical. Sua obra deve ser percebida de maneira articulada ao seu posicionamento público na imprensa escrita e em outros meios. O compositor, sempre que possível, reforça o seu compromisso com a transformação da realidade social e política em termos emancipatórios para as camadas subalternas da sociedade brasileira e deixa antever que sua arte é uma peça importante junto a outras ações de caráter mais prático.

Os termos da relação de Gonzaguinha com o mercado estão inscritos no conjunto de dilemas, questões e contradições que atravessam os artistas engajados desde a década de 1960, principalmente após o golpe de 1964. Naquele momento, setores expressivos da esquerda nacionalista passaram a compreender que, diante do fechamento dos espaços institucionalizados de participação política da sociedade e da perseguição aos movimentos sociais de estudantes e trabalhadores, a “ida ao mercado” tornou-se a opção fundamental daqueles que desejavam continuar levando suas mensagens engajadas ao público consumidor de arte e cultura no Brasil.

Por mais que artistas engajados se esforçassem para vestir suas obras de uma roupagem política infensa aos interesses puramente comerciais da indústria cultural, é inegável que a realização política das canções participantes junto ao público não as “descontaminava” de sua dimensão mercadológica. Dessa forma, nota-se um encontro mais ou menos tenso entre os interesses artístico-políticos de muitos compositores engajados da MPB e os do mercado de bens culturais, que não deixava de transformar “mensagens políticas de esquerda” em produtos capazes de gerar lucros para os empresários do setor.

Além disso, deve-se levar em conta que nos anos 70, o mercado musical brasileiro aprofundará os seus processos de racionalização econômica e, portanto, de standardização de bens culturais. Dentre as mudanças no mercado fonográfico do país, Tiago Bosi Concagh (2017), com base nos estudos de Marcia Tosta Dias, destaca o alto nível de profissionalização da indústria, com a consolidação dos *castings* de artistas, interferências nas políticas para o setor visando a desoneração fiscal (tendo como contrapartida a formação de uma cota para artistas nacionais), a racionalização dos processos de produção e circulação dos produtos musicais, integrando disco, rádio e TV — com destaque para as trilhas sonoras para novelas, sobretudo as da Rede Globo.

A criação da gravadora Som Livre, em 1971, pela empresa seria, inclusive, uma das grandes responsáveis pela articulação mercantil entre música e televisão na década de 1980,

estimulando os dois setores e impulsionando a vendagem de discos. A Globo, por meio de sua gravadora, dedicava-se a prospectar novos artistas que pudessem somar-se ao cenário musical da MPB e alimentar as trilhas sonoras das novelas, consolidando essa integração entre indústria fonográfica e televisão. Esse processo contribuiria sobremaneira para institucionalização da MPB na década de 1970, principalmente se levarmos em conta a multiplicação dos aparelhos televisivos nos lares brasileiros no período (CONCAGH, 2017, p. 137-138).

O próprio Gonzaguinha teve atuação destacada nesse campo, tendo diversas de suas canções incluídas nas trilhas nacionais de importantes novelas da emissora. As canções “Chão, pó, poeira”, “Espere por mim morena”, “O preto que satisfaz”, “Ponto de interrogação”, “Ser, fazer, acontecer”, “Feliz”, “Nem o pobre, nem o rei” e “Mamão com mel” — apenas para citar aquelas que fazem parte do recorte temporal proposto neste trabalho — marcaram presença, respectivamente, nas novelas *Saramandaia* (1976), *Locomotivas* (1977), *Feijão Maravilha* (1979), *Coração Alado* (1980), *Sétimo Sentido* (1982), *Eu Prometo* (1983), *Vereda Tropical* (1984) e *Selva de Pedra* (1986).

É interessante perceber o quanto os trabalhos de artistas e intelectuais engajados inseridos no espectro amplo e diverso da cultura política nacional-popular confluíam um em direção ao outro, notadamente pelas mãos do mercado. Esse é o caso da relação que acaba por se estabelecer entre o dramaturgo Dias Gomes e Gonzaguinha. Incorporado ao rol dos comunistas escritores de novelas para TV Globo, Gomes escreveu um conjunto importante de obras que, em razão de seu conteúdo “perigoso”, levou a Divisão de Censura de Diversões Públicas a estabelecer fortes restrições à sua execução. As novelas do autor, carregadas com representações realistas dos dramas populares brasileiros, seriam deslocadas pela emissora para as 22h, horário de potencial baixa audiência (GARCIA, 2022, p. 178).

O caso de *Saramandaia*, exibida em 1976, é emblemático a respeito da confluência a que me referi anteriormente. A novela combina elementos de um “realismo crítico” a um “realismo fantástico” e, a partir da interlocução com elementos da cultura e da literatura latino-americana (GARCIA, 2022, p. 178), produz uma narrativa original em que o insólito ganha contornos políticos e ideológicos. De acordo com Emilla Garcia,

(...) Dias Gomes mergulhou no universo imagético nordestino, fazendo emergir credices populares, lendas e ditos populares, os quais ganharam materialidade por meio de seus personagens e situações extraordinárias. Inclusive, contos da literatura de cordel, remontados pelo autor para sua telenovela anterior, serviram de inspiração para a composição de *Saramandaia* (...) (GARCIA, 2022, p. 178).

Nota-se que a obra musical de Gonzaguinha guarda diversos pontos de contato com o trabalho de Dias Gomes, sobretudo quando levamos em conta a mobilização de representações do popular com o objetivo claro de formar uma determinada compreensão na audiência a respeito da realidade brasileira. Assim como Gomes em *Saramandaia*, Gonzaguinha recorre ao universo referencial nordestino para falar das duras condições de vida das massas trabalhadoras rurais, castigadas pela exploração do trabalho, pela seca e pelas profundas desigualdades sociais, recorrendo, muitas vezes ao “insólito”. Creio que não seja coincidência a canção “Erva rasteira” — analisada anteriormente neste capítulo — se fazer presente na trilha sonora de *Saramandaia*. Assim, intelectuais e artistas de esquerda situados no interior de uma cultura política nacional-popular com influências pecebistas buscavam a penetração de suas mensagens políticas nas massas por meio da indústria cultural. Ao mesmo tempo, cada vez mais racionalizada e integrada sob o ponto de vista econômico, essa mesma indústria cultural potencializava os seus lucros, transformando as representações do popular em mercadoria.

Voltando às reflexões de Concagh, nota-se que a expansão das vendas de música popular brasileira — em suas mais variadas frentes e tendências — ocorre, em parte, devido ao recrudescimento do regime autoritário. O impasse engajamento vs. consumo produziu a figura do “consumidor contestador”, fatia de mercado ávida por encontrar nos artefatos culturais a expressão de seus posicionamentos, críticas e subjetividades então silenciados pelo fechamento dos canais públicos de participação política e pela censura. A década de 1970, portanto, assistiria a um enorme incremento na dimensão mercantil dos artefatos culturais, especialmente a música popular brasileira, consolidada como “música-mercadoria”.

A “Nova MPB” reorganizava alguns parâmetros do campo musical a partir da atuação de distintas forças históricas. Por um lado, tem-se a crise do nacional-popular e a necessidade de reelaboração estético-política em seus termos, o que será operado por alguns compositores da MPB dos anos 70, notadamente Luiz Gonzaga Jr. A ditadura vivia os seus “anos de chumbo”, aprofundando a violência contra opositores políticos, torturando e assassinando muitos que contra ela se levantavam e trucidando o que ainda existia de iniciativas armadas revolucionárias de esquerda. Conjuntamente, o capitalismo brasileiro avançava e o “milagre econômico” possibilitava o acesso da classe média ao consumo progressivamente mais massificado. Nesse quadro, a indústria de bens culturais se sofisticava e intensificava sua racionalização, o que pode ser percebido pela atuação destacada da Rede Globo e de sua gravadora, a Som Livre, associando mercado de discos e televisão ao produzir as famosas trilhas sonoras para suas

novelas e, dessa maneira, impulsionar a vendagem de discos e a conformação da MPB como “música-mercadoria” destinada ao “consumidor-contestador”.

Gonzaguinha atravessará a década de 1970 experimentando as contradições e angústias dessa relação entre intelectual público engajado e mercado. Tanto as suas canções como as entrevistas concedidas à imprensa escrita demonstrarão aspectos de uma constante negociação que o compositor parece fazer entre suas pretensões político-ideológicas, o alcance (ou não) do público e os interesses de uma indústria cultural cada vez mais madura e racionalizada. Nota-se, portanto, que ora Gonzaguinha manifesta interesse em manter sua obra no interior dos circuitos universitários mais fechados, ora procura ampliar os estratos sociais consumidores de suas mensagens, acreditando, com isso, desempenhar um certo papel na conscientização política das massas trabalhadoras. Ao mesmo tempo, o músico não deixa de manifestar se desagrado com o amplo processo de standardização da cultura, dentro do qual, em maior ou menor medida, ele mesmo se inscreve.

Tais considerações não depõem contra nem a favor de Gonzaguinha. Não é minha intenção julgar as incongruências ou não acerca da relação do artista com o mercado. No entanto, é preciso constatar que a institucionalização da MPB aprofundada na década de 1970 ocorre com a participação do artista nas engrenagens da racionalidade capitalista, a despeito de ele desejar atuar no interior dessa estrutura para denunciá-la e propor a sua superação.

2.2.3.4. “*Um touro bravo*”

A cobertura jornalística sobre Gonzaguinha durante os anos 1970 enfatizava três aspectos centrais de sua trajetória artística: o engajamento político explícito em suas composições, a resistência a convenções comerciais e a consistência ideológica de seu trabalho. Análises da época destacavam como suas letras — como em “É Preciso” (1974) e “O Trem” (1969) — abordavam sistematicamente questões relativas ao mundo do trabalho, às desigualdades sociais e críticas ao regime militar, caracterizando uma produção musical com clara intencionalidade política. A imprensa frequentemente registrava sua rejeição a mecanismos de mercado, evidenciada tanto nas escolhas estéticas (arranjos minimalistas, vocal áspero) quanto em declarações públicas onde priorizava a “mensagem” sobre o apelo popular.

Essa postura rendeu-lhe um perfil distinto no cenário da MPB, sendo caracterizado como artista de nicho - com reconhecimento crítico, mas limitada penetração comercial. Os veículos

analisados sugerem que tal posicionamento foi estratégico, visando manter coerência com um projeto artístico-político que privilegiava o conteúdo contestatário sobre o sucesso de massas.

Em artigo publicado por *O Globo* em 8 de setembro de 1974, o crítico de música Nelson Motta apresenta a arte de Gonzaguinha como portadora de “despojamento, fúria e rigor”. O disco que o compositor acabara de lançar também recebe adjetivos como, “duro”, “árido”, “contudente”, “forte”, “decidido” e profundamente crítico”. Motta não deixa de ponderar que no novo LP Gonzaguinha desconstrói as ilusões da classe média, constituindo-se como uma presença capaz de incomodar aqueles cujas consciências andam embotadas. Sua letra é considerada violenta, bem como sua melodia é taxada como seca, num tom sempre laudatório, como se o crítico não desejasse outra postura do artista.

O texto se destaca por enaltecer a dureza e combatividade do trabalho de Gonzaguinha, deixando bastante claro o compromisso político de suas canções, ou seja, o forte engajamento do compositor nas questões públicas da sociedade brasileira. Nas palavras de Motta:

Luís Gonzaga Júnior exerce sua arte com tal despojamento, fúria, vigor e rigor que seu novo disco é um dos trabalhos mais duros, áridos e contundentes surgidos ultimamente. (...) Como um touro bravo e indomável, refratário a currais, Gonzaguinha continua derrubando cercas e se transformando cada vez mais numa presença incômoda para as consciências entorpecidas, num exemplo raro de coragem e coerência em nosso tempo (MOTTA, 1974, p. 27).²⁵

Três anos depois, em texto para o mesmo jornal, Nelson Motta volta a sublinhar a “ferocidade” de Luiz Gonzaga Junior, aspecto de sua personalidade artística e obra musical repetidamente associado à dimensão de seu engajamento nas causas públicas. Gonzaguinha é abordado por Nelson Motta como um compositor surgido em meio a uma geração marcada pelos tempos difíceis da ditadura militar. Em razão disso, evidencia o caráter duro, às vezes ríspido, de suas canções.

O cantor é adjetivado como tímido, porém corajoso, e reconhece que os rótulos que pairam sobre ele advêm do engajamento político e social presente em seu trabalho artístico. Nas palavras de Nelson Motta:

Seu engajamento na crítica social, na revelação da realidade e das contradições, dos absurdos cotidianos, de uma certa forma colaboraram para

²⁵ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/09/08/02-domingo/ge080974004DOM1-1234_g.jpg. Acesso em 25/03/2025.

uma incômoda rotulagem, contra a qual ele luta com as poderosas armas de sua música e as fragilidades de seu canto limitado em intenções e artimanhas. É difícil a Gonzaguinha ser doce, cantando - embora suas letras, melodias e convivência revelem um homem cordial e doce, vestido de seca e nordestina timidez” (MOTTA, 1977, p. 36).²⁶

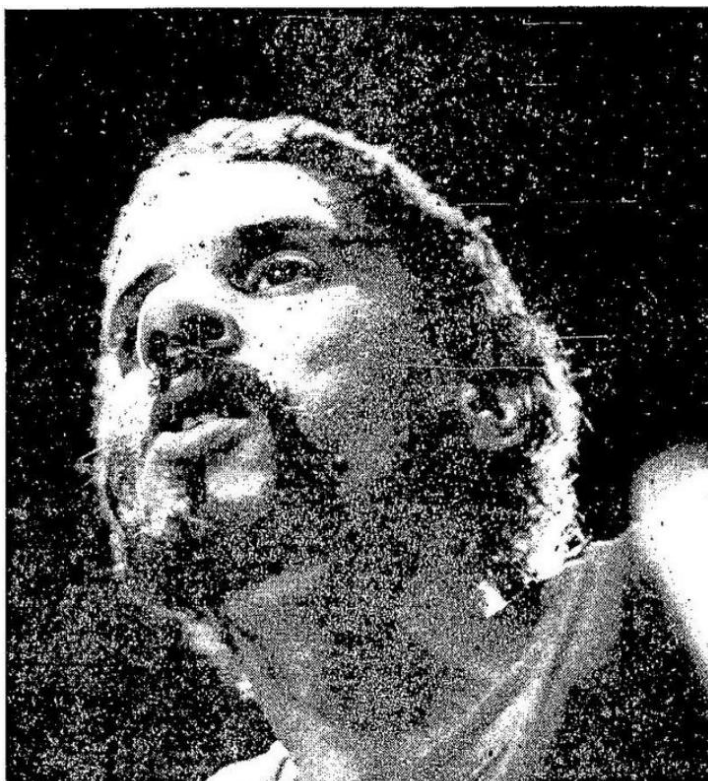
O crítico procura justificar os aspectos duros do trabalho de Luiz Gonzaga Jr. como uma necessidade imposta pelos tempos. Para Motta, “aquele, no qual os míopes só enxergam sisudez, está começando a poder mostrar que um moleque brasileiro, entre um rabo-de-arraia, uma corrida da polícia e uma gargalhada” (MOTTA, 1977, p. 36). E conclui, ao falar do novo disco do compositor: “Seriiedade não é chatice, provocar uma gargalhada pode queimar mais que uma bofetada, às vezes...” (MOTTA, 1977, p. 36).

Em entrevista concedida por Gonzaguinha ao jornalista Paulo Macedo em *O Globo* de 18 de abril de 1977, fica patente o quanto o artista é convocado a se posicionar sobre uma gama de temas de interesse público. Na introdução do texto, o entrevistador faz alguns apontamentos sobre a trajetória de artística de Gonzaguinha e destaca aspectos como a produção de uma obra marcada por “reflexão, estudos, problemas, lutas e incompreensões”. O autor também menciona que, apesar de Gonzaguinha não vender muitos discos, é um compositor que conta com o reconhecimento do público.

É importante notar que a reportagem é ilustrada por uma foto de Gonzaguinha em que seu rosto é enquadrado de baixo para cima durante uma performance musical. A expressão do compositor e o ângulo escolhido reforça a ideia de um cantor desafiador e insubmisso, cujas canções possuem compromisso com a denúncias dos problemas da sociedade brasileira.

Figura 01: Foto de Gonzaguinha no jornal *O Globo*.

²⁶ Disponível em: https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1977/06/09/01-primeiro_caderno/ge090677036CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 23/03/2025.



Luiz Gonzaga Junior: oito anos depois, o recomeço do caminho.

Fonte: Jornal *O Globo*, 18/04/1977.

Ao longo da entrevista, Gonzaguinha discute a nova geração de músicos que se destacava no cenário da música popular brasileira em 1977, apontando para nomes como João Bosco, Fagner, Lô Borges, Beto Guedes, Sueli Costa e Joyce. O músico preocupa-se também com a situação do direito autoral no Brasil, entendida como bastante precária em comparação com outros países. Para ele, o Brasil não permite que o compositor consiga viver de seus direitos autorais.

A respeito da frequente acusação de que seria preconceituoso em relação ao samba, Gonzaguinha diz:

Fui criado no morro de São Carlos, no Estácio, e gosto de samba. Mas tem um porém: eu gosto de samba e não da moda do samba. Porque samba atualmente, para nossa infelicidade, é uma moda, acho uma palhaçada, digo até que já ultrapassou. Ao invés de fortalecer o samba, deixaram que ele caísse do outro lado. Ouvir samba já está enchendo. ‘Tá legal, eu aceito o argumento, mas não me altere o samba tanto assim’. Um outro problema, esse é mais sério ainda, é o das escolas de samba. O desfile virou um tremendo espetáculo circense, é um negócio que deve ser analisado de outro ângulo, eu acho uma frustração total (MACEDO, 1977, p. 39).²⁷

²⁷ Disponível em: https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1977/04/18/01-primeiro_caderno/ge180477039CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 21/03/2025.

Sobre essa questão, Gonzaguinha parece demonstrar incômodo com os caminhos que o samba estava percorrendo, sobretudo com os processos de standardização do gênero dos desfiles das escolas. O compositor critica de modo contundente a espetacularização da cultura do samba, chegando a adjetivar os desfiles como “circenses”. A citação que Gonzaguinha faz do trecho da canção “Argumento”, de Paulinho da Viola, é exemplar no que diz respeito ao seu incômodo. Por fim, Luiz Gonzaga Jr. reafirma o compromisso de seu trabalho com um ponto de vista crítico, mesmo diante das transformações pelas quais sua obra passou.

A matéria permite que se perceba o papel cumprido por Gonzaguinha como intelectual público em diferentes espaços de realização das suas ideias e opiniões, como a indústria fonográfica e a imprensa. O compositor é frequentemente convocado a se posicionar sobre temas de importância pública, como indústria cultural, mercado, direitos autorais, organização política da categoria musical como classe capaz de defender os seus interesses, etc.

Quanto à censura, Gonzaguinha enfatiza que sempre se comportou como “moleque” em relação aos métodos empregados no cerceamento dos artistas. É interessante perceber que o compositor faz um uso bastante particular dessa noção de “moleque”, apresentada como sinônimo de malandragem, de uma forma particular de insubmissão contra a ditadura. Essa maneira de significar a noção de “moleque” estaria fundada não em um enfrentamento direto e estridente contra o regime, mas em um modo sutil de “luta”, agindo “pelas beiradas”, sem ser notado.

Mesmo sendo um compositor fortemente censurado pela ditadura (MENEZES, 2008, p. 67)²⁸, Gonzaguinha insiste em sua visão de si como uma espécie de “malandro” capaz de burlar o sistema por dentro, disfarçando sua crítica ao regime por meio de uma infinidade de artifícios discursivos apresentados em suas canções. Nas palavras do compositor:

“Eu não tenho condições de popularidade, como um Chico Buarque tem, de fazer um grande urro, uma questão. Me interessou particularmente, sempre, manter uma atitude de moleque, que eu sou. Moleque não discute. Moleque ou dá pancada ou faz as coisas. Eu prefiro mesmo ficar nas sombras. Eu uso muito as sombras. Enquanto as pessoas pintam e bordam e fazem loterias fenomenais, eu vou entrando. Isso me deu tempo para muitas coisas” (BAHIANA, 1979, p. 33).²⁹

²⁸ Menezes afirma que na década de 1970 o Serviço de Censura vetou 54 das 72 canções encaminhadas ao órgão por Gonzaguinha.

²⁹ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1979/05/09/01-primeiro_caderno/ge090579033CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 23/03/2025.

No entanto, uma crítica um tanto áspera contra aspectos do trabalho de Gonzaguinha se destaca em meio a um conjunto de matérias razoavelmente laudatórias em relação ao compositor. Em um texto denominado “Uma questão de preconceito”, de 1977, o crítico Sérgio Cabral caracteriza Gonzaguinha como um cantor e compositor de excelência, mas apresenta algumas críticas mordazes contra ele, como em relação à sua dicção, percebida como ruim e comprometedora da emissão de algumas palavras. No entanto, a crítica mais marcante do texto acusa Gonzaguinha de ter preconceito contra o samba, já que recusou a presença de instrumentos tradicionais do gênero, como pandeiro, cuíca e tamborim, mesmo em faixas situadas no interior do ritmo tradicional brasileiro.

É interessante notar como alguns críticos fazem certas exigências aparentemente estéticas ao compositor. No caso, Cabral incomoda-se com o fato de Gonzaguinha prescindir dos instrumentos de samba em seu disco, acusando-o de “preconceituoso”. A crítica realizada por Cabral denota o quanto determinados setores da intelectualidade brasileira esperam de Gonzaguinha filiações que não são apenas estéticas, mas político-ideológicas. Nota-se, por exemplo, que a cobrança do crítico no que tange a relação do compositor com o universo do samba passa fundamentalmente pelo entendimento do gênero como representante autêntico da nacionalidade e da cultura popular, como era comum entre a intelectualidade de esquerda do período, fortemente informada pela cultura política nacional-popular. O que Sérgio Cabral não nota é que a pretensa recusa de Gonzaguinha não o coloca fora dos quadros dessa cultura política, mas evidencia as diferentes leituras e resultados culturais que ela era capaz de gerar.

De toda forma, é importante perceber que as matérias, entrevistas, reportagens e críticas feitas na imprensa a Gonzaguinha e a sua obra o tomam como um artista que não apenas se posiciona, mas que precisa se posicionar. Reforço aqui a necessidade de nos atentarmos para o fato de que o compositor é convocado permanentemente a falar sobre questões diversas de interesse público. Inclusive, quando seus críticos e entrevistadores, em sua maioria jornalistas ligados à cultura e ao campo político-ideológico da esquerda, fazem cobranças em razão de determinadas escolhas ou renúncias estéticas pelo compositor, estão, na verdade, participando do cenário de discussões públicas sobre os sentidos políticos da moderna música popular brasileira.

A entrevista/reportagem feita por Antonio Chrysóstomo para o jornal *O Globo* em 12 de junho de 1979 deixa explícito o entendimento que os cadernos de cultura da imprensa escrita brasileira do período tinham a respeito do papel público a ser desempenhado pelo compositor

da MPB, especificamente Gonzaguinha. Ao ser provocado pelo entrevistador de maneira bastante direta, o cantor afirma que continua politicamente participante, endereçando sua obra e sua ação ao campo da política em seu sentido mais amplo.

É interessante notar que Gonzaguinha afirma categoricamente a necessidade de participar dos problemas de seu tempo, sobretudo no contexto então vivido pelo país, qual seja, a abertura. As falas do cantor deixam antever o próprio sentido político de uma das principais canções de seu novo álbum *Gonzaguinha da vida*, o sucesso “Explode coração”. Ao mencionar sua militância nas causas sociais do país, o compositor alega não ser possível continuar “segurando a emoção”, palavra que se confunde aqui com a própria ideia de “expressão política”.

(...) eu sou o ‘Explode Coração’, vivendo um tempo onde (sic) não dá mais para segurar a emoção. (...) Eu sou politicamente participante. Principalmente nessa hora em que não dá mais para segurar os sentimentos. (...) Estamos passando por um período de necessidade muito grande de definição. As pessoas estão cansadas de frases feitas, acabadas, de máscaras, engodos, de uma série de condicionamentos que nos faziam seguir cegamente um mestre. (CHRYSÓSTOMO, 1979, p. 19)³⁰

Gonzaguinha está falando diretamente sobre os rumos políticos do Brasil durante o processo de abertura e chama a atenção para a complexidade dos projetos em disputa rumo a uma possível redemocratização. Mesmo se utilizando de uma linguagem não tão explícita para falar de tais questões, o compositor trata da necessidade de poder se expressar politicamente de modo livre em um cenário no qual precisam ser tomadas definições sobre o rumo da nação.

Um outro traço peculiar do envolvimento político de Gonzaguinha nas questões de seu tempo é que esse envolvimento aparece entrelaçado ao próprio tecido construído todos os dias no processo do viver. O compositor deixa aparecer em suas falas na imprensa que o que o incomoda em sua vida íntima ou em sua dimensão de artista que busca alcançar o público está atravessado pelas tensões sociais e políticas mais gerais que perpassam a sociedade. Em uma passagem da entrevista, o cantor chega a dizer:

“Agora estou fechando uma quarta etapa desse meu nem sempre fácil relacionamento comigo e com os outros, dessa busca de fazer da minha música um prolongamento do que sinto ao olhar o mundo” (CHRYSÓSTOMO, 1979, p. 19).

³⁰ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1979/11/12/01-primeiro_caderno/ge121179019CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 23/03/2025.

A matéria se encerra com um questionamento importante, revelando essa relação simbiótica entre vida e dimensão política existente dentro do sujeito:

Porque (sic) a gente tem de lutar tanto, trabalhar tanto para levar nossa arte aos outros? Esse devia ser um direito básico do artista, veicular sua arte para um número maior de pessoas, sem lutas, sem interferência, sem censuras. Será que não há um jeito mais simples de viver? (CHRYSÓSTOMO, 1979, p. 19)

No entanto, a crítica feita por Ana Maria Bahiana sobre o show do disco *Alô, alô, Brasil*, de 1983, estreado por Gonzaguinha no Canecão, Rio de Janeiro, é provavelmente a representação mais direta de Gonzaguinha como um artista que cumpre por meio de suas canções (mas não apenas delas) o lugar de um intelectual preocupado com os problemas do país onde vive.

A crítica inicia o seu texto chamando a atenção do leitor para o fato de existirem duas formas de se relacionar com o show de Gonzaguinha: uma mais descompromissada, ligada à dimensão do entretenimento; outra, atenta àquilo que o compositor tem a dizer, ao conteúdo político, reflexivo e intelectual de sua mensagem. Segundo a autora,

(...) há um outro modo de ver “*Alô alô Brasil*”, talvez o modo como o próprio Gonzaguinha tenha imaginado: como a fala de alguém que tem algo a dizer sobre seu país, seu tempo, seus conterrâneos. Concordar ou não com suas colocações, ou com o modo como são expressas, é assunto para a cabeça de cada um. Mas que há clareza e coerência nesta conversa musical entre Gonzaguinha e seu público, isto é óbvio que há (BAHIANA, 1983, p. 23).³¹

Bahiana reforça que Gonzaguinha se apresenta em seu show como alguém que tem “algo” a dizer para o seu público e destaca o lugar do compositor como uma espécie de trovador ou “mensageiro de ideias e canções” que recordam [e refletem] os problemas vividos pela sociedade brasileira durante a ditadura e em vias de redemocratização. A autora chega a citar umas das canções apresentadas no show como portadora de uma mensagem muito direta a respeito dos dramas vividos pela sociedade brasileira durante o regime autoritário. Bahiana evidencia a clareza da mensagem de Gonzaguinha a respeito da violência e do terror perpetrado pela ditadura contra setores da sociedade brasileira.

³¹ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1983/09/23/01-primeiro_caderno/ge230983023CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 26/03/2025.

Transformada numa canção lenta, o samba “Legião dos esquecidos” bate forte nos ouvidos - assim, cantado/dito devagar, é impossível não entender o que ele quer dizer: “Lembrança de um tempo/em que lutar por seu direito/era um defeito/que matava” (BAHIANA, 1983, p. 23).

Em outro momento, a crítica entrega os principais temas que atravessam parte das músicas apresentadas no show por Gonzaguinha. A dedicação do artista ao trabalho de pensar um conjunto de questões econômicas, políticas e sociais do Brasil por meio de suas canções é enfatizada por Bahiana.

Da crônica encontro-separação-recomeço (com “*Feliz*”) Gonzaga passa a explicar por que ele é “*da largura do arame*” (em “*Eu não ligo*”). É seu melhor momento - sem perder seu olho agudo, observador, Gonzaguinha afrouxa os nós e se permite a arma mais eficiente, o riso. Com o show transformado quase em salão de baile, primeiro com “*A felicidade bate à sua porta*” quase no arranjo das Frenéticas, bem rock, depois com boleros tipo dois pra lá, dois pra cá, desfilam a corrosão do poder aquisitivo, o FMI, a inflação, a dívida externa, a dolarização do cruzeiro, a quase impossível sobrevivência: é “*Todo boato tem um fundo musical*”, “*Feijão maravilha*”, “*Coração de plástico*” (BAHIANA, 1983, p. 23).

É curioso notar também que a autora se utiliza do termo intelectual como adjetivo para caracterizar até mesmo as canções de amor de Gonzaguinha, sobretudo quando comparadas às de outros artistas, como Roberto Carlos.

(...) como o amor é inseparável do tecido da vida, Gonzaguinha canta as difíceis relações homem/mulher. É até curioso mas, nesta esfera de criação, ele se torna quase ingênuo, é Roberto Carlos com um leve verniz intelectual e talvez por isso mesmo seja esta sua metade que mais agrada ao público em geral - na noite de estreia, chegou a ser comovente a plateia cantando em coro afinado o “*Grito de alerta*” (BAHIANA, 1983, p. 23).

Em 10 de outubro de 1985, *A Folha de São Paulo* destaca o engajamento de Gonzaguinha no debate público nacional acerca da redemocratização e deixa evidente que a tomada de posição do compositor frente ao tema se faz também por meio da imprensa.

Ligadíssimo, como de costume, à vida social do País, o compositor Luiz Gonzaga Jr., 40, coloca mais uma vez a música a reboque de suas queixas e esperanças políticas e deixa transbordar, nas dez músicas de seu décimo-terceiro LP, lançado esta semana pela EMI-Odeon, seu desejo de um Brasil diferente. Assim, exorta todos ao trabalho de reconstrução. Por isso, o disco tem dois títulos: “Olho de Lince” - de quem está atento ao novo - e “Trabalho de Parto” - que, como explica a letra com o mesmo título, “é a tensão e o esforço/ o desejo da luz”. Como a tal luz não chega - “Ninguém está satisfeito

com este produto ‘Nova República’, lançado no mercado como um sabonete”, diz o compositor (...) (FOLHA DE SÃO PAULO, 1985, p. 39).³²

Três dias depois, em entrevista para a jornalista Lea Penteado pelo jornal *O Globo*, Luiz Gonzaga Junior volta a falar sobre as dimensões políticas que envolviam seu então novo disco *Olho de Lince / Trabalho de parto*. O compositor argumenta sobre a necessidade de a sociedade brasileira atentar-se para os caminhos seguidos pela redemocratização, devendo manter uma postura esperançosa, porém, cautelosa em relação às promessas de mudança feitas pela chamada “Nova República”. Gonzaguinha fala sobre economia, expectativas quanto à Constituinte e alerta para os perigos de se construir uma sociedade democrática a partir das fortes heranças autoritárias deixadas pela ditadura:

O disco é importante pela própria etapa que estamos vivendo. “Olho de lince”, porque é o momento de prestar atenção descontraidamente no que está acontecendo à nossa volta. “Trabalho de parto”, porque precisamos construir coisas novas e destruir o que foi mal construído. É uma época de debates, de resolver coisas. Estamos querendo uma assembleia constituinte popular, acertar as contas com o FMI. É um jogo de paciência com pressa, meio calmo e, ao mesmo tempo, agitado — é o desejo de melhores dias. Tem uma coisa nova que não consegue vir à tona. Esse tipo de crise sempre traz alguma coisa boa, tenho certeza. Não tenho medo do futuro, mas sim dos tentáculos do passado (PENTEADO, 1985, p. 17).³³

Luiz Gonzaga Junior não apenas discutia a sociedade brasileira em seus múltiplos aspectos. Ele procurava vivenciar em sua experiência como sujeito algumas das dimensões que propunha enquanto crítico dos problemas vividos pelo Brasil. A tentativa de materializar em seu próprio trabalho algo das noções de justiça social e equidade que o compositor defendia podem ser verificadas em algumas menções na imprensa escrita.

Durante o processo de redemocratização, Gonzaguinha encontrava-se bastante envolvido com a luta pelos direitos autorais dos compositores brasileiros, exigindo transparência das instituições responsáveis pelo recolhimento e distribuição dos valores aos artistas. Ao longo de sua trajetória são comuns as menções do compositor no sentido de buscar que os

³² Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=9286&keyword=%22Olho+de+lince%22&anchor=4294878&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=a1a4cb76ab628a3f8b296063fcbdf742>.

Acesso em 20/03/2025.

³³ Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1985/10/13/06-Ilha/ge131085017ILH1-1234_g.jpg. Acesso em 26/03/2025.

cantores/músicos/compositores se organizem como classe e sejam vistos como trabalhadores, evitando glamourizações e fetichizações demasiadas sobre o lugar desses sujeitos na sociedade.

Estou discutindo, junto com diversos artistas, a questão do direito autoral no Brasil. Há muita coisa que deve ser feita. Se o direito autoral fosse correto, Roberto Carlos seria multimilionário, com todo o direito. Acho que ele é uma das pessoas mais roubadas do País. A grande maioria dos compositores brasileiros recebe menos de um salário mínimo (sic), assim como a maioria dos jogadores de futebol. É uma grande luta, muito importante para nossa categoria e diversas outras. A regulamentação dessas coisas vai trazer benefícios para muita gente. Esta não é uma questão apenas financeira, mas do direito do indivíduo. Faz parte do “trabalho de parto” (PENTEADO, 1985, p. 17).

Paulo Puterman menciona em uma crítica escrita para a *Folha de São Paulo* que Gonzaguinha organizava o seu trabalho musical a partir de uma relação cooperada com os seus músicos. O resultado disso era a maior valorização do trabalho dos instrumentistas que o acompanhavam em shows e gravações, produzindo uma situação que poderia ser compreendida como mais justa no que tange a distribuição dos recursos produzidos pelo trabalho de todos. Teríamos aqui, portanto, mais um aspecto do trabalho de Gonzaguinha indo ao encontro da práxis do intelectual público, a saber, a busca pela aplicação de suas ideias e valores no domínio de sua própria vivência como sujeito (PIRES, 2024, p. 169-170). De acordo com Puterman (1984),

Luiz Gonzaga Junior trabalhava de forma cooperativada com os músicos de sua banda. De alguma forma, isto era uma proposta revolucionária em termos de organização do trabalho com música popular. Assim, os músicos que acompanhavam Maria Bethânia (na época, grande vendedora de discos) ganhavam menos do que os que acompanhavam Gonzaguinha (PUTERMAN, 1984, p. 28).³⁴

No conjunto de entrevistas, críticas e reportagens realizadas pela imprensa escrita com Gonzaguinha, o artista apresenta elementos potentes para que o apreendamos como um intelectual público. A análise do material coletado evidencia que sua atuação nesse sentido ultrapassava os limites da canção. Os jornais e revistas funcionaram como arenas privilegiadas de mediação entre o artista e o público. Sua presença nesses veículos debatendo temas diversos de interesse da sociedade e sua busca consciente pela ampliação da audiência a fim de

³⁴ Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=8864&keyword=%22Luiz+Gonzaga+Junior%22&anchor=4205653&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=5042129905b9b4f2fdbbbfa2cf148b98>. Acesso em 20/03/2025.

influenciá-la com sua mensagem não deixam dúvidas acerca de seu enquadramento dentro dessa categoria.

Ao articular a produção de canções com a intervenção contínua nos jornais e revistas, o compositor não apenas refletiu sobre as conjunturas da ditadura e da abertura política, mas atuou ativamente na disputa de sentidos sobre esses processos históricos. A documentação examinada evidencia que sua inserção na esfera pública foi marcada pela constante tensão e negociação entre sua demanda por um engajamento político e as necessidades do mercado de bens culturais, não sendo possível desprezar o fato de o compositor também ter usufruído das possibilidades profissionais abertas aos artistas em decorrência do avanço do capitalismo brasileiro a partir da década de 1970.

2.2.3. Com a “boca no mundo”: o Brasil pensado e debatido em canções

A presente seção deste trabalho dedica-se a examinar como a produção musical de Gonzaguinha estabelece diálogo contínuo com o contexto histórico mais amplo da sociedade e da política brasileira entre 1973 e 1985. Trata-se de observar como suas composições atravessam e tensionam diferentes momentos cruciais da nossa história recente, desde os períodos mais agudos da repressão ditatorial - os chamados “anos de chumbo” - até os complexos movimentos de condução da abertura política e, mais propriamente, a transição para a democracia.

Sob essa perspectiva, procuro demonstrar como a obra de Gonzaguinha é mobilizada não apenas para refletir passivamente uma ou outra conjuntura histórica, mas para pensar ativamente os rumos tomados pelo país e influenciar a opinião sobre os eventos de seu tempo. Essa capacidade de intervenção por meio da música reforça o argumento central que defendo nesta tese: o de que o compositor deve ser entendido como um intelectual público, cuja obra tem a intenção de se firmar como um espaço privilegiado de debate e crítica social na esfera pública brasileira.

Por fim, vale deixar claro que seleção das 21 canções analisadas neste capítulo não obedece a um critério aleatório. Sua escolha repousou na capacidade que possuem de, ao serem tratadas metodologicamente de forma adequada, operarem como indícios das incursões de Gonzaguinha como intelectual público. O corpus documental foi escolhido por sua relevância na demonstração de que a discografia do compositor muitas vezes operou como uma plataforma de intervenção política e ideológica na esfera pública.

Cada canção selecionada e analisada, como se verá logo adiante, constitui-se como terreno para a elaboração de debates sobre importantes temas nacionais de relevância pública, como a denúncia cifrada da violência e do silenciamento de opositores durante os “anos de chumbo”, as desigualdades sociais, a exploração do trabalho, a “alienação” das massas trabalhadoras, a orientação cautelosa ao ouvinte em face das ambiguidades da abertura “lenta, gradual e segura”, a celebração vigilante da redemocratização, bem como as disputas pela memória e sentidos acerca do passado autoritário recente. Assim, a “curadoria musical” aqui apresentada comprova que o compositor não apenas refletiu o tempo histórico, mas endereçou-se ativamente ao espaço público na condição de um intelectual que buscava disputar os sentidos da experiência social no tempo na mesma medida em que procurava agir sobre ela.

Por fim, é importante dizer que, embora a obra de Gonzaguinha inclua um conjunto significativo de canções de caráter lírico e melodramático — muitas delas amplamente difundidas no mercado fonográfico brasileiro —, este trabalho opta por privilegiar aquelas composições que dialogam de maneira mais direta com as hipóteses centrais deste trabalho, a saber a atuação de Gonzaguinha como um intelectual público no interior de uma cultura política nacional-popular que orienta parte substantiva da música brasileira a partir dos anos 60. As canções de temática amorosa ou confessional, embora relevantes para a compreensão da amplitude estética de sua produção e de sua inserção no mercado musical, mobilizam uma poética distinta, mais próxima da tradição sentimental da canção romântica e das formas melodramáticas da música popular urbana. Por essa razão, elas não constituem o foco central da análise desenvolvida neste estudo, ainda que sua existência seja reconhecida como parte importante da trajetória artística do compositor e da formação de sua escuta em meios às classes populares durante sua infância e adolescência no morro do São Carlos.

2.2.2.1. “*Quem foi de aço nos anos de chumbo*”? (1973-1974)³⁵

³⁵ A periodização aqui adotada apresenta-se de modo mais fluido do que a historiografia tradicionalmente costuma fazer. A ideia não é tomar sob o ponto de vista meramente cronológico o ano de 1974 como parte dos chamados “anos de chumbo” da ditadura militar. Sei que, comumente, 1974 é associado como ano inaugural do processo de abertura “lenta, gradual e segura” conduzido por Ernesto Geisel. Ver MOTTA, 2021, NAPOLITANO, 2014, e REIS, 2014. Entretanto, creio ser importante partir da premissa de que boa parte das canções que Gonzaguinha lança em seu segundo álbum, *Luiz Gonzaga Jr. (1974)*, refletem mais os intensos anos de repressão e violência da ditadura do que o processo de distensão em vias de ser iniciado. O título da seção em questão foi retirado de um verso do samba-enredo “História para ninar gente grande”, apresentado pela escola de samba Estação Primeira de Mangueira no Carnaval de 2019. O samba-enredo é de autoria de Danilo Firmino, Deivid Domênico, Mamá, Márcio Bola, Ronie Oliveira e Tomaz Miranda. Ver: <https://open.spotify.com/intl-track/5ofP0ayCr1BAMVxvsmyx7x?si=887fa05c2a3645a3>.

A edição do Ato Institucional n.º 5 inaugura o período mais repressivo e violento da ditadura militar no Brasil, conhecido como “anos de chumbo”. De acordo com o historiador Carlos Fico, o contexto que precedeu a promulgação do AI-5 está intimamente ligado ao episódio conhecido como “caso Moreira Alves”. Esse episódio envolveu o deputado Márcio Moreira Alves, que, em um discurso realizado na Câmara de Deputados contra o Exército Brasileiro, provocou a ira do ministro do Exército e de outros membros do governo. Diante disso, Costa e Silva teve que seguir os protocolos constitucionais para cassar os direitos do deputado, mas o plenário do Congresso Nacional impediu as medidas retaliativas (FICO, 2015, p. 65-66).

Como resposta a essa situação, o governo editou o AI-5. Fico ressalta ainda que o ato não foi uma medida repentina, mas resultado de uma intensa pressão dos militares da chamada “linha dura”, que, desde o golpe, buscavam aprofundar a repressão e intensificar a chamada “operação limpeza”. Esses militares eram influenciados pela Doutrina de Segurança Nacional, que via o comunismo como um inimigo interno a ser combatido por meio de medidas cada vez mais persecutórias e violentas. Dessa forma, o Ato Institucional n.º 5 não se constituiu como um episódio isolado, mas a culminância de um processo mais amplo de radicalização da repressão pelo regime militar brasileiro que, a partir de agora, expressava de modo mais acentuado a “utopia autoritária” que movia os setores mais radicalizados das Forças Armadas (FICO, 2015, p. 67).

A partir desse momento, aprofunda-se a estruturação de um sofisticado aparato repressivo, responsável por implementar as medidas persecutórias contra os opositores do regime, especialmente aqueles identificados como comunistas. Esse arranjo fortemente autoritário e violento deu origem a uma série de órgãos que marcariam os chamados “anos de chumbo” da ditadura militar, período sublinhado por intensa repressão política e violação de direitos civis (FICO, 2015, p. 68).

É no contexto desses “anos de chumbo” – mais propriamente em seu momento final – que Gonzaguinha lança os seus dois primeiros discos, um em 1973, outro em 1974. Essas obras inaugurais, ambas intituladas *Luiz Gonzaga Jr.*, são marcadas por uma atmosfera pesada e sombria, apresentando temáticas que se referem, a partir de uma série de alegorias, metáforas e outras figuras de linguagem, ao contexto fortemente autoritário e repressivo daqueles anos no Brasil. Esses dois álbuns caracterizam-se pela presença de canções que buscam equacionar, no plano artístico e intelectual, as dificuldades enfrentadas por diversos setores da sociedade civil

brasileira diante da radicalidade da violência, das prisões, das torturas, dos desaparecimentos políticos, ou seja, do terrorismo de Estado, realizados pela ditadura militar brasileira, sobretudo após a edição do AI-5, em 1968. Nesse sentido, mesmo sob atuação da censura, Gonzaguinha insiste em fazer de sua obra musical um espaço de elaboração dos dilemas, embates e tensões existentes dentro de uma sociedade submetida a práticas políticas ditatoriais progressivamente mais abertas. Assim, como intelectual público que atua no interior da música popular brasileira, Luiz Gonzaga Jr. mobiliza uma gama de representações por meio das quais fará o endereçamento de suas ideias à esfera pública, utilizando-se, para isso, de uma relação contraditória e nem sempre pacificada com o mercado.

Observa-se que as críticas que Gonzaguinha dirige à ditadura militar partem em grande medida do arsenal de representações sociais das classes trabalhadoras. O povo aparece em suas canções como portador de elementos culturais e códigos de comportamento que, forjados em meio às dificuldades da vida, são em si mesmos tendentes à resistência e à insubmissão. Entretanto, as mesmas críticas à ditadura também nascem de outros pressupostos e perspectivas, como evidenciam as composições analisadas a seguir, cujas referências históricas recaem sobre temas como o autoritarismo, o pessimismo diante do recrudescimento da violência estatal, a propaganda ufanista realizada pelo regime, os desaparecimentos políticos e a esperança distante, quase sombria, pelo retorno da democracia.

Uma delas é “Palavras”³⁶. Sétima faixa do LP *Luiz Gonzaga Jr. (1973)*, a canção é apresentada dentro da tradição do samba-canção, atravessado pela influência da bossa-nova, o que é bastante característico das estruturas rítmicas e harmônicas da MPB constituída a partir de meados dos anos 60. Em sua letra, o eu-lírico afirma não aguentar mais promessas que não se realizam ou palavras vazias. Afirma também que o ato de cantar não ocorre apenas quando se está feliz e, que, assim como o cumprimento de bom dia, pode ocorrer em momentos ruins. O tempo ruim mencionado relaciona-se evidentemente ao regime ditatorial imposto no país por meio do golpe civil-militar de 1964.

Palavras, palavras, palavras
 Eu já não aguento mais
 Palavras, palavras, palavras
 Você só fala, promete e nada faz
 Palavras, palavras, palavras
 Desde quando sorrir é ser feliz?

³⁶ Todas as canções analisadas nesta tese estão disponíveis em uma lista de reprodução. O link e o QR Code de acesso a ela encontram-se no Apêndice.

Cantar nunca foi só de alegria
Com tempo ruim
Todo mundo também dá bom dia!³⁷

Gonzaguinha costuma se utilizar de certos elementos musicais para reforçar a ideia de que está tratando da ditadura militar em suas canções. O uso de uma rítmica marcial pontuada pelo surdo e pelo violão vai ao encontro dessa perspectiva. O enunciador parece manifestar desespero ante a possíveis promessas de democratização e liberdade não atendidas. A dramaticidade crescente do arranjo, que abusa da “cortina de cordas” simulada pelo teclado, e da interpretação vocal de Gonzaguinha nas inúmeras repetições do refrão ao final da execução da faixa, reforçam tal perspectiva.

A capa do primeiro LP de Gonzaguinha reforça a atmosfera geral das canções do LP, assinalado em grande parte por uma perspectiva sombria, dura, crua e algo dolorosa. O jogo de sombras e a estilização do rosto de Gonzaguinha, marcadamente fechado e obscuro, evocam as dificuldades dos tempos mais violentos da ditadura militar: os “anos de chumbo”.

Figura 02: Capa do álbum *Luiz Gonzaga Jr.*, de 1973.



Fonte: Discogs. Disponível em <https://www.discogs.com/master/917582-Luiz-Gonzaga-Jr-Luiz-Gonzaga-Jr/image/SW1hZ2U6MjgzNjg0NjU=>. Acesso em: 02/01/2026.

³⁷ PALAVRAS. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 4.*

Já em “Meu coração é um pandeiro”, terceira faixa do disco *Luiz Gonzaga Jr.*, de 1974, Gonzaguinha aponta para o fato de o Brasil ser um destaque dentre as nações do mundo em função de sua beleza. Na primeira estrofe a canção é cantada somente com o acompanhamento do violão, o qual se apresenta rítmica e harmonicamente de modo bastante bossanovístico. Há aqui um elogio, sempre irônico, ao passado do país em função de sua riqueza cultural, ao presente, destacado em função da fartura, numa alusão à riqueza econômica, e a um futuro sobre o qual o autor diz não ter condições de falar já que o seu coração está “calado” devido a uma grande emoção. É importante perceber que a carreira de Gonzaguinha é marcada desde o início pela crítica social e denúncia do autoritarismo da Ditadura Militar, sendo um dos compositores que mais tiveram músicas censuradas no país.

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

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.³⁸

Quando confrontamos a canção “Meu coração é um pandeiro” com tal informação, fica bastante evidente o caráter irônico da letra, o que é reforçado pelos elementos musicais e pelo arranjo da canção. Na segunda estrofe entram a percussão sutil (somente o *cowbell*), o contrabaixo marcando os tempos fortes do compasso binário característico do samba, o piano elétrico e alguns comentários da guitarra sem efeitos de distorção (o que chamaríamos de “guitarra limpa”). A terceira estrofe busca explicitar de modo irônico uma certa noção de identidade nacional brasileira construída desde o século XIX, de acordo com a qual o país é marcado pelas suas belezas e riquezas naturais e pela ausência de conflitos sociais significativos, já que o povo é sempre pacato e gentil.

Terra dos coqueirais e dos babaçuais, 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.³⁹

³⁸ MEU coração é um pandeiro. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 3.

³⁹ Ibidem.

Segundo a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz (2019), a perspectiva ironizada por Gonzaguinha remonta ao projeto de construção de uma identidade nacional para o Brasil forjada nos anos decorrentes à independência, datada de 1822. O naturalista bávaro Karl von Martius, ao participar de concurso promovido pelo Império para que fosse construída uma “história nacional oficial”, teria articulado de modo seminal a ideia de confluência das “três raças” que, conduzida pela “portuguesa”, produziria um todo social harmônico e congruente montado sobre a mestiçagem. Essa construção um tanto mítica acerca das origens da nacionalidade brasileira atravessaria os tempos, ganhando uma infinidade de adeptos, até chegar às formulações de Gilberto Freyre na década de 1930, com destaque para a obra *Casa grande & senzala* (SCWARCZ, 2019, p. 15-17). Segundo a autora, “(...) se foi o antropólogo Artur Ramos (1903-49) quem cunhou o termo ‘democracia racial’ e o endereçou ao Brasil, coube a Freyre o papel de grande divulgador da expressão (...)” (SCWARCZ, 2019, p. 17). Essa visão influenciará sobremaneira o olhar da ditadura militar sobre as questões sociorraciais no Brasil, procurando negar a existência do racismo, o que é ironizado por Gonzaguinha em “Meu coração é um pandeiro”.

No que toca aos parâmetros musicais da canção, cabe notar que os instrumentos elétricos como o piano e a guitarra se apresentam de maneira mais expressiva, evidenciando com mais intensidade os acordes que forma a harmonia da música. A canção caminha aos poucos para o refrão, o que fica evidente ao final da estrofe, momento em que ocorre uma espécie de chamada/preparação para a entrada da bateria e do apito. A partir desse ponto o arranjo sugere um desfile carnavalesco, o que acaba sendo um tanto quanto contraditório com o andamento lento que conduz a canção.

Nas duas últimas estrofes o termo “sociedade” aparece como sinônimo de classes sociais ricas, conhecidas também como “alta sociedade”. É interessante notar nesta passagem que tais classes ricas é que desfilam na avenida e sambam, enquanto as camadas mais pobres da sociedade, representadas pela imagem do “morro” e historicamente vistas como lugar social do samba, aparecem na “arquibancada” como meras espectadoras do desfile das elites. É possível que haja aqui uma referência a processos de apropriação de materiais culturais dos setores subalternizados da sociedade pelas elites enquanto esse mesmo povo é colocado à margem da festa e do espetáculo. A entrada da bateria e do apito sugerem um desfile carnavalesco e um clima de celebração que acabam destoando do andamento lento do samba de Gonzaguinha.

Tal escolha do arranjo parece reforçar o “jogo de contrários” presente também na letra, em que o que se quer dizer é o oposto do que se está dizendo. Riff de guitarra constante. Letra: Esse verso traz uma das passagens mais irônicas e icônicas da letra. Por meio de intensa ironia, o autor afirma que o Brasil é um país marcado pela plena igualdade racial e pela total inexistência de preconceitos de raça e de cor. Chama muito a atenção a utilização de uma expressão notadamente racista (“O negro tem a alma branca”) para enfatizar a crítica à noção de “democracia racial” no Brasil. O arranjo mais “aberto” e cadenciado conduzido em grande parte do prato da bateria e pelo riff da guitarra fica um pouco mais “fechado”, mas o clima de desfile lento permanece inalterado.

Vem ver
A sociedade no asfalto
Gastando seu salto alto,
Sambando a pleno vapor

Vem ver
Um morro na arquibancada
Apreciando a moçada
Desfilando com garbo esplendor

Vem ver
Que aqui não há preconceito
O negro tem a alma branca
Há uma igualdade sem par.⁴⁰

Gonzaguinha mais uma vez reforça ironicamente o papel pacato do “povo”, chamado aqui de hospitaleiro, e critica o uso da imagem do pandeiro, símbolo do samba e das raízes da música brasileira, associada à exaltação de um Brasil sem contradições sociais e marcado pelas belezas naturais. O autor encerra a letra da canção voltando à abordagem apresentada em seu início, além de reforçar a imagem do Brasil como um país rico em belezas naturais e com grande potencial econômico para a produção de riquezas agrícolas. Para isso recorre, sempre ironicamente, ao escritor português Pero Vaz de Caminha, responsável pelo primeiro relato escrito sobre o Brasil quando da chegada de Pedro Álvares Cabral nessas terras em 1500. A carta de caminha, inclusive, é recorrentemente utilizada como ponto de partida para uma visão romântica da nacionalidade brasileira e que se desenvolverá no século XIX. Ao final, Gonzaguinha eleva a altura e o volume de sua voz acompanhado pela convenção rítmica

⁴⁰ Ibidem.

anunciando o desfecho da canção e reforçando a imagem da fala de Caminha apresentada pela letra da canção.

Com uma atmosfera triste e carregada de lamento, a oitava faixa de *Luiz Gonzaga Jr.* (1974), “Amanhã ou depois”, fala pela primeira vez sobre as perspectivas de encontrar com os amigos em meio ao desaparecimento e possível morte de companheiros pela ditadura militar. No entanto, o compositor não deixa de apontar para a possibilidade de superação de tal estado de coisas. A cadência lenta da música é conduzida harmonicamente pelo dedilhado do violão e a interpretação algo sôfrega de Gonzaguinha é entrecortada pelos contrapontos da vocalização feita ao fundo, amplificando a dramaticidade aguda da canção.

Meu irmão, amanhã ou depois
A gente se encontra no velho lugar
Se abraça e fala da vida que foi por aí
E conta as estrelas na ponta dos dedos
Pra ver quantas brilham
E qual se apagou.

Amanhã ou depois, meu irmão
A gente retorna à beira do cais
E conta os amigos
Pra ver qual que brilha
E qual se apagou
Amanhã ou depois.

Na crença de sempre
No mesmo saveiro
De novo a esse mar
Sem ver tempestades, ciclones
Amanhã ou depois.⁴¹

É de suma importância considerar que o período compreendido entre os anos de 1969 e 1978 concentra o maior número de mortos e desaparecidos da ditadura militar no Brasil, sendo a maioria deles jovens, estudantes, moradores de capitais do país e com algum vínculo com organizações políticas de esquerda.⁴² Com base nos dados coletados e apurados pela *Comissão nacional da Verdade* entre 2012 e 2014, a iniciativa *ObservaDH*, ligada à pasta dos Direitos Humanos e da Cidadania durante o terceiro mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva

⁴¹ AMANHÃ ou depois. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 8.

⁴² Maioria de mortos e desaparecidos na ditadura era estudante, jovem, ligada a organizações políticas e vivia em capitais, mostra análise inédita. **Gov.br (Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania)**, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/marco/majoria-de-mortos-e-desaparecidos-na-ditadura-era-estudante-jovem-ligada-a-organizacoes-politicas-e-vivia-em-capitais-mostra-analise-inedita>. Acesso em: 21/11/2025.

(2022-presente), alerta para a intensificação dos níveis de violência do Estado brasileiro contra opositores políticos após a edição do AI-5.

Entre 1964 e 1968, durante a fase inicial da ditadura, 51 pessoas foram assassinadas enquanto o regime buscava manter uma aparência de legalidade, consolidando o aparato repressivo. O cenário se agravou drasticamente após o Ato Institucional nº 5, de 1969 a 1978, resultando na morte de 351 pessoas, tornando-se o período mais violento da ditadura. Já entre 1979 e 1985, nos anos finais da ditadura militar, quando se iniciavam as negociações para a abertura política, ainda assim foram registradas 20 mortes, demonstrando que a repressão persistiu até os momentos finais do regime (OBSERVADH, 2025).⁴³

É possível perceber que Gonzaguinha transforma parte de sua produção musical em espaço de elaboração intelectual e artística acerca das diversas dimensões da ditadura militar, não deixando de acionar a chamada “linguagem de fresta” para tocar no tema da violência política, dos desaparecimentos e das mortes perpetradas pelo regime. Com clima semelhante em sua roupagem sonora carregada de sofrimento e lamentação, “Desesperadamente”, última faixa do mesmo álbum, procura antever o fim do silêncio imposto pela censura e a chegada, novamente, do “carnaval”, forçando uma atmosfera de esperança que contrasta intensamente com o clima gerado pelos padrões musicais escolhidos. Tal oscilação entre a expectativa de liberdade e o peso do autoritarismo, cuja tortura, execuções extrajudiciais e desaparecimentos, se manifestam em “Desesperadamente” e serão a tônica de muitas das canções de Gonzaguinha até, pelo menos os anos de 1977/78.

No grito agudo em cada peito
do fim da corda do relógio
os pares lentamente param e estancam o som da festa
silêncio na programação geral
até que um dedo no painel central
de novo aperte o botão
e os discos tocarão a vida no salão
desesperadamente animarão mais um carnaval.⁴⁴

Os dois primeiros álbuns de Gonzaguinha, lançados respectivamente nos anos de 1973 e 1974, trazem uma atmosfera sonora bastante áspera. A interpretação vocal sôfrega e o uso de

⁴³ Mortos e desaparecidos políticos. **Gov.br (ObservaDH)**, 2025. Disponível em: <https://observadh.mdh.gov.br/>. Acesso em: 21/11/2025.

⁴⁴ DESEPERADAMENTE. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 10.

arranjos por vezes “sombrios” reforçam o sentido pretendido pelas canções que refletem as condições políticas do país nos “anos de chumbo”. O compositor não se utiliza dos recursos sonoro-expressivos presentes nesse álbum de maneira fortuita ou ao mero acaso. Suas opções musicais apontam no sentido de produzir junto à audiência uma verdadeira “estética do desconforto”, utilizando-se dos signos musicais para aprofundar o sentido crítico presente nos parâmetros poéticos de muitas das canções gravadas no período.

2.2.2.2. “Na corda bamba de sombrinha”⁴⁵ (1975-1979)

A discografia de Gonzaguinha entre os anos de 1975 e 1979 insere-se em um momento crucial da história política brasileira, marcado pela chamada “abertura lenta, gradual e segura”, anunciada pelo presidente Ernesto Geisel. Esse projeto, formulado sob o signo do controle e da conciliação, buscava conduzir uma transição cuidadosamente administrada pelo próprio regime militar, preservando seus alicerces institucionais e evitando qualquer ruptura efetiva com a ordem autoritária instaurada em 1964 (NAPOLITANO, 2014, p. 229-231).

O período foi caracterizado por uma relativa flexibilização da censura e por alguns gestos simbólicos de distensão — como a revogação parcial do AI-5 em 1978 e a emergência de movimentos sociais e sindicais que começavam a se reorganizar no espaço público. Entretanto, essa liberalização coexistia com a continuidade da repressão política, das prisões arbitrárias, das torturas e dos assassinatos de opositores, como nos casos emblemáticos do operário Manuel Fiel Filho e do jornalista Vladimir Herzog.

É nesse contexto ambíguo, de transição controlada e resistência persistente, que se inscreve a obra de Gonzaguinha. Suas canções desse período revelam uma profunda sintonia com o clima de hesitação e incerteza do país: ora expressam uma esperança cautelosa diante das promessas de abertura, ora reafirmam uma postura crítica, combativa e solidária com os que ainda sofriam sob a violência estatal. Desse modo, a produção do compositor deve ser compreendida como um campo privilegiado de reflexão sobre o caráter contraditório da política de abertura de Geisel e Golbery, capaz de traduzir, em linguagem poética e musical, tanto o anseio por liberdade quanto a percepção dos limites concretos impostos pelo regime. Vamos, então, à análise sobre as canções do período.

⁴⁵ Verso da canção “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc. Ver: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3bgRCx8adxUZT7It3ryrWU?si=b10b42983c0f48b9>.

Em “Contos de fadas”, Gonzaguinha repete a temática presente em outras canções, mas sob novas roupagens estilístico-musicais. O compositor denuncia as injustiças econômicas e sociais e as disparidades de poder que configuram a sociedade brasileira, como na passagem “As delícias para a corte / E o palhaço para nós”. Há aqui a intenção de apontar a concentração de privilégios nas mãos das elites econômicas e políticas ao passo que às massas trabalhadoras destina-se espetáculos e diversões de certo modo alienantes representadas pela imagem do “palhaço”. O uso de estratégias visando impedir o despertar da consciência política pelas classes subalternizadas – que aqui se confundem com a própria ideia de nação - por meio de compensações materiais ou simbólicas é apresentado por Gonzaguinha na segunda estrofe:

Balas, doces, chocolates
 Brindes, prendas e anzóis
 Pra esse imenso bebê se aquietar.⁴⁶

O compositor compara o país a um imenso bebê que se “aquietar”, ou seja, se aliena ou resigna uma vez que é fígado pelo anzol de possíveis benesses oferecidas pelo regime. No entanto, os aspectos repressivos e violentos da ditadura ainda continuam funcionando como estratégia de manutenção do poder e do status quo. Imagens de tortura e violência física aparecem na estrofe seguinte, na qual “ato de cortar “língua, olhos e ouvidos” constitui-se como uma alegoria direta ao cerceamento das liberdades de expressão e de percepção da realidade imposto pela ditadura.

Dorme bem minha criança
 Se não essa bruxa avança
 Corta língua, olhos e ouvidos
 Faz da vida escuridão
 Coma a maçã (açucarando sonho)
 Estanca sangue, corta insônia
 (Cabra-cega, bota-venda, tapa-vista, tudo-trevas)⁴⁷

Cabe notar que a canção é entrecortada pelos cantos de “Ê, boi”, ao estilo do aboio utilizado pelos vaqueiros para tocar ou conduzir a boiada no mundo rural. Fica evidente a intenção de Gonzaguinha no sentido de apontar o tratamento dispensado às massas trabalhadoras, tratadas e conduzidas como gado. Além disso, O uso do vocábulo “feitor” ao

⁴⁶ CONTOS de fadas. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 8.

⁴⁷ Ibidem.

final da canção enraíza a denúncia moderna da opressão política em uma memória histórica de longa duração da exploração social brasileira, conectando o autoritarismo da ditadura à herança escravista e oligárquica.

Contudo, a crítica do compositor parece se perder em meio aos próprios paradoxos criados aos trabalhadores pelo regime, uma vez que os dois caminhos apontados pela canção são a resignação ante as possíveis migalhas materiais concedidas por uma sociedade capitalista de massas em processo de amadurecimento no país ou a violência do Estado sob a ditadura militar.

A canção “Catatonia integral”, também pertencente ao disco *Plano de voo*, de 1975, revela uma profunda articulação entre a crítica social-comportamental e o contexto político autoritário da época, posicionando a obra como uma reflexão sobre os dilemas do indivíduo na sociedade contemporânea de massas. A letra da canção procura abordar a temática da padronização dos comportamentos em uma sociedade massificada, fenômeno intrinsecamente ligado à alienação – a qual o texto original denomina “catatonia integral” – e ao silêncio imposto pela ditadura militar.

O cerne da composição reside na representação da rotina de um sujeito que se encontra perdido em meio ao cotidiano de uma sociedade massificada que lhe dita padrões rígidos de comportamento e consumo. Observa-se a dissolução dos laços de solidariedade e a desimportância da vida íntima/privada, subjugada em face das obrigações e demandas do mundo do trabalho. A vida é retratada, assim, sob o signo de um conjunto de proibições num contexto que, na voz do compositor, “já faz mais de dez anos”, em uma clara alusão temporal à ditadura iniciada com o golpe de 1964.

Todo dia de manhã, antes mesmo do café, abrir o jornal
Qual a pedra, a cor, a flor, a cueca
A calça, o meu novo comportamento geral
Fazem já mais de dez anos sentado
Calado, abobado, sem mexer sequer o olhar
Não faça, não saia, não fume, não fale, não coma
Não durma, não coma, não fale nada afinal.⁴⁸

Nesse contexto, a expressão “comportamento geral” é utilizada de maneira recorrente, remetendo diretamente à canção homônima lançada por Gonzaguinha em seu álbum de 1973,

⁴⁸ CATATONIA integral. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 9.

que já denunciava a passividade do trabalhador diante das dificuldades da vida sob exploração econômica capitalista e o autoritarismo do regime.

O eu-lírico da canção, por sua vez, assume a posição de uma espécie de narrador dos fenômenos políticos e culturais que são criticamente representados. Em diversos momentos, essa voz poética se confunde com o próprio personagem vitimado pela massificação e padronização comportamental em um regime autoritário.

Do ponto de vista musical, a obra se estrutura como uma espécie de samba-pop em compasso 2/4. A canção é construída a partir de uma atmosfera tensa, com um ritmo marcado que visa reforçar o tom de denúncia em uma tessitura que beira o desespero. A melodia sugere um clima predominantemente perturbador e tenso, o que é acentuado pela interpretação de Gonzaguinha, caracterizada por ser intensa e envolta por notável dramaticidade.

Em “Plano de voo”, penúltima faixa do disco homônimo, Gonzaguinha expressa necessidade premente do eu-lírico da canção, um pássaro junto ao seu bando, de encontrar um lugar leve, aconchegante e seguro para a criação do que ele metaforiza como o “novo ovo” e a “nova cria”, clara referência à urgência de um ambiente de democracia e liberdade para cuidar do seu primogênito recém-nascido, Daniel Gonzaga. Essa busca pela segurança e pela liberdade alude diretamente à dimensão política do contexto histórico brasileiro entre 1974 e 1975, marcado por uma ditadura militar em vias de distensão, mas que não se furta de prosseguir com a repressão, a censura e a violência contra seus opositores.

A ave levanta voo e vai
em busca da quente luz do sol
Um ninho é preciso noutro lugar
onde agora o campo explode em flor
Cuidar do novo ovo
A nova cria
O novo dia
O novo amanhã⁴⁹

A metáfora do “voo”, simbolizando a expectativa por um novo momento pessoal e político no Brasil, é reforçada pela perspectiva apresentada na arte do disco. A imagem que ocupa o interior do círculo presente centro da capa evidencia em perspectiva um tanto surrealista a ideia do voo em bando dos pássaros, que, posicionando-se ao fundo de uma

⁴⁹ PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 11.

floresta, voam juntos em direção à margem esquerda da arte, onde se localiza o sol, alegoria para as ideias de liberdade e democracia.

Figura 03: Capa do álbum *Plano de voo*, de 1975.



Fonte: Discogs. Disponível em <https://www.discogs.com/master/727169-Luiz-Gonzaga-Jr-Plano-De-V%C3%B4o/image/SW1hZ2U6Mzg2MTY5OTI=>. Acesso em: 02/01/2026.

O compositor chega a sublinhar a importância da manutenção dos laços de solidariedade ao clamar pela necessidade de voar “sempre em bando”, estratégia fundamental para enfrentar os perigos de um Brasil ainda sob a ditadura militar, mesmo que anunciada a abertura política.

A ameaça da violência de Estado é manifesta na última estrofe da letra, que descreve as formas de repressão e vigilância utilizadas pelo regime.

Da arma oculta no capinzal
 Quantos? Quais escaparão?
 Do olho, dedo no gatilho, do engodo
 (O apito chama a atenção)
 Do laço, arapuca, armadilha
 Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão?⁵⁰

⁵⁰ Ibidem.

Nela, Gonzaguinha atenta para os perigos da repressão, expressando sua dúvida sobre a sobrevivência dos seus amigos em meio a um cenário marcado por desaparecimentos, tortura e assassinatos. Os questionamentos “quantos? / quais escaparão?” e “quantos, quais mesmo assim, prosseguirão?” sintetizam essa tensão e incerteza.

A vocalização de Gonzaguinha opera em uma tessitura entre média e aguda, acentuando-se mais para o final da faixa em articulação com o canto dos pássaros. Há ainda uma acentuação proposital à pronúncia das sílabas da letra que remetem a situações de perigo e violência, em uma nítida referência, mais uma vez, ao contexto autoritário. Em contraste, ao final, o compositor vocaliza um canto agudo, remetendo o ouvinte a sensações de liberdade que são reforçadas pelo som do canto dos pássaros. O efeito sensorial resultante sobre o ouvinte é um misto de tensão e leveza, gerando uma expectativa de liberdade e uma intensidade expressiva notável, sobretudo ao final, com o uso de vocalizes em tessituras agudas junto ao som do canto dos pássaros.

Com a canção “Plano de voo”, Luiz Gonzaga Jr. manifesta pela primeira vez em sua discografia alguma expectativa em relação à redemocratização do Brasil. As canções gravadas pelo compositor entre 1969 e 1974 ainda não elaboravam em suas letras e sonoridades o sentimento, mesmo que difuso, de esperança em relação a uma possível liberalização política. No que tange à tematização do regime autoritário, as canções daquele momento tratavam fundamentalmente das ações repressivas, além de buscarem enunciar a necessidade de resistir contra a ditadura a partir do solo das manifestações culturais “do povo”, das massas trabalhadoras, sobretudo as sertanejas. Agora, provavelmente movido pelas promessas de abertura do governo Geisel, Gonzaguinha permite-se sonhar com a distensão partindo da experiência pessoal de nascimento de seu primeiro filho, Daniel Gonzaga, defendendo a necessidade de um contexto de democracia e liberdades civis para exercer a tarefa da paternidade, como compositor bem mostra na primeira estrofe da canção.

Gonzaga Jr. não deixa de apontar, no entanto, a continuidade da repressão, chamando a atenção do ouvinte para os perigos da violência exercida pelo Estado brasileiro contra os opositores da ditadura, bem como para as incertezas que caracterizariam a propalada abertura “lenta, gradual e segura” do governo Geisel. Não é forçoso reiterar que o ano de 1975 marca de maneira trágica o assassinato do jornalista Vladimir Herzog nos porões do DOI-CODI.

Ora Geisel aparentava dar força aos órgãos da repressão quando deu luz verde ao massacre do comitê central do PCB, entre 1974 e 1975, mesmo que esse partido não representasse ameaça imediata à ordem vigente, tendo mantido sempre críticas claras às ações armadas e às concepções foquistas. Houve

então a prisão, seguida de tortura e desaparecimento, de dez dirigentes do PCB. O mesmo aconteceria com o PC do B em dezembro de 1976, quando remanescentes de seu comitê central, podendo ser presos, foram assassinados no bairro da Lapa, em São Paulo, no episódio conhecido como “massacre da Lapa”. Já em outubro de 1975, outro assassinato, do jornalista Vladimir Herzog, no âmbito do II Exército, em São Paulo, suscitou comoção, greves universitárias e movimentos de protesto público, como a missa ecumênica na Catedral da Sé, em São Paulo (REIS, 2014, p. 108).

A faixa seguinte, última do disco *Plano de voo*, apresenta um diálogo temático e político com a canção homônima analisada anteriormente. Em “Geraldinos e Arquibaldos”, Gonzaguinha continua a alertar sobre os cuidados necessários em relação aos anúncios de liberalização do regime, afirmando a necessidade de cautela por aqueles que desejam a redemocratização do país.

Na estrofe inicial da obra, Gonzaguinha articula um conjunto de comandos proibitivos direcionados ao interlocutor, os quais emanam inicialmente do universo repressivo familiar. Tais ordens de interdição, contudo, extrapolam o ambiente privado e se projetam no espaço público, configurando-se em um sistema de normas e proibições ao livre caminhar e ao livre falar. A alusão à censura e cerceamento da liberdade de expressão no país são patentes.

Mamãe não quer, não faça
Papai diz não, não fale
Vovó ralhou, se cale
Vovô gritou, não ande.

Placas de rua, não corra
Placas no verde, não pise
No luminoso, não fume
Olha o hospital, silêncio.⁵¹

Com o propósito de alertar o ouvinte sobre os perigos iminentes que o cercam, o artista mobiliza um conjunto de metáforas que enfatizam a necessidade de cautela e cuidado. Em um movimento subsequente, o compositor emprega uma alegoria oriunda do universo futebolístico para aprofundar a orientação sobre a necessidade de prudência e do que se poderia denominar “jogo de cintura”. O argumento central é de que o “campo” em que se atua pertence ao adversário, detentor do controle da “partida”, e, por conseguinte, a derrota só pode ser evitada mediante a devida precaução.

⁵¹ GERALDINOS e Arquibaldos. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 12.

Olha a cama de gato
 Olha a garra dele
 É cama de gato
 Melhor se cuidar.

No campo do adversário
 É bom jogar com muita calma
 Procurando pela brecha
 Pra poder ganhar.⁵²

Neste esforço de orientação da audiência, Gonzaguinha lança mão da ironia, de uma gama de expressões pertencentes ao léxico popular e das imagens do universo do futebol, objetivando comunicar-se de modo mais íntimo e direto com um público socialmente mais amplo. A escolha do gênero samba, mesmo que interpretado à capela, reforça o desejo de aprofundar a comunicação com as camadas populares. Essa estratégia discursiva revela sua intenção de fomentar uma compreensão crítica na audiência em relação à conjuntura de 1975, orientando o interlocutor em sentidos político-ideológicos. Essa atuação de Gonzaguinha apenas reforça o entendimento do compositor como intelectual público.

Por fim, ao insistir na desconfiança das promessas de distensão política, Gonzaguinha reitera o alerta quanto à imperatividade de se observar e analisar minuciosamente o momento político nacional, antes que se possa cogitar a celebração de uma eventual vitória.

Em 1976, Luiz Gonzaga Jr. lança o seu quarto LP, *Começaria tudo outra vez*, que abre com a faixa “Eu nem ligo”. O compositor aponta para o fato de a ditadura militar tentar esmorecer sua disposição de resistir contra o arbítrio da censura ao alegar que o regime deseja “aborrecê-lo” e lhe causar temor. Nesse contexto de enfrentamento, Gonzaguinha volta a tratar das ações da ditadura militar, mais uma vez a censura, no sentido de debelar sua resistência político-ideológica contra o regime, que procura “afobá-lo” e “confundi-lo”. A dimensão perigosa e ameaçadora da repressão é manifesta, e as palavras utilizadas nos dois últimos versos da estrofe, principalmente a expressão “circo mortal”, deixam antever que Gonzaguinha refere-se explicitamente ao caráter repressor, perigoso e ameaçador do regime autoritário.

Eu nem ligo
 Nem esquento a cabeça
 Vou com força nas coisas
 Que eu quero e devo fazer
 Eles querem que eu
 Me aborreça, estremeça
 E me prenda nas cercas

⁵² Ibidem.

Do seu circo mortal.⁵³

Em oposição à tentativa de coação, Gonzaguinha declara seu compromisso de permanecer no mesmo caminho e manter a consciência a respeito de sua escolha. Os versos três e quatro da segunda estrofe deixam claro que o compositor trata da resistência contra a ditadura, sobretudo a censura. Também fica evidente que o compositor assume que se utiliza de recursos de linguagem para construir mensagens por meio de suas letras. A consciência a respeito daquilo que será chamado de “rede de recados” está presente, portanto, no fazer literomusical de Luiz Gonzaga Jr.

Eu prossigo
E não perco a cabeça
Vou traçando as palavras
Como eu quero e devo traçar
Eles querem que eu
Me afobe e confunda
Mas eu ponho nas sombras
Do seu circo mortal.⁵⁴

Como culminância dessa estratégia, na última estrofe, Gonzaguinha deixa recomendações sobre a forma como se deve lidar com a repressão e a censura contra o músico popular engajado. Sua aposta repousa na construção de uma mensagem política cifrada, ou seja, a utilização de artifícios de linguagem, como a metáfora, a metonímia e a antítese, para driblar os censores e permanecer firme no compromisso de influenciar a audiência com suas ideias e perspectivas político-ideológicas, bem ao modo da atuação do intelectual público. A imagem do arame, por exemplo, evoca a ideia de algo fino, mas resistente, tenso, ou que delimita um espaço. No contexto da canção, é uma metáfora da resiliência, sugerindo que a resistência deve ser firme, forte, maleável e, possivelmente, capaz de se esgueirar ou persistir apesar das pressões.

Tem que ser
Da largura do arame
O elemento é preciso
Estrutura é vital
Eu sou
Da largura do arame
O elemento é preciso
Estrutura é vital.⁵⁵

⁵³ EU nem ligo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 1.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Do ponto de vista estético-musical, é curioso que o gênero escolhido por Gonzaguinha seja um jazz de andamento moderado e a elaboração de um arranjo à base de guitarra, bateria, piano, baixo e saxofone, evocando uma atmosfera descontraída e razoavelmente otimista. Creio que tais opções musicais denotem a oscilação típica do período entre a crença e a descrença em relação aos caminhos do regime, que anunciava a possibilidade abertura política mesmo que a onda repressiva e censória permanecesse na ordem do dia. A atmosfera do arranjo e da própria performance vocal de Gonzaguinha apontam nesse sentido.

O universo circense, representado na obra de Gonzaguinha, constitui-se como uma poderosa alegoria para lançar luz sobre o contexto político e social brasileiro, marcado pela massificação e pela submissão política. Na canção “Picadeiro”⁵⁶, o artista se utiliza da imagem do picadeiro para metaforizar a vida social reduzida a um espetáculo de hipnose, cujo mote é sintetizado por elementos como “baile”, “circo”, “hipnose”, “lona podre” e “amestrado”.

Neste espetáculo, o narrador relata um conjunto de eventos, sublinhando a espetacularização de cada ação, mas, simultaneamente, aponta para fissuras que tornam o mencionado circo portador de “estranhezas”, como a “lona podre” que o cobre e a existência de um palhaço que faz a criança chorar ao invés de rir.

O rol de personagens deste ambiente inclui a bailarina, cujo movimento parece significar um tipo de desorientação em meio à passagem do tempo dentro do metafórico espetáculo circense. Por sua vez, a imagem do palhaço que faz a criança chorar, apresentada na segunda estrofe da canção, representa uma inversão do lugar social normalmente atribuído a esse personagem que, aqui, faz a criança sentir medo. O uso dessa perspectiva visa manifestar o clima repressivo que se abatia sobre parte da sociedade brasileira no período, cujo sentimento de temor é trazido de modo frequente pela moderna música popular brasileira.

Ademais, a ideia de que “o show continua” é introduzida por Gonzaguinha com a intenção de indicar a continuidade das práticas autoritárias da ditadura militar e, em um movimento de crítica, denunciar a ausência de um despertar político rebelde entre as massas subalternizadas. Estas, por sua vez, são metaforizadas pela imagem do “urso amestrado” – um animal cuja imensa força física e capacidade de “atacar” se torna inerte quando é domado e adestrado para cumprir os propósitos do espetáculo de circo.

⁵⁶ PICADEIRO/Tudo pro meu próprio bem. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 2.

A construção do arranjo de “Picadeiro” foi pensada de modo a apresentar duas atmosferas distintas, criando uma sensação de ambiguidade e certa desorientação. No começo da canção a voz de Gonzaguinha percorre a melodia de modo suave, embalada pelo piano elétrico, que, em uníssono, dobra com ele as notas da melodia. A rítmica nesse momento é saltitante e pueril, como uma típica canção circense ou “de bailarina”. Todavia, logo que a palavra circo, antecedida da expressão “lona podre”, é cantada pelo compositor o arranjo ganha densidade com a entrada de outros instrumentos (bateria, baixo e orquestrações) e a modulação da canção para uma tonalidade menor, deixando o seu clima sombrio e pesado. A interpretação vocal de Gonzaguinha acompanha de perto esse novo momento musical anunciado pelo arranjo. A emissão da voz torna-se mais intensa, densa e dramática, aprofundando a ideia de permanência da repressão e da violência do Estado brasileiro mesmo quando anunciada uma possível liberalização do regime.

Essa dubiedade que caracteriza o arranjo reforça a ideia que tenho defendido sobre o íntimo diálogo que Gonzaguinha estabelece como o contexto histórico-político brasileiro nos anos de 1975 e 1976. O processo de distensão política anunciado pela ditadura é representado por diversas canções desse período. Elas destacam suas ambiguidades, limites e contradições, revelando por meio das letras e escolhas musicais (instrumentação, andamento, arranjo, interpretação vocal, atmosfera, etc.) os sentidos que Gonzaguinha capta e elabora artística e intelectualmente a respeito do contexto histórico vivenciado por parcelas substanciais da sociedade brasileira.

Cumprе assinalar que “Picadeiro” vem acompanhada de uma outra canção, “Tudo pro meu próprio bem”, um medley que compõe a faixa 2 do disco *Começaria tudo outra vez*, de 1976. Nela, um coro repete, alternadamente em relação ao enunciador da canção, o verso “fazemos isso pro teu próprio bem”, procurando justificar um conjunto de ações arbitrárias e violentas, como se verifica ao longo da letra da canção. A segunda estrofe é incisiva a esse respeito, utilizando-se de alusões como “tiro em meu próprio peito”, “arrastando o meu corpo no chão” e “jogando o meu peso de morto na cova”, todas enunciadas pelo eu-lírico da canção. O que Gonzaguinha faz é retomar as imagens presentes em seus primeiros discos, como a tortura, o assassinato e os desaparecimentos perpetrados pelo regime contra seus opositores, deixando patente os limites do processo de distensão política vivido pelo Brasil em 1976.

E na hora do tiro fatal em meu peito
 - Fazemos isso pro teu próprio bem!
 Depois arrastando meu corpo no chão
 - Fazemos isso pro teu próprio bem!

Jogando meu peso de morto na cova
 Me cobrindo com a terra
 Ah, pro meu próprio bem.⁵⁷

A melodia de “Tudo pro meu próprio bem” segue atmosfera sombria e carregada insinuada em alguns momentos de *Picadeiro*. O coro repetitivo entoando “fazemos isso pro teu próprio bem” chega a soar ameaçador, enquanto as respostas e comentários do enunciador ao coro contam com a interpretação agônica de Gonzaguinha, num misto de desolação e revolta, particularmente nas “cenas” de violência aberta praticada pelo regime.

Cabe considerar que as canções analisadas até o momento comungam da preocupação manifesta por Gonzaguinha quanto às inseguranças a respeito do processo de distensão política anunciada pelo regime. Por meio de sua produção discográfica, o cantor compositor carioca elabora, discute e propõe à sua audiência que não tenha como certa a vitória das forças democráticas que ansiavam pela liberalização da política brasileira. De fato, o momento vivido pelo Brasil era definido em larga medida pelas contradições e resistências de forças internas ao próprio aparelho ditatorial contra uma possível redemocratização. Sobre isso, o historiador Daniel Aarão Reis afirma que

O processo desenvolvido pelo governo também enfrentou outras resistências, mais importantes. No interior do bloco que sustentava a ditadura, forças conservadoras e sua expressão mais radical, os aparelhos de segurança, não viam com bons olhos a distensão e se prepararam para combatê-la. Seu prestígio e poder derivavam do enfrentamento aberto com as esquerdas radicais, liquidadas em meados de 1973, com a extinção do foco do Araguaia, ainda que o último guerrilheiro fosse abatido apenas no final do ano seguinte. A derrota da luta armada suscitaria agora uma nova questão: o que fazer dos aparelhos criados para combater as esquerdas em armas? A “guerra” em que se supunham envolvidos terminara. O restabelecimento do estado de direito, por mais autoritário que fosse, tenderia a enfraquecê-los. Por isso, cedo se oporiam de todas as maneiras à progressão do projeto do governo, configurando-o como uma “traição” aos ideais “revolucionários” e hostilizando, cada vez mais abertamente, seus líderes — Geisel e Golbery (REIS, 2014, p. 101).

Portanto, é importante novamente ressaltar o papel da moderna música popular brasileira como espaço de elaboração, debate, reflexão e ingerência sobre o debate público nacional. Gonzaguinha, na condição de intelectual público, não deixa de buscar orientar sua audiência sobre os limites da distensão política e os cuidados a serem tomados ante a continuidade das

⁵⁷ Ibidem.

práticas autoritárias e da violência da ditadura militar, em que pese a expectativa quanto à possível volta da democracia.

A canção “O que importa?”, também do álbum *Moleque Gonzaguinha*, de 1977, é bastante sintomática no que se refere à sua capacidade de articular as incongruências da abertura política, como analisado por Reis. O tema fundamental repousa nessa passagem do sofrimento individual, represado durante os “anos de chumbo”, para a emergência de uma ação coletiva. As palavras-chave iniciais – “dor”, “faca”, “peito” – são confrontadas pela resiliência do “jeito” e, subsequentemente, resolvidas na ação coletiva das “ruas”, da “alegria” e da “força” de “um só coração”. Os sentimentos que atravessam o eu-lírico acompanham o movimento dúbio do processo de distensão, que oscila em meio às pressões pela sua concretização, vindas da emergência dos movimentos sociais – mesmo que timidamente – depois de anos de desarticulação, e pela sua suspensão, como desejavam os grupos ligados à chamada “linha dura” do regime.

E o que importa
Essa dor feito faca no peito?
Um dia ela estanca
A gente dá jeito

(...)

Agora nas ruas
Seguimos
Amigos, crianças
Sem pedras na mãos

Cantando
A alegria, a força
Imensa
De um só coração.⁵⁸

Musicalmente, “O que importa?” evolui na batida de um samba de andamento lento, oscilando entre o grito de denúncia contra a dores causadas por uma ditadura que não termina e a esperança tímida numa democracia que se insinua, mas não se apresenta ainda de modo concreto. O andamento resolutivo, quase marcial, da canção intensifica a mensagem de esperança em torno de uma mudança fundada no fortalecimento dos laços de união e solidariedade do

⁵⁸ O QUE importa? Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 6.

povo, que, presente nas ruas, mostra sua disposição para a manifestação política pacífica, “sem pedras nas mãos”.

A faixa-título do álbum de 1978 é bastante elucidativa quanto a sua capacidade de sintetizar o sentido de parte da obra musical que Gonzaguinha constrói nos anos de abertura. “Recado”, como o próprio nome apresenta, consiste em uma série de mensagens endereçadas a um interlocutor genérico, referenciado na última estrofe como “fulano de tal que tá aí”, provável alusão ao presidente Ernesto Geisel.

As mensagens enunciadas pelo eu-poético reforçam sua predisposição para a insubmissão frente ao arbítrio presente no contexto da abertura política, no qual a promessa de liberdade ainda se encontrava severamente cerceada. Os versos “liberdade virou prisão” e “quem mandava em mim nem nasceu” são exemplos evidentes do quanto Gonzaguinha ainda tematiza a censura e o arbítrio do regime na segunda metade dos anos 70.

Mas preste bem atenção, seu moço
 Não engulo a fruta e o caroço
 Minha vida é tutano, é osso
 Liberdade virou prisão.

Se é amor, deu e recebeu
 Se é suor só o meu e o teu
 Verbo eu, pra mim já morreu
 Quem mandava em mim nem nasceu.⁵⁹

Uma vez mais, Luiz Gonzaga Jr. emprega o samba para reforçar o caráter popular de seu trabalho artístico, buscando, junto à utilização de um léxico também popular (“tô contigo”, “seu moço”, e “malandro”), uma aproximação com as camadas subalternizadas da sociedade brasileira a quem frequentemente deseja orientar politicamente com sua mensagem.

Gonzaguinha da vida, sétimo LP de Luiz Gonzaga Jr., marca um ponto de virada na carreira do artista, atingindo vendas ainda não vistas na trajetória do compositor. O sucesso comercial o consagrou como um dos grandes nomes da MPB, rendendo-lhe em 1979, ano de lançamento do disco, matéria de capa da *Revista Veja* com título “Explode Gonzaguinha”, escrita pela jornalista Regina Echeverria, sua futura biógrafa. O álbum se destaca pela presença de canções que parecem sinalizar o equacionamento das ambivalências da abertura “lenta, gradual e segura” anunciada pelo governo. Faixas como “Artistas da vida” (a ser analisada no capítulo 3) e “Não dá mais pra segurar (Explode coração)”, cada uma a seu modo, anunciam

⁵⁹ RECADO. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: RECADO Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 LP, faixa 7.

uma esperança mais consolidada relativa ao fim da ditadura, diferentemente dos discos anteriores, lançados entre 1975 e 1979, mais focados nas incertezas de uma distensão que caminha a passos lentos e de mãos dadas com o prosseguimento do terrorismo de Estado.

“Não dá mais pra segurar (Explode coração)”, sétima faixa do álbum é uma das canções mais significativas da carreira de Gonzaguinha. Nela, o compositor tematiza a necessidade de expressar com alta carga de intensidade uma vastidão de sentimentos há muito represados. Não ficam claras as razões que teriam levado o eu-poético de “Explode coração”, como ficou popularmente conhecida, a reprimir tanta carga emocional dentro de si. Também não há apontamentos evidentes na letra sobre o que o teria feito partir para expressão emocionada de sua comoção. Tais aspectos, portanto, fazem crer que se trata de uma canção de temática subjetiva, afetiva ou meramente amorosa. Contudo, quando cotejamos “Explode coração” com o conjunto da obra de Luiz Gonzaga Jr. e a situamos no contexto do álbum *Gonzaguinha da vida*, torna-se bastante evidente que a canção é atravessada por sentidos político-ideológicos incontornáveis. Em entrevista para Antonio Chrysóstomo, do jornal *O Globo* de 12 de junho de 1979, o compositor parece corroborar essa perspectiva:

— Hoje eu tenho, desde “O trem”, uma linguagem hermética, representando uma época duríssima, 69; desde “Comportamento Geral”, infelizmente ainda valendo como significado de um tempo presente; até “Começaria Tudo Outra Vez”, uma situação de esperança que não pode acabar nunca. Entre tudo isso, tenho uma série de linguagens e códigos, que vão do mais fechado ao mais aberto, da coisa rica à pobre, do bom ao mau. Reunindo todas as linguagens, **eu sou o “Explode Coração”, vivendo um tempo onde não dá mais para segurar a emoção.**

— Você era tido como politicamente participante, no sentido mais explícito de suas letras. Isso mudou?

— Não mudou, não. **Eu sou politicamente participante. Principalmente nessa hora em que não dá mais para segurar os sentimentos** [grifo meu] (CHYSÓSTOMO, 1979, p. 19).

As duas primeiras estrofes da letra de “Não dá mais pra segurar (Explode coração)” se apresentam a partir da necessidade de comunicar a “um basta” a ser dado em uma situação que se tornou insustentável. O léxico escolhido pelo compositor reforça essa ideia, como o uso de palavras e expressões como “chega”, “não dá mais” e “eu não quero”. Os objetos da rejeição enunciada pelo eu-poético são o silêncio, o medo, o sofrimento e a repressão das emoções, daquilo que se desejava dizer, como se o enunciador tivesse passado por um logo período de pranto e sufocamento.

Chega de tentar dissimular e disfarçar e esconder
 O que não dá mais pra ocultar
 E eu não quero mais calar
 Já que o brilho desse olhar foi traidor
 E entregou o que você tentou conter
 O que você não quis desabafar.

Chega de temer, chorar, sofrer, sorrir, se dar
 E se perder e se achar
 E tudo aquilo que é viver
 Eu quero mais é me abrir
 E que essa vida entre assim
 Como se fosse o Sol desvirginando a madrugada
 Quero sentir a dor dessa manhã.⁶⁰

A terceira estrofe acelera o andamento poético através de uma sequência de gerúndios (“nascendo, rompendo, tomando, rasgando, chorando, sorrindo, sofrendo, adorando, gritando”), que descrevem o processo da catarse vivida pelo enunciador, culminando na liberação de toda uma carga sentimental represada.

Nascendo, rompendo, tomando
 Rasgando meu corpo e, então, eu
 Chorando, sorrindo, sofrendo, adorando, gritando
 Feito louca, alucinada e criança
 Eu quero o meu amor se derramando
 Não dá mais pra segurar
 Explode coração.⁶¹

A obra discográfica que Gonzaguinha construiu entre os anos de 1975 e 1978, envolvendo o lançamento dos álbuns *Plano de voo*, *Começaria tudo outra vez*, *Moleque Gonzaguinha e Recado Gonzaguinha*, tem como ponto de unidade a elaboração artística e intelectual dos principais dilemas vivenciados pelo Brasil durante a distensão política. Como bem sabemos, a abertura planejada por Geisel e Golbery experimentou avanços e recuos, sofrendo forte oposição de alguns núcleos do regime, nomeadamente daqueles mais ligados às práticas repressivas. A continuidade da censura, das arbitrariedades, da tortura e a necessidade de o governo controlar todo o processo, apontaram para os severos limites que a redemocratização experimentaria.

⁶⁰ NÃO dá mais pra segurar (Explode coração). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In: GONZAGUINHA da vida*. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 7.

⁶¹ *Ibidem*.

Dessa forma, os LP's lançados por Luiz Gonzaga Jr. no período chamam a atenção para a necessidade constante de “cuidado” e “vigilância”, já que, mesmo diante do compromisso assumido pelo regime em relação à distensão, as estruturas autoritárias e violências da ditadura mostravam-se resilientes. As liberdades democráticas pareciam caminhar, de fato, “na corda bamba de sombrinha”, gerando sensações ambivalentes que misturavam expectativa e insegurança.

Nesse sentido, o LP *Gonzaguinha da vida* e, principalmente sua faixa “Não dá mais pra segurar”, apresenta um importante ponto de inflexão a respeito dessa trajetória. Nela, o enunciador não se encontra na posição de alguém de recomenda cuidados a respeito de um tempo sublinhado pelo horror do regime mas também pela possibilidade do seu fim. Aqui, o ouvinte é envolvido por um discurso que assinala o imperativo de externalizar com toda a potência um imenso conteúdo emocional por anos reprimido. A interpretação melancólica de *Gonzaguinha*, que caminha para a externalização do sentimento contido, torna-se tanto mais expressiva na medida em que ele avança para a terceira estrofe. Essa densidade interpretativa pode ser notada pelo uso de tessituras cada vez mais altas, especialmente no momento derradeiro apresentado pelos dois últimos versos (“não dá mais pra segurar” / “explode coração”). Se tomarmos como referência histórica o fato de que o AI-5 fora revogado em fins de 1978, conseguimos perceber que Luiz Gonzaga Jr. alude ao fim da censura e à possibilidade cada vez mais próxima de concretização do projeto de abertura política.

O general Geisel delineou um processo paulatino de institucionalização que objetivava incorporar “salvaguardas” na Constituição no lugar do AI-5, cujo fim ele decretou em outubro de 1978, para valer a partir de janeiro de 1979. As terríveis penas de morte, de prisão perpétua e de banimento, estabelecidas pela Junta Militar, também foram extintas em outubro de 1978. Alguns dos sistemas que integravam o aparato de repressão política deveriam ser igualmente eliminados, sobretudo o Sistema DOI-Codi. Mas o Sistema CGI também deveria acabar, bem como a censura deveria ser abrandada, com o fim da censura prévia (FICO, 2017, p. 95).

Assim, “Explode coração” elabora em termos poético-musicais a atmosfera de liberalização do regime materializada no fim do Ato Institucional nº. 5, cujo intenso efeito repressivo sobre a sociedade brasileira, agora, parecia chegar ao fim.

“Galopando”, décima primeira faixa de *Gonzaguinha da vida*, nos dá a medida do quanto esse álbum propõe um novo conjunto de noções e sentimentos a respeito dos tempos vividos pelo Brasil. Agindo na mesma linha de “Não dá mais pra segurar (Explode coração)”, a faixa

move-se em uma construção poética e musical que aponta para a realização de uma importante emoção, que, como mostra a quarta estrofe, termina também em uma explosão.

Nota-se que Gonzaguinha tematiza outra vez o contexto de abertura política vivido pelo Brasil, enfatizando a ideia de que é importante acreditar, resistir e ter paciência. Parte substantiva do campo semântico de “Galopando” reforça tais noções de força e de esperança, notadamente na possível redemocratização do Brasil, naquele momento não apenas uma promessa distante, mas materializada em medidas concretas como a já mencionada revogação do Ato Institucional n.º 5 em fins de 1978.

Acreditar nas sementes
Mantê-las bem quentes nas mãos
Saber ler do livro dos ventos
Saber bem do cheiro do chão.

Acreditar nas sementes
Nunca é tarde, nunca é cedo
Plantar porque tem coragem
Plantar pois quem sabe seu medo.

Acreditar nas sementes
O tempo traz a experiência
Na arte da resistência
Na força da paciência.⁶²

“Galopando” é conduzida por uma interpretação potente de Gonzaguinha, cuja expressão vocal aprofunda a dramaticidade na medida em que a letra se aproxima da quarta estrofe. Não é gratuito que nesse momento o cantor saia da tessitura média e avance em direção às notas mais altas da melodia, chegando a sustentar notas agudas por até quatro compassos, como no verso “explodindo a vida inteira”.

E que seja esse plantio
Como foi na vez primeira
A mesma velha emoção
Explodindo a vida inteira.⁶³

A composição se constitui como uma toada, tendo no violão e na viola os seus instrumentos fundamentais. O andamento entre lento e moderado e a tonalidade menor que se impõe em diversos insinua uma atmosfera sombria, realizando um contraponto tenso à

⁶² GALOPANDO. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: GONZAGUINHA da vida. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 11.

⁶³ *Ibidem*.

mensagem de otimismo e esperança presente na letra. É possível que, de algum modo, tal ambivalência signifique a ausência de ampla segurança quanto aos caminhos da possível recondução do país à democracia, indicada pelas ações do governo, mas não garantida, haja vista as tensões existentes entre diferentes projetos no interior do governo militar, entre eles o da “comunidade de informações”.

2.2.2.3. “Liberdade, liberdade! Abra as asas sobre nós!”⁶⁴ (1980-1985)

A primeira metade da década de 1980 assinala as transformações mais importantes que o Brasil viveria em sua transição da ditadura para a democracia. O aparelho repressivo construído aos longo do processo de conformação da ditadura era em grande parte desmantelado e a sociedade brasileira começava a vislumbrar uma vida social e cívica que se distanciava das práticas autoritárias e censórias mais violentas. A anistia, ainda que não “ampla, geral e irrestrita”, permitia a libertação de certos presos políticos e o retorno dos exilados. A censura prévia havia chegado ao fim, o que provocaria mudanças importantes na cena cultural brasileira, especialmente na música popular, que modularia sua forma de tratar das questões políticas e sociais do momento (NAPOLITANO, 2014, p. 58).

O último presidente ditador, João Batista Figueiredo, herdava os problemas econômicos acumulados ao longo do período ditatorial e teria que lidar com as nefastas consequências das escolhas econômicas realizadas anteriormente, bem como com o esgotamento do “milagre econômico brasileiro”. Os problemas relacionados à alta no custo de vida e à compressão dos salários contribuiriam para desembocar na onda de greves que tomou cinto do ABC paulista, fazendo surgir ali uma espécie de “novo” movimento operário brasileiro ou, como ficou popularmente conhecido, “novo sindicalismo”. A classe operária liderada pelo metalúrgico Luís Inácio Lula da Silva confrontava os patrões e o regime, despertando a simpatia e as esperanças de muitos setores da sociedade, notadamente os grupos mais intelectualizados de esquerda.

O aprofundamento da transição democrática leva às ruas o maior movimento de massas da história do Brasil republicano: as Diretas Já. A expectativa de aprovação da emenda Dante de Oliveira pelo Congresso Nacional leva centenas de milhares — em alguns casos, mais de um milhão — de pessoas às ruas das principais cidades brasileiras, envolvendo um “novo

⁶⁴ Título do samba-enredo homônimo apresentado no Carnaval de 1989 pela escola de samba Imperatriz Leopoldinense. O samba-enredo é de autoria de Jurandir, Niltinho Tristeza, Preto Joia e Vicentinho. Ver: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2XISx33jLIXsqv4CkYxnGW?si=20effd662b51433e>.

frentismo” que incluía trabalhadores, políticos liberais, de esquerda, intelectuais e artistas. A derrota do projeto de emenda à Constituição mantém as eleições indiretas, levando a uma grande frustração nacional. Tancredo Neves seria eleito indiretamente para a Presidência da República, mas não assumiria em razão de doença subida que tiraria sua vida.

Em 1985, após 21 anos de ditadura militar, um civil retornava à cadeira presidencial, José Sarney — político tradicional e com fortes conexões com o regime anterior —, concluindo o processo de redemocratização, ainda que conservando traços autoritários que a sociedade brasileira não tardaria a perceber.

É nesse cenário que Gonzaguinha realiza algumas importantes mutações em sua vida pessoal e em seu trabalho artístico e intelectual. A mudança para Belo Horizonte traria novos momentos e perspectivas para o compositor, influenciando não apenas a sua vida familiar e os seus círculos de amizade, mas os termos em que se configurava o seu trabalho musical. O conjunto de questões vividas pela sociedade brasileira em meio à transição da ditadura para a democracia se apresentaria de forma importante na obra do artista, cujas canções, mais uma vez, colocaram-se como lugar de equacionamento, debate e reflexão sobre os rumos da política e da vida social e econômica do país.

Os álbuns *De volta ao começo*, de 1980, e *Pessoa / Coisa mais maior de grande*, de 1981, tratariam de questões como a anistia, o esgotamento do “milagre econômico”, o desencanto das classes médias com a ditadura, que lhe vendera sonhos de consumo a perder de vista, a exaltação da esquerda revolucionária que combatera o regime pela força das armas, a defesa das liberdades políticas e civis e a memória dos desaparecidos políticos.

Os LP *Caminhos do coração* lançado em 1982, e *Alô, alô, Brasil*, de 1983, por sua vez, já marcariam uma transição importante na obra que Gonzaguinha construiria até 1985. A primazia das imagens de alegria e liberdade e a leveza de muitas das melodias dariam a tônica das expectativas construídas pelo artista quanto aos rumos de sua vida pessoal e profissional em Belo Horizonte, bem como quanto aos caminhos percorridos pelo Brasil em sua transição para a democracia. Não por acaso, os álbuns seguintes, *Grávido*, de 1984, e *Olho de lince (Trabalho de parto)*, de 1985, abusariam das metáforas acerca da gravidez e do ato de dar a luz, aludindo tanto ao nascimento da última filha do compositor, Mariana, como à esperada chegada do regime democrático — ainda que fosse necessário manter um alto grau de atenção, como um “olho de lince”, quanto às contradições e possíveis retrocessos que marcavam o fim da ditadura militar.

A partir dessa perspectiva, pretendo analisar algumas canções que Gonzaguinha lançou no período, especialmente aquelas que projetam o trabalho do artista em direção ao debate acerca dos grandes temas nacionais entre os anos de 1980 e 1985, momento em que, finalmente, a liberdade parecia abrir suas asas sobre o país.

A análise que proponho debruça-se, primeiramente, sobre o *pot-pourri* “Amanhã ou depois” / “Achados e Perdidos” / “Pequena memória para um povo sem memória”, faixa 9 do álbum *De Volta ao Começo* (1980), lançado em um período marcado pelas tensões e esperanças relacionadas à abertura política ainda sob a ditadura militar.

A canção “Amanhã ou depois, gravada originalmente por Gonzaguinha em seu segundo LP em 1974, é regravada e lançada novamente em 1980 como forma de, agora, durante o contexto de redemocratização e dissolução gradual do aparelho repressivo, tocar de modo mais direto no tema dos desaparecimentos políticos.

Na gravação de 1980, “Amanhã ou depois” aparece como uma espécie de prelúdio para as demais canções que compõem o *pot-pourri*. Gonzaguinha canta apenas a primeira estrofe da letra, e o arranjo apresenta algumas diferenças em relação à versão original de 1973. A voz do compositor percorre os versos da canção acompanhada pelo arpejo do violão e soa profunda e espacial devido ao uso intenso de reverb. Essa configuração sonora aprofunda o caráter dramático da regravação de “Amanhã ou depois”, que, em 1980, surge não apenas para denunciar as violências da ditadura — como a tortura, o assassinato e o desaparecimento de opositores —, mas também para lembrar o ouvinte das graves violações de direitos humanos ocorridas no período. Ao apelar para a memória desses acontecimentos, a canção prepara o terreno para que, em seguida, se cobrem das autoridades e da sociedade civil medidas diante do terrorismo de Estado praticado pelos militares nos chamados “anos de chumbo”.

Já “Achados e perdidos” opera como uma crônica social, cujo aspecto central é a denúncia acerca dos desaparecimentos políticos de opositores do regime e as políticas de esquecimento, utilizando a metáfora da seção de classificados de jornal — “achados e perdidos” — para tratar das vidas humanas ceifadas pela repressão. O eu poético assume a posição de um observador que interpela a sociedade sobre o paradeiro de um “moço fulano de tal”, figura que representa o conjunto dos desaparecidos políticos da ditadura, evidenciando também a angústia coletiva das famílias que aguardam respostas.

Quem me dirá onde está
Aquele moço fulano de tal
Filho, marido, irmão
Namorado que não voltou mais.

Insiste um anúncio nas folhas
 Dos nossos jornais
 Achados, perdidos, morridos
 Saudades demais.⁶⁵

Uma das imagens poética mais contundentes da canção reside na referência ao “beco das liberdades”, metáfora para o processo de abertura e descrito como uma via “estreita e esquecida”, uma “pequena marginal” diante da “imensa Avenida Brasil”. Aqui, Gonzaguinha procura criticar a própria abertura política aludindo ao fato de a liberdade ser, em alguma medida, concedida, vigiada e, portanto, não plenamente realizada. O exemplo mais explícito de tal não realização consistiria na negativa do regime no sentido de apurar e esclarecer as violações contra os direitos humanos praticadas por agentes da ditadura responsáveis pela tortura, assassinatos e desaparecimentos políticos. Assim, Gonzaguinha deixa claro que a construção da democracia e de um regime político baseado na plena restauração das liberdades passa invariavelmente pela produção de políticas de memória e verdade a respeito das violações cometidas pelo regime.

E quem souber algo
 Acerca do seu paradeiro
 Beco das liberdades
 Estreita e esquecida
 Uma pequena marginal
 Dessa imensa Avenida Brasil.⁶⁶

A canção é cantada à capela pela intérprete Maria Medaglia, importante artista brasileira projetada na cena da MPB em 1967, quando, ao lado de Edu Lobo, apresentou a obra “Ponteio”, vitoriosa no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. A interpretação de Medaglia baseia-se na forte emissão e projeção de sua voz, cuja tessitura mais grave reforça a dramaticidade com que Gonzaguinha trata em sua letra o tema dos desaparecidos políticos da ditadura. A entonação da intérprete não deixa de reforçar a dimensão de denúncia contida em “Achados e perdidos”, apontando para uma ferida que os atores principais do regime autoritário se esforçavam para fazer esquecer.

⁶⁵ AMANHÃ ou depois / ACHADOS e perdidos / PEQUENA memória para um povo sem memória. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: DE VOLTA ao começo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 LP, faixa 9.

⁶⁶ *Ibidem*.

A canção que surge na sequência desse pot-pourri, que inclui “Amanhã ou depois” e “Achados e perdidos”, é “Pequena memória para um povo sem memória”, aqui interpretada por Gonzaguinha e pelo conjunto vocal MPB-4. Nela, o compositor insiste na temática da memória, criticando mais uma vez as políticas de esquecimento perpetradas pelo regime. Os sujeitos entendidos como protagonistas das lutas diretas contra a ditadura são tratados como “heróis” que deram as suas vidas em prol da redemocratização do país, merecendo, portanto, ser devidamente lembrados. Apesar da abordagem mais generalista a respeito dos opositores do regime, Gonzaguinha parece se referir fundamentalmente aos indivíduos que atuaram na luta armada, muitos dos quais foram brutalmente executados e desaparecidos pela ação da ditadura. daí a referência explícita na letra às “cruzes sem nome/sem corpos/sem datas”. Ou seja, Luiz Gonzaga Jr. permanece debatendo a necessidade de políticas de promoção do esclarecimento e da verdade acerca dos crimes e violações praticados pela ditadura militar, conectando a produção de políticas de memória ao avanço do próprio processo de redemocratização do Brasil.

“Pequena memória para um povo sem memória” é uma canção construída no interior do universo musical do samba, particularmente do samba-enredo, com uma instrumentação que faz uso do violão de sete cordas, do cavaquinho, do surdo, dos tamborins, além de outros instrumentos. Essa mobilização do samba em canções que tratam da abertura política é comum na obra de Gonzaguinha no período, apontando para o sentido de mobilização das forças populares, entendidas como protagonistas necessárias à redemocratização do país, sendo o gênero tomado novamente como “autêntico” representante dos setores subalternizados da sociedade.

É curioso perceber que Gonzaguinha faz coro com um conjunto de vozes dentro da sociedade civil brasileira que, além de exigirem políticas de verdade e justiça, produzem uma memória acerca daqueles que tombaram na luta contra a ditadura, especialmente os militantes revolucionários da luta armada. A esse respeito, a historiadora Denise Rollemberg argumenta que a construção de uma memória sobre a luta armada ocorreu em meio ao próprio processo de redemocratização do Brasil, configurando-se a partir de disputas de sentido sobre o passado e a agência dos militantes revolucionários de esquerda. Um dos sentidos presentes nessas memórias — produzidas essencialmente no campo das esquerdas — consiste na ideia de que o conjunto da sociedade brasileira, vitimado pelo golpe de 1964 e pelos arbítrios da ditadura que se impunha no país teria resistido contra o autoritarismo, mobilizando, assim, a resistência a partir do compartilhamento de profundos valores democráticos. Rollemberg discorda desse

entendimento e defende que a democracia não era um valor supremo compartilhado pelos sujeitos no Brasil dos anos 60 e 70, nem à direita, nem à esquerda. Segundo a historiadora,

A luta das esquerdas revolucionárias dos anos 1960 e 1970 pelo fim da ditadura não visava restaurar a realidade do período anterior a 1964. Embora buscasse se legitimar na defesa da democracia, estava comprometida com a construção de um futuro radicalmente novo, no qual o sentido da democracia era outro. A construção da memória deste passado tem sido feita menos à luz dos valores que nortearam as lutas de então e mais em função do presente, dos anos 1980, quando a referência era a democracia— e não amis a revolução (ROLLEMBERG, 2019, p. 52).

Dessa maneira, é importante notar que Gonzaguinha se inscreve nesse contexto na condição de um intelectual público de esquerda que, por meio de sua produção musical, contribui de algum modo para a construção de uma gama de sentidos para o passado das lutas revolucionárias contra a ditadura, disputando a memória a respeito do período.

Por sua vez, o mote central de “A fábrica de sonhos”, décima terceira faixa do álbum *Pessoa/Coisa mais maior de grande*, de 1981, é a dissolução das ilusões sustentadas pelo chamado “milagre econômico” e a responsabilização da classe média conservadora, que avalizara o golpe de 1964. A letra opera através da alegoria da “fábrica de sonhos”, entendida como o conjunto das promessas e da propaganda acerca da prosperidade econômica que a ditadura garantiria para o país.

O léxico empregado por Gonzaguinha transita habilmente entre a ironia e a oralidade popular, exemplificada no uso de gírias da época como “simancol” e na redução fonética em “frô”, “sinhô” e “traveis”. Esta escolha linguística procura situar a fala do compositor no universo linguístico das classes subalternizadas brasileiras, de quem o artista-intelectual deseja não apenas construir representações, mas tomar como parte de si. As figuras de linguagem e recursos poéticos merecem destaque, como a rima entre “milagre” e “vinagre”, que sintetiza a difícil realidade econômica que se impõe ao Brasil no pós-1974

Com efeito, o sucesso e a euforia do “milagre econômico” eram agora coisas do passado. Ao longo de 1979, primeiro ano do governo Figueiredo, na esteira da Revolução Iraniana, que mudou o quadro das relações internacionais, houve o segundo choque do petróleo, provocando a duplicação dos preços já elevados do “ouro negro”. Voltaram a se apertar, desde então, as margens do comércio externo. Nesse contexto, nem mesmo os êxitos parciais do governo Geisel conseguiam ser mantidos. As contradições, ou os limites, do crescimento econômico anteriormente alcançado — expressos numa brutal concentração de renda social e regional e num enorme endividamento exterior — tornavam-se claras. Na atmosfera de liberdade reconquistada, eram mais

criticadas do que nunca e apresentadas como problemas estruturais, decorrentes dos governos da ditadura. Assim, em lugar do anunciado III PND, explodiu a crise da dívida externa e contraiu-se a taxa de crescimento, disparando o desemprego e a inflação, um coquetel fatal ao prestígio de qualquer governo (REIS, 2014, p. 141).

O compositor também se apropria do ditado popular “quem pariu Mateus que o embale”, tomando o nome próprio como metonímia para o regime autoritário. As classes médias conservadoras que avalizaram o golpe de 1964 com sua “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” são tão satirizadas quanto confrontadas com a dura realidade de esgotamento do “milagre brasileiro”, um dos fatores para o largo apoio que esses segmentos sociais prestaram à ditadura durante os “anos de chumbo”. De modo irônico, Gonzaguinha chega a interpelá-las a respeito de uma possível futura mobilização em favor de um novo golpe, já que a ditadura — ou pelos menos o seu projeto de crescimento econômico irrefreável — parecia iniciar sua derrocada.

O começo dos anos 80 representa um novo ponto de inflexão na vida e na música de Gonzaguinha. Vivendo em Belo Horizonte, o compositor entraria em um modo de vida “mais calmo”, sem a agitação frenética do Rio de Janeiro. Isso não significa dizer que o artista desaceleraria sua produção musical, muito menos que renunciaria a sua atuação como intelectual público na vida social e política do país. Gonzaguinha participou de modo ativo das campanhas pelas Diretas Já em Minas Gerais, chegando a organizar comícios em cidades como Varginha, Montes Claros, Uberlândia e a própria Belo Horizonte (O TEMPO, 2025).⁶⁷ O contexto pessoal e histórico mais geral que envolviam o compositor carioca se manifestaria em sua produção discográfica.

Os álbuns *Caminhos do coração* (1982) e *Alô, alô, Brasil* (1983) trariam composições carregadas de esperança em relação à redemocratização do Brasil ao mesmo tempo que destilavam leveza e saudações às belezas e alegrias da vida. A canção “Maravida”, de *Caminhos do coração* é um bom exemplo a esse respeito. A balada pop em compasso 6/8 é um hino de amor pelo viver, pelo experimentar.

A vida, vida, vida
Que seja do jeito que for
Mar, amar, amor
Se a dor quero o mar dessa dor.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/2025/9/22/gonzaguinha-80-anos-memorias-da-decada-em-que-belo-horizonte-foi-sua-casa>. Acesso em: 03/01/2026.

Quero o meu peito repleto
De tudo que eu possa abraçar
Quero a sede e a fome eternas
De amar, e amar e amar.⁶⁸

Outra canção emblemática do giro de Gonzaguinha em direção a temáticas mais leves e esperançosas é “Amor”, quarta faixa do LP *Alô, alô, Brasil*. Nela, o compositor mais uma vez exalta o amor a partir de uma balada pop, explicando a um “filho curioso” que tal sentimento constitui-se como uma espécie de imperativo do ser.

Um filho curioso pergunta
E o amor diga lá o que será, meu pai?!
Ah! Meu filho o amor tem quatro letras como Roma
Ma com certeza nem todos os caminhos passam por lá
Amor
Roma
Manhã de sol no coração
Eterna floração
Elixir-fonte da juventude
Amar bonito ser bonito estar
Nos olhos de quem sente a gente
Através da quente lente
Que é amar.⁶⁹

Ambos os discos continuam a tratar de temáticas políticas e sociais, endereçando a reflexão e as ideias de Gonzaguinha à esfera pública. Veremos mais detidamente algumas dessas canções no Capítulo 3. O que eu gostaria de assinalar aqui, contudo, é o fato de *Caminhos do coração* e *Alô, alô Brasil* representarem um ponto importante de aprofundamento do otimismo do compositor diante da vida. Esse otimismo, é certo, surge diretamente impactado pelas transformações vividas por Gonzaguinha em sua vida pessoal — a fixação de sua nova residência na capital mineira e o casamento com Lelete, sua segunda esposa — e pelas mudanças históricas no Brasil. O país deixava no passado os aspectos mais brutais e violentos da institucionalidade ditatorial. O fim do AI-5 e da censura prévia em 1979, as agitações no interior da sociedade civil, esperançosa com a redemocratização, principalmente as greves do ABC e, em seguida, as Diretas Já.

⁶⁸ MARAVIDA. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: CAMINHOS do coração. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 5.

⁶⁹ AMOR.. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: ALÔ, alô, Brasil. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1983. 1 LP, faixa 4.

Tudo isso criava um cenário bastante propício à produção de canções que alargavam as temáticas abordadas, experimentavam sonoridades mais abertas e atmosferas “ensolaradas” e celebravam a vida e o amor. Os problemas nacionais continuavam sendo debatidos por Gonzaguinha, seja por meio de suas canções, seja na imprensa. Entretanto, as reflexões sobre o país conviveriam a partir de agora com declarações de afeição pelo viver e pelo amar.

Creio que agora seja importante tecer algumas considerações sobre os dois últimos discos de Gonzaguinha a serem analisados no contexto deste trabalho. *Grávido* (1984) e *Olho de Lince, Trabalho de Parto* (1985), constituem marcos expressivos de um momento de inflexão na trajetória do compositor e, simultaneamente, na história política brasileira. Produzidos nos estertores da ditadura militar, quando o país já respirava os ventos da redemocratização, esses discos traduzem em linguagem poética e musical o sentimento coletivo de esperança que mobilizava amplos setores da sociedade civil em meio à transição para um novo regime político.

Se as obras lançadas entre 1975 e 1979 — como *Plano de voo*, *Começaria tudo outra vez*, *Moleque Gonzaguinha*, *Recado* e *Gonzaguinha da vida* — revelavam o tom de cautela, vigilância e crítica característico da fase da “abertura lenta, gradual e segura”, conduzida pelo governo Geisel, os discos de meados da década de 1980 deslocam o eixo afetivo e simbólico da produção de Gonzaguinha. Neles, a ênfase recai sobre a esperança, a confiança e o desejo de renascimento político, social e humano.

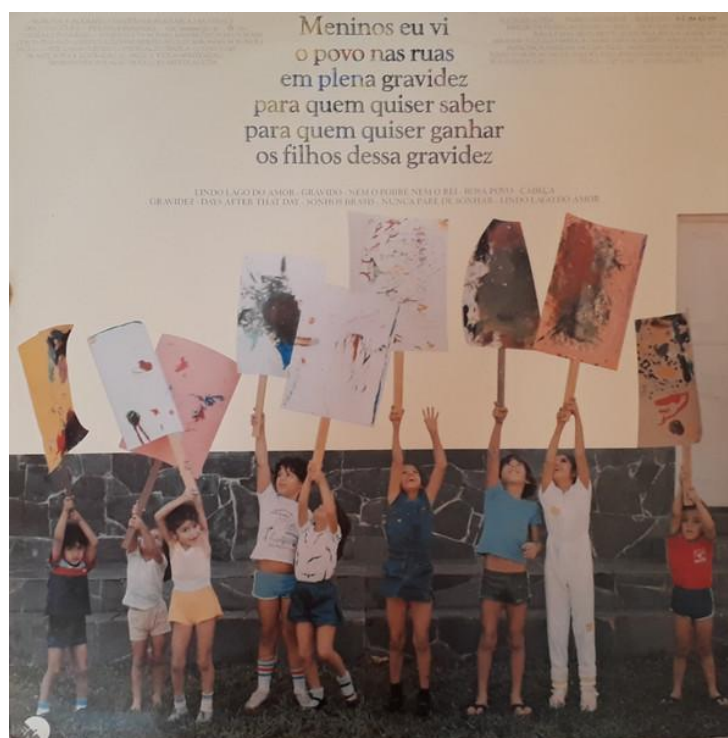
Em *Grávido* (1984), a metáfora central da gestação se desdobra em duas dimensões: no plano pessoal, o compositor celebra a expectativa do nascimento de sua filha Mariana; no plano histórico, o país inteiro vivia a esperança quanto ao nascimento de uma nova ordem democrática. A ideia de gravidez, portanto, ultrapassa o campo da intimidade e adquire um sentido coletivo: o Brasil se encontrava “grávido” de liberdade, prestes a dar à luz um novo tempo. A arte do LP de 1984 é bastante elucidativa quanto à associação entre a gravidez, o bebê e o universo infantil e a expectativa por um “novo” regime: a democracia. As canções referentes ao disco *Grávido* escolhidas para compor o corpo documental deste trabalho serão devidamente analisadas no Capítulo 3.

Figura 04: Capa do álbum *Grávido*, de 1984.



Fonte: Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/917577-Luiz-Gonzaga-Jr-Gr%C3%A1vido/image/SW1hZ2U6MzQ4OTczMzM=>. Acesso em: 02/01/2026.

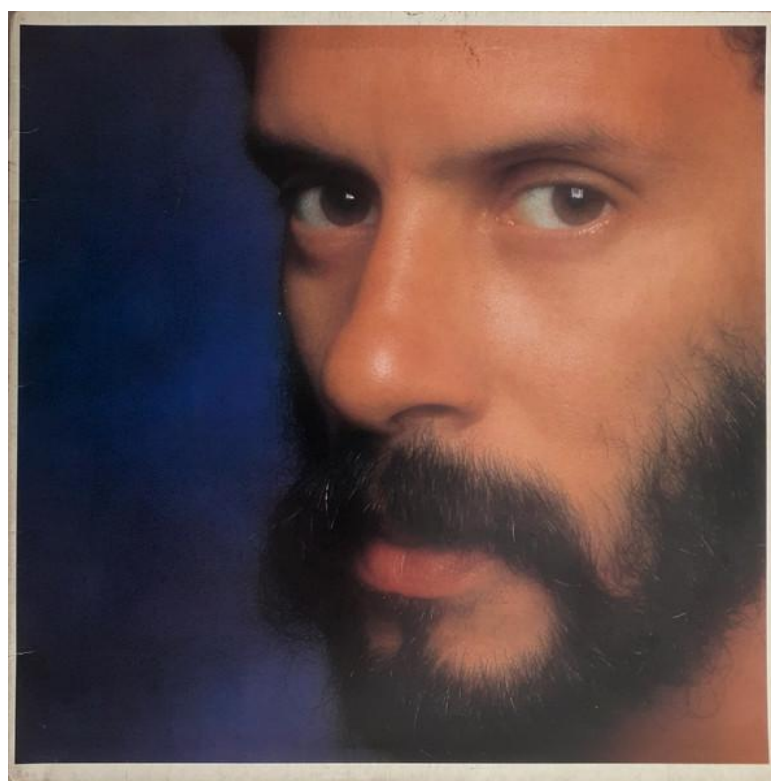
Figura 05: Contracapa do álbum *Grávido*, de 1984.



Fonte: Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/917577-Luiz-Gonzaga-Jr-Gr%C3%A1vido/image/SW1hZ2U6MzQ4OTczODA=>. Acesso em: 02/01/2026.

Já em *Olho de lince, Trabalho de parto* (1985), essa metáfora se intensifica e ganha contornos mais amplos. O disco é lançado no ano que simboliza a transição definitiva do regime autoritário para a chamada Nova República, marcada pela eleição de Tancredo Neves e pela posse de José Sarney após a morte do político mineiro. O país vivia uma atmosfera de esperança generalizada — o retorno da democracia se apresentava como um novo começo. Ainda assim, o título e a capa do álbum introduzem um elemento de sutileza política: a imagem do “olho de lince” evoca a necessidade de vigilância e discernimento diante dos rumos da sociedade e das ambiguidades do processo de transição. A democracia nascia, mas ainda carecia de cuidado e atenção. Essa dimensão de alerta, contudo, não se sobrepõe ao tom dominante da obra, que é de celebração e confiança no futuro. A metáfora do “trabalho de parto” reforça a ideia de que o nascimento da nova ordem é imperativo, fruto de um longo processo de luta.

Figura 06: Capa do álbum *Olho de lince (Trabalho de parto)*, de 1985.



Fonte: Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/master/2911135-Luiz-Gonzaga-Jr-Olho-De-Lince-Trabalho-De-Parto/image/SW1hZ2U6ODQwODQ2NTM=>. Acesso em: 02/01/2026.

A canção “Trabalho de Parto”, lançada no disco *Olho de lince* (1985) — álbum que, sintomaticamente, também carrega o subtítulo da própria canção —, situa-se no contexto que marca o fim da ditadura militar e o nascimento da chamada Nova República. O ano de 1985 é

bastante sintomático a respeito dos processos políticos vividos pelo país, destacando-se eventos como a derrota da Emenda Dante Oliveira, que propunha eleições diretas para a presidência, eleição indireta de Tancredo Neves, sua doença e surpreendente morte, e a posse de José Sarney. Sob esse ponto de vista, “Trabalho de parto” constitui-se como uma canção que procura elaborar e atribuir sentido à experiência social brasileira de superação do regime autoritário e transição democrática, tematizando por meio da metáfora do “parto” (e do “desejo da luz”) um momento de “tensão e esforço”. A expectativa de retorno à democracia continuava coexistindo com o medo de possíveis retrocessos, fato que ajuda a entender o próprio nome do álbum — Olho de lince —, imagem reveladora sobre a necessidade de vigilância constante e esperteza para observar possíveis sabotadores da redemocratização.

O conjunto da letra da canção é bastante sintomático quando procura apresentar o “mal-estar” da espera e da incerteza; a ansiedade a respeito de uma mudança que está prestes a ocorrer, mas não ocorre (ou acontece de modo diferente daquilo que se imaginava).

É uma testa franzida e a cuspida de lado
 Um olhar de soslaio e um coçar de cabeça
 Meio nó na garganta, meio se senta levanta
 Meio calma moçada, meio vou dar porrada
 Faz que vai mas não vai, faz que sai mas não sai
 Zona no formigueiro com pitadas de humor
 E há um tal de já era que teima em ficar
 Os bacilos resistem. Ah que horror!

E haja briga de foice, e haja saco de gatos
 Corpos cheio de dedos, dedos cheios de tato
 E o brilho tentando, avançando, lutando
 Moça de fino trato, quer mostrar seu barato
 Jogo de paciência com tempero de pressa
 Alquimia da braba pra que tudo aconteça
 Na tensão no esforço, movimento no quarto
 No desejo da luz, no trabalho de parto
 É o trabalho de parto
 E a tensão e o esforço
 É o desejo da luz, é o trabalho de parto.⁷⁰

É possível que a atmosfera de insegurança seja uma referência à derrota do movimento das Diretas Já, que havia mobilizado amplos setores da sociedade civil brasileira em torno da aprovação da emenda proposta pelo deputado Dante de Oliveira, a qual, ao ser rejeitada, causou grande frustração nacional. Dessa maneira, Gonzaguinha utiliza-se de sua obra musical como

⁷⁰ TRABALHO de parto. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: OLHO de lince / TRABALHO de parto. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1985. 1 LP, faixa 7.

espaço para debater e projetar suas reflexões na esfera pública, demarcando as dificuldades e complexidades envolvidas no processo de redemocratização vivido pela sociedade brasileira e pelo próprio artista.

Musicalmente, “Trabalho de parto” cerra fileira entre a bossa e uma espécie de “samba” contemporâneo, com uma roupagem significativamente pop característica das produções da MPB de meados da década de 1980. O arranjo utiliza efeitos eletroacústicos e timbres sintéticos, especialmente a partir do manejo dos teclados, retirando da canção suas referências instrumentais mais ligadas ao universo do samba (e também da bossa nova, com exceção do violão).

Ao representar em sua letra as negociações entre as forças políticas e sociais que atuavam na conclusão do processo de abertura, Gonzaguinha posiciona-se mais uma vez como um intelectual público cuja obra musical é posta a serviço da produção de certo pensamento político e social sobre o Brasil, intentando influenciar a opinião pública e, não obstante, buscando construir uma práxis, uma intervenção nos processos vividos pelo país. A análise da presença pública de Gonzaguinha na imprensa escrita entre os anos de 1969 e 1985, como visto na seção anterior, também nos permite notar de modo evidente essa atuação do compositor como um intelectual público localizado nas fileiras da moderna música popular brasileira.

À guisa de conclusão do presente capítulo, torna-se evidente que a trajetória artística de Luiz Gonzaga Jr. não pode ser dissociada de sua constituição como um intelectual público, condição que ele forjou a partir de sua inserção na cena musical brasileira. Como demonstrado, sua obra operou em um campo de forças complexo, marcado por constantes tensões e, fundamentalmente, negociações com as engrenagens da indústria cultural, ao mesmo tempo em que sua voz reverberava na imprensa escrita, disputando sentidos acerca dos temas nacionais.

No entanto, os termos de sua atuação como intelectual público operavam a partir de outras faces e diálogos. Gonzaguinha produziu sua reflexão e práxis no interior de uma cultura política nacional-popular que, dialeticamente, o orientava e era por ele ressignificada. Dessa forma, as representações do “popular” — ou do “povo brasileiro” — construídas pelo compositor não devem ser lidas apenas como escolhas estéticas, mas como uma das dimensões mais contundentes de sua agência como intelectual público, revelando um projeto engajado de interpretação e transformação da realidade brasileira.

CAPÍTULO 3 – POÉTICAS DO “HOMEM COMUM”

O presente capítulo tem a intenção de abordar as diferentes maneiras pelas quais a cultura política nacional-popular influenciou a agência do cantor e compositor Luiz Gonzaga Jr. como intelectual público, bem como a importância desempenhada pela sua obra na formação que essa mesma cultura política-nacional popular assumirá na década de 1970. Para tanto, apresentarei um balanço sobre a trajetória do nacional-popular, que, como entendo, surge como um conjunto de perspectivas e projetos para o campo da cultura nos anos 20 e 30 e transforma-se em uma cultura política nos anos 60.

Também pretendo tecer algumas considerações sobre o contexto histórico brasileiro no pós-AI-5, sobretudo o seu impacto sobre a música popular brasileira. Irei analisar uma parte significativa das canções lançadas por Gonzaguinha nos anos de chumbo da ditadura militar, sobretudo aquelas que revelam o esforço do compositor por representar as práticas, códigos culturais, cotidiano e orientações políticas das classes trabalhadoras brasileiras. Procurarei demonstrar como as representações do popular apresentam nuances, dinâmicas complexas e reformulações ao longo da trajetória musical de Gonzaguinha. Nesse sentido, destacarei três “estruturas de representação” do “povo brasileiro” mobilizadas no interior da obra do compositor: a “poética da angústia”, a “poética da insubmissão” e a poética da comunhão”; todas configurando as formas de representação do “povo”, do “trabalhador brasileiro”, do “homem comum”.

Por fim, é importante evidenciar que, neste trabalho, o conceito de poética é compreendido não apenas como um conjunto de procedimentos formais ou estilísticos, mas como uma lógica interna de criação que articula escolhas estéticas, temas recorrentes, formas de expressão e representação de grupos sociais, além de uma determinada visão de mundo historicamente dada. A poética, nesse sentido, refere-se ao modo como o artista organiza por meio da linguagem literomusical a sua experiência social, política e cultural, engendrando sentidos e representações que extrapolam a dimensão estritamente formal da obra. Nesse sentido, creio ser possível relacionar a noção de poética aqui apresentada às formulações teóricas do linguista russo Mikhail Bakhtin, especialmente ao seu conceito de enunciado.

Para Bakhtin, o enunciado constitui a unidade real da comunicação verbal e não pode ser confundido com a “frase” ou a “oração”, que pertencem ao sistema abstrato da língua. Esta definição é apresentada por Bakhtin ao contrastar o enunciado, como unidade da comunicação discursiva, com as unidades da língua, que são desprovidas de autoria e de uma relação imediata com a realidade extraverbal (BAKHTIN, 1997, p. 289-291). Diferentemente dessas unidades

gramaticais, o enunciado é sempre um ato concreto de fala ou de escrita, produzido por um sujeito inserido num determinado contexto social e histórico. Ele existe apenas no uso efetivo da linguagem, isto é, na interação entre indivíduos em contextos reais de comunicação. O enunciado está sempre inserido numa cadeia de comunicação, respondendo a enunciados anteriores e antecipando enunciados futuros. É esse encadeamento que confere à linguagem seu caráter essencialmente dialógico (BAKHTIN, 1997, p. 289-291). Além disso, todo enunciado expressa uma posição valorativa do sujeito em relação ao tema de que fala e ao interlocutor a quem se dirige, não havendo enunciado neutro, já que toda palavra carrega entonações, avaliações e perspectivas ideológicas que refletem a inserção social de quem fala. Mesmo quando se apresenta como objetivo ou impessoal, o enunciado manifesta uma determinada visão de mundo (LEÃO; GUIMARÃES, 2021, p. 4).

Sob essa perspectiva, penso que Gonzaguinha, ao produzir um conjunto de enunciados a respeito do popular, trava um diálogo com vozes anteriores, contemporâneas e futuras, reforçando o elemento dialógico contido em sua obra musical. O compositor parte de uma cultura política nacional-popular formulada por uma infinidade de sujeitos (e vozes) nas décadas anteriores, relê os seus termos a partir de sua posição social e histórica, ou seja, de seu *habitus*, e responde com o seu próprio enunciado, no caso, de caráter artístico e comercial: a música popular. Gonzaguinha mobiliza um conjunto de vozes (ideologias, representações sociais, posicionamentos políticos, influências musicais, etc.) para produzir diferentes entendimentos sobre o “povo brasileiro” em sua obra. Tais entendimentos modificam-se na medida em que novas vozes (enunciados) são lidas, apropriadas e ressignificadas pelo compositor, sempre em diálogo com as transformações na esfera pública brasileira.

Portanto, entre os anos de 1968 e 1985 entendendo que Luiz Gonzaga Jr. construiu três “poéticas” — que são os seus “enunciados artísticos” — distintas: as da “angústia”, da “insubmissão” e da “comunhão”. Cada uma delas assumirá os seus próprios termos no processo de representação do popular que, assim considero, são o seu núcleo principal. Dessa forma, o que chamo de “poéticas do homem comum” são nada mais do que distintos enunciados construídos por Gonzaguinha por meio do texto artístico, que articula parâmetros líricos (letra) e musicais (arranjo, instrumentação, melodia, harmonia, ritmo, etc.).

Logo, a poética aqui utilizada se trata de uma noção que permite apreender a criação artística enquanto prática social, intelectual e discursiva, na qual forma e conteúdo se constituem de maneira indissociável. Ao mobilizar tal categoria, esta pesquisa busca analisar a produção musical de Gonzaguinha como expressão das três poéticas mencionadas

anteriormente, sendo cada uma delas marcada por certas concepções a respeito de quem é o “povo brasileiro”, por escolhas linguísticas e musicais e por uma relação particular com o campo político e cultural no país. Nota-se, assim, que as poéticas da “angústia”, da “insubmissão” e da “comunhão” articulam dinâmicas e disputas em torno do nacional-popular, revelando intenções e contradições na relação do artista — e intelectual público — com as massas trabalhadoras a quem ele desejava representar e orientar politicamente.

Diante o exposto, é necessário que nos dediquemos a entender alguns termos do debate a respeito do nacional-popular no Brasil, dada a importância dessa noção para a estruturação e desenvolvimento da moderna música popular brasileira e, claro, para reflexão que proponho sobre a atuação intelectual e artística de Luís Gonzaga do Nascimento Jr.

3.1. O NACIONAL-POPULAR: DE PROJETO CULTURAL NOS ANOS 30 A CULTURA POLÍTICA NOS ANOS 60

O conceito de nacional-popular ocupa um lugar central na tese que proponho sobre o lugar de Gonzaguinha como intelectual público e a relevância de sua obra musical como espaço de elaboração de reflexões, críticas e projetos acerca da realidade social, política e cultural brasileira. Entendo que o cantor e compositor criado no bairro do Estácio, no Rio de Janeiro, situa-se, como outros artistas da MPB de sua geração, no interior do que chamo de cultura política nacional-popular, que se articula nos anos 60 e modifica ao longo da década seguinte. No entanto, creio que seja necessário apresentar de modo mais detido a forma como a noção de nacional-popular será tratada por este trabalho.

Concebo o nacional-popular como um projeto cultural esboçado no contexto dos debates intelectuais e artísticos provocados a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. A busca pela construção de uma nova identidade nacional levará artistas e intelectuais a direcionarem sua atenção para a chamada cultura popular, ou seja, o conjunto das manifestações simbólicas produzidas fundamentalmente pelas camadas pobres e subalternizadas do país, destacando-se nesse processo a figura de Mário de Andrade. Na década de 1930, nos quadros históricos e políticos da Era Vargas, sobretudo durante o Estado Novo (1937-1945), a produção de uma identidade nacional brasileira calcada nas tais manifestações do povo acaba por tornar-se uma política cultural robusta encampada pelo governo, criando-se, inclusive, toda uma institucionalidade responsável pelo campo cultural e pelas políticas a ele destinadas. A partir desse momento, a imagem de um Brasil que se define por uma série de características

específicas presentes no seu povo, trabalhador e “mestiço”, tendem a se consolidar no imaginário de amplos setores da sociedade. Tal fato se dá, em grande parte, devido a esse esforço estatal no sentido de conduzir uma verdadeira política cultural da nacionalidade, ou seja, um projeto cultural nacional popular (MENDONÇA, 1990, p. 289-293).

Nos anos 60, o que antes constituía-se como um projeto cultural acaba, em razão de seus efeitos, convertendo-se em uma cultura política. Quero dizer que, o projeto cultural nacional popular construído pelo governo Vargas a partir das reflexões e elaborações dos intelectuais e artistas do modernismo nos anos 20, é apropriado por distintas camadas sociais, passando a organizar de modo ativo não apenas suas representações acerca do Brasil e da identidade nacional, mas orientando suas ações em direção ao campo do político. Ou seja, o que antes estava delimitado no campo da cultura e de suas formas de representação passa a informar de modo cada vez mais contundente o comportamento de cidadãos e cidadãs em direção à ação política, ação esta realizada cada vez mais a partir de agora, pela via artística e cultural.

Dessa forma, este trabalho procura compreender como um debate cultural e artístico tornou política governamental para a (re)construção da nacionalidade até constituir-se como conjunto de representações, signos e tradições que informam a criação artística de uma geração de músicos e sujeitos que navegam no barco da cultura para alcançar o território do político. Esse processo histórico de transformações vividas pelo nacional popular até a sua conversão em um cultura política nos anos 60 é de fundamental importância para a tese que apresento. Principalmente se considerarmos que Gonzaguinha, cantor e compositor brasileiro que reivindicava uma intensa proximidade com as classes populares produz sua arte e pensa o Brasil a partir dessa cultura política nacional popular.

3.1.1. A formação de um projeto de cultura nacional-popular nos anos 20 e 30

O que é o nacional popular? Responder a essa pergunta passa, em primeiro lugar, pelo entendimento do contexto histórico brasileiro em que as noções de nacional e de popular (sendo o popular, aqui, compreendido como “cultura popular”). Ou seja, a partir de um determinado momento da nossa história, constrói-se a perspectiva de que a identidade nacional a ser construída no e para o Brasil deveria se dar a partir das manifestações e contribuições oriundas da “cultura popular” (ou das “culturas populares”).

Esse encontro entre a produção do nacional como identidade e do popular como cultura se transformará no fundamento de parte significativa do debate cultural e político brasileiro ao

longo do século XX. Também irá adquirir diversas tonalidades e matizes ao se constituir como espaço de elaboração de novos fazeres artísticos, como no contexto do modernismo dos anos 20, orientar as políticas culturais do Estado novo e seu projeto nacionalista autoritário, e, no final dos anos 50 e década de 1960, servir de fundamento para a formação da MPB, instituição cultural que denunciava as desigualdades e anunciava a libertação do “povo” das relações de opressão e exploração. Com o passar das décadas o nacional e o popular aprofundaram sua comunhão. Tornaram-se o “nacional popular”. Mas como podemos situar as origens desse processo? Responder a essa pergunta passa pelo entendimento do papel do Modernismo dos anos 20 na tentativa de se produzir uma nova identidade para o Brasil, uma identidade que partisse do que se entendia então como “cultura popular”.

Segundo Csermark, o Modernismo possui um papel crucial nos debates em torno da cultura popular. Foram eles que começaram a fazer referências cada vez mais frequentes às manifestações culturais tradicionais, a princípio lançando um olhar bastante colonial sobre elas, categorizadas como folclóricas, exóticas e primitivas. De todo modo, é partir desses artistas e intelectuais que, nos anos 20, a cultura popular passa a ser entendida positivamente, sobretudo quanto à sua importância para a constituição de um novo projeto de identidade nacional no Brasil. Ou seja, as vias para se alcançar o político passarão irremediavelmente pelo debate e pela ação cultural (CSERMAK, 2022, p. 51).

As formas de relacionamento entre os modernistas e a cultura popular serão marcadas por diferenças regionais. No caso dos modernistas de São Paulo, a busca pela cultura popular não envolve o desejo de se relacionarem socialmente com os sujeitos produtores dessa cultura, diferentemente do que vai se passar no Rio de Janeiro, onde a intelectualidade frequentará os espaços tradicionais da cultura popular, como os terreiros e rodas de samba. (CSERMAK, 2022, p. 59).

Em todo caso, o literato, pesquisador e ensaísta Mário de Andrade merece atenção especial no que diz respeito à formulação de um projeto cultural nacional popular no Brasil. Dentre os modernistas paulistas dos anos 20, Mário se destaca por sua preocupação em revelar o país a partir de suas entranhas, dentro das quais estaria o nascedouro da cultura popular, logo a essência da identidade nacional a ser elaborada. De acordo com Csermark:

(...) Mário critica um gosto leviano pelo exotismo, enquanto defende a nacionalização da arte através da cuidadosa interpretação do material popular pela arte erudita, dado que uma arte nacional já estaria feita de modo inconsciente pelo povo, sendo responsabilidade do artista a transposição erudita (CSERMAK, 2022, p. 62).

Nos anos 30, a aproximação da ditadura do Estado Novo com os intelectuais modernistas acabará resultando na conformação de um verdadeiro projeto cultural nacional-popular, por meio do qual os elementos que integravam as manifestações simbólicas e artísticas das classes subalternizadas (majoritariamente negras) do país serão alçadas à condição de representantes por excelência da autenticidade da cultura brasileira. Nesse contexto,

A cultura era entendida como assunto de Estado, e a ditadura fez uso disso para se aproximar de escritores, jornalistas e artistas. Entre o ministério Capanema e o DIP abriu-se um mercado de cargos destinados a intelectuais que desejassem se inserir nos espaços privilegiados do serviço público, e formou-se uma larga roda de convívio entre intelectuais e artistas e o núcleo decisório do governo. Ainda que alguns entre eles antagonizassem, com sua produção, a ordem estabelecida, uma expressiva parcela dos intelectuais brasileiros ao centro, à direita e à esquerda do espectro político aceitou demandas que lhe faziam as agências do Estado Novo: poetas, como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cassiano Ricardo, Rosário Fusco e Menotti Del Picchia; intelectuais, como Gilberto Freyre, Alceu Amoroso Lima, Nelson Werneck Sodré; ou escritores, como Graciliano Ramos (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 378).

A aproximação entre intelectuais brasileiros oriundos do modernismo com o Estado Novo teria, assim, grande importância na construção de um projeto cultural centrado nesses dois pilares: o nacional e o popular. A confluência desses atores e o seu desejo de reconfigurar os termos em que se davam a criação cultural e artística no país trariam consequências incontornáveis para a cultura brasileira.

É bem verdade que havia uma vontade de transformação atravessando o campo da cultura e projetando, em escala nacional, uma estética, uma imaginação, e um pensamento que já não estavam circunscritos aos regionalismos. O Estado Novo forneceu régua e compasso a esse esforço de construção de uma nacionalidade triunfante, sustentada, numa ponta, pela crença na autenticidade da cultura popular e, na outra, pela mistura heterogênea de elementos culturais originários de várias regiões do país. Um turbante de baiana aqui, ali um pandeiro ou um tamborim pinçados do morro carioca, acolá um toque de berimbau e um passo de capoeira, mais adiante um mulato de voz macia que resume todos os brasileiros (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 378).

Sobre isso, a obra *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*, de Enio Squeff e José Miguel Wisnik (1982), propõe uma reflexão sobre o sentido e o uso da noção de “cultura nacional-popular” no Brasil. Os autores sugerem compreendê-lo como um discurso, um modo específico de enunciar, selecionar e organizar as múltiplas culturas que coexistem no território

brasileiro. Trata-se, portanto, menos de identificar “o nacional-popular” e mais de analisar como e por quem esse nacional-popular é produzido como sentido.

Nesse processo discursivo, a figura do intelectual ocupa uma posição central. Segundo Squeeff e Wisnik, os intelectuais, especialmente aqueles que, a partir das décadas de 1930 e 1940, passam a integrar a burocracia estatal e a participar ativamente dos projetos de construção nacional, desempenham um papel decisivo na formulação de uma identidade cultural brasileira. Em grande medida herdeiros do modernismo e mobilizados por ideais de nacionalismo cultural, esses agentes buscam construir uma narrativa sobre a cultura capaz de integrar, unificar e conferir legitimidade ao projeto de nação em curso (SQUEEFF; WISNIK, 1982, p. 10-11).

No entanto, a obra enfatiza que essa operação é marcada por uma profunda ambivalência. Ao mesmo tempo em que o discurso do nacional-popular pretende valorizar manifestações culturais populares e incorporá-las à ideia de identidade nacional, ele frequentemente nega a palavra àqueles que são os próprios produtores dessas culturas. O intelectual, posicionado como mediador autorizado, assume para si a tarefa de falar sobre as culturas populares e em nome daqueles que as produzem, retirando-lhes o direito de enunciação e de autorrepresentação. Como afirmam os autores, trata-se de um “discurso da identidade cultural que nega a palavra àquele do qual se fala e, da mesma forma nega a palavra a quem fala” (SQUEEFF; WISNIK, 1982, p. 11), entendendo “palavra” como o ato de revelar, de se expressar enquanto sujeito.

Assim, a cultura nacional-popular aparece menos como um dado da realidade cultural brasileira e mais como um projeto ideológico e político, produzido por determinados setores intelectuais e estatais numa conjuntura específica - especialmente durante a Era Vargas - que visava simultaneamente ordenar a diversidade cultural existente, construir um sentimento de unidade nacional e legitimar um projeto de Estado. A reflexão de Squeeff e Wisnik nos convida, portanto, a deslocar o olhar: da tentativa de definir “o” nacional-popular para a análise crítica das relações de poder, das mediações discursivas e das estratégias de representação que sustentam sua construção histórica (SQUEEFF; WISNIK, 1982, p. 11-13).

O esforço conjunto desses intelectuais e artistas, cujas trajetórias em grande medida partiam do campo do modernismo dos anos 20, ao do Estado autoritário varguista e seu projeto de construção da nacionalidade ofereceu ao Brasil um conjunto de intervenções políticas e culturais capazes de fazer nascer o projeto nacional-popular, mesmo que ele ainda não fosse dessa maneira denominado. A partir de então, parte substancial da produção artística e cultural brasileira seria afetada de algum modo pelas suas premissas, lançando as bases para que, nas décadas de 1950 e 1960, uma cultura política nacional popular fosse forjada no país.

De acordo com Napolitano, além dos pensadores do campo do modernismo, os intelectuais comunistas tiveram um papel essencial na gestação de um arcabouço de representações sobre povo e nação no Brasil a partir dos anos 30. Em diálogo com os modernistas, os comunistas desenvolverão uma forte atuação no terreno da cultura, procurando articular a reflexão sobre as mazelas sociais do país, a representação no campo artístico dos elementos que integram as práticas simbólicas das classes sociais dominadas e o equacionamento dos problemas históricos do país a fim de pavimentar o caminho do Brasil até as portas da revolução social (NAPOLITANO, 2014, p. 39). Nas palavras do historiador,

Desde os anos 1930, ao menos, os comunistas brasileiros desenvolveram forte atuação na área artística e cultural. A dita “literatura regionalista” ou “literatura social” brasileiras contaram com escritores comunistas ou simpatizantes como seus principais representantes. Jorge Amado, Graciliano Ramos, Patrícia Galvão, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, entre outros, filiados ou simpatizantes do Partido, desenvolveram boa parte dos seus escritos tentando articular a representação dos dilemas históricos brasileiros e as mazelas sociais do país, com o imperativo do engajamento cultural estimulado pelos influxos que vinham da União Soviética. Também estava presente o diálogo com o modernismo e seu ativismo artístico e cultural na construção de um novo Brasil, a partir do revigoramento do “povo-nação” e das próprias elites culturais que deveriam conduzir o Brasil a uma nova etapa histórica. No caso dos comunistas, obviamente, tratava-se idealmente da construção de uma contra elite capaz de expandir a consciência revolucionária das massas e de conduzir a revolução (NAPOLITANO, 2014, p. 39).

Napolitano aponta que tal intelectualidade de esquerda dos anos 30 terá um papel muito importante na criação de “tipos literários” que ocuparão lugar de destaque nas artes engajadas das décadas posteriores. O autor não deixa de considerar a também crucial contribuição da intelectualidade nacionalista de direita na confecção de um arsenal de “tipos humanos brasileiros” que marcariam o teatro, o cinema e as canções no Brasil a partir daquele momento, principalmente sob a égide do folclorismo. Para o autor,

O fato é que o nacionalismo, em um amálgama que por vezes confunde as heranças simbólicas da direita e da esquerda, marcou o debate e a produção artística ligada de alguma maneira ao PCB. Com a consagração da expressão ‘nacional-popular’ em meados dos anos 1950, um novo projeto parecia se afirmar na política e na cultura, fazendo com que comunistas e trabalhistas convergissem em vários pontos, esboçando um projeto global de mudanças para o Brasil (NAPOLITANO, 2014, p. 40).

Vejamos agora como os debates em torno do nacional e do popular na cultura brasileira serão desenvolvidos e elaborados entre os anos 50 e 60 no Brasil.

3.1.2. O nacional-popular na MPB dos anos 60: de projeto cultural a cultura política

3.1.2.1. O processo de constituição

As décadas de 1950 e 1960 representam um momento de interpenetração sistêmica entre os campos cultural e político. Essa tendência já se esboçava nos primórdios do século XX, sobretudo a partir da reflexão de intelectuais e artistas modernistas, como Mário de Andrade, e comunistas, como Jorge Amado e Dias Gomes. Sua preocupação em forjar uma arte nacional que parta do popular não deixa de ser atravessada por dimensões políticas, sobretudo quando a intenção buscada pelos agentes do campo da cultura está em trazer à tona a importância das manifestações simbólicas dos grupos subalternizados da sociedade brasileira. No entanto, a passagem dos anos 50 para os 60 revela um grau de politização das artes e da cultura como ainda não havia ocorrido na história do nosso país.

As agitações e mobilizações no interior da sociedade brasileira a favor da realização de transformações sociais pela via reformista tornavam-se crescentes. As massas trabalhadoras urbanas, cada vez mais presentes na cena pública nacional, pressionavam o Estado para que a modernização econômica viesse acompanhada do que poderíamos chamar de uma “modernização social”. Talvez, uma das grandes expressões desse processo histórico se traduza nos debates em torno das reformas de base propostas pelo governo do presidente João Goulart. Com o golpe de 1964, os canais de participação política institucional foram fechados e o campo da cultura foi alçado à condição de espaço privilegiado tanto para a crítica ao regime que se impunha quanto para o debate público sobre a sociedade brasileira em geral e os rumos que esta percorria (TEIXEIRA, 2024, p. 35-43).

Tal processo de politização das artes e da cultura no Brasil conduzirá a importantes transformações no lugar do nacional popular no debate político e cultural do período. Os termos em que nação e cultura popular apareciam em Mário de Andrade e a transformação de parte desses termos na política que Vargas conduziu no Estado Novo ganharão novos sentidos. Aqui, o que ocorrerá de modo gradual será a conversão do nacional-popular em uma cultura política. Nesse sentido, as representações do que são a nação e o povo sofrerão releituras resignificações. Para isso concorrerá de modo importante as reflexões que o CPC da UNE fará sobre o papel da arte e de sua relação com a política. Quem nos fala sobre isso é o cientista social Renato Ortiz (2012).

Ao refletir sobre o processo de constituição da identidade nacional a partir dos debates culturais e políticos no Brasil, o autor considera que as condições históricas apresentadas no Terceiro Mundo, sobretudo sua posição de subalternidade nas relações internacionais, produzem a necessidade de se estabelecer diferenças em relação ao que é estrangeiro. Nasce daí o esforço de definir sua identidade, particularmente a identidade nacional. No entanto, quando olharmos para as dimensões internas que compõem tal identidade, predominam os dissensos. Mais ainda. No caso do Brasil, a modernização capitalista trouxe novas formas de organização da cultura, território muito frequentado por aqueles que se preocupam em definir o que é o país enquanto nação. Tal processo impõe novos contornos e debates sobre o problema da identidade nacional, o qual será atravessado por dimensões políticas (ORTIZ, 2012, p. 7-8). Nas palavras de Ortiz,

(...) a problemática da cultura brasileira tem sido [...] uma questão política. [...] a identidade nacional está profundamente ligada a uma interpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro (ORTIZ, 2012, p. 7-8).

Diante dessa conexão profunda entre o debate sobre a identidade nacional e as questões sociais e políticas que o perpassam, coloca-se uma nova discussão, caríssima à cultura brasileira: a da autenticidade. Ortiz responde ao problema afirmando que a identidade é resultado de construções simbólicas, não havendo uma que seja autêntica ou verdadeira e outras falsas e ilegítimas. As identidades são plurais e são forjadas pelos grupos sociais em distintas condições históricas. É possível afirmar que ao se falar em cultura brasileira, foco do debate sobre a identidade nacional, fala-se também em relações de poder e disputas entre diferentes grupos sociais (ORTIZ, 2012, p. 7-8). Diante disso, nota-se, a partir das contribuições teórico-conceituais de Roger Chartier, que o debate sobre cultura brasileira e identidade nacional se insere no terreno de uma disputa por representações a respeito da nação e do povo. Essa peleia no campo das representações evidencia processos de luta social e política entre distintos grupos que, ao procurarem afirmar seu entendimento a respeito do que é o Brasil, desejam construir a realidade material desse mesmo Brasil. Contudo, a despeito da interlocução com o historiador francês, tão caro à renovação dos estudos no campo da História Social, Ortiz é assertivo ao dizer que

(...) a luta pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma

história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais e na sua relação com o Estado (ORTIZ, 2012, p. 9).

Diante disso, o curto período que se estende de 1962 a 1964 é particularmente importante para os debates em torno da identidade nacional, sobretudo no que tange à relação entre o nacional e o popular. O Centro Popular de Cultura da UNE terá um papel crucial nesse processo. Partindo da filosofia isebiana, o CPC reforça o lugar do intelectual na tomada de consciência do “povo” rumo à ação politicamente transformadora da sociedade. É importante perceber que a ideologia do CPC possui dois elementos sem os quais não é possível captar a atmosfera política, cultural e intelectual que marca os anos 60: a ação revolucionário-reformista a ser adotada pela “vanguarda artística” e a ideologia nacionalista que, naquele momento, atravessava a sociedade brasileira como um todo, congregando distintas classes sociais. A partir desse cenário histórico e ideológico o CPC atuará na organização da “cultura popular”, instrumento por excelência para a constituição do nacional (ORTIZ, 2012, p. 68-69).

O Centro Popular de Cultura apresenta uma perspectiva inovadora no entendimento do que é a “cultura popular”. Esta é tomada como sinônimo de “conscientização”, ou seja, de tomada de consciência a respeito da “realidade brasileira”. A cultura popular se define por seu conteúdo político transformador; ela é um projeto político de transformação da sociedade por meio da ação cultural. É importante deixar claro que essa noção se distancia sobremaneira da forma como os folcloristas e, até mesmo, Gramsci entendem a cultura popular, ou seja, como manifestações culturais oriundas das classes subalternas, como “mentalidade do povo”. Quando os cepecistas se referem às “obras da cultura popular”, estão falando, na verdade, do trabalho dos próprios centros populares de cultura, das ações culturais de teor revolucionário-reformista a serem encampadas por artistas-intelectuais (ORTIZ, 2012, p. 71-72).

É nesse contexto que se insere o debate sobre o papel do intelectual como organizador da cultura e articulador de uma identidade nacional fundada no popular. O papel do CPC consistiria em produzir um conjunto de intelectuais que “optem por ser povo”, isto é, que atuem no campo cultural no sentido de produzir ações destinadas à transformação da sociedade. Transformação a ser realizada em uma perspectiva revolucionário-reformista. Em outras palavras, “falando ao povo, (a respeito dos problemas do povo) o intelectual passa ser povo e então seu porta-voz, e então intelectual da sociedade: não intelectual da antisociedade” (ORTIZ, 2012, p. 72). Nesse ponto, o papel do intelectual para o CPC se distancia do entendimento de Antonio Gramsci. Para o pensador italiano, o intelectual expressa a cultura e os interesses das

massas, estando vinculado organicamente aos interesses populares. A concepção cepecista inverte essa relação. O intelectual é exterior ao povo. Seu papel é produzir uma cultura popular a ser levada às classes subalternizadas que, ao se apropriarem dela, tomariam consciência da realidade e atuariam politicamente para transformá-la. O desdobramento dessa perspectiva cepecista é o banimento do elemento estético das artes e a potencialização de seu caráter essencialmente político. A arte torna-se um instrumento do fazer político revolucionário-reformista. Ao comentar sobre as peças teatrais produzidas pelo CPC, o sociólogo Renato Ortiz afirma:

Não há vida no interior dos personagens, dilui-se a dimensão do indivíduo, e com isso a própria existência, visto que esta é preterida diante do argumento político colocado *a priori* como necessidade interna ao texto. A máxima de Carlos Estevam ‘fora da arte política não há arte popular’ não somente empobrece a dimensão estética, como distancia o autor dos interesses populares, posto que todo aspecto não imediatamente político é eliminado. (...) o lúdico, o religioso, o estético são aspectos secundários da existência (ORTIZ, 2012, p. 73).

A análise cepecista da cultura usa e abusa das noções marxianas e luckacianas de “alienação” e “falsa consciência”. Se, por um lado, tais categorias são aplicadas por esses pensadores ao campo ideológico e do conhecimento como “formas necessárias do conhecimento”, o CPC as transfere para o debate cultural a partir das conceituações “falsa cultura” e “cultura alienada”. Dessa forma, somente a “cultura popular” tal como a entende e formula o CPC é considerada como verdadeira, autêntica. Assim, de acordo com Ortiz, “(...) somente a arte política pode ser considerada como legítima, uma vez que ela encarna a única forma possível de réplica ao processo de alienação” (ORTIZ, 2012, p. 74).

A contraface da cultura popular defendida pelo CPC é o nacionalismo. Para o CPC, “(...) *a cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista*” (ORTIZ, 2012, p. 74). Isso significa dizer que, o processo de desalienação cultural que a proposta cepecista encarna deve combater o imperialismo e a dependência do mundo subdesenvolvido em relação às potências capitalistas que ditam as regras da vida econômica e cultural. Esse combate ao imperialismo e às influências estrangeiras na cultura popular nacional deslocaria a abordagem cepecista em relação à temática do folclore. De manifestação representativa de uma “falsa consciência”, o fato folclórico encarnaria a partir de então o status de “autenticidade”.

É possível perceber que o CPC agrega novos ingredientes à cultura política nacional popular em desenvolvimento na sociedade brasileira. Nota-se que essa cultura política nacional-

popular abrigará em seu interior uma infinidade de ideias, tradições, filiações culturais e ideologias distintas, algumas vertentes situando-se à esquerda, outras à direita do espectro político, como já mencionado anteriormente. Nesse sentido, Arnaldo Contier propõe uma tipologia do conceito de nacional-popular no Brasil, desenvolvido entre as décadas de 1920 e 1960. Ele explora a multiplicidade dessas expressões, destacando as ideias centrais (palavras-chave) de cada uma e suas manifestações específicas na música popular brasileira (CONTIER, 1998, p. 2).

A partir de críticas de jornais e revistas dos anos 1960 – como *Opinião*, *Movimento*, *O Estado de S. Paulo*, revista *O Cruzeiro* e jornal *O Globo*, que representam perspectivas ideológico-políticas diversas –, Contier identificou como o conceito de “nacional-popular” na música brasileira foi reconfigurado e reinventado sob diferentes ângulos. Devido à natureza polissêmica do signo musical, o nacional-popular passou a ser apropriado de maneiras distintas, refletindo as disputas culturais e políticas daquele período. Contier propôs uma classificação em cinco variantes, que ajudam a compreender essas múltiplas leituras (CONTIER, 1998, p. 2-3).

A primeira delas, composta por folclore, ufanismo e brasilidade, associa o nacional-popular à exaltação das tradições culturais brasileiras por meio do resgate de elementos folclóricos, combinados com um tom ufanista e uma valorização idealizada da brasilidade. Essa abordagem enfatiza a unidade nacional e as manifestações culturais populares sem questionar as desigualdades ou tensões sociais. Muitas vezes, essa variante celebra o Brasil de forma acrítica, destacando o orgulho pela cultura nacional (CONTIER, 1998, p. 3).

A segunda variante, estruturada como brasilidade, folclore e realismo socialista, apresenta um viés mais crítico. Influenciada pelo realismo socialista, busca retratar as tradições folclóricas e a identidade nacional com foco nas lutas de classes e nas condições de vida das camadas populares. Nesse caso, o nacional-popular assume um papel de denúncia social, utilizando elementos culturais como ritmos e narrativas populares para promover uma consciência de classe e uma perspectiva transformadora (CONTIER, 1998, p. 3).

A terceira forma, descrita como brasilidade, patriotismo, folclore e populismo conservador, combina a valorização da brasilidade e das tradições populares com um discurso patriótico e populista, mas que reforça valores conservadores. Essa abordagem prioriza a unidade nacional e a celebração das raízes culturais, evitando análises mais profundas das desigualdades sociais. Aqui, o trabalhador pode ser exaltado, mas frequentemente como um

símbolo de ordem e progresso, sem questionamentos às estruturas de poder vigentes (CONTIER, 1998, p. 3).

Já a quarta configuração - brasilidade, folclore e populismo de direita - reflete a apropriação do nacional-popular por forças políticas alinhadas à direita. Nesse caso, elementos folclóricos e a ideia de brasilidade são usados para legitimar discursos autoritários ou antidemocráticos. Essa variante instrumentaliza a música popular para reforçar um projeto de poder que mascara as contradições sociais em nome da “ordem” e da “tradição” (CONTIER, 1998, p. 3).

Por fim, a quinta variante, representada por modernismo nacionalista, Mário de Andrade e populismo de esquerda, encontra inspiração no modernismo brasileiro, especialmente no pensamento de Mário de Andrade. Esta configuração articula o estudo e a valorização das manifestações populares como elementos fundamentais da identidade nacional, integrando um viés de esquerda que busca engajamento político e social em defesa das classes populares. Essa abordagem dialoga tanto com as estéticas modernistas quanto com a crítica social, promovendo a música engajada como veículo de transformação política e cultural (CONTIER, 1998, p. 3).

Essa classificação proposta por Contier evidencia o caráter conflituoso e dinâmico da ideia de nacional-popular, especialmente no campo musical dos anos 1960. Ao mesmo tempo, reflete como a música se tornou um espaço central de disputas simbólicas, em um contexto de intensas transformações culturais, sociais e políticas. Diferentes setores da sociedade mobilizaram elementos musicais e culturais para articular suas visões de Brasil e suas agendas ideológicas, tornando a música não apenas uma expressão artística, mas também um campo de embates políticos e sociais (CONTIER, 1998, p. 2).

Não tenho a intenção de me ater em demasia às variantes do nacional-popular tal como as propõe e organiza Arnaldo Contier. Para mim, cabe apenas demarcar que os componentes da cultura política nacional-popular, destacadamente as suas variantes reformistas e revolucionárias, ou seja, à esquerda, influenciarão os artistas do período pelas mais variadas vias, como o teatro, o cinema e a música popular brasileira. No caso desta, em particular, cabe observar que a cultura política nacional-popular resultou em distintas manifestações. Esse será o caso, por exemplo, da chamada “bossa nacionalista”, que terá em figuras como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré os seus propulsores iniciais. A ideia desses compositores era utilizar-se do legado estético e técnico moderno da bossa nova e articulá-lo à necessidade de politização das letras e, conseqüentemente, das massas populares.

Em 1961, o lançamento da canção ‘Quem quiser encontrar o amor’ autoria de Carlos Lyra e Geraldo Vandré, interpretada por este último, foi considerado um marco na tentativa de criação de uma ‘Bossa Nova participante’, ou seja, portadora de uma mensagem mais politizada trabalhando com materiais do samba tradicional. A letra rompia com o elogio do ‘estado de graça’ da bossa nova, em cujas canções a figura do ‘amor’ surge como um corolário do estado musical-existencial do ser, embora, musicalmente, mantivesse alguns dos seus elementos. Nesta canção, o amor surge como fruto do sofrimento e luta e o mundo não era mais azul, como o mar de Ipanema. [...] Ao lado de ‘Zelão’ [composição de Sérgio Ricardo], ‘Quem quiser encontrar o amor’ tornou-se uma variante do padrão bossanovista, lançando as bases para uma canção nacionalista engajada, sem abrir mão totalmente das conquistas estéticas da Bossa Nova (NAPOLITANO, 2001, p. 42-43).

É a partir dessa bossa nacionalista e engajada que alguns ingredientes fundamentais da cultura política nacional popular se apresentam na seara musical brasileira de forma cada vez mais sistemática e recorrente, como a exaltação romântica da solidariedade popular, a capacidade da canção e de ação de cantar para transformar a realidade social, a centralidade da denúncia das opressões do tempo presente e a crença num futuro de esperança e libertação (NAPOLITANO, 2001, p. 42-43).

Para Contier, o que ocorre na música brasileira dos anos 60 é um processo crescente de “ideologização do signo musical” (CONTIER, 1998, p. 3). A escolha de certos instrumentos ou ritmos sacralizados na música popular brasileira por artistas como Edu Lobo e Carlos Lyra tem, nos anos 60, a clara intenção de induzir, de modo implícito ou explícito, práticas revolucionárias ou de alguma maneira transformadoras da realidade social brasileira. Texto e música estariam, portanto, a serviço de um fazer político por meio da arte e da cultura. A música popular brasileira desse período contribui, portanto, para a produção de uma nova memória sobre a cultura brasileira, o mundo rural, a vida urbana, os subúrbios, o morro, o sertão etc.

Segundo Contier, as canções de compositores como Carlos Lyra e Edu Lobo - os quais integram o núcleo de sua análise sobre a emergência de uma canção de protesto no Brasil dos anos 60 - são de algum modo influenciadas por um processo gradual, complexo e contraditório de conformação do nacional e do popular na cultura brasileira. Dessa forma, podem ter sofrido o impacto tanto do Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro, como do Teatro de Arena de São Paulo e das teses formuladas por Mário de Andrade (CONTIER, 1998, p. 3).

Contier também salienta o papel que uma certa intelectualidade de esquerda, sobretudo ligada ao PCB e ao ISEB, desempenharam na formulação de um imaginário revolucionário carregado com altas doses de otimismo, perspectiva que contagiou uma infinidade de artistas

no campo da música brasileira daquele período, como Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Zé Keti e Edu Lobo, ocorrendo um processo de

(...) mitificação dos chamados *novos lugares* da memória: o *morro* (favela + miséria + periferia dos grandes centros urbanos industrializados) e o *sertão* (populações famintas, manipuladas pelo imaginário conservador, o messianismo religioso - catolicismo + culturas afro-brasileiras - e o mandonismo político local - coronelismo) (CONTIER, 1998, p. 5)

A título de antecipação, considero importante observar que a obra de Gonzaguinha nos anos 70 será marcada por importantes reminiscências desse imaginário, dessa memória mistificada sobre o morro e sertão. Seu trabalho musical apresenta uma preocupação importante em representar tanto os trabalhadores pobres do subúrbio, como o camponês, o sertanejo. Tal reflexão será desenvolvida nos próximos capítulos desta tese.

Algumas variantes da canção de protesto que se forma no Brasil dos anos 60 procurarão romper com o legado estético da bossa nova e se aproximar daquilo que seus compositores entendiam como expressões mais genuínas e autênticas da cultura das classes populares. Resultarão daí, por exemplo, o esvaziamento da sofisticação harmônica e ruptura com o comedimento da interpretação vocal bossanovista. Entendia-se, dessa forma, que acordes mais simples ao violão e performances vocais mais dramatizadas e exortativas trariam maior sucesso na comunicação do artista com a massas no sentido de despertar a consciência política e social destas. Esta seria a perspectiva “folclórica” para a criação de uma música brasileira nacional e, fundamentalmente, popular. Uma outra abordagem para o mesmo problema estaria na valorização do “samba autêntico” (ou “de morro”), que deveria ser tomado pelos artistas engajados como material por excelência para a criação musical e aproximação política com as classes populares. De todo modo, interessa perceber que

Entre 1964 e 1965, o projeto da ‘bossa’ nacionalista dividiu-se em várias frentes. No panorama musical engajado, novos compositores, novos materiais sonoros e padrões de interpretação foram surgindo, à medida que o mercado musical se tornava mais complexo e amplo. O tema da resistência passava a ser tão importante quanto a busca de uma consciência nacional-popular em forma de canção. A colocação do problema político-ideológico, numa perspectiva ‘popular’, cujo polo passava a orientar o ‘nacional’, [...] exigia por parte da esquerda nacionalista produtora de cultura, uma revisão dos paradigmas de criação. A partir do sucesso de *Opinião*, sobretudo, o samba ‘autêntico’ e os ritmos regionais ‘folclóricos’ passaram a definir o ideal de criação musical, permanecendo assim até, pelo menos a consolidação dos festivais da canção como espaço privilegiado do debate musical (NAPOLITANO, 2001, p. 105-106).

A partir daqui, estariam lançadas as bases para o surgimento de uma canção de protesto de base nacionalista que, oriunda das transformações operadas no discurso poético bossanovista ou da ruptura radical com o seu legado estético e técnico, teria na denúncia das opressões sociais, na exaltação dos lugares sociais originários das classes subalternizadas (o morro e sertão) e na incorporação de materiais musicais entendidos como populares (o samba, o frevo, o baião etc.) as suas características mais importantes. Desse longo processo de conformação de uma cultura política nacional popular e de sua articulação dialética com o campo musical nasce a MPB, a Moderna Música Popular Brasileira, nos anos 60.

Diante de toda a trajetória histórica dos debates acerca do nacional e do popular no Brasil, reforço o meu entendimento segundo o qual o cantor e compositor Gonzaguinha é um herdeiro dessa perspectiva cepecista forjada nos anos 60. Não quero dizer com isso que Gonzaguinha atua no sentido de viabilizar por meio de sua arte o projeto cultural e político cepecista. No entanto, é necessário afirmar que a perspectiva defendida pelos Centros Populares de Cultura da UNE continuará ecoando nas produções musicais de diversos artistas da MPB dos anos 70, em que pese a conflagração de uma “crise” no nacional popular no final da década de 1960, como afirma o historiador Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2001, p. 15-16).

Portanto, o nacional-popular que surge entre os modernistas das décadas de 1920 e 1930 vive ao longo dos anos um processo de transformação fundamental. De um conjunto de ideias propostas pela intelectualidade modernista passará a projeto cultural institucionalizado pelo período Vargas para, nos anos 60, influenciado pelo pensamento isebiano e pelo CPC da UNE, consolidar-se como cultura política no Brasil.

3.1.2.2. A cultura política nacional-popular nos anos 60

O que seria, então, a cultura política nacional-popular nos anos 60? Quais as suas principais características a informar a ação musical e política do artista-intelectual vinculado à MPB? Para responder a essas perguntas faz-se importante retomar algumas definições acerca da noção de cultura política.

O conceito de cultura política, tal como compreendido pela historiografia francesa, emerge de uma tradição intelectual profundamente influenciada pela Escola dos Annales, que revolucionou a abordagem da história ao integrar métodos das ciências sociais e enfatizar a importância das mentalidades, das representações e dos contextos culturais na análise dos

fenômenos históricos, dentre eles o campo do político. Nessa perspectiva, a cultura política não se restringe ao estudo das instituições ou das elites governantes, mas abrange um conjunto amplo de práticas, valores, símbolos e percepções que permeiam a sociedade como um todo, configurando-se como um elemento central para a compreensão das dinâmicas do poder e da organização social.⁷¹

Um dos pilares desse conceito é a noção de representações (MOTTA, 2018, p. 22-23), que se refere às crenças, valores e imaginários compartilhados por um grupo ou sociedade. Esses elementos não são meros reflexos passivos da realidade, mas estruturas que moldam a forma como os indivíduos percebem e interagem com o poder, a autoridade e as instituições políticas. Funcionam como filtros por meio dos quais o próprio campo do político é compreendido e significado, sendo capazes, dessa forma, de orientar as ações e comportamentos propriamente políticos (MOTTA, 2018, p. 22-23).

Além das representações, a cultura política é constituída por práticas e rituais que reforçam a ordem política, legitimam o poder ou o questionam. Essas práticas incluem cerimônias, festas, símbolos e gestos que, embora possam parecer superficiais, desempenham um papel crucial nos processos relativos à coesão social e transmissão de valores políticos. A linguagem e o discurso também ocupam um lugar central na construção da cultura política. Os discursos políticos, os slogans e os textos oficiais não apenas refletem as mentalidades de uma época, mas também as moldam, criando novos significados e reconfigurando as percepções coletivas (MOTTA, 2018, p. 22-23).

No entanto, a cultura política não é um fenômeno imposto de cima para baixo, mas resulta de um processo contínuo de apropriação e resistência por parte dos diferentes grupos sociais. Camponeses, trabalhadores e outros setores da população frequentemente reinterpretam os símbolos e discursos oficiais de acordo com suas próprias experiências e interesses, criando formas alternativas de engajamento político. Essa dinâmica de negociação e reinterpretação é essencial para compreender como a cultura política se transforma e se adapta ao longo do tempo (MOTTA, 2018, p. 23). Portanto, o conceito de cultura política na historiografia francesa é um instrumento analítico rico e multifacetado, que permite explorar as complexas interações entre ideias, práticas, símbolos, representações e comportamentos, preferências, filiações, engajamentos, comportamentos e ações políticas.

⁷¹ O processo de reabilitação do político no contexto da historiografia francesa passa invariavelmente pela forte influência exercida pela História Cultural naquele momento. Ver REMOND, 2003, p. 13-36.

O que se observa quando o Brasil chega à década de 1960 é a consolidação de um arcabouço de representações, símbolos, linguagens etc. em torno das noções de “nação” e “povo”, particularmente nos meios sociais e políticos de esquerda. Esse conjunto de ingredientes situados no campo da cultura e das “mentalidades” terão importância crucial para o modo como artistas, intelectuais e outros setores sociais lerão a sociedade brasileira (tanto o seu passado como o seu futuro) e ajustarão as coordenadas de suas ações em direção ao político. Observe-se que, sobretudo após o golpe de 1964, a cultura desempenhará um papel central na organização da oposição civil contra a ditadura militar, haja vista o cerceamento dos canais institucionais de participação política. Portanto, a compreensão das ações dos atores sociais do período passa invariavelmente pela consideração dos aspectos culturais, tão caros ao entendimento do campo terreno do político. Daí a importância do conceito de cultura política para a historiografia e para o trabalho que proponho, em particular.

Assim, podemos definir a cultura política nacional-popular que se consolida nos anos 1960 como um conjunto de representações, valores, práticas e símbolos que articulam as noções de “nação” e “povo” em um projeto cultural que, de uma forma ou de outra, é endereçado ao político. Com isso quero dizer que, tais representações, práticas e símbolos são mobilizados com a intenção de não apenas desenvolver um certo tipo de identidade coletiva, mas de conscientizar as classes trabalhadoras almejando a emancipação social, isto é, a superação do subdesenvolvimento, o enfrentamento do imperialismo e, no limite, a realização da utopia socialista.

O artista-intelectual mobilizado e mobilizador da cultura política nacional popular se esforçará de múltiplas formas para agregar em seu trabalho os elementos que ele entende como autenticamente populares, visando construir uma arte que se comunique diretamente com os trabalhadores e os desaliene. É importante considerar também que esse mesmo artista-intelectual enxerga nas camadas subalternas uma espécie de repositório natural de valores ligados à luta, ao enfrentamento das opressões e à constituição de laços de solidariedade e comunidade. Caberia ao artista apenas contribuir para que as massas reconheçam suas potencialidades essencialmente “revolucionárias” e tomem a história pela mão.

A MPB será forjada nos anos 60 sob a esfera de influência a cultura política nacional-popular, como já nos apontou o historiador Marcos Napolitano (2001, p. 334). Em seu leque de imagens poéticas irão se destacar o “morro”, o “sertão”, o “camponês”, o “operário” e o “pescador”, bem como a sua cultura, o seu comportamento resistente, resiliente e solidário e, até mesmo, a sua religiosidade e ancestralidade africana. No aspecto propriamente musical, a

busca pelo samba, pelos materiais musicais associados ao sertanejo nordestino, as referências ao batoque, ao violão e à viola completarão o quadro de símbolos e artefatos mobilizados no interior da cultura política nacional-popular (CONTIER, 1998, p. 10-12).

Diante disso, é importante reafirmar que o trabalho artístico desenvolvido por Gonzaguinha se insere nessa trajetória. Mesmo que ele tenha realizado um conjunto de opções estéticas que fujam ao protocolo estabelecido pelo CPC - afinal, a obra do compositor está inscrita num contexto de significativa abertura de possibilidades sonoras possibilitada pela crítica tropicalista -, o compositor do Morro do São Carlos não deixa de afirmar com muita frequência as suas profundas conexões com os problemas vividos pelas camadas subalternizadas da sociedade brasileira. Esforça-se, inclusive, em atribuir mais legitimidade social e política ao seu discurso por entender-se como parte dessas camadas, já que, diferentemente de outros tantos artistas da MPB, viveu e construiu-se como sujeito na favela, no Estácio, no subúrbio carioca.

Gonzaguinha manifesta por meio de suas canções um duplo movimento em sua relação com as classes subalternas: por um lado, entende-se como representante de seus valores, cultura e comportamento, já que teria sido forjado em seu meio e se apropriado de forma “orgânica” de seus códigos; por outro, procura, como intelectual, politizá-las para que se mobilizem em direção a uma ação transformadora da sociedade e, quando esta não o faz, demonstra frustração e desapontamento, como nos mostra a letra da canção “Comportamento geral”, de 1973.⁷²

3.2. A MPB NO PÓS AI-5

O Ato Institucional nº 5, promulgado em dezembro de 1968, radicalizou o autoritarismo do regime militar e inaugurou os chamados "anos de chumbo". O ato foi uma resposta direta do Executivo ao Congresso, conferindo ao presidente poderes excepcionais como decretar o recesso do Legislativo, cassar mandatos, suspender direitos políticos e, significativamente, eliminar o habeas corpus para crimes políticos (D'ARAÚJO; JOFFILY, 2019, p. 41). De toda forma, fazendo coro as reflexões de Carlos Fico, naquele momento, distintos segmentos da sociedade brasileira tinham os seus sonhos embalados pela “utopia autoritária” (FICO, 2019, p. 135-178).⁷³

⁷² COMPORTAMENTO geral. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: Luiz Gonzaga Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1973. 1 LP, faixa 9.

⁷³ Sobre a noção de “utopia autoritária” ver FICO, 2025.

Os efeitos sobre a cultura e a música popular brasileira foram imediatos e profundos, indo além da censura prévia já existente e passando a incluir violência direta, como evidenciado pela prisão e exílio forçado de artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré. A censura integrou-se ao processo criativo, causando sérios transtornos à indústria fonográfica, que via seus cronogramas e planejamentos inviabilizados pelos vetos arbitrários e pelas constantes alterações exigidas, como ocorreu com projetos de Raul Seixas e do próprio Gonzaguinha em 1974. (NAPOLITANO, 2014, p. 57).

Nesse contexto repressivo, a MPB constituiu uma “rede de recados”, priorizando canções que expressavam repulsa ao autoritarismo através de recursos líricos e musicais elaborados para burlar a censura. Essa “canção dos anos de chumbo” operava uma “contraviolência simbólica”, mantendo a palavra e a expressão subjetiva em circulação numa sociedade ameaçada pelo silêncio imposto, transformando o ato de ouvir música em um ritual de pertencimento e resistência cívica (NAPOLITANO, 2010, p. 392). Gonzaguinha, entre 1969 e 1974, dialoga diretamente com essa prerrogativa da MPB engajada. No entanto, seu trabalho redimensiona a cultura política nacional-popular ao articular a crítica à ditadura com representações das massas trabalhadoras, demonstrando a ressignificação ativa desses elementos no Brasil dos anos 1970, mesmo após a crise da “ida ao povo” no final da década anterior.

Napolitano diz que a MPB deve ser pensada como um campo cultural que se constitui nos anos 60 a partir da atuação de duas forças históricas importantes. De um lado, as demandas comerciais da indústria cultural que se fortalecia no país, de outro, as exigências políticas e ideológicas de setores da sociedade alinhados à esquerda — sobretudo a franja mais intelectualizada da classe média — por uma arte comprometida com a denúncia dos problemas sociais e do arbítrio do regime autoritário. Em que pesem as transformações vividas pelo campo da MPB, principalmente quando levamos em conta a emergência do AI-5 e a entrada do Tropicalismo na cena musical brasileira, é correto dizer que esse campo musical, composto por uma miríade de gêneros, consagrou-se publicamente em razão de sua verve criativa e politizada. Nos anos 70, a MPB continuará em profundo diálogo e relacionamento com as questões e debates que atravessavam os setores críticos da sociedade brasileira em sua denúncia contra a ditadura. Não é por acaso que Napolitano considera a MPB como uma espécie de “trilha sonora” dos “anos de chumbo” e da “abertura política” (NAPOLITANO, 2010, p. 389). Nas palavras do historiador,

Consagrada como expressão da resistência civil ainda durante os anos 1960, a MPB ganhou novo impulso criativo ao longo do período mais repressivo da

ditadura, tornando-se uma espécie de trilha sonora tanto dos “anos de chumbo” quanto da “abertura” (NAPOLITANO, 2010, p. 392).

Ao analisar o cenário histórico da MPB durante a década de 1970, Napolitano estabelece a existência de dois momentos fundamentais. Entre os anos de 1969 e 1974 teríamos a “canção dos anos de chumbo”. Já o período compreendido entre 1975 e 1982 seria marcado pela “canção da abertura”. De acordo com o autor, a MPB desse período será atravessada pela chamada “rede de recados” contra a ditadura militar, expressando um conjunto de vontades reprimidas pelo regime e buscando trazer à consciência de distintos setores da sociedade as agruras de tal processo. Nos anos de chumbo, essa rede de recados se expressa por meio de uma reação simbolicamente “violenta” da sociedade de civil contra o terrorismo de Estado. Para Napolitano, ocorre uma “sublimação poética do medo”, reconhecida na insistência dos artistas em compor um coro crítico e desafiador da ordem no momento mais autoritário e sanguinário do regime (NAPOLITANO, 2010, p. 390-391).

Predominam nesse contexto perspectivas como a “melancolia crítica e a euforia irônica” de Chico Buarque, a “afirmação humanista e afetiva” de Milton Nascimento, o “imperativo ético e a poesia agônica” de Gonzaguinha, as “elegias à alegria popular” em Moraes Moreira, as alegorias e metáforas sobre a experiência dos anos de chumbo em Ivan Lins e Vítor Martins, a “crônica social fundida à poesia” de Bosco e Blanc e o “estilo épico, contundente e alegórico” de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós (NAPOLITANO, 2010, p. 392-393). Outros grupos, por sua vez, buscavam realizar uma reflexão poética e musical sobre as relações entre as chamadas tradições da música popular brasileira e o pop internacional, ampliando as margens abertas pelos tropicalistas a respeito das conexões entre arcaísmo e modernidade na cultura brasileira (NAPOLITANO, 2010, p. 394).

No que diz respeito às intérpretes que marcaram o período, Napolitano destaca uma espécie de abandono da estética vocal bossanovista que caracterizou os anos 60 em prol de um tipo de canto que recupera os ornamentos, as tessituras e o volume amplo característico das cantoras e cantores da “era do rádio”. Elis Regina, Maria Bethânia, Clara Nunes e mesmo Gal Costa são exemplos disso (NAPOLITANO, 2010, p. 394). Creio que essa roupagem vocal mais intensa e dramática dialoga de modo direto com os imperativos políticos da MPB dos anos 70. Ou seja, há uma necessidade de apresentação das canções a partir de uma perspectiva que fuja da doçura e do intimismo que caracterizavam a interpretação bossanovista. Tanto a enunciação das dores e opressões vividas nos “anos de chumbo” como a expectativa da liberdade durante o processo de abertura política exigiam performances vocais mais robustas em termos de

volume, ornamentos, tessituras e dramaticidade. Em relação aos cantores, considero apropriado destacar o próprio Gonzaguinha, exemplo de interpretações vocais dramáticas e um tanto agônicas.

A década de 1970, na qual se construirão as canções da abertura política, pode ser subdividida em duas perspectivas distintas: de um lado, canções que tratam das expectativas relacionadas ao retorno da liberdade, incluindo aí a liberdade de expressão; do outro, tem-se a tratativa de questões relacionadas às dores e traumas causados pela experiência muito recente dos anos de chumbo. Uma terceira perspectiva musical que marca o período pode ser verificada na obra de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que busca aprofundar a crítica comportamental a partir dos processos relacionados à “geração de 68” (NAPOLITANO, 2010, p. 394-396). Napolitano defende que a “canção de abertura” se situa em uma espécie de “entrelugar histórico”, caracterizado pelo apelo a uma liberdade ainda não garantida e por um medo não mais reinante como nos anos anteriores. Muitas das canções de Luiz Gonzaga Jr. no período situam-se na perspectiva defendida por Napolitano, como veremos mais adiante.

Um dos objetivos centrais do autor é criticar a ideia corrente segundo a qual a década de 1970 foi marcada pelo silêncio e que, portanto, a MPB teria como principal sentido reagir contra a censura. Para ele, a música popular brasileira teve papel importante da disseminação e circulação de valores contra hegemônicos em relação à ditadura, utilizando-se da poesia para engrossar a resistência civil contra o regime num período marcado pelo terror e pelo medo (NAPOLITANO, 2010, p. 399-400).

3.3. GONZAGUINHA E O “POVO BRASILEIRO”: A CULTURA POPULAR COMO ESTRUTURADORA DA NACIONALIDADE, DA RESISTÊNCIA E DA DEMOCRACIA

Antes de passarmos à análise da maneira como Gonzaguinha e sua obra se inserem nesse contexto, creio que seja importante lançarmos o nosso olhar para o ambiente mais geral das artes performáticas no Brasil entre o final dos anos 50 e meados da década de 1970. É interessante perceber que os dilemas enfrentados pela música popular brasileira, sobretudo no que diz respeito à construção de um arcabouço de representações sobre o povo brasileiro, são vividos também pelo cinema e pela dramaturgia do período. Nota-se que os caminhos, crises, acomodações e ressignificações nos termos da cultura política nacional-popular que informava setores importantes da cultura — guardadas as especificidades de cada uma dessas expressões artísticas — eram elaborados por diferentes artistas-intelectuais do país, envolvendo nomes

como Edu Lobo e Carlos Lyra na música popular, Gianfrancesco Guarnieri e Dias Gomes no teatro, e Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman no cinema.

Em sua obra *Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência*, Reinaldo Cardenuto (2000) frisa alguns elementos centrais da arte produzida pela intelectualidade de esquerda no Brasil entre os anos 50 e 60, principalmente nas áreas do teatro e do cinema. Até 1964, boa parte dessa produção, profundamente influenciada pelas teses do PCB, acreditava que a superação do subdesenvolvimento brasileiro e das contradições do capitalismo nessas terras repousava na formação de uma vanguarda intelectual revolucionária e marxista capaz de orientar as massas rumo à construção do socialismo.

As obras, portanto, manifestarão uma gama de leituras e representações sobre os processos sociais, políticos e culturais no país, montando um repertório de imagens a respeito do “povo brasileiro” com vistas a ressaltar o seu “heroísmo sacrificial”. Predominava uma leitura comunista do mundo, fazendo questão de convidar o espectador a perceber a realidade brasileira a partir da ótica da luta de classes. Ignorava-se as contradições e complexidades existentes no interior das camadas populares. Os personagens representados — “(...) grevistas, malandros, sertanejos, favelados (...)” — compunham mais uma espécie de projeção e desejo das vanguardas intelectualizadas de esquerda do que um retrato mais ou menos fidedigno das tensas e complexas relações sociais que estruturavam o campo popular (CARDENUTO, 2000, p. 63-64). Segundo o autor,

(...) a ficcionalidade da esquerda, em sua negociação com o real, aprisionou o popular no “realismo” de sua própria militância monolítica e apostou no elogio a uma vanguarda capaz de projetar a nação rumo a uma modernidade a vessa ao capitalismo” (CARDENUTO, 2000, p. 64).

O autor também procura evidenciar a centralidade do PCB no campo cultural e artístico brasileiro entre os anos 50 e 60, mesmo que sua atuação política estivesse restrita à clandestinidade. Sua tese básica repousava na recusa do enfrentamento à burguesia nacional, vista como aliada em potencial dos trabalhadores na construção de uma revolução brasileira em etapas. Para o partido, num primeiro momento cabia derrotar o imperialismo dos EUA e as estruturas econômico-sociais arcaicas (“semifeudais”) que marcavam o mundo rural no Brasil. Dessa forma, entendia-se que, antes, o capitalismo brasileiro deveria ser fortalecido para, em seguida, após a consolidação de um operariado forte no país, partir-se para a revolução propriamente socialista.

Essa tese gerou o que Cardenuto irá considerar como o primeiro momento do “frentismo” na luta pela transformação da sociedade brasileira. A proposta consistia em formar um agrupamento capaz de reunir diferentes correntes nacionalistas interessadas em afirmar a autonomia política e econômica do país. Pretendia-se compor uma frente social ampla, que integrasse trabalhadores urbanos, populações rurais, setores médios, frações da burguesia e até proprietários de terra que, por razões próprias, manifestassem oposição à tutela exercida pelo imperialismo norte-americano.

Dilemas e de bates semelhantes também se faziam sentir no campo da música popular brasileira. Contier nos diz que a “politização dos signos musicais” constituiu-se como marca fundamental entre fins dos anos 50 e meados dos 60. Uma geração de artistas, como Edu Lobo, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra e outros, a partir do importante diálogo com o pensamento isebiano e cepecista, passará a se utilizar da música como espaço de elaboração de uma certa memória/identidade sobre o Brasil. Os artistas procurarão fazer uso de uma variedade de sonoridades e instrumentações cujo objetivo era a consolidação de um *ethos* “genuinamente brasileiro” no interior da música popular. Com isso, buscava-se, consciente ou inconscientemente, interferir na realidade política e social do país (CONTIER, 1998, p. 2).

Logo, forja-se nesse período uma miríade de tendências do nacional-popular na música brasileira, que, apesar da multiplicidade estética, terá como ponto de convergência a mobilização de representações de “povo” e de “nação”. Canções como “Upa, neguinho”, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, e “Arrastão”, composta por Edu em parceria com Vinicius de Moraes, consolidarão estratégias técnico-poéticas e musicais capazes de constituir um verdadeiro paradigma a ser seguido por quem desejasse produzir canções participantes e comprometidas com o nacional-popular.

A exaltação afetiva do “povo brasileiro” e a leitura particular sobre a história do Brasil, pensada a partir da ação e do protagonismo das camadas subalternizadas da sociedade, darão a tônica dessa moderna música brasileira em processo de formação. Quanto ao mundo rural, as representações acerca do povo irão incorporar imagens tornadas clássicas na MPB, como o sertanejo, o retirante, a embolada, o baião, o frevo e a moda-de-viola, enquanto no que tange à paisagem urbana, o morro, o samba, a síncope e o pandeiro ocuparão um lugar privilegiado entre as representações do popular (CONTIER, 1998, p. 3).

Ainda destacando a música de Edu Lobo e de Carlos Lyra, Contier afirma que predominava entre muitos compositores a concepção da transformação social do Brasil a partir de uma revolução em etapas, nos moldes das teses do PCB, partido hegemônico entre as

esquerdas brasileiras no período e particularmente importante quanto à sua influência sobre o campo da cultura e das artes. Cabe observar que o ambiente intelectual e cultural no qual se inscrevia a música de Edu Lobo e de Carlos Lyra era direta ou indiretamente influenciado por alguns matizes estético-ideológicos, como a concepção dramatúrgica do Teatro de Arena, o ne-realismo presente nas produções do Cinema Novo — sobretudo naquelas de Nelson Pereira dos Santos —, as concepções de cultura popular existentes entre os produtores de programas televisivos, etc. (CONTIER, 1998, p. 4).

O autor também destaca que o imaginário revolucionário e otimista criado pelo ISEB e pelo PCB terão impacto substantivo sobre a produção em música popular no período, gerando um verdadeiro processo de “mitificação dos novos lugares de memória”, notadamente o morro, associado à favela, à pobreza e às periferias dos grandes centros urbanos industrializados, e o sertão, identificado com populações vulneráveis, frequentemente sujeitas ao imaginário conservador, ao messianismo religioso (que articula catolicismo e matrizes afro-brasileiras) e ao mandonismo político local representado pelo coronelismo. Cardenuto também chama a atenção para esse universo de representações sobre o popular no Cinema Novo e no teatro, como já visto. Dessa maneira, constrói-se no período uma música popular brasileira comprometida com a tematização dos problemas sociais do país, cabendo ao artista o papel de conscientizar e didatizar o “povo” por meio de mensagens críticas sobre a condição do sertanejo e do favelado (CONTIER, 1998, p. 5). Tudo isso passa fortemente pela influência das teses pecebistas, isebianas e, particularmente, cepecistas sobre o campo das artes, estabelecendo critérios, marcos e procedimentos desejáveis para a produção de uma arte política, conscientizadora das massas e de perfil didatizante.

Clareza, simplicidade, tonalismo, temas sociais inspirados no folclore representavam os traços essenciais da canção participante, que deveria atingir utopicamente o seu público-alvo: o “povo” brasileiro. (...) Para os ideólogos dos CPC’s, os temas das canções deveriam contribuir para os homens deixarem de ser “(...) famintos, doentes, incultos e sofredores”, levando-os a tomar consciência da necessidade urgente de promover uma revolução social no Brasil. Edu Lobo e Carlos Lyra, ligados, em algumas fases de suas carreiras, ao Teatro de Arena de São Paulo, acabaram internalizando em algumas de suas canções, critérios genéricos do Manifesto do CPC (CONTIER, 1998, p. 9).

Já no que diz respeito à música popular, as complexas articulações entre política e linguagem apresentaram variações significativas, oscilando não apenas entre diferentes compositores, mas também no interior da trajetória artística de um mesmo autor. Observa-se

que determinados músicos buscaram um distanciamento da Bossa Nova, empenhando-se na construção de uma cultura revolucionária que encontrasse suas bases no folclore e nas formas musicais consagradas pelos compositores populares de outrora. No entanto, obras como “Ponteio”, “Borandá” e “Memórias de Marta Saré”, de Edu Lobo, bem como “Marcha da Feira de Cinzas” e “Influência do Jazz”, de Carlos Lyra, evidenciam uma tensão dialética fundamental em relação a essa busca pelo “folclore” e por uma “linguagem simples”. Se, por um lado, suas letras denotam elementos de um nítido engajamento político, por outro, seus arranjos e sonoridades dialogam com uma modernidade musical que não coaduna plenamente com as diretrizes estéticas preconizadas, por exemplo, por Carlos Estevam Martins em seu manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC).

Por fim, é importante frisar que esse processo vem acompanhado pelo deslocamento dos artistas em relação aos espaços de apresentação de suas peças musicais, fazendo com que as boates da Zona Sul fossem gradativamente trocadas pelas praças públicas e auditórios das universidades. O objetivo de ampliar a comunicabilidade do trabalho musical engajado passava não apenas pelas escolhas estético-políticas que informavam as canções, mas a busca de espaços que pudessem contribuir para a realização das obras quanto à sua intenção de desenvolver a consciência política da audiência.

No entanto, o golpe de 1964 e a edição do AI-5 em 1968 trarão impactos no ambiente artístico e intelectual brasileiro, notadamente em relação às representações do popular nas artes performáticas. Voltando às análises de Cardenuto sobre o cinema, é importante observar que o autor destaca o cenário de angústia de tomou conta das produções filmicas após o golpe de 1964, ressaltando o fracasso da sonhada revolução brasileira. Era com assombro que a intelectualidade assistia à passividade de um povo que, transformado em herói da transformação social nas narrativas dramaturgicas, assistiu “bestializado” à tomada do poder pelos militares. O resultado desse processo foi uma reorientação das narrativas filmicas desenvolvidas pelos cineastas de esquerda ligados ao que Cardenuto chama de “primeira arte nacional-popular” (CARDENUTO, 2000, p. 160). Das representações de um povo heroificado e portador natural do desejo revolucionário, as obras cinemanovistas começaram a levar para as telas o intelectual melancólico que, desalojado de suas projeções utópicas, comporta-se como um barco à deriva num mar turbulento.

Ao cotejarmos a trajetória composicional de Gonzaguinha no cenário intelectual e artístico compreendido entre 1968 e 1985, é possível perceber que a categoria “povo” não é uma entidade fixa, mas um conceito em disputa que sofre importantes deslocamentos

semânticos, acompanhando a própria transformação do compositor como intelectual público frente à conjuntura política nacional. Gonzaguinha atribui diferentes caracteres, valores e sentidos às classes populares, modulando seu discurso conforme o regime autoritário oscila em seus movimentos de fechamento e abertura.

Num primeiro momento, coincidindo com os anos mais duros do AI-5 (1969-1974), a representação do povo em sua obra varia entre o “sujeito explorado” e o “sujeito alienado”, conformando uma espécie de “poética da angústia” que refletia a “crise do nacional-popular” no campo musical. A título de exemplo inicial, poderemos destacar que em canções como “Pobreza por Pobreza”, o compositor expõe a miséria material do sertanejo e retirante nordestino, denunciando a fome e a exclusão como impedimentos à cidadania. Contudo, em “Comportamento geral” o povo não é apenas vítima, sendo retratado com uma ironia particularmente amarga a partir de sua passividade e subserviência. Gonzaguinha, nesse instante, atua como o intelectual que se frustra com a “inércia” e a “alienação” das massas trabalhadoras, cobrando uma postura política ativa mesmo diante das dificuldades impostas aos trabalhadores pelas duras condições de sobrevivência e pelo contexto repressivo da ditadura. O povo assume o papel daquele que “resiste a resistir” enquanto o intelectual — herdeiro das representações heroificadas do “povo brasileiro” bebidas da cultura política nacional-popular dos anos 50 e 60 — frustra-se ante a passividade das massas enredadas pela sociedade do consumo e pelo desenvolvimento da indústria cultural e seus processos de massificação. Essa oscilação do artista quanto às representações que constrói sobre o popular, indo da heroificação à frustração/melancolia, perpassa as diferentes artes de performance no Brasil do período, mesmo consideradas as especificidades de cada uma delas.

Ainda de acordo com Cardenuto, reelaborada a fase melancólica, a partir de 1973 o Cinema Novo buscará se reaproximar da ideia de uma militância fílmica de esquerda e Leon Hirszman cumprirá um papel importante nesse processo. Influenciado pelas teses do filósofo italiano Antonio Gramsci quanto às relações a serem estabelecidas entre as artes e o povo, o cineasta reconfigurará as representações idealistas sobre o popular, buscando uma abordagem que considere a complexidade dialética que informa as relações sociais.

[o] que mais impactou Hirszman no início dos anos 1970 foi a crítica que Gramsci constrói contra o sectarismo no campo das artes. Para o filósofo, um dos grandes equívocos do literato encontra-se justamente na redução da criação poética aos limites de um idealismo populista que procura instrumentalizar o texto como mecanismo político para a projeção de um determinado fim. , Nesse sentido, a literatura não deveria ser o lugar para uma representação estática do social, na qual o compromisso político oculta a

complexidade das contradições para projetar falsas teleologias de libertação, mas antes um espaço para a leitura crítica do social em sua dinamicidade e desenvolvimento contínuo (CARDENUTO, 2000, p. 74).

A ideia agora passava pela transformação do cinema em um espaço de resistência contra a ditadura, redimensionando as representações sobre o povo em direção a uma abordagem mais complexa da vida social brasileira. Dois exemplos dessa reconfiguração do nacional-popular no cinema podem ser vistos em Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, que representarão o que Cardenuto irá considerar um abandono da perspectiva sociológica em favor de um “mergulho antropológico” na abordagem fílmica sobre as classes populares.

Diegues redimensionará sua abordagem do popular ao renunciar às leituras romantizadas sobre o povo. Seu foco, de matriz mais culturalista, deslocará para a alegria, a carnavalização e festa os elementos de subversão da ordem e contestação do status quo da sociedade brasileira. Nas palavras de Cardenuto,

Para o realizador, das expressões do povo derivava um *ethos* festivo, êxtase quase carnavalesco, que se manifestava socialmente como um elemento de prazer contestador: dele provinha uma musicalidade e um erotismo que embora não fossem resultar na revolução anteriormente pretendida, tornavam-se impulsos libertários em uma sociedade na qual predominavam os valores morais burgueses e as formas autoritárias de poder (CARDENUTO, 2000, p. 84-85).

Já Nelson Pereira dos Santos, movido pelo ímpeto revisionista, abraçará uma espécie de “relativismo cultural”, deixando o “populismo” dos anos anteriores para se dedicar a uma abordagem do povo que expressasse os seus próprios sistemas de crenças, limites e contradições, sem que a ideologia e a voz do intelectual de esquerda se lhe sobrepusesse. Ou seja, a própria compreensão acerca do lugar social e político do intelectual na sociedade brasileira era colocada em xeque, passando por importantes ressignificações e redimensionamentos. Tudo isso prenunciava novas mutações no campo do nacional-popular, que modificava os seus termos a partir da contante negociação entre seus “adeptos” e a realidade que se transformava.

No que diz respeito à obra de Gonzaguinha, nota-se que, à medida que a década de 1970 avança e a estratégia da “rede de recados” se consolida frente às interdições impostas pela censura, o compositor reconfigura os termos de suas representações sobre o popular, passando a enxergar o povo como “fonte natural” de resistência contra a ditadura. A tais maneiras de representar as massas trabalhadoras e pobres do país denominarei como “poética da

insubmissão”. A sobrevivência deixa de ser lida apenas como jugo e passa a ser valorizada como astúcia, “malandragem”. A expressão “moleque”, tão mobilizada pelo compositor em sua obra e em suas entrevistas, denotam exatamente esse sentido: a esperteza para sobreviver às adversidades da vida e a utilização de estratégias de luta contra o arbítrio, estratégias tais forjadas em meio ao próprio combate pela sobrevivência em uma sociedade violenta e desigual. A cultura popular urbana, o samba e a garra do sertanejo tornam-se, portanto, espaços de afirmação de uma identidade popular marcada pela insubmissão. O povo ganha o caráter de guardião de uma “essência nacional” marcada pela resiliência e pela predisposição ao enfrentamento.

Contudo, cabe frisar a existência de um alto grau de interpenetração entre a “poética da angústia” e a “poética da insubmissão” construídas por Gonzaguinha entre fins dos anos 60 e meados dos 70. O artista frequentemente intercambia representações do popular fundadas na afirmação de uma resistência inerente às classes populares, consideradas fonte de inspiração para o combate à ditadura, apontando também para a alienação e o conformismo desses mesmos grupos.

Finalmente, com o processo de abertura política e a transição para os anos 80, ocorre a virada definitiva para o entendimento do “povo” como “sujeito da redemocratização”, o que irá configurar na obra de Gonzaguinha o que chamo de “poética da comunhão”. Cardenuto afirma que, ao longo dos anos 70, o PCB se responsabilizará pela construção de uma espécie de “novo frentismo”, diferente daquele derrotado com golpe em 1964. Agora, as esquerdas deveriam somar forças reunindo um grande arco de solidariedade entre distintos grupos sociais para fomentar a resistência contra a ditadura e preparar o caminho para redemocratização. Nas palavras do autor,

Embora estivesse vivendo essa retração histórica, uma crise sem precedente e que se tornaria mais aguda depois de 1968, o PCB não abdicaria de uma perspectiva frentista de atuação. Se a unidade anterior falhara e se esgotara em suas pretensões, tratava-se agora, principalmente no decorrer da década de 1970, de estimular a formação de uma outra solidariedade entre os diversos agrupamentos de esquerda, dessa vez voltada para a questão emergencial de combater o regime ditatorial (CARDENUTO, 2000, p. 166).

A partir disso, Cardenuto chama a atenção para o retorno das representações frentistas no cinema e na teledramaturgia brasileira partir de uma nova perspectiva. Esse novo frentismo se constituiria a partir da produção de solidariedades políticas e sociais entre setores da esquerda

do país dispostos a compor a resistência contra a ditadura, atuando e sonhando com a possível redemocratização do país.

É bastante notável como Gonzaguinha procura equacionar parte desses impasses em sua obra musical, principalmente a partir de 1978 e 1979. O compositor irá se movimentar no sentido de redimensionar o diálogo entre o artista-intelectual e as massas trabalhadoras, apostando suas fichas na construção de uma ampla frente de atores sociais dispostos a enterrar a ditadura e construir a democracia. Em canções como “Legião dos esquecidos” e “Alô, alô Brasil”, por exemplo, o Gonzaguinha convoca o povo não mais para “aprender a resistir”, mas para “cobrar a fatura” de um tempo que matava quem lutava por direitos. O “povo” de fins dos anos 70 e da primeira metade dos 80 passa a ser retratado como portador da memória dos tempos autoritários e sujeito ativo do processo de construção da democracia brasileira que se insinuava no horizonte histórico. Há uma evidente defesa da ótica frentista que se apresentava para as esquerdas no Brasil daquele momento. O carro chefe da redemocratização do país residiria na colaboração social e política entre os artistas, os intelectuais, setores diversos da pequena e média burguesia e as massas trabalhadoras.

A partir disso, defendo a tese de que, entre 1968 e 1985, Gonzaguinha desenvolveu múltiplas formas de representar as massas trabalhadoras no Brasil, demonstrando, que sua obra musical se configurava como espaço vivo e dinâmico de manifestação dos termos — muitas vezes instáveis e intercambiáveis — de uma cultura política nacional-popular. Não tenho a intenção de engessar a obra de Gonzaguinha em categorias monolíticas, que mais serviriam ao olhar teórico intransigente do pesquisador do que à perspectiva crítica produzida com base na rica documentação fonográfica analisada.

No entanto, não posso deixar de considerar que a produção musical de Luiz Gonzaga Jr. entre os anos de 1968 e 1985 apresenta importantes nuances no que se refere à sua maneira de construir representações sobre o popular. É nesse sentido que proponho — como já expus anteriormente — a existência dessas três “estruturas de representação” acerca do nacional e das massas na obra de Gonzaguinha: as “poéticas” da “angústia”, da “insubmissão” e da “comunhão”, em que cada uma assumiria modos específicos de “imaginar” as classes trabalhadoras subalternizadas no Brasil durante o período abordado. As 35 canções analisadas neste capítulo foram escolhidas com o intuito de demonstrar como tais poéticas são construídas, sendo capazes de revelar também as reelaborações produzidas por Gonzaguinha no interior da cultura política nacional-popular.

Cabe observar também que as escolhas estéticas de Gonzaguinha não carregarão os antagonismos expressos no embate característico do final dos anos 60 entre “emepebistas” e tropicalistas. O violão não mais se oporá à guitarra elétrica na busca pela representação da cultura do povo e na luta pela liberdade, revelando uma reconfiguração dos elementos da cultura política nacional-popular também nos parâmetros musicais que conformarão a MPB no período. Dessa forma, será comum a presença de instrumentos como teclados, sintetizadores e guitarras elétricas com seus efeitos e distorções nos arranjos das canções de Gonzaguinha no período. No entanto, isso não significa dizer que o compositor abandona os instrumentos acústicos, sonoridades e gêneros musicais presentes na cultura política nacional popular da década de 1960.

A acomodação das novidades técnicas e musicais internacionais no interior da música popular brasileira será um dado das décadas de 1970 e 1980. No entanto, como já foi dito, ainda que instrumentos como guitarra elétrica e teclados apareçam na música de Luiz Gonzaga Jr., o compositor não se furtará de mostrar sua íntima ligação com os gêneros musicais entendidos como autenticamente populares, como o samba, os ritmos nordestinos e, até mesmo, o bolero. Com isso, é possível afirmar que Gonzaguinha representa por meio de sua música as reconfigurações que a cultura política nacional-popular assumirá no campo da MPB ao longo dos anos 70 e 80.

3.3.1. “Poética da insubmissão”: representações da exploração, da desigualdade e da resistência

Nesta seção da tese intento apresentar algumas reflexões possíveis sobre parte das canções que Luiz Gonzaga Jr. gravou e lançou, tanto pelo selo Forma, da gravadora Philips, como pela EMI-Odeon entre 1968 e 1979. Adoto como marco temporal final da análise o ano de 1979 pois, a partir dele, a obra de Gonzaguinha passa a modificar substancialmente os termos que ancoravam suas representações do popular, transicionando gradativamente para uma “poética da comunhão”, como discutirei mais adiante. Acredito ser possível com o estudo empírico que proponho percebermos alguns pontos centrais das teses defendidas por este trabalho, sobretudo no que toca à forma como Gonzaguinha se orienta e reelabora os elementos da cultura política nacional popular por meio de sua produção musical, utilizando-se nas noções de exploração/desigualdade e insubmissão/resistência como elementos nodais nas representações que maneja sobre as classes trabalhadoras.

Antes, contudo, é importante dizer que uma parte das canções compostas e lançadas por Gonzaguinha no período compreendido entre 1968 e 1973, antes do lançamento de seu primeiro LP, foram reunidas em um disco produzido pela Universal Music no formato CD em 2001. As onze faixas ali presentes foram disponibilizadas inicialmente para o mercado consumidor de discos por meio de compactos, LP's de festivais e de programas televisivos, como o *Som Livre Exportação*, entre o fim dos anos 60 e início dos 70. O álbum realizado pela Universal Music contendo esse material encontra-se disponível em plataformas de streaming como o Spotify⁷⁴ e as informações técnicas sobre ele podem ser encontradas no site Discogs.⁷⁵ Suas faixas são “Moleque”, “Um abraço terno em você, viu mãe?”, “Por um segundo”, “Plano sensacional”, “Felícia”, “Eu quero”, “Sanfona de prata”, “O trem”, “Parada obrigatória para pensar”, “Africasiamérica” e “Pobreza por pobreza”.

Dentre as canções do período não presentes na coletânea da Universal estão “Raça superior”, registrada no volume 2 do LP *Som Livre Exportação*, “Mundo novo, vida nova”, que seria gravada novamente em 1979 por Gonzaguinha no disco *Gonzaguinha da vida* e por Elis Regina em seu LP *Saudade do Brasil*, de 1980, e “Depois do trovão”, canção de Gonzaguinha registrada no LP do 5º *Festival de Música Popular Brasileira de Juiz de Fora*, em 1972. A única música sobre a qual não foram encontradas referências ou gravações é *Creme vaselina*. As poucas informações sobre ela encontram-se exclusivamente na biografia escrita pela jornalista Regina Echeverria (2006).

Feitas as devidas contextualizações acerca da produção fonográfica de Gonzaguinha entre 1969 e 1973, procurarei, agora, situar as análises e reflexões pertinentes a algumas canções dessa primeira safra e também dos LP's do compositor lançados entre 1973 e 1979. No primeiro grupo encontram-se canções pertencentes a um momento bastante inicial da carreira de Luiz Gonzaga Jr., que transitava de sua vida de universitário e participante dos festivais da TV Tupi para o *Som Livre Exportação* da TV Globo e, em seguida, para as duas primeiras gravadoras com as quais irá trabalhar, no caso, o selo Forma, da Philips, e a Odeon. No segundo grupo estão músicas extraídas dos LP's *Luiz Gonzaga Jr., de 1973*, o LP homônimo, de 1974, *Plano*

⁷⁴ GONZAGA JR., Luiz. (Gonzaguinha). Intérprete: Gonzaguinha. Compositor: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 2001. 1 CD (46 min e 41 seg.). Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/39Xpq3IAVLNDiFctzMu9zS?si=BpzR3cEcSTK201ttROEdSw>. Acesso em 20/01/2025.

⁷⁵ Informações disponíveis em https://www.discogs.com/pt_BR/release/10181596-Luiz-Gonzaga-Jr-Gonzaguinha. Acesso em 20/01/2025. No encarte desse álbum encontra-se texto explicativo sobre as origens e razões para o lançamento da coletânea: “Pela primeira vez em CD, as primeiras gravações realizadas por Luiz Gonzaga Júnior. Lançadas há mais de 30 anos em compactos e discos de festivais, estas pérolas jamais foram relançadas e, aqui, compiladas pela primeira vez, contam um capítulo pouco conhecido da história desta lenda da MPB”.

de voo, de 1975, *Começaria tudo outra vez*, de 1976, *Moleque Gonzaguinha*, de 1977, *Recado Gonzaguinha*, de 1978 e *Gonzaguinha da Vida*, de 1979.

Uma das primeiras canções conhecidas de Gonzaguinha foi “Pobreza por pobreza”, lançada como o lado 1 de um compacto simples pela gravadora Odeon em 1972, tendo “Mundo novo, vida nova” no lado 2. A canção participou do I Festival Universitário de Música Popular Brasileira, da TV Tupi, em 1968 e foi interpretada pelo cantor Jorge Nery, que também é intérprete da gravação do fonograma em questão.

A canção tematiza as reflexões realizadas por um sertanejo sobre a possibilidade de emigrar, em um contexto de vida assinalado pela fome e pela seca. Nas duas primeiras estrofes, a letra e o arranjo, sendo este conduzido a partir de uma toada a voz e violão, lamentam a situação de miséria social em que vive o sertanejo, que afirma sua decisão de não emigrar, mesmo que isso custe a sua própria vida.

Meu sertão vai se acabando
Nessa vida que o devora
Pelas trilhas só se vê
Gente boa indo embora

Mas a estrada não terá
O meu pé pra castigar
Meu agreste vai se secando
E com ele eu vou secar⁷⁶

A partir da terceira estrofe, a toada cede espaço ao baião e a instrumentação completa baseada em guitarra, baixo, bateria, triângulo e arranjo de sopro transforma o lamento em denúncia acerca das contradições sociais que marcam a vida do trabalhador rural pobre. A interpretação vocal de Jorge Nery reflete essa oscilação, alternando entre lamento e acusação, sem a presença de ornamentos vocais significativos. A mensagem contida na letra permanece enfatizando a negação do sertanejo quanto a tentar a vida na cidade, onde, acredita ele, seu destino continuará sendo a pobreza, já que o país parece não oferecer oportunidades nem para o trabalhador rural, nem para o trabalhador urbano.

A última estrofe radicaliza a denúncia ao apontar que a pobreza está no campo e na cidade, sendo provocada pelos mesmos agentes sociais, ou seja, aqueles responsáveis por explorar o trabalhador independente do lugar. A canção possui uma clara perspectiva de denúncia social,

⁷⁶ POBREZA por pobreza. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga Jr. (Gonzaguinha). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD, faixa 11.

carregando uma atmosfera exortativa, característica marcante das canções engajadas inseridas no campo da MPB de fins dos anos 60.

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.⁷⁷

Regina Echeverria, biógrafa de Gonzaguinha, aponta que a canção foi diretamente influenciada pelo livro *Geografia da fome*, de Josué de Castro (2022), reforçando a dimensão de denúncia social presente na obra. Assim, “Pobreza por Pobreza” não apenas se destaca pela sua abordagem musical, mas também por sua contribuição ao discurso crítico sobre a fome e a exploração no Brasil.

Nota-se que a canção se situa fortemente no interior de uma cultura política nacional-popular bastante característica da MPB dos anos 60. A temática do sertanejo miserável que passa fome devido à exploração de certos agentes econômicos, que atuam provocando a pobreza no campo e na cidade, é acompanhada pela oscilação entre dois gêneros musicais entendidos como autenticamente populares, isto é, a toada e o baião. O sertão aparece como o lugar social representativo da miséria social provocada pela exploração, mas não o único, já que a cidade não é entendida como espaço de redenção e prosperidade, mas de continuação das estruturas exploratórias que marcavam a modernização conservadora tocada pela ditadura militar brasileira em vias de adentrar nos seus anos de chumbo. “Pobreza por pobreza” assinala, assim, um viés de continuidade entre os termos presentes na cultura política- nacional popular dos anos 60, marcadamente a denúncia da miséria e da desigualdade social. A escolha da toada como gênero musical e o acompanhamento acústico conduzido pelo violão sinalizam a busca de Gonzaguinha por situar a canção no interior de uma tradição sonora de base rural sertaneja.

É curioso que Gonzaguinha apresente o eu-lírico da canção como um personagem que vai na contramão do fluxo migratório historicamente dado como o destino natural do sertanejo miserável. O personagem nega-se a emigrar por, sabiamente, perceber que tal ato não solucionará as contradições sociais vividas por ele, manifestando desde o início uma postura insubmissa em relação e certas expectativas sociais. Essa dimensão da insubmissão aparecerá em outra canção do período, “Moleque”, e também nas falas de Gonzaguinha em suas

⁷⁷ Ibidem.

entrevistas, sempre no sentido de caracterizar sua própria postura em relação ao arbítrio da ditadura militar.

“Moleque” foi apresentada por Gonzaguinha no *V Festival de Música Popular Brasileira*, da TV Record, no ano de 1969, sendo agraciada com o prêmio de melhor letra. A canção desfila por uma série de objetos e práticas características de uma infância vivida em meio às ruas do subúrbio de uma cidade. O moleque, personagem da canção, é apresentado a partir das vivências e relações estabelecidas com o seu ambiente social mais próximo e com o contexto histórico mais geral que o circunda. Suas experiências envolvem uma infinidade de ações que, para além de meras travessuras, reforçam um traço fundamental de sua personalidade: a insubmissão. Na segunda estrofe, o personagem dá o seu recado, afirmando que não permite que ninguém de cara fechada ou zangada “mexa ou bula” com ele, sob o risco de levar uma pedrada.

Qualquer carantonha fechada
Azeda de feia zangada
Que mexa, chateia e me bula
Pra ver quanto alto sapo pula
Pedra vai levar⁷⁸

No refrão, há uma alternância entre os enunciadores presentes na canção. Enquanto um ameaça o tal moleque com castigos físicos quando conseguir pegá-lo, este desafia o ameaçador reafirmando sua rebeldia e seu apreço pela liberdade. A ideia de valentia e coragem para enfrentar as ameaças realizadas são enfatizadas nas demais estrofes da canção. O moleque faz questão de dizer que é capaz de ir às vias de fato para se proteger de qualquer um que queira lhe impor castigos ou sevícias, sendo capaz de se vingar se for preciso. A canção termina com o personagem do garoto reforçando a necessidade de fazer tal enfrentamento, que é uma forma de “se cuidar e se proteger”, ao mesmo tempo que ameaça “cortar o mal pela raiz” afim de que este não retorne.

De mão, de pé, pau cajado
No tapa, na briga me acabo
Revolvo, reviro, decido
E mesmo no ganho ou perdido
Me amigo ao amigo inimigo
Me livro do mau e do perigo
De bicho pelado que trança

⁷⁸ MOLEQUE. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga Jr. (Gonzaguinha). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD, faixa 1.

Ideias de uma vingança
 Que é pra me cuidar
 (...)

No medo, não tremo, não corro
 Avanço, me lanço, estouro
 Valente, eito, combate
 E ao mesmo tempo me trato
 Covarde na sabedoria
 Que ergue, cresce, se cria
 Só na hora boa e precisa
 E corta o mal bem onde enraíza
 Que é pra não voltar.⁷⁹

O moleque de Gonzaguinha pode ser visto a partir de duas perspectivas complementares. É bastante notável que existe um componente autobiográfico nessa canção. Não são poucas as entrevistas de Gonzaga Jr. nas quais ele se refere a si mesmo como um “moleque”, expressão que, no léxico particular do compositor, significa um sujeito dotado de energia jovem, malandragem para driblar as adversidades da vida e coragem para enfrentar os abusos e o arbítrio. Cabe lembrar que Gonzaguinha foi criado pelos seus padrinhos, Xavier e Dina, no Morro do São Carlos, no bairro do Estácio, subúrbio do Rio de Janeiro. A identificação do compositor com o personagem criado na canção é bastante significativa.

Por outro lado, não se pode perder de vista que o trabalho musical de Gonzaguinha já apresenta em seu nascedouro um tipo de engajamento político destinado a apontar tanto para as mazelas sociais que castigam as classes subalternas da sociedade brasileira, como para o autoritarismo da ditadura militar, que se utilizava de uma série de instrumentos violentos para perseguir e silenciar os seus opositores. “Moleque” soa, dessa forma, como um recado do compositor ao regime, reafirmando o compromisso do artista com as práticas sociais populares do subúrbio, entendidas com o fundamento social e cultural de sua insubmissão contra o autoritarismo.

Fica evidente, portanto, o quanto na passagem dos anos 60 para os 70 Gonzaguinha é influenciado por uma cultura política nacional-popular que, ao mesmo tempo, é relida e reelaborada pelo compositor por meio de suas canções. Do sertanejo miserável que se nega a emigrar em razão da fome por ver uma estrutura de exploração e produção de miséria tanto no campo como na cidade ao moleque suburbano que se utiliza dos códigos culturais e práticas sociais do subúrbio para destacar sua personalidade insubmissa e avessa ao arbítrio.

⁷⁹ Ibidem.

O povo e suas práticas cotidianas são tomados por Luiz Gonzaga Jr. como fonte de resistência contra a pobreza e o autoritarismo num contexto de reestruturação do nacional-popular, tudo isso em meio aos “anos de chumbo” da ditadura. Seus códigos, comportamentos e valores são lidos não mais como a força motriz a ser organizada pelo artista-intelectual rumo à revolução social brasileira, como faziam os artistas engajados em meados dos anos 60, mas como fonte de inspiração para a resistência contra a ditadura militar em seu período de maior repressão e violência.

Ou seja, Gonzaguinha alterna duas perspectivas essenciais a respeito das representações que mobiliza sobre as massas trabalhadoras brasileiras em sua experiência como sujeitos da história: a desigualdade social (acompanhada pelas dimensões da exploração e da pobreza), uma reminiscência da cultura política nacional-popular da década de 1960, e a insubmissão contra o regime, elemento cada vez mais presente e hegemônico nas canções do compositor ao longo dos anos 70. O que se nota na obra de Gonzaguinha no período é o convívio e a interseção entre diferentes formas de representação do popular, o que caracteriza um grau muito significativo de intercambiabilidade entre as poéticas da “angústia” e da “resistência”.

Já com a composição “O trem” Gonzaguinha foi o grande vitorioso do *II Festival Universitário da Música Popular* da TV Tupi, no ano de 1969. Sua letra, um tanto longa para os padrões da indústria do disco, apresenta um conjunto de reflexões nada simplórias sobre distintos aspectos da experiência de existir em um tempo construído sobre dificuldades e contradições. A canção parece comparar o movimento da vida ao percurso de um trem que, ora desce, ora sobe a serra, uma metáfora para a oscilação entre a esperança e a descrença que formam o viver, como mostra o refrão, repetido por diversas vezes ao longo dos quase sete minutos de gravação.

No entanto, a atmosfera de crítica social e pessimismo diante do peso das contradições sociais e políticas que impactam o país se impõem sobre as perspectivas de melhoria em tal estado de coisas. A evolução da canção em sua dimensão propriamente musical reforça essa coloração melancólica que reveste o andamento, o arranjo, a melodia e, sobretudo, a interpretação vocal de Gonzaguinha, insinuando uma transição entre o predomínio das imagens de denúncia acerca das mazelas sociais do país para o que chamo de “poética da angústia”.

Se a primeira estrofe revela que a prece muitas vezes vai ao encontro de interesses escusos que enganam, a terceira e a quarta escancaram a reflexão sobre as duras condições de vida do trabalhador pobre e enfatizam a insensibilidade de um mundo que desacredita as dores causadas pela fome e pela injustiça. Por sua vez, a penúltima estrofe de “O trem” ironiza os tempos

vivididos como “tempos sorridentes”, mas, cujo sorriso só é possível na alienação proporcionada pela aguardente e na “morte do trabalhador que não tem valor”, em clara crítica à perseguição daqueles que ousam se levantar contra o regime autoritário.

Sem memória e sem destino
 Eu ergo o braço cego ao sol
 De um mundo meu, meu só.
 Me reflito, o pé descalço, a mão de lixa
 A roupa rota, o sujo, o pó, o pó, o pó.

Morte ao gesto de uma fome
 - É mentira!
 Morte ao grito de injustiça
 - É mentira!
 Viva em vera igualdade: o valor.
 (...)
 Viva o tempo sorridente que me abraça!
 Viva o copo de aguardente que me abraça!
 Morte ao trabalhador sem valor!⁸⁰

Não obstante a atmosfera pesada e melancólica dessa canção, mais uma vez Luiz Gonzaga Jr. se coloca como um compositor que procura tematizar a vida de fome e injustiças das classes subalternizadas do país. A referência a esse universo cotidiano do trabalhador fica bastante evidente quando ele se utiliza de imagens como “pé descalço”, “mão de lixa”, “roupa rota”, “o sujo”, e “o pó” para assinalar que a exploração do trabalho deteriora a integridade de quem vive da labuta.

Caminhando em direção às representações do popular que focam na dimensão da “resistência”, em seu primeiro LP, *Luiz Gonzaga Jr.*, de 1973, Gonzaguinha apresenta uma contundente crítica à ditadura militar na faixa “Sim, eu quero ver”. Na primeira estrofe, o enunciador manifesta o desejo de ver uma dança acontecer sem qualquer tipo de encobrimento, farsas ou males. Parece haver aqui uma clara referência ao contexto repressivo da ditadura militar no Brasil. O autor chega a dizer que o que ele deseja é a paixão, apresentada no verso como o oposto das noções de farsa e maldade associadas à conjuntura autoritária criada pelo regime.

Sim, quero ver
 Dessa vez essa dança dançada sem véus
 Sem disfarces, sem farsas,
 Sem sombra, sem males,

⁸⁰ O TREM. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga Jr. (Gonzaguinha). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD, faixa 8.

Sem máscaras negras
 Sem truques nas mãos
 Sem mistérios eu quero a paixão⁸¹

Em seguida, o compositor anuncia seu desejo pelo carnaval, destacando que também espera ver Pierrot derrotando Arlequim, personagem usado como alegoria para o Estado autoritário brasileiro. No quarto verso da segunda estrofe, Gonzaguinha chega a chamar Arlequim de “falso rei”, o que evidencia o aspecto autoritário e ilegítimo da ditadura, respectivamente com o uso do adjetivo “falso” e do substantivo “monarquia”. O compositor afirma, inclusive, que ele, um “palhaço” na cena, é quem sorrirá ao final, já que o “tal “falso rei”, no caso, Arlequim, será derrotado.

Vem meu carnaval
 Que eu quero ver
 Dessa vez o Pierrot derrotando o Arlequim.

Falso rei dessas festas
 Sem trono, sem salto, marchando
 Nas cinzas do seu funeral
 E eu palhaço sorrindo afinal⁸²

É interessante notar que o final anunciado, a derrota do “falso rei”, será acompanhada de uma bateria. Aqui, a bateria, grande símbolo do carnaval e do samba, aparece como trilha sonora elementar da derrota do regime autoritário. Dessa forma, Gonzaguinha reforça uma imagem importante tão presente no processo de desenvolvimento da MPB: a relação dos gêneros musicais populares e a luta social e política contra a ditadura, como se tal processo não fosse possível sem a participação dos grupos populares e subalternizados. A ideia de um povo que luta e derrota a ditadura constitui-se como uma importante manifestação da cultura política nacional-popular sobre essa faixa do primeiro álbum de Luiz Gonzaga Jr. Aqui, destaca-se a imagem de uma resistência ancorada nas expressões culturais do “povo”, alternando o elemento básico de sua representação em comparação com as canções anteriores, ou seja, do binômio exploração/pobreza para a ideia de resistência.

A atmosfera da canção, ao mesmo tempo que deseja a vinda do carnaval, alegoria para a festa popular e derrota da ditadura, mantém-se predominantemente obscura, o que se apresenta tanto na tonalidade menor predominante na harmonia, como na performance vocal arrastada e

⁸¹ SIM, eu quero ver. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 5.

⁸² *Ibidem*.

no arranjo escolhidos. Tudo isso faz a canção soar um tanto soa um tanto melancólica, apesar de a letra anunciar a vitória contra a ditadura, criando um contraste, uma oposição entre o que dizem os suportes poético e musical de “Sim, eu quero ver”. Tal fato parece evidenciar as inseguranças a respeito de tal vitória.

Com isso quero dizer que “Sim, quero ver” talvez se configure como a canção mais representativa da zona de intersecção que se estabelece entre as duas estruturas distintas de representação do popular presentes na obra de Gonzaguinha nesse momento, a saber as poéticas da “angústia” e da “insubmissão”. Se por um lado, compositor anuncia na letra a chegada do carnaval, alegoria frequente para o fim da ditadura militar, por outro os parâmetros musicais apontam para uma atmosfera de profunda angústia e melancolia, evidenciando as incertezas que informavam os sentimentos e percepções daqueles que se opunham ao regime.

Já no LP *Luiz Gonzaga Jr.*, de 1974, a canção “Galope”, nona faixa do álbum, inicia-se com o violão remetendo à estética nordestina, sendo logo acompanhado por contrabaixo, bateria e instrumentos de percussão, como o triângulo. De imediato percebe-se que a música se inscreve ritmicamente no gênero baião. Em sua primeira estrofe, “Galope” apresenta um conjunto de imagens poéticas referentes à liberdade, enfatizando que “o galope só é bom quando é a beira mar”, “quando se pode amar” ou “livre de cantar”. O termo galope pode se referir tanto ao movimento desempenhado pelo cavalo durante uma corrida, remetendo, inclusive, ao uso desse animal em contextos de guerras ou batalhas, como ao próprio estilo musical nordestino.

O galope só é bom quando é a beira mar
 O galope só é bom quando se pode amar
 Esse mote só é bom bem livre de cantar
 Falar em morte só é bom quando é pra banda de lá⁸³

O refrão, que se repete diversas vezes ao longo da canção, destaca a importância de “sacudir a poeira”, metáfora para a superação de uma dificuldade, de uma queda, e continuar “embaçando”, ou seja, permanecer em movimento. Gonzaguinha deixa bastante clara a sua intenção de elogiar a capacidade de resistir às adversidades da vida que, no caso específico de sua obra e de seu tempo, significam lutar contra o ambiente repressivo criado pela ditadura militar, bem como contra as contradições econômico-sociais. Na última estrofe da canção, o compositor anuncia em alto e bom som ser necessário mostrar “pra esses cabras” como se dança o baião. Mais uma vez a cultura popular, agora a música nordestina associada aos trabalhadores

⁸³ GALOPE. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 9.

rurais, é assumida como força propulsora da resistência contra a pobreza e a fome, como mostram os últimos versos, e o autoritarismo. Assim, percebe-se aqui um aprofundamento da poética da insubmissão que tanto marcará a produção musical de Gonzaguinha na medida em que se avança pelos anos 70.

É sacode a poeira
 Embalança, embalança, embalança, embalança
 (...)
 Me dê um cadinho de cachaça
 Me aqueça, me aperte, me abraça
 Depressa, correndo, vem ligeiro
 Me dê teu perfume, dê um cheiro
 Encoste em meu peito o coração
 Vamos mostrar pra esses cabras como se dança um baião
 E quem quiser aprender é melhor prestar atenção⁸⁴

Em “Quebra pau”, quarta faixa do álbum *Plano de voo* (1975), Gonzaguinha segue a perspectiva lírica e política desenvolvida em “Moleque”, de 1969: a afirmação da insubmissão diante do arbítrio e da violência. As duas primeiras estrofes da canção percorrem uma série de palavras aparentemente soltas, mas que, para além do uso dos recursos da linguagem, como algumas poucas rimas e abundantes aliterações, significam ações de luta, resistência e rebeldia de quem age como resposta a uma ação violenta ou repressiva anterior. Nota-se, por exemplo, que a maior parte dessas palavras trazem o prefixo “re”, denotando o caráter reativo das atitudes adotadas pelo personagem na letra da canção.

Rebelde
 Renasce
 Retorna
 Remexe
 Rebola
 Rebenta
 Resolve
 Devolve
 Arma e remandiola
 E já cai no lugar

Repete
 Reluta
 Retruca
 Replica
 Repica
 Coragem
 Requebra

⁸⁴ Ibidem.

Recobra
 Arrevira
 Arremete
 Arremata e já saio pra sambar

Te manda
 Nem quero ver
 Essa cara de fio que eu crio
 De graça ninguém vai bater

Te manda
 É bom voltar
 Se levou rasteira, levanta, se limpa
 E torna tacar

Marraio
 Feridor que sou do rei!
 Se o jogo é a brinca
 Retiro a lança
 Assim não brincarei.⁸⁵

Nas três últimas estrofes de “Quebra pau”, Gonzaguinha continua afirmando sua predisposição para resistir e reagir contra a violência do regime. O eu-lírico da canção chega a anunciar não permitir que ninguém “bata na cara” de seu filho. É possível que esse verso evidencie as preocupações de Gonzaguinha em relação ao tipo de sociedade com a qual o seu primogênito terá que lidar, já que 1975, ano de lançamento do disco *Plano de voo*, é também o ano em que nasceu Daniel Gonzaga. Além disso, o cantor afirma que em caso de queda torna-se uma obrigação levantar-se, superar a adversidade e reagir com violência à violência sofrida. O personagem enunciador na canção chega, inclusive, a nomear-se como “feridor do rei”, utilizando-se da figura de linguagem para “ameaçar” aqueles que exercem a direção política do país sob a ditadura.

A letra de “Quebra pau” é cantada sob o acompanhamento de violão, baixo, piano, flauta e percussões, com destaque para os atabaques, que a todo tempo carimbam de forma expressiva o sentido de “canção de combate” que Gonzaguinha procura comunicar. Entre as duas primeiras estrofes, o cantor chega a emular sons de chibatadas entremeadas aos vocalizes que, por alguns instantes, evocam gritos de guerra “tribais”. A levada nordestina reforça o sentido que a região do país assume no universo poético-político de Luiz Gonzaga Jr. Mais uma vez o seu imaginário acerca do Nordeste reforça noções de luta e resistência contra distintas formas de opressão; uma resistência que se afirma sempre por meio da coragem de utilizar a violência para resistir/reagir.

⁸⁵ QUEBRA pau. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO de voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 4.

Já em “Erva rasteira”, terceira faixa do LP *Começaria tudo outra vez*, lançado em 1976, emprega a metáfora da planta que se posiciona rente ao chão, crescendo e morrendo ao rés da terra, para denunciar a condição do indivíduo que, submetido à opressão, resigna-se a ela, evitando lamentar e se deixando acomodar. As menções à ditadura militar continuam sendo claras, notando-se mais uma vez a utilização de um campo semântico repleto de palavras referentes à censura e a violência do regime. Gonzaguinha volta, portanto, a se preocupar com a necessidade de resistir, alertando que a dignidade do homem reside em sua predisposição para o enfrentamento e a insubmissão contra a tirania daqueles que insistem em pisá-lo.

Erva rasteira, erva rasteira...

Erva rasteira é que pode ser pisada
Nasce, cresce e morre bem embaixo
Mas o homem que é de valor
Jamais se propõe a ser capacho

Erva rasteira, erva rasteira...

É covarde é aquele que caído
Não tenta jamais se levantar
Sente em si tantos pés feridos
Sem lamento se deixa acomodar

Se um dia ele tenta abrir a boca
Se vê sem direito de falar
Seu destino é viver bem rente ao chão
Até que ele venha a lhe tragar

Erva rasteira, erva rasteira...

Erva rasteira é que pode ser pisada
Mas descuido ela paga com espinho
O homem que é homem de valor
Se levanta e conquista seu caminho

Erva rasteira, erva rasteira...⁸⁶

O universo sonoro referencial de “Erva rasteira” recai sobre o maracatu, gênero pernambucano com raízes afrobrasileiras, cujo acento rítmico sincopado, somado ao andamento forte imprimido pelo arranjo, reforçam o sentido exortativo e beligerante presente na letra da canção. A interpretação de Gonzaguinha também é elucidativa a respeito da dimensão de coragem e confrontação propostas por “Erva rasteira”. Vale ressaltar que essa composição fora

⁸⁶ ERVA rasteira. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 3.

lançada pelo seu pai, Luiz Gonzaga, em 1968, no álbum *Canaã*⁸⁷, o que contribui para reforçar os laços de conexão entre Gonzaguinha e o universo nordestino de seu pai, frequentemente tomado como repositório da cultura popular nacional e de uma resistência política contra a ditadura fundada nas já conhecidas imagens de força e resiliência atribuídas ao sertanejo.

Uma outra canção de Gonzaguinha que articula imagens pertencentes ao campo semântico da cultura política nacional-popular é “Meu segredo”, do mesmo álbum lançado em 1976. A faixa se utiliza da figura do sertanejo e do seu fazer laboral como alegoria para a resistência política contra o arbítrio do regime. O desenvolvimento da letra estabelece uma narrativa baseada em um manifesto, onde a resiliência e a dignidade do enunciador são inegociáveis. O léxico utilizado emprega termos regionais e simbólicos, como o “vaqueiro aboiando / O gado em pleno sertão”, e os instrumentos de restrição: “laço, / Gaiola, freio ou bridão”. A imagem poética predominante nessa passagem repousa na força telúrica do trabalhador do sertão, utilizada como metáfora para múltiplas formas de resistência.

E quando grito
 É por que eu quero espaço
 Pois que não nasci pra laço
 Gaiola, freio ou bridão
 Por isso mesmo
 Quando torno à minha casa
 Trago mais vidalegria
 Estourando o coração.

(...)

Ah, meu menino
 Procure seu norte
 Não conte com a sorte
 Te digo que a morte
 Essa há quem te garanta

Vá, meu menino
 Que o preço da felicidade
 Só sabe mesmo em verdade
 Quem pega na perna e levanta.⁸⁸

⁸⁷ POBREZA por pobreza. Compositor: Gonzaguinha. In: *Canaã*. Intérprete: Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1968. 1 LP, faixa 2.

⁸⁸ MEU segredo / Asa Branca. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: *COMEÇARIA* tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 7.

Gonzaguinha manuseia essa figura do homem do campo, mormente o sertanejo, atribuindo-lhe uma predisposição à rebeldia contra o arbítrio e a exploração. A recusa em nascer para “laço, gaiola, freio ou bridão”, como dito anteriormente, é uma metáfora direta para o repúdio à repressão e ao controle estatal imposto pela ditadura. Essa articulação entre a cultura popular e o discurso de insubmissão é um traço definidor da cultura política nacional-popular reconfigurada no pós-AI-5 e presente no trabalho musical de Gonzaguinha, que via no “morro” e no “sertão” imagens poéticas e políticas potentes para o discurso de oposição contra a ditadura a partir da valorização dos artefatos culturais e simbólicos das massas trabalhadoras.

Não é por acaso que “Meu segredo” vem acompanhada da interpretação de Gonzaguinha para “Asa Branca”, autoria de seu pai, Luiz Gonzaga, em parceria com Humberto Teixeira, e lançada originalmente em 1947. “Asa Branca” tornou-se um cânone da música popular brasileira, marcando a emergência da música nordestina, especialmente o baião, no cenário nacional. A canção trata das dificuldades do sertanejo em meio às agruras da seca no Nordeste, o que priva o trabalhador das condições materiais mínimas para garantir a sua sobrevivência. Em razão disso, o sertanejo opta por migrar, mas nutre uma esperança melancólica de um dia a chuva voltar a cair sobre o sertão e ele retornar para os braços de sua amada Rosinha.

As experiências de sofrimento a que é submetido o trabalhador rural dos sertões do Nordeste brasileiro parecem funcionar como causas para a predisposição que o sertanejo possui para resistir às adversidades da vida. Essa construção de sentido é operada por Gonzaguinha em diversas de suas canções, aparecendo pela primeira vez em “Pobreza por pobreza”, de 1969, como já analisado anteriormente. O compositor carioca toma o sertanejo, como também o trabalhador urbano precarizado, geralmente morador do morro e conectado ao universo musical do samba, como repositórios da cultura popular e nacional. Esta é apresentada como detentora de uma predisposição “natural” para a rebeldia, por sua vez forjada da aspereza de um cotidiano tragado por dificuldades econômicas e sociais oriundas da exploração do trabalho e da concentração de renda. Ou seja, Gonzaguinha produz uma politização do morro e do sertão, resignificando os sentidos da experiência de sua gente para mobilizar um discurso que, ao partir dos referenciais da cultura política nacional popular, dirige críticas acerca dos problemas sociais do país.

Na mesma perspectiva de “Erva rasteira”, destaca-se ainda a faixa “Chão, pó, poeira”, oitava do álbum *Começaria tudo outra vez*. Sua introdução é marcada pela percussão, com destaque para o atabaque, que apresenta um ijexá entrecortado por um vocalize lamurioso e anasalado entoado por Gonzaguinha. A aridez desse vocalize não deixa de remeter o ouvinte

ao universo sonoro atribuído aos sertões. Na primeira estrofe, a letra nos conduz por uma paisagem caracterizada pela experiência cotidiana dos trabalhadores rurais, que lidam travessias e caminhadas por uma estrada seca e empoeirada que, mesmo castigada pelo sol escaldante, pode receber torrentes de chuva.

Nas duas estrofes seguintes, o léxico presente na canção aponta para situações que envolvem o medo do enunciador, mas também a sua coragem de homem que, forjado como em meio à dureza do trabalho, se utiliza das mãos calejadas e do facão para abrir caminho, mesmo que seja necessário o uso da violência (“Mato, ‘oi’ que mato”) como resposta a uma violência anterior desferida contra ele (“Mata, ‘ai’ que mata”).

Gonzaguinha mais uma vez parte das imagens que entende como pertencentes ao universo do trabalhador rural para construir um discurso de resistência contra ditadura. O sertanejo é mobilizado como possuidor de uma aspereza produzida pelo cotidiano árido e pela dureza da exploração do trabalho. Tudo isso o torna, aos olhos do compositor, um sujeito “naturalmente” predisposto ao enfrentamento contra as desigualdades e as estruturas de poder autoritário, como se a insubmissão contra as opressões fosse um imperativo próprio de sua existência como pessoa e ator social. As escolhas dos atabaques que emolduram o arranjo de “Chão, pó, poeira” fazem a canção soar como um anúncio de guerra, um convite ao combate contra o despotismo e a desigualdade. A oscilação rítmica da música, que migra do ijexá para o maracatu, reforça a mensagem de enfrentamento, bem como o seu conteúdo exortativo.

É interessante notar que a letra da oitava faixa do álbum *Começaria tudo outra vez* é cantada por um coro em sua primeira repetição, enquanto Gonzaguinha permanece entoando seus vocalizes anasalados e bastante áridos. Quando a canção é repetida pelas segunda e terceira vez, Gonzaguinha assume a voz principal e direciona sua interpretação para uma intenção cada vez mais fortemente beligerante, ao passo que o coro entrecorta a melodia principal com gritos “tribais” de guerra que soam um tanto quanto cinematográficos. O arranjo de cordas e metais, que se destaca junto aos gritos de “ei” entre uma e outra repetição da letra, reforçam sua atmosfera belicosa e de convite a uma ação contra a opressão.

Por fim, nota-se uma clara intertextualidade nos últimos versos da canção, ou ao menos uma forte identidade temática, com outras composições do próprio autor, notadamente “Galope”, que compartilha o refrão exortativo “imbalança” e a convocação para “sacudir a poeira”, funcionando como metáforas para a superação das adversidades, sejam elas as intempéries naturais ou o clima repressivo da ditadura militar.

Dessa maneira, “Chão, pó poeira” só faz confirmar o quanto o trabalho artístico e intelectual de Luiz Gonzaga Jr. continua a mobilizar as imagens, símbolos e personagens presentes no universo da cultura política nacional-popular, no caso trabalhador rural dos sertões e seu universo cultural caracterizado pelas sonoridades do ijexá e do maracatu, para embasar a insubmissão contra a opressão de uma sociedade desigual sob o governo ditatorial dos militares.

Já “Caminho da roça”, canção lançada no disco *Moleque Gonzaguinha*, de 1977, apresenta-se como uma convocação do “povo” à ação, à luta e à resistência contra um ambiente feito de dor e sofrimento. A letra se inicia com a apresentação do refrão, repetido por seis vezes consecutivas, que, com teor fortemente exortativo, convoca as gentes a cantar, como se o canto configurasse o próprio ato de resistir.

As estrofes se desenvolvem a partir da construção léxica de diversas referências às dificuldades de uma vida assinalada pela dor, envolvendo situações como “viver no escuro”, “pular fogueira”, “pisar na brasa” e “engolir cobra”. No entanto, os mesmos versos veem entremeados ao grito de “eia” entoado por Gonzaguinha e pelo coro por quatro vezes seguidas, num tipo de encorajamento à luta, ao combate. É bastante notável que Gonzaguinha se utilize da interjeição “eia” como forma de intensificar o apelo convocatório de “Caminho da roça”, remetendo diretamente à oralidade das cantigas de trabalho e aboios, gêneros tradicionais do universo rural, o que confere à canção uma textura de insubmissão referenciada no universo do trabalhador sertanejo, novamente tomado como substrato do discurso de força e rebeldia.

Eia vamos gente!
Eia vamos povo!
Eia, eia!
Vamos cantar de novo!

Vivendo no escuro
 Como sempre vive.
 (*Eia, eia. eia, eia!*)

Pulando a fogueira
 Como sempre pula.
 (*Eia, eia. eia, eia!*)

Pisando na brasa
 Como sempre pisa.
 (*Eia, eia. eia, eia!*)

Engolindo cobra
 Como sempre engole.

(Eia, eia. eia, eia!)⁸⁹

O arranjo da canção é construído a partir de um forte protagonismo das percussões e constrói gradativamente, a partir da introdução, a célula rítmica do maracatu, gênero associado às manifestações culturais populares do nordeste brasileiro. O ataques nos pratos acompanhados pelo violão durante os gritos de “eia” emitidos por Gonzaguinha e pelo coro aprofundam ainda mais essa mobilização de imagens concernentes ao sertão. Assim, o compositor outra vez enuncia, por meio da articulação entre os suportes lírico e musical, os termos de uma cultura política nacional-popular que tanto informam o seu olhar sobre a sociedade brasileira e o lugar do “povo” no enfrentamento contra a ditadura militar.

É possível perceber, assim, que a “poética da insubmissão” vai ser tornando cada vez mais hegemônica em face de outras representações do popular na obra de Luiz Gonzaga Jr. Dimensões da angústia e da insatisfação do intelectual-artista diante da passividade política de um povo enredado pelos meandros da indústria cultural e da sociedade do consumo continuam presentes em algumas canções do período, como “Um sorriso nos lábios”, do LP de 1976, por exemplo. Contudo, a articulação entre “popular” e “resistência” passam a figurar de modo mais frequente e importante no contexto das canções de Gonzaguinha.

Por sua vez, em “Dia de Santos e Silvas”, faixa 1 de *Moleque Gonzaguinha*, o compositor discorre por meio de uma crônica musical sobre o cotidiano extenuante de um homem que levanta cedo e vai para o trabalho enfrentando os obstáculos impostos pela vida na cidade grande, como o intenso movimento, o rígido controle do tempo e o transporte público lotado. O dia continua a transcorrer sem amenidades e o trabalhador, que se confunde com o próprio enunciador da canção, lamenta-se, já que sabe encontrar um padrão insatisfeito devido ao seu atraso mais do que certo. Gonzaguinha trabalha com a imagem de um típico proletário da metrópole brasileira, chamando a atenção de forma razoavelmente jocosa para as dificuldades enfrentadas por ele.

O dia subiu sobre a cidade
Que acorda e se põe em movimento
Um despertador bem barulhento
Badala, bem dentro, em meu ouvido.

Levanto, engulo o meu café
Corro e tomo a condução
Que, como sempre, vem cheia,

⁸⁹ CAMINHO da roça. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 5.

Anda, para e me chateia.

Está quente pra chuchu,
Meu calo dói,
A certeza já me rói,
Levo bronca do patrão.⁹⁰

Aqui, revela-se uma importante inflexão no que diz respeito à abordagem que o compositor vinha construindo em sua obra a respeito das massas trabalhadoras do país, ora representadas como portadoras de uma vocação para a insubmissão, como o sertanejo forte e resiliente, ora como grupo alienado, desprovido de consciência de classe e, muitas vezes, referenciado como “plateia”. A novidade de “Dia de Santos e Silvas” repousa na recusa em tratar o proletário a partir de sua pretensa verve política rebelde, mas com o foco narrativo em seu dia difícil de labuta e exploração. O compositor também não fustiga o trabalhador com suas exigências de engajamento político transformador, como o faz, por exemplo, em “Comportamento geral”, lançada no álbum *Luiz Gonzaga Jr.*, em 1973. Assim, “Dia de Santos e Silvas” representa uma pequena fissura nas representações mais características da cultura política nacional-popular vista na obra do compositor ao longo dos anos 70.

Ao mesmo tempo, mesmo tocando nas dimensões da exploração do trabalho e da precariedade da vida do trabalhador urbano, “Dia de Santos e Silvas” não o heroifica, tomando-o como agente da transformação social rumo à igualdade de classes ou coisa que o valha. A atmosfera da canção chega a ser, na verdade, razoavelmente jocosa, chegando às raias do pessimismo. Aqui, evidencia-se uma espécie de fissura nas estruturas de representação do popular na obra de Gonzaguinha, rompendo com as imagens mais frequentemente relacionadas às poéticas da “angústia” e da “insubmissão”.

Assim, Gonzaguinha não deixa de apontar para as agruras vividas pelo trabalhador que, esgotado o milagre econômico brasileiro, vê o seu salário, já bastante comprimido pelas políticas de arrocho implementadas pela ditadura, perder ainda mais poder de compra ante a constante alta no custo de vida provocada pela inflação ascendente.

A tarde transcorre calma e quente
Nas ruas, ao sol, fervilha gente
Batalham, como eu, o leite e o pão
Que o gato bebeu e o rato roeu.

Aumenta tudo, aumenta o trem

⁹⁰ DIA de Santos e Silvas. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 1.

Aumenta o aluguel e a carne também
 É... mas, sei, vai melhorar
 Pior que tá não dá pra ficar.⁹¹

O proletário, contudo, vislumbra a possibilidade de alguma melhora em sua condição de precariedade econômica e social, sobretudo por meio da aposta em jogos de azar, como o tradicional “jogo do bicho”, presença constante entre as classes populares urbanas no Brasil ao longo do século XX. O trabalhador-narrador segue com sua reclamação sobre as agruras da vida na cidade quando de sua voltar para a casa já com a noite estabelecida sobre a paisagem urbana.

Ah, meu Deus,
 Se o avestruz der na cabeça
 Vou ganhar dinheiro à beça,
 Faço minha redenção.

E vou lá dentro,
 No escritório do patrão
 Peço aumento, ele não dá,
 Mostro a grana e a demissão.⁹²

As dificuldades do transporte público permanecem, sendo agravadas pela possibilidade de tensões e violências entre os próprios trabalhadores quando um deles fura a fila para provavelmente entrar na condução. É de se notar como Gonzaguinha evidencia a dessolidarização que o mundo do trabalho precarizado impõe entre os trabalhadores, que quase desumanizados pela árdua jornada exaustiva, tendem mais à produção de conflitos entre si do que à revolta social contra os sistemas de exploração.

A noite desceu sobre a cidade
 Nas filas, calor suor cansaço
 Meu corpo está que é só bagaço
 E se está de pé é de teimoso.

Eu, desejando minha cama
 Furam a fila e alguém reclama:
 Louvaram a mãe do rapaz
 Que diz que faz e desfaz.

E só falta uma briguinha
 E eu ir para o xadrez

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem.

Pobre não tem mesmo vez
Não dá sorte ou dá azar.⁹³

Para completar a sua saga, o enunciador precisa se deparar com a frustração de seu sonho de emancipação financeira e superação da condição de proletário explorado pelo patrão, já que a “fezinha” feita no “bicho” não resultou em sorte, mas azar.

E o danado do avestruz
Também não deu
Minha mulher vai reclamar
O dinheiro que era seu.

Que o gato comeu
O rato roeu
Alguém se lambeu.⁹⁴

Cabe também notar que, musicalmente, “Dias de Santos e Silvas” insere-se na tradição do samba de temática social, dialogando com obras que retratam a labuta do morro e do subúrbio, mas com a acidez característica da produção de Gonzaguinha nos anos 1970. O compositor não deixa, portanto, de remeter ao universo do nacional-popular ao narrar o cotidiano de um trabalhador pobre da cidade utilizando-se de parâmetros musicais ligados ao universo do samba, gênero tomado pela intelectualidade de esquerda como expressão cultural genuína das classes subalternizadas. Entretanto, como já dito, a canção foge das representações mais estavelmente situadas nas “poéticas” que propus neste trabalho.

Já na canção “Frutos”, Gonzaguinha manifesta pela primeira vez um contato mais direto entre sua produção artística e intelectual e o pensamento do filósofo alemão do século XIX, Karl Marx. A canção trata do trabalhador rural que, em razão da forma capitalista de organização da propriedade e, por sua vez, da produção, é privado de participar do usufruto dos resultados de seu próprio trabalho. O camponês em questão ocupa o lugar de enunciador da mensagem apresentada na letra da composição e, em tom de lamento, denuncia que, apesar de dedicar-se diretamente ao trabalho produtivo, nunca conseguiu provar dos “frutos” criados por suas próprias mãos.

Nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, obra seminal do pensamento marxiano, escrita em 1844, mas publicada pela primeira vez em 1932, Marx (2004) analisa as várias dimensões do trabalho sob a economia capitalista, utilizando-se das noções de “estranhamento” e

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

“alienação” para qualificar as consequências que tal forma de organização do mundo do trabalho gera no trabalhador assalariado. Segundo Marx, quanto mais o trabalhador dedica-se a produzir “objetos”, ou seja, mercadorias, mais ele empobrece, numa relação inversamente proporcional à quantidade de riquezas que ele produz. Um dos pontos altos da argumentação do pensador alemão reside no fato de que, ao realizar a efetivação do seu trabalho produzindo mercadorias, o próprio trabalhador converte-se ele próprio em mercadoria. Ou seja, o trabalhador não produz apenas objetos que materializam a efetivação do trabalho produtivo, mas produz a si próprio (MARX, 2004, p. 80-81).

O processo do trabalho atua na constituição do próprio sujeito que trabalha. Marx considera que, no capitalismo, ao passo que esse trabalhador efetiva seu labor no objeto produzido, desefetiva-se como sujeito, sendo privado de possuir aquilo que ele próprio produziu. Esse é uma das dimensões da noção de alienação trabalhada por Marx nos *Manuscritos*. Ao fim, o trabalhador é submetido a um processo de trabalho no qual os recursos que ele produz não estranhos a ele, que dedica sua vida integral a necessidades econômicas externas a ele, pertencentes a outrem, no caso, aos capitalistas, proprietários dos meios de produção. Nas palavras do pensador alemão,

O trabalhador se torna tanto mais pobre quanto mais riqueza produz, quanto mais a sua produção aumenta em poder e extensão. O trabalhador se torna uma mercadoria tão mais barata quanto mais mercadorias cria. Com a valorização do mundo das coisas (Sachenwelt) aumenta, em proporção direta, a desvalorização do mundo dos homens (Menschenwelt). O trabalho não produz somente mercadorias; ele produz a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e isto na medida em que produz, de fato, mercadorias em geral. Este fato nada mais exprime senão o seguinte: o objeto (Gegenstand) que o trabalho produz, o seu produto, se lhe defronta como um ser estranho, como um poder independente do produtor. O produto do trabalho é o trabalho que se fixou num objeto, fez-se coisa (sachlich), é a objetivação (Vergegenständlichung) do trabalho. A efetivação (Verwirklichung) do trabalho é a sua objetivação. Esta efetivação do trabalho aparece, ao estado nacional-econômico, como desefetivação (Entwirklichung) do trabalhador; a objetivação, como perda do objeto e servidão ao objeto; a apropriação, como estranhamento (Entfremdung), como alienação (Entäusserung) (MARX, 2004, p. 80-81).

É curioso notar como o mote central de “Frutos” incide exatamente sobre os termos apresentados nessa importante reflexão marxiana, composta por dimensões tanto econômicas como filosóficas, como aponta o próprio título da obra. A primeira estrofe apresenta um campo semântico referente ao ato de trabalhar na terra, na agricultura, com o uso dos verbos “arar” e “plantar”. A segunda estrofe exhibe o verbo construir, aludindo ao trabalho urbano realizado

pelo operário. No entanto, os frutos desse trabalho são “estranhados”, “alienados” ao trabalhador, que não pode experimentá-los já que são apropriados pelos “ditos justiceiros”, como Gonzaguinha se refere ironicamente aos donos da terra.

Pelos campos arei terreiros
 Pés na lama plantei sementes
 Para os ditos tão justiceiros
 Ai, Deus meu!
 Nunca provei dos frutos das minhas mãos
 Nunca provei dos frutos das minhas mãos

As cidades, minha canseira
 Construí com tijolo e sangue
 Para os ditos tão justiceiros
 Ai, deus meu!
 Nunca provei dos frutos das minha mãos⁹⁵

No decurso da canção, o enunciador parece mergulhar num processo reflexivo, como em um despertar de sua consciência de classe, e denuncia que os tais “justos” tendem a esmorecer se o trabalhador não realizar a produção da riqueza material. Ao final, o trabalhador se da capacidade do seu canto incomodar as estruturas exploratórias e opressivas representadas pelos detentores do capital, os “justos”, e, de algum modo, abrir caminho para a apropriação pelos trabalhadores da riqueza por eles produzida, em referência não explícita à possibilidade de uma revolução social vinda em momento não determinado.

E meu canto machuca ouvidos
 Corta sonho, incomoda justos
 É aço, cana, corpos cortando
 A tempo e hora.

E olha eu provando os frutos das minhas mãos
 Olha eu dançando os frutos das minhas mãos
 Olha eu cantando os frutos das minhas mãos.⁹⁶

Com “Frutos”, Gonzaguinha retoma alguns dos termos mais elementares da cultura política nacional-popular forjada nos embates estético-ideológicos dos anos 60, sinalizando a transformação econômica e social do Brasil pelas mãos do trabalhador explorado que, em algum momento futuro se apropriará das riquezas que produz. Esse trabalhador explorado toma

⁹⁵ FRUTOS. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 4.

⁹⁶ *Ibidem*.

consciência de sua exploração e do caráter alienante do trabalho, denunciando as desigualdades sociais e anunciando um momento vindouro no qual os despossuídos se apossarão dos frutos gerados pelas suas próprias mãos, numa possível alusão à revolução social e à construção do socialismo, numa espécie de “dia que virá”.

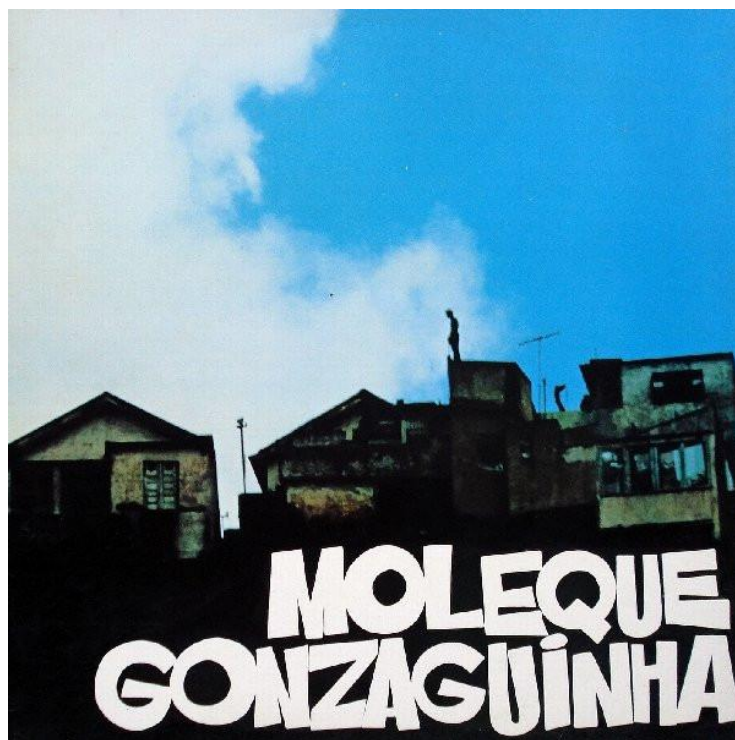
A canção “Frutos” nos ajuda a perceber de maneira bastante clara que a obra de Gonzaguinha ao longo dos anos 70 articula diferentes estruturas poético-musicais e “sociológicas” de representação do popular. Além dos constantes diálogos entre as poéticas da “angústia” e da “insubmissão”, como “Comportamento geral” e “Moleque”, respectivamente, o compositor retoma elementos daquela “poética da revolução”, tão característica da canção participante de meados da década de 1960, em que o trabalhador, assumindo uma consciência de classe, tomava o curso da história com suas próprias mãos. A proximidade da abordagem de Gonzaguinha com as teses do PCB que influenciavam o ambiente cultural brasileiro no período talvez ajude a explicar a presença de perspectivas tão relacionadas ao pensamento de Marx nessa canção, como apresentei anteriormente.

Assim, “Frutos” configura-se como uma toada, cuja harmonia é construída exclusivamente por dois violões, com um deles fazendo as vezes de viola caipira, o que aprofunda a experiência sensorial referente ao mundo sertanejo, rural. Tais escolhas estéticas procuram conferir uma “autenticidade” à voz do enunciador, que, mesmo representando as classes trabalhadoras de modo geral, aparenta ter os seus pés calcados mais no sertão do que na cidade, o que potencializa o discurso nacional-popular do qual Gonzaguinha parte, reelaborando-o ao longo da década de 1970.

Antes de seguir para a análise das canções dos próximos álbuns, cabe tecer algumas considerações sobre a arte gráfica do LP *Moleque Gonzaguinha*, de 1977, do qual fazem parte as duas canções imediatamente anteriores. A capa desse LP talvez represente a melhor síntese imagética da cultura política nacional-popular que Gonzaguinha reelabora e, ao mesmo tempo, a partir dela orienta os termos estético-políticos de seu trabalho musical. Predomina na composição visual a paisagem de um “morro”, de uma favela carioca, provavelmente o morro do São Carlos, no Estácio, bairro do subúrbio do Rio de Janeiro onde Gonzaguinha foi criado. A ideia do artista, aqui, é representar o lócus social de onde parte o seu olhar para o mundo, as suas canções e as massas trabalhadoras pobres que ele tanto irá tematizar. As casas bastante simples, algumas com ares de verdadeiros barracos projetam-se em direção ao céu azul ao passo em que um garoto, um “moleque” parece mirar o asfalto fora de seu perímetro socioeconômico. Gonzaguinha chama para si a propriedade e autenticidade para falar junto às classes

subalternizadas do país, já que se percebe, em alguma medida, como parte delas. O compositor atribui a si uma espécie de “direito” para falar em nome dos mais pobres por se identificar biográfica e socialmente (pelo menos em suas origens na infância e adolescência) com eles, especialmente pelo fato de ter sido criado por seus padrinhos Dina e Xavier, trabalhadores pobres e moradores do São Carlos. Logo, além de afirmar em entrevistas e em canções o seu pertencimento ao “morro”, à comunidade do São Carlos, Luiz Gonzaga Jr. utiliza-se da capa do disco *Moleque Gonzaguinha* para reforçar tal perspectiva e atribuir a si mesmo propriedade e autenticidade para falar não somente “pelo povo”, mas junto a ele.

Figura 07: Capa do álbum *Moleque Gonzaguinha*, de 1977.



Fonte: Discogs. Disponível em <https://www.discogs.com/master/917585-Gonzaguinha-Moleque/image/SW1hZ2U6MTMxMjMxMTI=>. Acesso em: 02/01/2026.

Já a canção “Vai, meu povo”, do disco *Recado Gonzaguinha*, de 1978, foi lançada em pleno período de abertura, ressoando como um anúncio da redemocratização política do país, com destaque para o protagonismo das massas. No entanto, permanece a ambivalência na forma como Gonzaguinha representa o “povo”, ora “esquecido/alienado”, ora sujeito histórico responsável pela construção de um futuro democrático. Essa tensão inicial é o espelho do próprio contexto histórico em que a obra foi criada, visto que o verso se refere às contradições

da distensão, que, mesmo anunciada pelo regime, convive com a permanência de estruturas autoritárias de poder e práticas políticas repressivas. A segunda estrofe de “Vai, meu povo” é emblemática a esse respeito ao alternar imagens de união, cantoria, mãos erguidas e esperança com o aspecto “mascarado e indeciso” do sorriso no rosto das multidões. A imagem poética “é bom tentar” reforça as contradições e inseguranças quanto à possível redemocratização do país.

Vai
 Meu povo esquecido da verdade
 Pintado com a cor da liberdade
 Vestindo fantasia de alegria
 Vai na dança, avança na folia.

Vai
 Seguindo braço dado com a esperança
 Cantando voz bem alta enquanto avança
 Erguendo as mãos aos céus
 No rosto, um riso
 Mascarado, indeciso.

Vai
 Que esse é nosso bloco e é bom tentar
 Dessa vida esquecer de se lembrar.⁹⁷

Em termos musicais, essa ambivalência é traduzida de forma bastante evidente pelo arranjo e pelo andamento do samba. Diferente das marchas carnavalescas eufóricas, a primeira parte da canção apresenta-se como um samba de andamento lento, quase arrastado. Essa escolha estética não é fortuita; ela situa a obra na atmosfera de incerteza política do final da década de 1970, onde a promessa de liberdade convivia com a permanência do aparato repressivo.

É nesse jogo de ambiguidades que a utopia democrática se inscreve. Gonzaguinha, mais uma vez, lança mão dos elementos do carnaval, no caso o “bloco”, para simbolizar a redemocratização do Brasil e a necessidade do protagonismo popular nesse processo. O carnaval praticamente se confunde com uma democracia popular no léxico empregado por Gonzaguinha em sua obra enquanto a “quarta-feira” (de cinzas) assume o sentido de “tempos de ditadura”. A persistência desse desejo, reiterado na repetição do verso, transforma o refrão em um grito de esperança e um programa político para a construção de um futuro democrático com protagonismo popular.

Segue, vai cantando, vai lembrando da alegria

⁹⁷ VAI meu povo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: RECADO Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 LP, faixa 4.

Cai na brincadeira
 Gira, pula, ri, se agita
 Roda, samba e grita
 Se dando de alma inteira
 Deixa ir embora o tempo
 Oi, vira-vira, tem que virar de primeira
 Quem sabe um dia chega alguém
 Anunciando que não há mais quarta-feira
 Quarta-feira
 Quarta-feira.⁹⁸

Gonzaguinha, ao utilizar-se novamente do carnaval como alegoria para a democracia, manifesta sua intenção não somente de conectar “festa popular” e redemocratização do país”, mas de afirmar que a cultura popular é constituída como reservatório das pulsões transformadoras das massas trabalhadoras rumo à construção de uma sociedade mais justa. Ou seja, o “povo” aparece outra vez como lugar privilegiado de insubmissão e sujeito histórico potencialmente transformador, ora resistindo contra as desigualdades econômico-sociais e o arbítrio da ditadura, ora agindo como sujeito ativo na transição democrática brasileira; transição esta que, espera-se, conduza a uma sociedade mais socialmente igualitária. Nesse sentido, Gonzaguinha permanece reelaborando suas representações sobre o “povo brasileiro” e a “cultura popular” e atua de modo importante na reconfiguração dialética dos ingredientes de uma cultura política nacional popular que informa sua produção artística e intelectual.

É importante notar que “Vai, meu povo” inscreve-se no que chamo de “poética da insubmissão”, mas já anuncia o desenvolvimento de uma nova estrutura de representações do popular que marcará a obra de Luiz Gonzaga Jr. nos anos da transição democrática: a “poética da comunhão”.

Já em “E por falar no Rei Pelé”, a temática central reside na subversão dos padrões dominantes na sociedade brasileira — e na própria propaganda da ditadura militar — a respeito de quem deve ser considerado um “craque”, metáfora para a ideia de “herói nacional”. A figura de Pelé, jogador de destaque no futebol brasileiro entre o final dos anos 50 e meados da década de 1970, é tomada como representação do uso do esporte como espaço de produção do ufanismo tão característico dos governos militares, sobretudo no período Médice (1969-1974). O eu poético adota uma perspectiva de porta-voz das “massas”, empregando uma linguagem direta e emotiva para interpelar a audiência e o próprio sistema que oprime o trabalhador. Através da alegoria do campo, o povo é retratado como um atleta completo — o que “corre em campo”, “centra e cabeceia”, “goleiro”, “gandula” e “galera” —, evidenciando grande esforço para

⁹⁸ Ibidem.

sustentar um “time de terceira divisão”, metáfora cáustica para um país governado por generais ditadores.

Craque mesmo é o povo brasileiro
corre em campo, se esforça o tempo inteiro
Via pra ponta e centra e cabeceia
e ele mesmo é o goleiro que escanteia
e o gandula que apanha no fosso a pelota
e a galera que a equipe incendeia.

Craque mesmo é o povo brasileiro
carregando esse time de terceira divisão
nesse jogo sem gol, mas que emoção,
couro cru também é um mata fome!
Sempre um bamba se esquece
e a bola come
sempre um morre, é fatal a indigestão.⁹⁹

Assim, Gonzaguinha subverte o nacionalismo ufanista e conservador da ditadura em prol de uma abordagem que valoriza o “povo brasileiro” como elemento estruturador da nacionalidade. As massas, que sofrem com as duras condições de vida sob um regime político violento e autoritário (“os homens em cima na marcação”), são entendidas, novamente, como lugar privilegiado da resistência. Essa resistência, por sua vez, é uma característica que Gonzaguinha trata como intrínseca às classes subalternizadas, cuja experiência como sujeito histórico forja sua predisposição para “lutar”. Ou seja, as dificuldades materiais que fazem com que as classes trabalhadoras precisem lutar severamente para sobreviver (“na redonda ele se atira igual leão / tá pensando que é um prato cheio de feijão”) são transpostas para o plano político por meio do olhar do compositor. Lutar para sobreviver equivale, portanto, a lutar contra as desigualdades sociais e também contra a ditadura. Assim, Gonzaguinha localiza nas práticas sociais e cotidianas dos trabalhadores o cerne de uma cultura nacional naturalmente inclinada à resistência, situando no interior da cultura política nacional-popular sua reflexão como artista e intelectual público ao mesmo tempo em que permanece construindo sua “poética da insubmissão”.

Craque mesmo é o povo brasileiro
com os homens em cima na marcação
transformando a partida em pedreira
uma rinha sem gol, mas que emoção
na redonda ele se atira qual leão

⁹⁹ E por falar no Rei Pelé. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: RECADO Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 LP, faixa 6.

tá pensando que é um prato cheio de feijão
e não é não!¹⁰⁰

Os parâmetros musicais de “E por falar no Rei Pelé” organizam-se a partir de um arranjo que procura atribuir sentidos de força e intensidade à mensagem enunciada por Gonzaguinha. O diálogo entre os instrumentos musicais amplifica a aspereza da crítica social presente na letra, cujo sentido rascante é reforçado pela guitarra razoavelmente distorcida. A levada de samba, que conduz a estrofe remete ao conteúdo nacional-popular sabidamente presente na MPB dos anos 70, mistura-se às sonoridades trazidas pelo rock/pop, produzindo um hibridismo sonoro característico do período. Pode-se afirmar, dessa forma, que Gonzaguinha continua integrando sonoridades “universais” aos parâmetros de criação entendidos como propriamente nacionais, dilatando seu arcabouço de representações do nacional no campo estético-musical para reelaborar as formas de expressão da cultura política nacional-popular na década de 1970.

Por sua parte, em “João do Amor Divino”, primeira faixa de *Gonzaguinha da vida*, de 1979, o compositor carioca narra o cotidiano de um trabalhador brasileiro cuja vida material é assinalada por significativa privação e adversidade. Mesmo dedicando-se anos a fio ao trabalho aparentemente extenuante, sua renda não é suficiente para sustentar a família numerosa, fazendo-a dependente das sobras da feira, também conhecidas como “xepa”. O desamparo social de João torna-se ainda mais evidente diante da dificuldade de acesso a serviços básicos de assistência médica. A situação experienciada por João do Amor Divino acaba por torná-lo algo incrédulo, manifestando desconfiança frente aos discursos religiosos que procuram aquecer sua esperança.

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

Muita noite sem dormir na fila do INPS.
Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarece.
Todo dia um palhaço dizendo que Deus dos pobres nunca esquece.
E um bilhete mal escrito
Que causou um certo interesse.¹⁰¹

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ JOÃO do Amor Divino. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA da vida. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 1.

Diante disso, João decide dar fim à própria vida. O trabalhador sobe até o sétimo andar de um prédio e, mesmo emocionado por pensar em seu filho mais novo, atira-se em direção ao asfalto sob os olhares e gritos de uma multidão entorpecida com a morte transformada em espetáculo cotidiano. A reviravolta cênica da narrativa se apresenta quando João, após estatelar-se no chão, levanta-se, recebe aplausos, recolhe o dinheiro da multidão transformada em plateia e os ironiza por terem de algum modo nutrido euforia e satisfação diante de sua tragédia.

É que meu nome é
 João do Amor Divino de Santana e Jesus.
 Já carreguei, num guento (sic) mais
 O peso dessa minha cruz.
 Sentado lá no alto do edifício
 Ele lembrou do seu menor
 Chorou e, mesmo assim, achou que
 O suicídio ainda era o melhor.

E o povo lá embaixo olhando o seu relógio
 Exigia e cobrava a sua decisão.
 Saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção.
 Desceu os 7 andares num silêncio de quem já morreu.
 Bateu no calçadão e de repente
 Ele se mexeu.

Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu.
 João se levantou e recolheu a grana que a plateia deu.
 Agora ri da multidão executiva quando grita:
 “Pula e morre, seu otário”!
 Pois como tantos outros brasileiros
 É profissional de suicídio
 E defende muito bem o seu salário.¹⁰²

Ao tematizar a “epopeia” urbana de João do Amor Divino, Gonzaguinha aborda dois aspectos importantes da sociedade brasileira durante a ditadura militar. De um lado, refere-se à modernização conservadora, que amplia os processos de industrialização do país, causando significativo desenvolvimento econômico ao mesmo tempo que precariza as condições de vida da classe trabalhadora brasileira com políticas de arrocho salarial. De outro, tematiza o avanço da indústria cultural no Brasil, processo responsável pelo aprofundamento da transformação de bens simbólicos em espetáculo, sendo a própria miserabilidade das classes trabalhadoras entendidas como entretenimento.¹⁰³

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ibidem.

Contudo, João do Amor Divino subverte as expectativas sociais a seu respeito, demonstrando de maneira quase heroica sua capacidade de transformar a própria tragédia em meio de subsistência. Aqui, a lógica da “malandragem” é relida por Gonzaguinha. Nela, o personagem não procura burlar o mundo do trabalho e lançar-se a uma vida baseada na boemia, na informalidade ou em pequenos golpes. A subversão de João reside na negação da morte em razão do desespero gerado por uma vida de trabalho e pobreza, transformando sua esperada tragédia em um mecanismo para manter sua própria existência. João do Amor Divino se levanta vitorioso diante da euforia de uma “multidão executiva”, metáfora para as classes médias e elites econômicas que se deleitavam ante o espetáculo de sua morte trágica. Ao viver da própria morte transformada em espetáculo, o personagem transcende o horizonte histórico esperado para um cidadão pertencente à sua classe, humanizando-se diante dos processos de desumanização produzidos por um capitalismo em franca expansão num país governado por generais-ditadores. Há também uma forte construção alegórica por Gonzaguinha: o salto de João não é um fim, mas um meio de garantir o próprio existir material, uma metáfora para o trabalhador que “se mata” diariamente para garantir o próprio sustento. A “poética da insubmissão” ganha diferentes camadas de complexidade em “João do Amor Divino”, cujo personagem não resiste apenas contra um regime autoritário e violento. João transcende a própria materialidade da luta pela sobrevivência, configurando sua trajetória como um ato de insubordinação diante da morte; uma morte desejada pelos agentes da sociedade que produzem as condições precárias que fustigam o cotidiano do trabalhador e que se satisfazem material e simbolicamente com a sua miséria.

A melodia tensa de “João do Amor Divino” coaduna com a atmosfera geral da narrativa, que, apesar de fortemente irônica, mostra-se bastante carregada e inquietante. Já na introdução, o coro puxado por Gonzaguinha desfila pontos de tensão melódica emoldurados por algum nível de modalismo presente na harmonia. A interpretação vocal, coerente com a evolução da canção, aprofunda a sua dramaticidade na medida em que João se aproxima do ato derradeiro de jogar-se do edifício. Gonzaguinha eleva a melodia a notas cada vez mais altas, emulando uma espécie de grito desesperado quando o corpo de João se aproxima do solo. O repouso harmônico-melódico construído em seguida contribui para a exacerbação da ironia presente nos versos finais da letra, aqui, enunciada entre o canto e fala.

A análise de “João do Amor Divino” nos permite situar a obra de Gonzaguinha em um ponto de inflexão importante dentro da cultura política nacional-popular. Se, ao longo da década de 1960 e no início dos anos 1970, o projeto nacional-popular — forjado nas bases do CPC da

UNE e consolidado como uma cultura política de resistência — buscava no “povo” a reserva moral e a potência revolucionária para a transformação da sociedade, nesta canção de 1979, Gonzaguinha nos apresenta um retrato mais cru e desencantado desse sujeito histórico. Entendo que, aqui, o compositor não abandona a defesa das classes subalternas, mas complexifica a sua representação, afastando-se de um idealismo romântico para denunciar as estratégias de sobrevivência impostas ao “homem comum” pela modernização conservadora da ditadura militar.

Já o samba, “Com aperna no mundo” opera como uma síntese autobiográfica que ultrapassa o relato pessoal para articular, no campo literomusical, as tensões entre a origem popular do compositor no Morro de São Carlos e a sua inserção no mundo universitário das classes médias intelectualizadas. O mote central da canção reside na dialética entre a partida e o retorno, a tradição popular e a modernidade, o “morro” e o “asfalto”, temas caros à cultura política nacional-popular que Gonzaguinha reelabora ao longo da década de 1970.

O compositor assume a identidade do “menino”, o “moleque do Morro do São Carlos”, dirigindo-se a uma interlocutora específica, Dina (Leopoldina de Castro Xavier), sua mãe de criação e madrinha, figura que simboliza o enraizamento comunitário e a afetividade da infância de Gonzaguinha no subúrbio carioca. O desenvolvimento narrativo descreve o deslocamento do sujeito que desceu o morro movido tanto pela “necessidade” como pelo “sonho” de transcender sua realidade, mesmo mantendo os pés fixados sobre ela como memória, lugar de pertencimento e repositório de imagens a turbinar a representações do popular que inundarão sua obra.

Nessa segunda faixa do álbum *Gonzaguinha da vida*, o compositor procura afirmar-se como um artista cuja trajetória guarda significativa peculiaridade em relação ao que normalmente se observava no ambiente da MPB universitária dos anos 60 e 70. Apesar do seu ingresso nas fileiras da moderna música popular brasileira por volta de 1968, Luiz Gonzaga Jr. faz questão de explicitar e defender suas raízes populares. Ao afirmar o seu pertencimento original ao “morro”, lugar social privilegiado entre as representações mobilizadas pela cultura política nacional-popular, Gonzaguinha chama para o seu trabalho as ideias de “legitimidade” e “autenticidade” para falar a respeito das classes trabalhadoras subalternizadas, às quais pertenciam seus pais adotivos e toda a sua rede de sociabilidade durante a infância e a adolescência.

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 gente a conquistar
Havia um fogo em seus olhos
Um fogo de não se apagar.¹⁰⁴

Dessa forma, o compositor equaciona o impasse do artista engajado às voltas com o fato de “ser burguês”, mas “optar por ser povo”, dilema profundamente vivido pelos intelectuais de esquerda no Brasil dos anos 60 e 70. Ao afirmar constantemente a sua inscrição nas camadas populares em razão de sua origem e de sua criação, Gonzaguinha percebe-se livre de responder ao imperativo da cultura política nacional-popular por “tronar-se povo”, já que se entende necessariamente como tal.

Assim, Luiz Gonzaga Jr. constrói uma poderosa representação sobre si próprio, justificando sua propriedade para falar não em nome das classes subalternizadas, mas junto a elas. Tal estratégia é buscada por ele ao longo de sua obra musical, manifestando-a também em sua performance pública, seja na imprensa escrita ou nas entrevistas para a TV. Sua busca por ser uma voz autêntica para falar das contradições sociais e econômicas que afligem as classes trabalhadoras expressa, novamente, o quanto o seu trabalho intelectual e artístico atravessa a década de 1970 como espaço privilegiado para a releitura dos termos da cultura política nacional-popular.

Em seus parâmetros musicais, “Com a perna no mundo” privilegia o gênero samba tradicional, com sua harmonia evoluindo da tonalidade menor, na primeira parte, para a maior, na segunda, uma característica marcante na estrutura dos sambas-enredo, por exemplo. O coro no refrão mimetiza o canto coletivo de uma escola de samba ou de uma comunidade, reforçando o sentido de pertencimento, solidariedade e a identidade popular que a letra reivindica.

Oh, oh, ê ê ah
O moleque acabou de chegar (ê mãe!)
Oh, oh, ê ê ah
Nessa cama é que eu quero sonhar.

Oh, oh, ê ê ah
Amanhã boto a perna no mundo

¹⁰⁴ COM a perna no mundo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA da vida. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 2.

Oh, oh, ê ê ah
É que o mundo é que é meu lugar.¹⁰⁵

“Com a perna mundo”, não deixa de evocar algumas dimensões da resistência atribuída às classes subalternizadas do país. O protagonista da canção, a saber o próprio autor, celebra em tom festivo uma espécie de vitória ao retornar ao morro para encontrar sua comunidade após sua jornada de enfrentamentos e descobertas. Ao mesmo tempo, a evocação desse pertencimento comunitário anuncia o elemento de solidariedade nas relações entre o intelectual e o povo que marcarão algumas obras a partir desse momento. Dessa maneira, a narrativa que o compositor constrói nesse samba permite o tomemos como o morador do morro que, mesmo tendo se tornado um artista-intelectual, conservou elementos pujantes do popular em seu ser social. Dessa forma, assim como “Vai, meu povo”, “Com a perna no mundo” situa-se no entrelugar entre a “poética da insubmissão”, que nesse caso apresenta o triunfo pessoal do morador do morro tornou-se artista e conheceu a vida no asfalto, e a “poética da comunhão”, com todo o seu apelo ao aprofundamento dos laços de solidariedade entre os distintos grupos que compõem a sociedade brasileira em sua luta por uma vida melhor.

Contudo, creio ser de grande importância apresentar uma ponderação a respeito dessa origem popular que Gonzaguinha tanto celebra e exalta em suas canções, performances televisivas e imprensa escrita. Não tenho a intenção de fazer coro com o próprio personagem analisado quando este mobiliza seu pertencimento às camadas populares para, de algum modo, afirmar a legitimidade de sua voz ao falar sobre as mazelas do “povo brasileiro”. O que procuro apontar é o quanto Gonzaguinha ancora sua busca por maior autenticidade no discurso de pertencimento às camadas subalternizadas da população brasileira. Nesse sentido, o Morro do São Carlos por mais que tenha sido vivo pelo compositor na carne também ocupa um lugar imaginado, ou seja, conforma-se como parte das representações que o artista cria sobre o popular.

A dialética que atravessa a posição do compositor — entre seu lugar social de origem e o papel que assume como artista e intelectual público — talvez seja mais adequadamente compreendida não como uma relação de contiguidade, mas como dilema. Em outras palavras, trata-se de pensar que suas poéticas são atravessadas por tensões e conflitos que expressam dilemas históricos vividos no interior do tradição nacional-popular.

Embora Gonzaguinha frequentemente manifeste, em suas canções e intervenções públicas, o desejo de ampliar o alcance social de sua obra, sua produção acabou por dialogar de

¹⁰⁵ Ibidem.

maneira mais intensa com setores das classes médias intelectualizadas. Esse deslocamento evidencia um dos impasses recorrentes da cultura política nacional-popular no Brasil, a saber a mediação exercida por artistas e intelectuais oriundos das classes médias na representação simbólica das experiências e demandas das classes populares. Como se verá a seguir, a própria existência da “poética da angústia” apresentará um Gonzaguinha por vezes contrariado — para não dizer revoltado — com a postura passiva e alienada das classes populares das quais diz fazer parte. Nesses momentos, a postura de Gonzaguinha ressoa mais um *habitus* forjado em meio as classes médias intelectualizadas e seus valores de esquerda do que as vicissitudes e ambiguidades que marcam a relação das classes baixas com o campo da política.

Sob esse perspectiva faz menos sentido afirmar que Gonzaguinha tem mais legitimidade para falar em nome do povo do que perceber que, na verdade, o compositor se utiliza desse pertencimento — que é em diversas medidas real e influencia a sua obra — como estratégia discursiva para demarcar um lugar singular na MPB.

3.3.2. “Poética da angústia”: as contradições na relação entre o artista-intelectual e as classes trabalhadoras

Nesta seção do Capítulo 2 ambiciono tratar das contradições manifestas na relação que Gonzaguinha estabelece com as classes trabalhadoras que ele tanto tematiza em suas canções. É importante perceber que tais contradições envolvem o constante tensionamento entre as intenções políticas que Gonzaguinha deseja imprimir em sua obra e as necessidades do mercado, que tende a esvaziar os conteúdos propriamente engajados propostos pela canção para realizá-la como mercadoria em uma sociedade cada vez mais massificada.

Percebe-se, dessa forma, que as representações do popular mobilizadas na obra de Gonzaguinha quando da “recusa” do povo” a uma postura insubmissa frente ao regime apontam para uma dimensão de angústia, que toma conta da relação entre o enunciador e os personagens populares tematizados. Assim, utilizo-me da noção de “poética da angústia” para nomear as formas como Gonzaguinha articula as representações do popular em algumas das canções do começo da década de 1970, período marcado, não coincidentemente, pelo “milagre brasileiro”.

A primeira dessas canções é “Um sorriso nos lábios”, lançada em compacto simples pela EMI-Odeon, juntamente a “Comportamento geral”, em 1972, que se insere no contexto mais repressivo da ditadura militar brasileira, os chamados “anos de chumbo”. A obra de Gonzaguinha neste período é marcada por uma postura de enfrentamento que, inclusive, lhe

valeu a alcunha de “cantor-rancor”. Nesta canção, o mote central é a alienação travestida de resiliência, ou a imposição de uma felicidade artificial diante de uma realidade social esmagadora. O eu poético assume a posição de um observador crítico, que se dirige a um interlocutor genérico — o cidadão comum, o “irmão” — que parece aceitar passivamente a miséria e a opressão.

O desenvolvimento da letra se dá através da enumeração de imagens poéticas agressivas que contrastam com o refrão exortativo. Metáforas como “vidro moído ou areia no café da manhã” e “ensopadinho de pedra no almoço e jantar” evocam uma existência de privação e opressão cotidiana. Gonzaguinha não deixa de fazer referência às dimensões raciais que envolvem as contradições da sociedade brasileira, sobretudo no que tange à violência contra os corpos negros, sempre presente nas páginas dos jornais.

Vidro moído ou areia no café da manhã
E um sorriso nos lábios
Ensopadinho de pedra no almoço e jantar
E um sorriso nos lábios.

O sangue, o roubo, a morte, um negro em cada jornal
E um sorriso nos lábios
Noventa e cinco sorrisos suando na condução
E um sorriso nos lábios.¹⁰⁶

A narrativa prossegue listando um conjunto de mazelas sociais sempre seguidas pela instrução mecânica e alienante: “e um sorriso nos lábios”. A ironia é a figura de linguagem estruturante da canção. Gonzaguinha também chama a atenção para uma série de dispositivos que reforçam a alienação das massas, como o futebol e o carnaval, apostando na ambivalência de ideias para gerar a tensão almejada, como em “dureza da vida” e “beleza do sol”. Nota-se que compositor não deixa de tecer suas contumaz crítica cifrada à ditadura, que, aliada à setores da indústria cultural, parece combinar estratégias repressivas e alienantes, como expresso em imagens que combinam “o cerco”, o “silêncio” e o “circo”.

O jogo, a nega, a loteca, a fome, o futebol
E um sorriso nos lábios
A taça, a vida, a dureza, viva a beleza do sol
E um sorriso nos lábios.

¹⁰⁶ UM sorriso nos lábios. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga Junior. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: ODEON, 1973. 1 Compacto Simples, faixa 1.

Os olhos fundos sem sono, os corpos como lençol
 E um sorriso nos lábios
 O cerco à vida, o circo, silêncio, um nego anormal
 E um sorriso nos lábios.¹⁰⁷

Musicalmente, a canção trabalha com o gênero samba, muitas vezes associado à alegria e à celebração festiva, para subvertê-lo. Essa escolha não é fortuita, já que reforça a ironia do texto. A melodia, embora possa apresentar contornos que remetem a um samba de morro, é atravessada por uma tensão que não se resolve plenamente, mantendo um clima de “mal-estar” que a própria letra anuncia.

É importante salientar que, como intelectual público, Gonzaguinha utiliza essa forma para debater a condição do brasileiro sob o regime autoritário, criticando não apenas a opressão estatal, mas também a passividade social que permite sua continuidade. A “poética da angústia” se traduz, portanto, na inconformidade do artista-intelectual ante a ausência de insubmissão do “povo” frente às contradições sociais e econômicas do país, sobretudo as políticas opressivas da ditadura em relação às classes trabalhadoras. Gonzaguinha, aqui, abusa da ironia chamando a atenção do seu interlocutor para o sentido um tanto ilusório de sua acomodação, não deixando de evidenciar o papel alienante do discurso religioso conservador. Além disso, o compositor alerta o trabalhador quanto ao custo de seu “sorriso nos lábios” — uma possível referência ao encantamento e euforia ufanista que tomou conta de setores da sociedade brasileira durante o “milagre econômico” —, cuja fatura será cobrada, aludindo aos custos sociais elevados das políticas de desenvolvimento produzidas pela ditadura entre fins dos anos 60 e meados dos 70.

Mas sonha que passa
 Ou toma cachaça
 Aguenta firme, irmão
 Na oração
 Deus tudo vê e Deus dará
 Ou então acha graça
 É tão pouca a desgraça
 Mas no fim do mês
 Lembra de pagar a prestação
 Desse sorriso nos lábios, é
 Desse sorriso nos lábios, pois é
 Desse sorriso nos lábios.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

Outra canção importante é “Página 13”, terceira faixa de seu primeiro LP. A letra de *Página 13* apresenta a narrativa e a descrição a respeito de um personagem bastante específico, no caso, o vizinho do enunciador. Num primeiro momento, o vizinho é lido como uma pessoa com boas qualidades (educado, bem-comportado, trabalhador, batalhador etc.). Esse quadro muda quando o enunciador abre o jornal e lê, provavelmente nas páginas policiais, que o tal vizinho assassinou a família - mulher e filhos - a pauladas e se matou em seguida. Diante da informação lida no jornal, o enunciador coloca-se a questionar as qualidades percebidas anteriormente em seu vizinho e passa a evocar falas ouvidas de sua esposa, a quem chama de “patroa”, numa clara intenção de se aproximar da linguagem popular, sobre as péssimas qualidades do sujeito. O enunciador parece muito disposto a rescrever sua impressão sobre o sujeito diante da ação brutal e hedionda cometida por ele.

É interessante observar que, ao final da canção, o enunciador revela não saber o nome do vizinho, denotando que, na verdade, as relações estabelecidas naquele ambiente são superficiais e que toda e qualquer impressão sobre as pessoas, mesmo as mais fisicamente próximas, podem estar equivocadas. Essa situação demonstra o grau de desconexão entre os indivíduos com o avanço dos processos de urbanização, que concentra multidões nas cidades e desumaniza as relações entre as pessoas, já que, mesmo vivendo em apartamentos tão próximos e no mesmo prédio, não são capazes de estabelecer contatos com intimidade e de se conhecerem minimamente.

Até que ele era um rapaz muito bem-educado
 Até que ele tinha um bom coração
 Até que ele era um rapaz muito bem-comportado
 Até que ele era um poço de boa intenção
 (...)
 Até que hoje à noite pegando e relendo o jornal
 A foto no canto da esquerda me despertou
 Matou a mulher e as crianças a golpes de pau
 Sem um bilhete, sem explicações, se suicidou

Se bem que a patroa falava “esse cara não presta”.
 “Tem cara de ser mal marido, de não ter valor”.
 Se bem que a patroa falava “esse cara não presta”.
 “Tem cara de anjo, mas nunca que ele me enganou”.¹⁰⁹

¹⁰⁹ PÁGINA 13. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 3.

Além disso, as próprias dificuldades da vida urbana numa sociedade cada vez cosmopolita parecem ter alguma dose de responsabilidade no adoecimento dos sujeitos, que acabam se tornando capazes de ações brutais. Ou seja, tem-se uma espécie de diluição da profundidade das conexões entre as pessoas numa sociedade cada vez mais urbanizada, cosmopolita e dessensibilizada.

Por fim, há de se destacar que o enunciador menciona a cor do vizinho, um homem negro, o que provavelmente não foi uma escolha fortuita. Aqui Gonzaguinha articula de modo bastante poderoso o imaginário racista presente na sociedade brasileira, já que a cor do personagem é destacada, o que não acontece com os personagens de outras composições. Ao mesmo tempo em que o vizinho, um homem negro, é visto como trabalhador e honesto, ele aparece ligado diretamente a um episódio de violência extremada sobre o qual apenas especula-se com base em uma notícia de jornal, gerando confusão na forma como o eu-lírico e sua esposa o leem.

“Página 13” lança, portanto, uma névoa sobre as representações que Gonzaguinha constrói sobre as camadas pobres da sociedade, evidenciando as contradições da cultura política nacional-popular. O personagem da canção, o “vizinho”, está inserido nos quadros de uma classe trabalhadora que Gonzaguinha procura frequentemente representar como portadora de uma cultura de resistência e insubmissão contra o arbítrio. A forma como o povo é forjado em meio a tantas contradições sociais seria, nas canções do compositor, criadora de um perfil essencialmente rebelde. Ou seja, o nacional-popular em Luiz Gonzaga Jr. enfatiza a relação direta entre códigos culturais e comportamentais do trabalhador pobre do subúrbio e a resistência contra a ditadura e a exploração capitalista. O “vizinho”, de *Página 13*, quebra com esse entendimento, apresentando-se como retrato acabado dos limites e contradições do nacional-popular na MPB dos anos 70. Aqui, o trabalhador pobre é destronado do seu lugar de “heroísmo”, como o enquadrava a MPB da segunda metade dos anos 60, demonstrando um importante deslocamento operado por Gonzaguinha em relação às representações do popular e sinalizando a construção de uma “poética da angústia”.

Os limites da cultura política nacional-popular já haviam sido alvo de intensos debates no Brasil a partir de 1967. Os tropicalistas não mediam esforços para criticar uma espécie de sectarismo que grassava entre os artistas da MPB, desejosos por uma canção nacionalista, engajada e capaz de mobilizar as massas rumo à transformação das estruturas sociais. É em tal cenário que o “morro” e o “sertão” aparecem como imagens poéticas (e políticas) privilegiadas nas canções de uma MPB em vias de construção. Tem-se aí, inclusive, umas das características centrais da cultura política nacional-popular. Essa concepção tão presente entre os músicos

participantes, sobretudo após o golpe de 1964, não deixa de mostrar as ambiguidades presentes na relação entre o artista-intelectual e as classes trabalhadoras a quem ele deseja representar e conduzir. Os tropicalistas fizeram esse apontamento em 1967/1968, tornando-se grandes críticos do nacional-popular (NAPOLITANO, 2001, p. 139-140).

Gonzaguinha, como bom filho do contexto musical brasileiro pós-tropicalista, é herdeiro tanto dessa cultura política nacional-popular desenvolvida nos anos 60 como das críticas que lhe foram feitas no final da década. O compositor não deixa de perceber e se incomodar com as contradições existentes entre o “povo real” e o “povo imaginado”, ora narrando as suas incongruências como uma espécie de cronista — como é o caso de “Página 13” —, ora ironizando e se revoltando contra a alienação do trabalhador ante à exploração e o arbítrio. *Comportamento geral*, penúltima faixa do mesmo álbum lançado em 1973 – mas lançada originalmente um ano antes em compacto simples – é um exemplo do que acabo de dizer.

Nessa canção, um samba lento, levemente arrastado, o enunciador manifesta revolta diante da passividade, resignação e alienação de Seu Zé, que se constitui como alegoria para a classe trabalhadora brasileira que não parece ser capaz de se revoltar contra as mazelas sociais que marcam o país durante a Ditadura Militar.

O personagem Seu Zé em questão apresenta uma atitude demasiado resignada ao ter que disputar os restos alimentícios em uma feira e, ainda assim, dizer-se recompensado. A alienação do trabalhador brasileiro é colocada em evidência na segunda estrofe, quando Seu Zé se mostra propenso a rezar pelo bem do patrão, não se dando conta que está desempregado. Ou seja, para Gonzaguinha, nesse momento o trabalhador não consegue perceber sequer o óbvio antagonismo de classe que marca a estrutura social brasileira.

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.¹¹⁰

Na última estrofe, o comportamento desse trabalhador brasileiro percebido pelo compositor abusa da passividade e do oportunismo individualista diante do regime autoritário

¹¹⁰ COMPORTAMENTO geral. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 9.

no Brasil. Seu Zé parece se comprometer com os valores nacionais da Ditadura Militar, fazendo apenas aquilo que lhe for ordenado em troca de recompensas materiais, espirituais e reconhecimento de seu caráter ordeiro, ou seja, não contestador do status quo. No refrão, Gonzaguinha se utiliza da ironia ao afirmar ideias contrárias ao que está realmente defendendo e alerta a classe trabalhadora brasileira que, ao final de todo o processo, não haverá mais espaço para a festa, para o carnaval. Ou seja, aliar-se ao regime por adesismo, medo ou oportunismo não trará ao trabalhador a desejada liberdade, alegoricamente representada pelo carnaval.

Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
Se acabarem com o teu Carnaval?

Você deve aprender a baixar a cabeça
E dizer sempre: “Muito obrigado”
São palavras que ainda te deixam dizer
Por ser homem bem disciplinado
Deve, pois, só fazer pelo bem da Nação
Tudo aquilo que for ordenado
Pra ganhar um Fuscão no juízo final
E diploma de bem-comportado.¹¹¹

A interpretação vocal de Gonzaguinha para esse samba lento alterna entre o lamento, ante o comportamento submisso do interlocutor, e a ironia, que se expressa tanto por meio da letra como da entonação do canto. A ideia aqui é marcar o quanto a alienação de Seu Zé não é aceitável sob a perspectiva do eu-lírico da canção, deixando nítida as contradições presentes na cultura política nacional-popular que orienta o próprio artista nos anos 70. Essa é uma das principais marcas do que tenho considerado a “poética da angústia”, estrutura de representação do popular que se desenvolve na obra de Gonzaguinha a partir do início da década de 1970 e assinala o desencantamento momentâneo do compositor quanto à disposição das massas subalternizadas para enfrentar o regime. Essa atmosfera também se faz presente na trajetória do cinema novo, como bem demonstra Cardenuto (2000, p. 160).

Já em “É preciso”, um fado composto por Gonzaguinha em homenagem à sua mãe adotiva, Dina, de origem portuguesa, percebe-se o esforço do artista na conscientização dos trabalhadores. Estes são representados nessa canção pela própria figura materna do compositor. A canção integra a primeira faixa do segundo LP de Luiz Gonzaga Jr., lançado em 1974 pela Odeon.

¹¹¹ Ibidem.

Nela, o eu-lírico da canção conversa com a mãe sobre um conjunto de questões acerca de sua realidade social, caracterizada em grande medida pelo trabalho doméstico, no caso de Dina, e pelo trabalho como músico da noite, no caso de Xavier, o pai adotivo. O compositor chama a atenção para a dureza do trabalho e, no refrão de formato irregular que se repete ao longo da estrutura da música, enfatiza a relação entre a luta pela sobrevivência que marca a vida das classes trabalhadoras periféricas e a luta política pela melhoria das suas condições de vida. A repetição dos versos “lutar é preciso” e “labutar é preciso”, um articulado ao outro, denota a conexão realizada pelo autor entre a realidade social dos trabalhadores e trabalhadoras e a luta pelo fim da realidade do trabalho precarizado e pouco remunerado.

Minha mãe no tanque lavando roupa
 Minha mãe na cozinha lavando louça
 Lavando louça,
 Lavando roupa,
 Levando a luta, cantando um fado
 Alegando a labuta

Labutar é preciso, menino!
 Lutar é preciso, menino!
 Lutar é preciso.¹¹²

Uma outra passagem que chama a atenção na letra escrita por Gonzaguinha reside na mensagem que o eu-lírico endereça à sua mãe, alertando-a sobre a necessidade de enxergar a vida para além do que mostram os filmes. O sujeito da canção, assim, realiza uma espécie de convocação da mãe à desalienação.

Ô Dina, é preciso
 Olhar essa vida,
 Além desse filme do Cine Colombo,
 Saber dessa lama na festa do mangue.¹¹³

Gonzaguinha também faz referências ao contexto político mais geral do país, dizendo que não teve sucesso ao sair do subúrbio e ir em direção à cidade para buscar a alegria e a felicidade, pois estava “tudo fechado”, mesmo não sendo feriado. Nota-se que o compositor se refere tanto ao fechamento político que vigorava no Brasil do início dos anos 70, marcado pela Ditadura Militar (a presença de uma caixa de bateria rufando em tom marcial ao longo da

¹¹² É preciso. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 1.

¹¹³ *Ibidem*.

canção reforça esse sentido), como às dificuldades econômicas enfrentadas pelo país. O verso “mas volto arrasado, tá tudo fechado/talvez haja falta, não há no mercado/ e hoje, ô Dina, nem é feriado” deixa entrever a interpretação aqui apresentada.

Mas mãe não se zangue que as mãos eu não sujo,
Apenas eu quis conhecer a cidade,
Saber da alegria e da felicidade
Que vendem barato em qualquer quitanda,
Mas volto arrasado tá tudo fechado,
Talvez haja falta não há no mercado
E hoje, ô Dina, nem é feriado
E hoje, ô Dina, não é feriado.¹¹⁴

O gênero musical escolhido por Gonzaguinha para a canção que inaugura o seu segundo disco é um fado. Tal escolha parte de dois critérios pensados pelo compositor. De um lado, ele constrói um diálogo coerente entre o peso da labuta diário de seus pais, trabalhadores pobres do subúrbio do Rio de Janeiro, e a atmosfera carregada e melancólica que comumente permeia o gênero musical de origem portuguesa. De outro, homenageia a mãe adotiva, Dina, uma mulher humilde cuja família veio de Portugal e se estabeleceu no Brasil.

Contudo, gostaria de demarcar que um dos pontos mais interessantes da letra de “É preciso” encontra-se na tentativa de Gonzaguinha de resolver a contradição permanente que envolve a relação entre o artista-intelectual e o povo. Ao longo da faixa, o autor percorre a paisagem suburbana do Rio de Janeiro, onde o eu-lírico foi criado pelos seus pais, evidenciando que se trata de uma canção autobiográfica. Dina, trabalhadora doméstica de origem portuguesa, é mãe adotiva de Gonzaguinha e, junto com Xavier, também conhecido como Baiano do Violão, músico popular, criou o compositor no Morro do São Carlos, bairro do Estácio, no Rio de Janeiro.

É importante perceber que a descrição da paisagem suburbana realizada na canção por Gonzaguinha aparece em outras obras do compositor e apresenta um empenho deste no sentido de reforçar os seus laços com o subúrbio e conferir legitimidade ao seu discurso político de proximidade - até mesmo pertencimento - com as camadas populares e, ao mesmo tempo, portavoz delas em sua luta por emancipação.

Em “Pois é, Seu Zé”, faixa de número 5 do segundo LP de sua carreira, Gonzaguinha manifesta mais uma vez o incômodo perante uma sociedade que prefere o espetáculo e, conseqüentemente a alienação, ao engajamento nas causas sociais. O compositor parece apontar

¹¹⁴ Ibidem.

para um nível intenso de massificação na cultura e na sociedade brasileira, indicando que a própria miséria se transformou em entretenimento. As primeiras estrofes da canção dão conta do apontamento proposto ao exibirem a alternância entre expressões tipicamente populares que denotam dificuldades de sobrevivência, como “matando cachorro a grito” e “dando nó em pingo d’água”, e o estribilho, bastante repetitivo, “e a plateia aplaudindo e pedindo bis”.

Ultimamente ando matando até cachorro a grito
E a plateia aplaudindo e pedindo bis.
Nas refeições uma cachaça e às vezes um palito
E a plateia aplaudindo e pedindo bis.

Ando tão mal que ando dando nó em pingo d’água
Só mato a sede quando choro um pouco a minha mágoa
Mas a plateia ainda aplaude ainda pede bis
A plateia só deseja ser feliz.¹¹⁵

A denominação de determinados setores da sociedade brasileira por “plateia” ou “telespectador”, como Gonzaguinha faz em algumas canções do período, deixam entrever o incômodo do compositor diante da frustração sentida devido à negativa do povo brasileiro de se comportar de forma politicamente engajada. O artista-intelectual imagina o trabalhador utilizando-se dos filtros de uma cultura política nacional-popular reelaborada no contexto dos anos 70. O seu cotidiano atravessado pela exploração do trabalho e os recursos culturais e comportamentais forjados pelo povo nos subúrbios da vida deveriam conduzi-lo naturalmente à revolta, à resistência e à insubmissão.

No entanto, esse mesmo povo nega-se o papel forjado, restando ao intelectual apontar e se rebelar contra sua acomodação ao universo do consumo e do entretenimento alienado. O título, “Pois é, Seu Zé”, retoma o personagem popular “Seu Zé”, que já havia aparecido em *Comportamento geral* no ano de 1972. O “Seu Zé” de Gonzaguinha, portanto, funciona como o tipo ideal do trabalhador alienado que prefere o mundo do consumo, comportando-se como “plateia” ou “telespectador” diante de contradições sociais como a fome e a miséria, ambas transformadas em mercadoria, em bens simbólicos comercializáveis pela indústria cultural.

É curioso perceber o quanto as contradições na relação entre o artista-intelectual engajado de esquerda e as classes subalternizadas que ele deseja representar em suas canções e defender politicamente são reveladoras das tensões que estruturavam as relações sociais no Brasil durante

¹¹⁵ POIS é, Seu Zé. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 5.

os “anos de chumbo” da ditadura militar. Em certa medida, creio ser possível afirmar que tais ambivalências refletem as ambivalências do desenvolvimento capitalista brasileiro, notadamente no contexto do chamado “milagre econômico”. O desenvolvimento econômico no Brasil do período pode ser entendido como gerador de processos distintos e contraditórios no seio da sociedade, fazendo com que as opiniões a respeito das questões do país oscilassem ora para mais favoráveis, ora para menos favoráveis em relação ao regime.

De modo geral, as políticas de fomento ao crescimento econômico produzidas pela ditadura tiveram um alto custo social, arrojando os salários dos trabalhadores mais pobres, por um lado, e privilegiando as elites econômicas e setores da classe média com ganhos mais altos, por outro.

(...) o modelo econômico implantado, em essência, representava a continuação do esquema desenvolvimentista já vigente, com a diferença de que sob os militares tornou-se mais autoritário e socialmente excludente, contribuindo para impactos sociais negativos; os mais pobres pouco ganharam. Além de terem maior acesso aos bens de consumo, as classes média e alta foram mais beneficiadas pelas políticas públicas, a exemplo do financiamento habitacional, que privilegiou imóveis mais caros. Na verdade, a concentração de renda era um elemento central do modelo de desenvolvimento econômico da ditadura, pois o incremento industrial foi impulsionado pelo achatamento dos salários (MOTTA, 2021, p. 243-244).

Creio que Gonzaguinha manifesta em sua “poética da angústia”, marca das canções anteriormente analisadas, as incongruências vividas pelo próprio processo de modernização conservadora autoritária vivido pelo país. As promessas do “milagre”, como é sabido, mobilizavam a forte política de propaganda do governo, contribuindo, principalmente nos “gloriosos” anos de crescimento econômico, para a construção de um imaginário social positivo do Brasil como “país do futuro”. Ao mesmo tempo, a compressão dos salários dos trabalhadores mais pobres escancarava o caráter excludente e elitista do regime, que aprofundava a concentração de renda e as desigualdades sociais. Tudo isso, produzia um cenário complexo e flutuante no que diz respeito à adesão social à ditadura, com as opiniões variando muitas vezes ao sabor dos humores da economia.

Para empresários, consumidores de classe média e trabalhadores em geral, a maior ou menor adesão política ao regime militar esteve sempre ligada à percepção dos efeitos da política econômica sobre o cotidiano dos negócios, do consumo e da sobrevivência. A sociedade navegou ao sabor dos ventos econômicos ou se viu refém do desenvolvimento capitalista, que ampliou as estruturas de oportunidades profissionais para os segmentos de formação

superior, concentrados na classe média, mesmo para aqueles que não simpatizavam com o regime (NAPOLITANO, 2014, p. 151).

O que faz Luiz Gonzaga Jr. em parte desse momento é oscilar a forma como representa o povo brasileiro, ora mobilizando os recursos expressivos e representações do popular característicos do que venho chamando de “poética da insubmissão”, ora denunciando a passividade social das massas trabalhadoras ante as promessas do capitalismo brasileiro em franco desenvolvimento, fato gerador das características fundamentais de sua “poética da angústia”.

2.3.3. Outras dimensões da “poética da angústia”: a permanente tensão entre engajamento político e indústria cultural

Parte da alienação do trabalhador que tanto incomoda Gonzaguinha parece ser construída pelo desenvolvimento da indústria cultural no Brasil ao longo dos anos 70. Para Napolitano, o ano de 1968 apresenta-se como marco do processo de institucionalização da MPB e redimensionamento de sua relação com a indústria cultural. A partir daí, a televisão deixa de ser o principal espaço de veiculação da moderna música popular brasileira. Os festivais mostram sinais claros de esgotamento e sua hegemonia como “laboratório” para artistas e canções a serem explorados pelo mercado chega ao fim.

A consolidação da MPB e de suas diversas tendências (bossa nova, bossa engajada nacionalista, samba tradicional, samba jazz, materiais “folclóricos” e, até mesmo, o tropicalismo) ia ao encontro da consolidação das grandes gravadoras multinacionais no mercado de bens musicais brasileiro. O que se percebe em meio a esse processo é a definição de padrões estético-ideológicos no interior da moderna música popular, os quais passam a orientar a ação comercial da indústria fonográfica. Ou seja, a MPB definia-se como uma instituição que agregava um conjunto de signos musicais e políticos consumidos por uma classe média intelectualizada, mas com capacidade de tangenciar faixas de público mais populares.

Contudo, vale notar que, ainda assim, a MPB possuía uma autonomia relativa em relação aos imperativos do mercado e da indústria de discos. Em seu processo de institucionalização, ela chegava ao final da década de 1960 constituindo-se como importante espaço de oposição civil à ditadura militar ao mesmo tempo em que, com a chegada dos tropicalistas, abria-se a experimentações sonoras e estéticas das mais variadas. Tudo isso acabou por criar um espaço

de maior autonomia para os seus artistas, mesmo inseridos na lógica da racionalização capitalista.

Compositores, músicos e intérpretes da MPB criavam suas canções a partir das distintas forças motrizes que configuravam o campo musical, como a cultura política nacional-popular, o engajamento político nas temáticas da resistência contra a ditadura e defesa da liberdade — elemento particularmente importante nos anos 70 — e doses de experimentação musical. A veiculação de todos esses elementos via mercado necessitava, em grande medida, que os artistas fugissem da lógica pura e simples da “racionalidade” capitalista. Porém, ao mesmo tempo, eram esses mesmos “elementos” os responsáveis pelo consumo de MPB entre segmentos bastante delimitados do mercado consumidor de bens simbólicos, notadamente, como já dito, as classes médias intelectualizadas do país.

(...) com a consagração de compositores surgidos em torno dos festivais, como Chico Buarque, Caetano Veloso, Edu Lobo, entre outros, as gravadoras garantiam a formação de um elenco que poderia responder às demandas musicais de longo prazo. Uma das principais vantagens de se investir em compositores-intérpretes (uma tendência dos anos 60 e 70) era que o público consumia o seu trabalho como um todo e não apenas uma música específica. Essa tendência de consumo diminuía os riscos comerciais a médio prazo, garantindo a reposição do "estoque" de canções, estimulado pela existência de um público garantido. O lugar da MPB na hierarquia do gosto musical transformava-a, paulatinamente, no setor mais dinâmico da indústria fonográfica. O valor ‘agregado’ dos álbuns era cada vez maior, na medida em que se consolidava um público massivo, consolidado porém nas faixas mais altas da pirâmide social, permitindo assim um preço final que compensasse esse investimento (NAPOLITANO, 2001, p. 300-301).

Não é possível sob nenhum ponto de vista compreender o processo de formação da MPB unicamente a partir dos compromissos políticos e ideológicos que ela encerra. Se, por um lado, a cultura política nacional-popular orientou a sua formação (e formatação) como instituição, por outro, a indústria cultural — televisão, festivais de música, programas musicais, indústria de discos etc. — ofereceu a possibilidade de sua solidificação junto ao público, sendo este um componente importante de todo o processo em curso ao longo dos anos 60.

Não pretendo entrar em julgamentos de valor a respeito desses fenômenos. O que importa para mim é acentuar o quanto a relação entre o artista engajado, orientado pela cultura política nacional-popular, e as demandas da indústria cultural viverão antagonismos e acomodações que não deixarão de ser refletidos e tematizados pelas canções de Gonzaguinha. Os impasses da relação entre arte engajada e sua veiculação via mercado continuarão presentes no cenário da MPB dos anos 70, em que pese o avanço do desenvolvimento capitalista e a massificação da

cultura. A ideia de se produzir uma arte politizada e que funcionasse como motor do despertar da consciência política do povo brasileiro continuaria orientando o trabalho de muitos artistas, com destaque para Luiz Gonzaga Jr. Durante a apresentação de uma das edições ao vivo do programa *Som Livre Exportação*, gravada no Anhembi, São Paulo, em 1971, o compositor chega a afirmar que seu compromisso primordial é com a canção de teor político e crítico, mesmo que isso comprometa a sua realização comercial.

Não busco realmente o grande público, porque... devido ao problema das minhas letras. (...) Minhas letras _ todo mundo diz _ inclusive, que é um pouquinho fechado, etcetera e tal, que não chega pra todo mundo, que eu devia ceder mais um pouco, mas não é; é meu, é meu. Eu acho que o sujeito quando tem condição, ele pode, ele deve falar numa linguagem que está à sua altura, entende? Eu não cedo isso de jeito nenhum. O comprometimento que eu tenho com o meu público, com o público em geral, é (...) simplesmente de apresentar um trabalho honesto que retrate aqui em que nós vivemos, aquilo que nós vivemos, aquilo que (...) no dia a dia acachapa a gente, amarrota a gente, suga da gente tudo. É por isso que eu simplesmente faço (...). É um comprometimento com o meu público (...) e, poderia dizer, com o povo brasileiro (...) (METAL, 2023).

É interessante notar como o ano de 1971 ainda não havia “resolvido” os impasses em torno da relação entre engajamento político e indústria cultural. No caso de Gonzaguinha, as vicissitudes que assinalam as tensões entre seu desejo de falar ao “povo brasileiro” sobre as duras condições da realidade social e política de um país mergulhado nos “anos de chumbo” e as dificuldades de se atingir esse mesmo povo são tematizadas por algumas de suas canções. Nesse caso, Luiz Gonzaga Jr. parece manifestar grande contrariedade com o fato de sua mensagem cair nas engrenagens do mercado de bens simbólicos, que tudo transforma em espetáculo e entretenimento, esvaziando por completo a possibilidade da canção conscientizar o trabalhador brasileiro.

Nesse sentido, no que diz respeito aos impasses mencionados, quatro canções do compositor possuem lugar de destaque na produção discográfica compreendida entre 1973 e 1975. Uma delas, “Pois é, Seu Zé”, foi tratada na seção anterior deste capítulo. As outras duas são “A felicidade bate à sua porta”, que corresponde à sétima faixa de *Luiz Gonzaga Jr.*, de 1973, “Uma família qualquer”, quarta canção do álbum homônimo lançado no ano seguinte e “Gás neon”, do LP *Plano de voo*, de 1975.

Em “A felicidade bate à sua porta”, o eu-lírico anuncia, a partir da Rádio Nacional, - em uma estrofe falada e com os gritos entusiasmados de uma plateia - que a felicidade está prestes a chegar e se apresentará batendo na porta do interlocutor. Tal felicidade será levada por um

“trem da alegria” que, ao sair da referida Rádio, seguirá num clima de carnaval carregado de ingredientes relacionados à cultura brasileira de matriz popular, como “ioiôs e colares, cocares, miçangas e tangas e sambas”. A atmosfera da canção é envolta por festa e entusiasmo, o que é reforçado não apenas pelo andamento um pouco mais acelerado e pela harmonia em modo maior, mas pelos próprios efeitos inseridos no fonograma, simulando uma performance ao vivo, na qual a plateia grita efusivamente devido à promessa da felicidade. O anúncio do “trem da alegria” promete uma felicidade sem fim em que “o riso será mais barato” e “o berço (esplêndido?) será mais confortável”.

“Alô, alô, alô!
Diretamente da Rádio Nacional
temos o prazer de apresentar:
A Felicidade Bate à Sua Porta!”

O Trem da Alegria saiu agora
Partiu nesse instante
da Rádio Nacional
a gare principal da Central.
Carregado de ioiôs e colares, cocares,
miçangas e tangas e sambas para o nosso Carnaval.

O Trem da Alegria promete-mete-mete-mete, garante
que o riso será mais barato, dora, dora, dora em diante
que o berço será mais confortável
que o sonho será interminável
que a vida será colorida, etc. e tal.

Que a Dona Felicidade
baterá em cada porta,
e que importa a Mula Manca
se eu quero.¹¹⁶

O compositor, como é bastante característico da sua obra, usa e abusa da ironia para criticar a atuação da indústria cultural, que se utiliza de elementos da cultura brasileira como o samba e o carnaval para vender uma promessa de felicidade, como se o consumo desses artefatos pudesse trazer a satisfação plena de uma “vida colorida” em um país em vias de se tornar “confortável”, como se nota no décimo terceiro verso da letra, não obstante a brutalidade e a violência da ditadura.

¹¹⁶ A FELICIDADE bate à sua porta. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 7.

A crítica de Gonzaguinha se aproxima das reflexões construídas no final dos anos 60 pelos tropicalistas. No entanto — e aqui o compositor se distancia das assertivas do movimento de Gil, Caetano e outros —, a questão fundamental não passa pela defesa de uma antropofagia ou pelo ataque aos purismos nacionalistas dos “emepebistas”, mas pela denúncia do caráter alienante da indústria cultural, que vende a cultura brasileira identificada como popular e aliena o trabalhador durante os “anos de chumbo”. A própria inserção de uma plateia efusiva, que grita e entoa cantos como uma torcida de futebol, converte-se em crítica explícita à lógica dos festivais da canção, espaços vistos por Gonzaguinha como mercadológicos por excelência. A interpretação que defendo aqui encontra suporte no refrão, momento em que o compositor declara de modo bastante direto que a felicidade baterá na porta independente da “Mula Manca”, ou seja, a ditadura, já que o desejo de consumir artefatos culturais alienantes é imperativo dentro da sociedade brasileira.

A “poética da angústia” se faz presente em “A felicidade bate à sua porta” na medida em que as representações do popular mobilizadas pelo compositor enfatizam suas dimensões alienantes. Para Gonzaguinha, intelectual público comprometido com a politização das massas trabalhadoras por meio de suas canções, bem ao modo das teses pecebistas que informavam a produção artística e intelectual no país durante a década de 1960, é bastante inaceitável e angustiante que o “povo” permita-se ser enredado pelas artimanhas da indústria cultural ao invés de resistir contra as diversas opressões às quais é submetido. O artista-intelectual, aqui, debate-se em meio às contradições existentes entre as representações e idealizações que constrói sobre as classes subalternizadas e as características complexas e ambivalentes do comportamento social e político das massas em meio aos processos de massificação da cultura e aprofundamento da sociedade do consumo no Brasil.

Em perspectiva semelhante, na composição “Uma família qualquer”, Gonzaguinha aborda a família Silva, que migra do interior para a cidade em busca de melhores condições de vida, mas acaba inserida em um desfile de carnaval, tornando-se um produto cultural de alto valor e entretenimento para o público que assiste a tudo passivamente pela televisão. A canção, inserida em uma concepção musical pop, apresenta-se como um blues que ganha força e intensidade à medida que sua mensagem central é revelada. Ela critica a apropriação das temáticas relacionadas às classes sociais subalternizadas pela cultura chamada de “alto valor” e pela indústria cultural, que estandardizam e comercializam seu drama pessoal — na verdade, uma tragédia social: as péssimas condições de vida enfrentadas pelo sertanejo que migra para as grandes cidades (especialmente no Sudeste) em busca de um futuro melhor.

Mas, a família Silva
 É agora a atração principal
 Desse show fenomenal
 Num quadro de alto valor cultural

A família Silva
 É mais uma família
 A serviço da graça e do humor
 Da cultura e do descanso
 Do telespectador.¹¹⁷

Outra canção importante para pensar a forma como Gonzaguinha procura equacionar a relação entre o artista engajado e os imperativos econômicos do mercado de bens culturais no Brasil na primeira metade dos anos 70 é *Gás neon*.¹¹⁸ Nessa canção, Gonzaguinha parece denunciar as contradições que perpassam a vida do artista, sujeito que, para realizar-se como tal, necessita percorrer aquilo que ele chama de “longa avenida de gás neon”.

Viver essa longa
 Avenida de gás neon
 Portas de ouro e prata
 Falsos sonhos
 Nessas noites de verão

Faces coloridas
 Farsas de alegria
 Beijos sem sabor
 Gestos clandestinos
 Tontos e sedentos de amor

Espinhos, rosas, risos
 Pranto e tanto desamor
 Cortes, cicatrizes
 Gritos engasgados
 Lágrimas de dor
 Máscara no rosto, continua a festa
 No sorriso o sal
 A orquestra geme
 As dores do palhaço
 Triste marginal¹¹⁹

¹¹⁷ UMA família qualquer. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 4.

¹¹⁸ GÁS neon. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: PLANO de voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 3.

¹¹⁹ *Ibidem*.

Essa imagem poética refere-se aos obstáculos apresentados pela indústria cultural à realização comercial do trabalho artístico do compositor, cujas canções pretendem assumir um compromisso político, um engajamento. O artista é apresentado como “palhaço”, imagem muitas vezes utilizada para denotar o sujeito que proporciona alegria e entretenimento ao outro enquanto se humilha e engole o próprio sofrimento.

Gonzaguinha explora as contradições de se entregar a uma determinada situação qualificada como “mar de veneno”. Algumas imagens poéticas reforçam a ideia de antagonismo na relação entre o artista politicamente participante e a expansão da indústria cultural no país, como a expressão “lama enfeitada”, usada para destacar os nós presentes na conexão artista-mercado-ditadura. O refrão reforça a denúncia dessa situação, entendida como perigosa, perversa e contraditória, não sendo fácil negá-la. Ou seja, novamente, o antagonismo entre o compositor popular e as necessidades mercadológicas da indústria são explorados por Gonzaguinha em sua obra, que parece entender o mercado como uma espécie de “mal” com o qual o artista precisa lidar de alguma forma.

Ai de quem mergulhar
Nesse mar de veneno
Nessa lama enfeitada
Nesse sangue das taças
Temendo sofrer

Ai de quem quer negar
Esse mar de veneno
Mil vezes maldito
Na inconsciência das vidas
À margem, há de ser
Há de ser¹²⁰

Além disso, o compositor não deixa de apontar que a vivência de tais contradições não ocorre em meio ao contexto autoritário e violento da ditadura militar brasileira. Gonzaguinha apresenta um conjunto de imagens de sofrimento e dor, fazendo alusões à tortura e à censura, o que fica evidente no uso de palavras e expressões como “cortes, cicatrizes/gritos engasgados/lágrimas de dor” presentes na letra da canção. A presença da palavra “inconsciência” no refrão também revela a preocupação do compositor com essa dimensão da vida, ou seja, a o compromisso do artista com o despertar da consciência da audiência acerca da realidade social e política.

¹²⁰ Ibidem.

“Gás neon” talvez represente a obra com o maior poder de síntese artística, política e histórica produzida por Gonzaguinha até 1975. A canção constitui-se como um bolero “moderno”, compondo bem os contornos estéticos assumidos pela moderna música popular brasileira na década de 1970. O gênero musical característico da música popular hispano-americana possui um lugar privilegiado nas opções musicais feitas por Gonzaguinha ao longo de sua carreira e, aqui, aparece com uma instrumentação baseada no uso de piano elétrico, teclados, baixo, violão, flauta e bateria. A dramaticidade evocada pelo arranjo e pela interpretação vocal de Gonzaguinha buscam dar o tom de “crise” vivida pelo artista que procura utilizar-se do mercado para veicular sua mensagem política contra o regime autoritário, mas esbarra nos imperativos econômicos e interesses particulares da indústria de bens simbólicos.

O debate sobre a relação do artista com o mercado marca a tentativa do compositor equacionar essa questão, tão cara para a MPB da segunda metade dos anos 60, sobretudo após a acentuada crítica dos tropicalistas. O artista percebe-se em uma espécie de encruzilhada construída pelo próprio processo histórico brasileiro, caracterizado pela modernização das expressões musicais no campo da música popular brasileira, pelo interesse do artista engajado por veicular sua crítica à ditadura e pela transformação de sua mensagem política em produto portador de valor comercial por uma indústria cultural cada vez mais robusta e atuante na economia do país. Portanto, pode-se dizer que *Gás neon* estabelece um diálogo bastante íntimo com o conjunto de processos e tensões que perpassaram a “modernização conservadora” desenvolvida pela ditadura militar no Brasil da primeira metade dos anos 70, sendo umas das canções mais expressivas do que tenho chamado de “poética da angústia”, que tanto identifica parte das representações construídas por Gonzaguinha acerca do popular em parte da década de 1970.

Por fim, vale observar que Gonzaguinha, assim como parte substancial dos artistas e intelectuais engajados do período, situa-se em uma verdadeira encruzilhada histórica, fato que nos ajuda a compreender, sob uma perspectiva crítica, as contradições existentes em seu devir artístico. Ao mesmo tempo em que o compositor revela sua desconfiança em relação ao mercado, fazendo questão de afirmar que não tem a intenção de tornar sua música mais palatável ao grande público, não deixa de acreditar na importância de fazer circular sua mensagem política, ocupando, inclusive espaços na televisão, como no caso do programa *Som Livre Exportação*, em 1971.

É possível perceber o quanto a posição de Gonzaguinha dialoga com o singular processo de transformação da realidade brasileira a partir dos anos 60. O avanço urbano e industrial

consolidado no país a começar dessa década não solapou de modo contundente as estruturas econômico-sociais “pré-capitalistas” que vicejavam nessas terras desde os tempos da colonização portuguesa. A convivência entre “moderno” e “arcaico” acabaram por se tornar marcas importantes do desenvolvimento do capitalismo tardio no Brasil.¹²¹

O desenvolvimento da indústria cultural no país ocorre de modo mais expressivo nesse momento, constituindo um mercado de bens simbólicos cada vez mais racionalizado e voltado a um público em franca expansão. Tudo isso possibilitou a autonomização das carreiras artísticas¹²², levando cantores e compositores como Gonzaguinha às gravadoras, aos festivais, às rádios e aos programas de televisão em um Brasil profundamente desigual e governado por uma ditadura militar. Estava colocada a encruzilhada histórica no interior da qual muitos artistas engajados enfrentarão dilemas ético-políticos.

Se de um lado os imperativos por uma ação artística e política exigiam do compositor engajado — transformado em intelectual público — o endereçamento de sua crítica aos ouvidos da sociedade, com o intuito de influenciar sua opinião a respeito dos temas nacionais mais urgentes, de outro, esse mesmo artista via sua obra contestadora transmutada em mercadoria, parte da engrenagem que alimentava toda uma rede de produção, vendagem e difusão massiva de bens simbólicos pela indústria cultural.

Gonzaguinha terá na sua produção fonográfica um espaço de destaque para realização dos debates pertinentes à relação entre o artista engajado e o mercado de bens simbólicos, ora negando a possibilidade de realizar concessões estético-políticas para alcançar maiores fatias de público, ora buscando a ampliação da comunicabilidade de suas canções com setores mais amplos da sociedade, como atestam suas entrevistas para a imprensa escrita da segunda metade dos anos 70 em diante. Tais contradições, já apontadas em fins dos anos 60 pelos tropicalistas, não desapareceriam do trabalho artístico e intelectual de compositores ligados à expressão de uma cultura política nacional-popular na década de 1970, como a produção musical de Luiz Gonzaga Jr. no período nos evidencia muito bem.

2.3.4. “Poética da comunhão”: mobilização popular, frentismo e redemocratização

Na passagem dos anos 70 para os 80, Gonzaguinha lança novos olhares sobre o “povo brasileiro”. Suas representações sobre as massas trabalhadores já não recaem com tanta força

¹²¹ RIDENTI, Marcelo. Cultura. IN: REIS, Daniel Aarão (org.). **Modernização, ditadura e democracia. (1964-2010)**. Volume 5. Rio de Janeiro: Editora Objetiva. p. 233-237.

¹²² Idem. p. 234.

sobre as ideias de exploração e resistência contra a ditadura, mesmo que tais noções ainda estejam presentes de maneira difusa em sua obra. A representação predominante acerca das classes mais pobres incide, agora, sobre o seu papel como protagonista dos movimentos sociais, assumidos como responsáveis por enterrar o regime dos generais e garantir a construção de uma democracia de base popular. Note-se que o discurso de Gonzaguinha se dirige uma fatia mais abrangente de sua audiência. As classes médias, sobretudo suas franjas mais intelectualizadas e progressistas, parecem configurar-se como alvo das mensagens do compositor, que, a partir desse momento, aprofunda o sentido de “união” e “solidariedade” entre os atores sociais. Nesse sentido, a noção de “povo” empregada pelo compositor se alarga. Trabalhadores pobres e “pequeno-burgueses” tornam-se na voz de Luiz Gonzaga Jr. sujeitos históricos ativos nas lutas pela redemocratização do Brasil, configurando uma nova “estrutura de representação” das massas a que denomino “poética da comunhão”.

O que se nota sobre as representações do popular construídas por Gonzaguinha na passagem dos anos 70 para os 80 é o predomínio de uma perspectiva frentista que influenciava diversas esferas artísticas e intelectuais no Brasil. Segundo Cardenuto, desde a passagem dos anos 50 para os 60 o campo artístico e intelectual brasileiro era influenciado por uma ótica frentista, que enxergava na solidariedade de classes o motor da revolução brasileira, tese cara ao PCB. Para o partido, cuja influência era predominante nos meios culturais, era necessária uma aliança entre o operariado e a burguesia nacional na luta contra o imperialismo dos EUA. Assim, após uma revolução democrático-burguesa e o desenvolvimento do capitalismo no Brasil, ter-se-ia a formação de um operariado forte o suficiente para conduzir a última etapa revolucionária, a saber a socialista (CARDENUTO, 2000. p. 163-164).

A derrota das esquerdas ante o triunfo do golpe de 1964 e da ditadura provocaria grande impacto sobre o PCB, gerando um processo de rearticulação e ressignificação nos sentidos de seu frentismo. Passava a predominar a partir de agora o estímulo à formação de outras formas de solidariedade entre os atores sociais cujo objetivo não mais seria a “revolução brasileira”, mas a resistência contra a ditadura militar. A unidade de classes defendida pelo partido seria orientada cada vez mais em direção à defesa da redemocratização do país.

Grosso modo, primeiro optava-se por preparar o terreno para a solidificação de uma outra unidade entre os grupos oposicionistas do país: a criação de um amplo bloco a reunir os movimentos sociais, as resistências institucionais, os liberais descontentes com os rumos da política e até mesmo os setores do governo que, a partir de meados dos anos 1970, passaram a defender uma transição gradual rumo à democracia (CARDENUTO, 2000. p. 167).

Tais teses encontrarão alguma reverberação no campo das artes, influenciado o cinema, o teatro e a música popular. Cardenuto chama a atenção para o fato de que não se deve entender a influência do PCB sobre o ambiente artístico e cultural brasileiro no período como um mero transplante das teses políticas comunistas para peças, filmes ou obras musicais. O impacto das teses pecebistas é incorporado de forma mais genérica pelas artes performáticas (CARDENUTO, 2000. p. 168). Contudo, nota-se uma particular evocação dos laços de união e solidariedade entre sujeitos sociais na intensificação da defesa da redemocratização do país.

Não conheço ligação direta de Gonzaguinha com o PCB. As fontes consultadas por este trabalho não permitem que afirmemos a existência de qualquer vínculo institucional entre o compositor carioca e o partido. Todavia, é necessário que partamos do pressuposto de que as teses pecebistas tiveram importância singular nos processos de configuração de uma cultura política nacional-popular nos anos 60, sobretudo por meio da atuação cultural e política de jovens universitários ligados aos Centros Populares de Cultura da UNE. É nesse sentido que a obra musical de Gonzaguinha incorpora, ressignifica e integra alguns elementos característicos das formas de representação do popular presentes nas artes engajadas no Brasil do período. Assim, o trabalho do compositor perpassa diferentes estruturas de representação do popular tanto quanto as obras fílmicas do Cinema Novo ou as peças do teatro participante, sendo a passagem dos anos 70 para os 80 bastante singular quanto ao desenvolvimento de uma “poética da comunhão” — com diferentes formas de articulação com a “poética da insubmissão”, presente na música de Gonzaguinha desde o fim da década de 60.

Vale lembrar que as “estruturas de representação” sobre o popular propostas por este trabalho não se sucedem no tempo de acordo com a evolução da obra musical de Gonzaguinha. Em vários momentos, as poéticas da “angústia”, da “insubmissão” e da “comunhão” se alternam, interpenetram e convivem no interior de uma canção ou de um álbum. Entretanto, cabe notar que, em determinadas circunstâncias, há uma relativa hegemonia de uma dessas estruturas sobre as demais. A “poética da comunhão”, por exemplo, é significativamente predominante nas formas de representação do popular por Gonzaguinha a partir de 1978, aprofundando-se na medida em que caminhamos em direção ao 1985.

Algumas canções da discografia lançada por Gonzaguinha nos anos da redemocratização são bastante elucidativas a esse respeito, conferindo grande importância documental aos álbuns *Gonzaguinha da vida*, *De volta ao começo*, *Coisa mais maior de grande (Pessoa)*, *Caminhos do coração*, *Alô, alô, Brasil*, *Grávido* e *Olho de lince, trabalho de parto*, lançados um em cada ano compreendido entre 1979 e 1985 respectivamente.

Suas temáticas irão privilegiar as relações de união e a necessidade de comunhão entre os atores sociais envolvidos nas lutas pelo fim da ditadura então em vista, o aprofundamento da identificação do artista-intelectual com as massas, a necessidade de atenção e vigília sobre os rumos da redemocratização e a atmosfera de confiança. Arranjos mais leves e “ensolarados”, melodias doces e esperançosas e técnicas de gravação que conferiam mais “brilho” aos sons dos instrumentos no estúdio - características marcantes da sonoridade musical da década de 1980 - ajudarão a intensificar o clima de otimismo presente em muitas das letras dos discos desse período.

Na primeira delas, “Artistas da vida”, do LP *Gonzaguinha da vida*, o compositor, identificado com o eu-poético, assume outra vez uma voz coletiva que anuncia a construção do novo momento histórico. O aprofundamento da distensão política é formulado pelos parâmetros poético-musicais da canção de modo a ressaltar o clima de relativa euforia em face de uma transição democrática de algum modo insinuada no horizonte histórico.

É importante notar que o povo, composto por uma fusão sociopolítica entre trabalhadores braçais e artistas (“pedreiros, padeiros, coristas, passistas, malabaristas”) é tratado como fio condutor da redemocratização almejada por distintos setores da sociedade brasileira, valorizando-se os laços de união e solidariedade entre distintos segmentos sociais.

O mote central da composição reside na celebração da coletividade e na equiparação entre o fazer artístico e a luta diária pela sobrevivência, sugerindo que a construção do futuro democrático é uma obra conjunta de “milhões de palhaços” e “arlequins”, metáforas utilizadas para o povo brasileiro cuja luta diária pela sobrevivência parece se equiparar à luta também realizada pelos artistas. Assim, a narrativa desenvolve-se através de imagens que fundem o universo do espetáculo (“palco”, “arlequins”, “equilibristas”) com a realidade dura do trabalho (“pedreiros”, “padeiros”) e os movimentos sociais em luta pelo fim da ditadura (“das ruas nas grandes cidades”). Com tal perspectiva, Gonzaguinha atualiza uma dimensão presente na cultura política nacional-popular desde o início dos anos 60, a saber, a busca do artista-intelectual por “povo”.

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

Nós, os milhões de arlequins
Somos apenas pessoas
Somos gente, estrelas sem fim.

Sim, somos vozes de um só coração
Pedreiros, padeiros, coristas, passistas
Malabaristas da sorte
Todos, João ou José.

Sim, nós, esses grandes artistas da vida
Os equilibristas da fé
Pois é.

Sim, nós, esses grandes artistas dessa vida.¹²³

Movido por um olhar um tanto quanto sociológico, o compositor procura justificar identificação entre trabalhadores braçais e artistas, designando a todos sob a alcunha de “artistas da vida”, localizando-os no mesmo lugar social: a luta pela sobrevivência em suas dimensões material e simbólica em um país governado por uma ditadura em vias de desagregação. O artista e o trabalhador braçal aparecem unidos “em um só coração”, “no pranto e na dor”. Essa elaboração poético-discursiva também enfatiza que ambos os atores sociais foram vitimados pela violência da ditadura, outro aspecto que fundamenta a conexão que Gonzaguinha estabelece entre “artista” e “povo”.

No entanto, não deixa de ser notável que o polo articulador dessa identidade continua sendo o popular, tomado como fonte não apenas de genuinidade cultural, mas fonte de resistência, insubmissão e protagonismo histórico. Aqui, o artista, de fato, torna-se povo, sendo identificado também como trabalhador. Essa elaboração artística e intelectual de Gonzaguinha fica bastante explícita no verso “todos, João ou José”, referindo-se ao fato de não haver mais fronteiras sociológicas e políticas entre “pedreiros” e “passistas”, cuja ação comum pode resultar na construção da democracia.

“Artistas da vida” desenvolve-se musicalmente como um samba não tradicional. Ou seja, a célula rítmica do samba que conduz a evolução da canção apresenta-se com um arranjo moderno estruturado sobre instrumentos característicos do universo estético-sonoro da MPB dos anos 70, como violão, teclados, baixo, bateria e percussão. A vocalização de Gonzaguinha, marcada por sua tessitura entre média e alta e interpretação incisiva, ganha contornos de

¹²³ ARTISTAS da vida. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: GONZAGUINHA da vida. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 5.

convocação, especialmente quando apoiada por coros que reforçam as ideias de união e solidariedade entre artistas e classes trabalhadoras. Há uma notável coincidência entre o clima da letra e a música; a progressão harmônica e a dinâmica do arranjo mimetizam o movimento de “levar o barco” e a “busca pela felicidade”, criando um efeito sensorial de marcha coletiva esperançosa e cautelosa em direção a um novo tempo.

Em 1980, Gonzaguinha lança a canção “E vamos à luta”, gravada no álbum *De Volta ao Começo*, mantendo sua busca pela identificação do intelectual com as massas trabalhadoras urbanas. Nela, o compositor procura aprofundar a experiência de conexão entre o intelectual e as classes trabalhadoras, construindo no plano discursivo uma comunhão de interesses entre esses atores sociais. Não se deve perder de vista que “E vamos à luta” é uma canção lançada em 1980 e, desse modo, parece estar em íntimo diálogo com o clima de euforia e otimismo compartilhado por diversos setores da sociedade brasileira, especialmente a intelectualidade de esquerda, com a luta da classe operária do ABC paulista, cujas greves afrontavam tanto os padrões como o governo do general ditador João Batista Figueiredo e concretizavam aquilo que se chamaria de “novo sindicalismo”. Segundo Reis,

O caráter político, entretanto, dissessem o que dissessem os sindicalistas, era um dado objetivo: extrapolava os limites das fábricas em greve, das reivindicações formuladas e do sindicato local, para atingir a legislação salarial, as ameaças repressivas e os objetivos políticos do regime ditatorial. (...) As ondas de choque do movimento iniciado na Scania-Vabis e em São Bernardo disseminaram-se pelo estado de São Paulo e por todo o país, confortando e incentivando as gentes à luta por seus interesses. No mesmo movimento, lideranças e partidos, legais e ilegais, jornalistas e cientistas sociais, estudantes e curiosos corriam para São Bernardo na perspectiva de compreender o fenômeno e dele se apropriar, com segundas e terceiras intenções. À direita e à esquerda, entre os empresários e os operários, num primeiro momento quase todos celebravam Lula e seus companheiros, embora com ressalvas. Como sempre acontece, naquela unanimidade havia enganos de diversas naturezas. Com efeito, havia ali incógnitas a serem decifradas, e levaria tempo para que se decantassem expectativas e ilusões, muitas das quais se mantêm até hoje (REIS, 2014, p. 121).

Sob essa perspectiva, o eu poético se assume como parte da “rapaziada”, da “mocidade”, reforçando o sentido de uma comunhão de ideias e parceria na luta política por um projeto de redemocratização capaz de construir experiências que melhorem as condições de trabalho e de vida do povo brasileiro. O uso de expressões populares da língua portuguesa, presente no léxico popular da letra (“segura o rojão”, “enfrenta o leão”, “cerva gelada”), reforça a conexão buscada pelo enunciador com as camadas mais baixas da sociedade.

Eu acredito é na rapaziada
 Que segue em frente e segura o rojão
 Eu ponho fé é na fé da moçada
 Que não foge da fera e enfrenta o leão.

Eu vou à luta é com essa juventude
 Que não corre da raia a troco de nada
 Eu vou no bloco é dessa mocidade
 Que não tá na saudade e constrói a manhã desejada.¹²⁴

A narrativa da canção está centrada na figura do sujeito que batalha cotidianamente pela sobrevivência em uma sociedade economicamente desigual e politicamente governada por um regime ditatorial. Um dos pontos de destaque na crítica social construída por Gonzaguinha reside na identificação do trabalhador brasileiro com a população negra, na metáfora do “aquele que sabe que é negro o couro da gente”, numa clara crítica aos aspectos sociais e raciais da exploração do trabalho e dos processos de exclusão que caracterizam o país.

Aquele que sabe que é negro o couro da gente
 Que segura a batida da vida o ano inteiro
 Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão
 E apesar dos pesares, ainda se orgulha de ser brasileiro.¹²⁵

Gonzaguinha constrói um mosaico de referências às práticas socioculturais cotidianas do trabalhador brasileiro, onde a festa e o lazer popular (o botequim, o samba, a cerveja, a batucada) se apresentam como formas tanto de resistência como de alívio em meio a um dia a dia opressivo. Ou seja, as dimensões da cultura popular e das práticas simbólicas dos trabalhadores urbanos são utilizadas como elementos fundamentais na estruturação da nacionalidade brasileira. Além disso, a predisposição de lutar por um futuro democrático e socialmente mais justo é entendida por Gonzaguinha como uma característica forjada em razão das condições materiais de existência dentro das quais essas mesmas massas são constituídas.

Aquele que sai da batalha
 E entra no botequim, pede uma cervela gelada
 E agita na mesa uma batucada.

Aquele que manda um pagode
 E sacode a poeira suada da luta, e faz a brincadeira
 Pois o resto é besteira e nós estamos pelaí (sic).¹²⁶

¹²⁴ E vamos à luta. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: DE volta ao começo. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 LP, faixa 5.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

A escolha de um samba urbano de arranjo e interpretação festiva contribui ainda mais para a interpretação de que a atmosfera é de esperança no fim do regime autoritário. A instrumentação, que privilegia instrumentos como o surdo, o violão, o cavaquinho e tambores, aprofunda a ideia de compartilhamento de um campo cultural (e político) entre o artista e as classes trabalhadoras urbanas. Da mesma forma, a presença da festa, do pagode e da cerveja conferem um tom mais leve e esperançoso, diferentemente das canções dos anos de chumbo (1969-1974) ou do período Geisel (1974-1979), transformando a canção em um hino de otimismo e crença na força da aliança entre artistas e trabalhadores.

Já no samba “Fala Brasil”, do álbum *Coisa mais maior de grande – Pessoa*, de 1981, o enunciador dirige-se ao “Brasil”, normalmente confundido com a própria noção de povo brasileiro, que, nesse momento da produção discográfica de Gonzaguinha, constitui-se a partir de uma articulação entre trabalhadores, intelectuais e setores da pequena burguesia. A canção inicia-se, portanto, tangenciando a “poética da comunhão”, marca da obra musical do compositor nesses anos de redemocratização. Tal pode ser evidenciado pela clara convocação desse mesmo povo ao exercício do protagonismo nas lutas sociais pelo fim da ditadura, processo alegorizado por imagens poéticas de “ouvir tua voz”, “alegria”, “força e beleza da festa”, além de “garra e brilho”.

Fala, Brasil!
 Quero ouvir tua voz apesar destas barras pelaí
 Solta alegria pois que ela é o sal que alumeia o meu dia
 Vamos lá, coração!
 Vem sangrar
 Na força e beleza da festa que só você sabe agitar
 Dá um banho de garra e brilho
 Em quem quiser te segurar.¹²⁷

A canção se resume a um canto à capela de Roberto Ribeiro, importante músico brasileiro e representante do samba urbano no Brasil dos anos 70. A participação de Ribeiro cantando o samba “Fala Brasil” desprovido de qualquer instrumentação reforça a mensagem política e social, além de filiar a canção nas fileiras de um gênero historicamente tomado como autêntico representante das aspirações populares. Nesse sentido, é possível perceber o quanto o gênero samba vai sendo apropriado pela obra de Gonzaguinha no sentido de buscar maior conexão

¹²⁷ FALA Brasil. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: COISA mais maior de grande - Pessoa. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 LP, faixa 14.

entre sua mensagem e o “povo brasileiro” que ele deseja representar. Canções como “Com a perna no mundo”, de 1979, e “E vamos à luta”, de 1980, já mostram em parte esse processo. O que vemos aqui é um mergulho intencional de Gonzaguinha no gênero, apropriado pela figura do artista intelectual que deseja estreitar suas relações com as camadas subalternizadas da sociedade desde meados da década de 1960. Tal demonstra o quanto, mesmo diante das transformações ao longo dos anos 70, alguns ingredientes fundamentais da cultura política nacional-popular da década interior continuam sendo mobilizados por Luiz Gonzaga Jr.

Por sua vez, na conhecida “O que é, o que é”, Gonzaguinha constrói uma gama de indagações a respeito do que é, afinal, a vida, e mobiliza diferentes vozes identificadas com o “povo” para respondê-las. As imagens presentes nas respostas revelam o quanto os saberes cotidianos baseados nas experiências afetivas dos sujeitos embasam o retorno que os memos oferecem às perguntas do enunciador. Dessa maneira, algumas noções antagônicas são expostas, como “maravida” ou “sofrimento, “alegria ou lamento”, denotando, talvez, a própria dubiedade dos tempos vividos pela sociedade brasileira durante a distensão política que se aprofundava, mas não deixava de despertar inseguranças naqueles que defendiam a redemocratização.

Mas e a vida?
Ela é maravida ou é sofrimento?
Ela é alegria ou lamento?
O que é, o que é, meu irmão?

Há quem fale que a vida da gente é um nada no mundo
É uma gota, é um tempo que nem dá um segundo
Há quem fale que é um divino mistério profundo
É o sopro do criador numa atitude repleta de amor.¹²⁸

De todo modo, a mensagem prevalente na letra de Gonzaguinha é a do otimismo e da esperança. O enunciador não se furta de afirmar que “a vida devia ser melhor”, mas insiste em destacar que em algum momento um cenário mais “favorável” surgirá. A apoteose da mensagem de esperança, contudo, se faz no refrão, quando Gonzaguinha entoia junto ao coro que, a partir da resposta comumente oferecida pelas crianças — com sua pureza e ingenuidade —, a vida é bonita mesmo diante das incertezas e dificuldades.

Viver e não ter a vergonha de ser feliz

¹²⁸ O QUE é, o que é. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: CAMIMNHOS do coração. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 1.

Cantar e cantar e cantar
A beleza de ser um eterno aprendiz

Ah, meu Deus, eu sei, eu sei
Que a vida devia ser bem melhor e será
Mas isso não impede que eu repita
É bonita, é bonita e é bonita.

(...)

E a pergunta roda
E a cabeça agita
Eu fico com a pureza da resposta das crianças
É a vida, é bonita e é bonita¹²⁹

É curioso notar que mais uma vez o compositor procura convocar o povo ao mesmo tempo em que se coloca numa relação de horizontalidade em relação a ele, integrando o intelectual-artista, as massas trabalhadoras e outros setores em um grande bloco social e político responsável pelo protagonismo histórico em direção à superação da ditadura e edificação de um regime democrático. Ou seja, Gonzaguinha maneja um tipo de representação do popular que enfatiza os laços de união e solidariedade entre as classes, numa perspectiva abertamente frentista, na produção do futuro.

A escolha de um samba com traços apoteóticos para emoldurar a mensagem contida na letra reforça, novamente, a mobilização do gênero como critério de autenticidade para uma série de ideias que procuram representar o “povo”, as suas intenções e a sua força política. Assim, “O que é, o que é” integra, assim como outras canções do período, a sua “poética da comunhão”, importante estrutura na cultura política nacional-popular que dialeticamente informa e é informada pela obra musical de Gonzaguinha no início da década de 1980.

Na segunda faixa do álbum *Caminhos do coração*, de 1982, Gonzaguinha dialoga com um interlocutor difuso que espera dele uma série de ações e comportamentos que o compositor faz questão de se negar a seguir, afirmando uma dimensão de contrariedade e insubmissão frente às demandas apresentadas. Não se sabe ao certo se Gonzaguinha está declinando das expectativas da indústria cultural, de setores políticos e sociais ou do próprio governo ditatorial em seus estertores.

Nunca serei exatamente aquilo que desejas
Pois estarei mais além ou aquém
Do momento em que vejas
Como num jogo de espelhos

¹²⁹ Ibidem.

Só terás a múltipla imagem
E a tua pedra será bobagem
Um arremedo da minha coragem.

Subo as escadas do sucesso
Como sobe um atleta
E tu me vês super-homem
Alcançando a tua meta
Mas quando pensas que entrei
Já serei suicida
Este teu céu é limite
E eu prefiro o calor do meu inverno.¹³⁰

Na terceira estrofe de “O filho da própria”, Gonzaguinha evoca a memória dos “anos de chumbo”, preocupando-se em não deixar com que os atos repressivos e violentos da ditadura, como o autoritarismo e a tortura, não caiam no esquecimento. É importante observar que o compositor contribui para a criação de uma memória heroificada dos atores sociais que lutaram, resistiram e foram perseguidos pela ditadura, tratando-os como “guerreiros” que, movidos força e heroísmo, lutaram pela liberdade.

A abordagem de Gonzaguinha vai ao encontro das memórias construídas a respeito da luta armada durante o processo de redemocratização. Havia um esforço por parte de setores da esquerda brasileira no sentido de apresentar as ações dos grupos guerrilheiros como parte da chamada “resistência democrática” contra a ditadura, como se o horizonte dos grupos em luta fosse a produção de um Estado Democrático de Direito. Nesse sentido, tornaram-se bastante comuns as interpretações heroificadas e laudatórias acerca das ações promovidas pelos combatentes, o que contribuiu sobremaneira para o apagamento das contradições e complexidades relativas à luta armada no Brasil. Reis chama a atenção para os riscos de se sobrepor a memória à História, como ocorrido a respeito das representações sobre a luta armada, especialmente no contexto dos debates sobre a necessidade de uma anistia “ampla, geral e irrestrita”:

Um (...) deslocamento de sentido, promovido pelos partidários de uma ampla anistia, apresentou as esquerdas revolucionárias como parte integrante da *resistência democrática*, uma espécie de braço armado da resistência. Apagou-se, assim, o caráter revolucionário da proposta que havia moldado aquelas esquerdas. Ou seja, apagou-se o fato de que eram partidárias de uma ditadura revolucionária para enfrentar as transformações radicais, essenciais à construção de uma sociedade livre da exploração e da opressão. Do ponto de

¹³⁰ O FILHO da própria. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: CAMIMNHOS do coração. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 2.

vista histórico, não havia aí nada de inusitado ou excepcional, pois os modelos revolucionários do século XX haviam desembocado, realmente, em experiências ditatoriais (REIS, 2014, p. 133-134).

Gonzaguinha não faz distinção entre os diferentes agentes, grupos e perspectivas que atuaram contra a ditadura, colocando todos no mesmo cesto. Além de atribuir-lhes uma gama de adjetivos heroificados, o compositor chama a tenção para a ideia de que se travava uma luta contra a liberdade, provavelmente entendida como sinônimo de redemocratização política.

Lembra do tempo em que era
 Liberdade, liberdade
 Nos corredores escuros
 Os donos da vida e da morte
 Era de heróis, era de fortes
 Era de bravos guerreiros
 Era a justiça de um povo
 Nas mãos de bel companheiros.

Hoje chevron a memória
 Limpar todo o sangue com detergente
 A tal da felicidade
 Nas bancas do artigo do dia
 Tapa, rasteira, rasga-retrato
 Dedo no olho, porrada
 Desculpe-me, mas disto eu tenho verdadeira alergia.¹³¹

Assim, Gonzaguinha afirma a necessidade de superar o passado autoritário, alegando que é necessário “limpar o sangue com detergente”, figura de linguagem cujo intuito parece ser a defesa de políticas ou medidas que acertem as contas com as violações contra os direitos humanos perpetradas pela ditadura. O compositor prossegue fazendo questão de afirmar sua repulsa contra o autoritarismo, sobretudo a tortura.

É interessante perceber como na última estrofe da canção Gonzaguinha recupera a canção *Moleque*, de 1969, para afirmar a manutenção de um *ethos* insubmisso que organiza sua ação como artista, intelectual público e sujeito histórico. Cabe lembrar que a identificação de Gonzaguinha com o personagem “moleque” significa em larga medida a colocação do artista-intelectual como “povo”, como uma espécie de “malandro”, cujo comportamento forjado em meio às dificuldades da vida, torna-o apto a resistir contra o arbítrio e a violência da ditadura militar. O povo aparece aqui como repositório da resistência contra o regime.

¹³¹ Ibidem.

Ao retomar essa imagem, Gonzaguinha continua situando sua produção no interior de uma cultura política nacional-popular, configurando suas representações sobre o povo brasileiro no que tenho chamado de “poética da insubmissão”. O compositor chega a manifestar o seu gosto e satisfação pela “luta”, ou seja, pelo combate político que trava por meio da música popular de teor mais engajado desde o início de sua carreira no final da década de 1960.

O apelo à força popular e à sua importância em meio ao processo de redemocratização do Brasil também se faz evidente na letra de “O filho da própria”, não sendo fortuita a combinação dos substantivos “massa, graça, força e emoção”. Dessa forma, entendo a canção de 1982 como a afirmação de um compromisso de Luiz Gonzaga Jr. com a “poética da insubmissão”, presente de modo significativo em sua obra em fins dos anos 60 e grande parte dos 70, ao mesmo tempo em que compõe, junto a outras obras musicais do período, os termos da poética da comunhão”, marca de sua produção artística nos tempos da transição democrática no Brasil.

Por sua vez, a canção “Caminhos do Coração” (também conhecida pelo subtítulo “Pessoa = Pessoas”), lançada por Gonzaguinha em 1982 no álbum homônimo, constitui um dos marcos fundamentais do que identifico como “poética da comunhão” na trajetória do compositor. Composta no contexto da abertura política e da redemocratização do Brasil, a obra, construída sobre uma atmosfera leve e “ensolarada”, afirma o sentimento de alegria do enunciador diante da percepção de que o indivíduo se produz em meio às relações de união, comunhão e solidariedade, não devendo perceber-se como sozinho ou isolado.

O que se nota em “Caminhos do coração” é clara sinalização política de Gonzaguinha no sentido de defender uma espécie de frentismo, de união das forças sociais no país para que a redemocratização avence, superando o passado autoritário. O eu poético apresenta-se como um viajante experiente, um sujeito que, após “muito tempo na estrada”, retorna não apenas a lugares físicos, mas a uma espécie de “consciência coletiva”, dirigindo-se a um interlocutor genérico que pode ser compreendido como o próprio ouvinte ou a sociedade brasileira em processo de redemocratização.

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

E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente

Que nunca está sozinho por mais que pense estar.¹³²

Essa construção literomusical está intrinsecamente ligada à ideia de “poética da comunhão” aqui discutida. Diferentemente da “poética da insubmissão”, — na qual o “povo” era visto como o sujeito oprimido identificado fundamentalmente com as massas trabalhadoras que precisavam mobilizar sua resistência contra o regime e as desigualdades —, em “Caminhos do Coração” o “povo”, em perspectiva ampliada de caráter frentista (“tanta, muita, diferente gente”) é o sujeito da história e a fonte de aprendizado do artista. A canção materializa a ideia de que a identidade individual é uma colcha de retalhos das “lições diárias de outras tantas pessoas”, dissolvendo a barreira hierárquica entre o intelectual e a massa. O artista não canta “para o povo”, mas “com o povo”, reconhecendo-se como parte indissociável dessa coletividade (“a gente é tanta gente onde quer que a gente vá”).

“Caminhos do coração” configura-se musicalmente como um xote, gênero tradicional da música nordestina, universo muito mobilizado por Gonzaguinha na década de 1970 para impulsionar sua “poética da insubmissão”. No entanto, aqui, a escolha do xote, vestido com as cores sonoras características da instrumentação e dos arranjos dos anos 80, reforça a atmosfera alegre, otimista e esperançosa da canção, indicando um certo predomínio das representações frentistas do popular a que venho denominando “poética da comunhão”.

Não deixa de ser importante notar que “Caminhos do coração”, lançada em 1982, encontra-se em profundo diálogo com o contexto de emergência dos movimentos populares, notadamente as lutas operárias do novo sindicalismo do ABC paulista, fazendo transparecer o clima de otimismo de Gonzaguinha quanto à força e o protagonismo das massas nas lutas sociais e políticas do período.

É importante considerar que o final do governo Geisel, e o início dos anos 80, são assinalados por processos bastante contraditórios. Por um lado, o “milagre brasileiro” havia encerrado o seu ciclo, mas a economia continuava a crescer, ainda que a taxas menores, oscilando de 8%, em 1974, a 5%, em 1975, 1977 e 1978. Por outro, a balança comercial apresentava importante déficit e a dívida externa explodia, transformando o Brasil no país mais endividado do globo. Tudo isso impactava fortemente o custo de vida, fustigando principalmente a classe trabalhadora assalariada, que assistia à corrosão do seu poder de compra frente a uma inflação cada vez mais descontrolada cujos salários comprimidos não davam conta

¹³² CAMINHOS do coração (Pessoa = Pessoas). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: CAMINHOS do coração. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 10.

de acompanhar. Esse cenário produziu toda sorte de insatisfações, o que, somado às brechas políticas abertas pelo processo de distensão em curso, facilitou a construção gradativa de um conjunto de movimentos sociais de trabalhadores, cujo ponto alto ocorrerá no contexto da greve na Scania-Vabis no ano de 1978 (REIS, 2014, p. 122-123).

Em 1977, o Banco Mundial publicou um estudo apontando que a inflação no Brasil em 1973 não fora de 15,5%, como apresentado pelo governo, mas de 22,5%. Tal fato escancarava um dado concreto relativo ao mundo do trabalho: a defasagem nos salários da classe trabalhadora era brutal. Logo, deflagrou-se um importante movimento pela reposição salarial a partir da consideração de que uma parte do percentual a ser recomposto fora simplesmente subtraído pelo governo. Lideranças sindicais passavam a se posicionar publicamente sobre a questão, entre os quais destacava-se Luís Inácio Lula da Silva, jovem dirigente do Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do campo e Diadema. Em 1978, a greve era deflagrada na Scania-Vabis, espalhando-se em seguida para a Volks e a Ford, disseminando-se por todo o país (REIS, 2014, p. 121).

No ano de 1979, o presidente recém-empossado João Batista Figueiredo precisaria lidar com uma nova greve dos metalúrgicos na cidade de São Bernardo do Campo, estado de São Paulo. Liderados por Lula, os operários encontravam-se melhor organizados que no ano anterior, e contavam com importante apoio de suas comunidades, de setores da Igreja, além de inspirar a simpatia em setores da oposição política institucional contra o regime, como o MDB e, até mesmo, grupos ligados às organizações de esquerda clandestina remanescentes. Por mais que, num primeiro momento, os operários desejassem manter-se “apartidários”, sua politização tornou inevitável na medida em que o governo demonstrava abertamente que tinha lado, o dos patrões, apoiando-os incondicionalmente e com toda intensidade. Contudo, em que pese o apoio das posições políticas mais institucionalizadas, preponderava o protagonismo político e social dos líderes sindicais, cada vez mais reconhecidos e legitimados por amplos setores da sociedade (REIS, 2014, p. 129-130).

Subitamente, a classe operária no país, que parecia adormecida, surgia como uma das mais ativas e combativas em escala mundial. Empolgados, muitos intelectuais, bem à brasileira, já cunhavam a expressão que se tornou um mantra: o *novo* sindicalismo, a *nova* classe operária (REIS, 2014, p. 129-130).

Dessa forma, acredito que a emergência dos movimentos sociais grevistas encontrou eco na produção musical de Gonzaguinha entre fins da década de 1970 e início da de 1980,

assinalando as expectativas do artista quanto aos dilemas vividos pela sociedade brasileira no contexto da redemocratização. A atmosfera de esperança que integra a “poética da comunhão”, predominante nas canções desse contexto, continuarão a sinalizar a necessidade de união e colaboração entre distintos atores da sociedade brasileira na construção da democracia que se almejava.

Por sua vez, em “Alô alô Brasil”, primeira faixa do disco homônimo, lançado em 1983, Gonzaguinha manifesta uma espécie de deslocamento da função social do artista, reconfigurada diante do aprofundamento da distensão política. O cantor e compositor agora pode comprometer-se em criar e cantar apenas uma “canção bonita”, mesmo que “aflita” (ou ansiosa ante as expectativas em relação ao futuro do país) para “amenizar” ou trazer “alegria” para o dia a dia do ouvinte. O artista-intelectual parece despir-se das preocupações que o informavam nos anos anteriores, podendo mobilizar mensagens de esperança e otimismo frente à redemocratização. A ideia agora é “penetrar em cada lar” para alimentar na sociedade essa atmosfera leve e vital. Radicalizando sua mensagem de esperança, Gonzaguinha reforça a importância dos laços de união e solidariedade, deixando evidente nos últimos versos que acredita que “juntos podemos até fazer chover”.

É tão bom poder andar pelo país
E penetrar os corações
Poder fazer você feliz
Poder fazer você cantar
Amenizando o dia a dia
Com um pedaço de alegria
Que eu invento no meu peito
Só pra te agradar.

É tão bom poder andar pelo país
O meu pedaço de ilusão
O meu pedaço de irmão
O meu pequeno coração
E penetrar em cada lar
Com um pedaço de esperança
Que eu arranco do meu peito
Pra te alimentar.

Alô, alô, Brasil
Alô, você mais acolá
Não adianta só chorar
Não faz mal, nenhum sonhar
Eu fiz uma canção bonita
Pra você assim aflita
Saber
Que juntos

Podemos até fazer chover.¹³³

Essa alusão à chuva como metáfora para a superação da ditadura é acompanhada por uma roupagem sonora que reforça o clima otimista da canção. A melodia leve e o arranjo, que privilegia os contrapontos da flauta, contribui significativamente para a doçura da mensagem apresentada por Gonzaguinha. Dessa forma, parece bastante sintomático que nas canções que venho destacando como pertencentes à “poética da comunhão”, além da presença de letras que reforçam os laços de solidariedade entre as classes e a necessidade de protagonismo popular no processo de construção da democracia de praticamente duas décadas de ditadura, apresentem vestimentas sonoras leves, alegres, esperançosas, não por acaso comumente construídas harmonicamente sobre modo maior.

Assim, “Alô alô Brasil” apresenta-se como um tipo de manifesto afável no qual a alegria se constitui como um direito político, afirmando também que a reconstrução do Brasil passa, inevitavelmente, pelo afeto e pela união popular.

Já na faixa “Meninos eu vi”, o mote presente na letra é o testemunho histórico e afetivo do eu poético sobre a mobilização popular em torno da campanha pelas “Diretas Já”, que, nos anos de 1983 e 1984, ocupou as ruas do país exigindo o fim da ditadura. O enunciador assume a posição de quem viu “o povo nas ruas”, dirigindo-se aos “meninos” — vocativo que possivelmente sugere um diálogo tanto com a juventude quanto com as gerações futuras.

A campanha pelas “Diretas Já” se iniciou de modo incipiente no final de 1983 para, no seguinte, transformar-se no movimento social e político de maior envergadura da história do Brasil republicano. Seus comícios tornaram-se verdadeiros eventos de massa, reunindo centenas de milhares de pessoas, ou mesmo mais de um milhão, como nos casos de Rio de Janeiro e São Paulo. É importante destacar que a campanha pelas “Diretas Já” conformou uma “frente única” de grande magnitude, congregando diferentes atores sociais e políticos oposicionistas, todos articulados em torno da defesa da emenda constitucional proposta pelo deputado Dante de Oliveira, que, por meio desse dispositivo político-jurídico, defendia a realização de eleições diretas para a Presidência da República (REIS, 2014, p. 144-145).

Da campanha pelas eleições diretas participaram Tancredo Neves, Ulysses Guimarães, Leonel Brizola, Luiz Inácio Lula da Silva, Miguel Arraes, Mario Covas, Francisco Montoro, Fernando Henrique Cardoso, Roberto Freire, Orestes Quécia, entre muitos outros políticos (REIS, 2014, p. 144-145).

¹³³ ALÔ alô Brasil. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *In*: ALÔ alô Brasil. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1983. 1 LP, faixa 1.

Assim, o desenvolvimento narrativo de “Meninos eu vi” utiliza diversas imagens poéticas de luminosidade, como “dar à luz”, “brilho do sol” e “coragem das cores” — metaforizando o retorno à democracia insinuado no horizonte histórico brasileiro — em contraposição ao campo imagético mobilizado pelas canções dos “anos de chumbo”, carregado de peso, dor e sofrimento. A “Avenida Brasil”, citada na letra, transcende sua geografia física para tornar-se alegoria da própria sociedade brasileira durante o avanço da redemocratização superando o “medo Brasil”.

Meninos eu vi
o povo nas ruas
querendo dar à luz
para quem quisesse ver
para quem quisesse
ganhar o brilho da luz.¹³⁴

Destaca-se, na forma poética, o jogo polissêmico com a palavra “luto”, em que o compositor subverte o sentido de substantivo (pesar, morte) para afirmar a prevalência do verbo “lutar”, demarcando que as transformações históricas vividas pelo país naquele momento eram fruto da mobilização popular que se concretizava nas ruas. É interessante notar que o álbum *Grávido*, de 1984, se utiliza da imagem da gravidez como metáfora para a gestação da democracia brasileira após duas décadas de ditadura. Tal imagem perpassa um conjunto de canções desse LP, “Meninos eu vi” dentre elas.

Meninos eu vi
o povo nas ruas
em plena gravidez
para quem quiser saber
para quem quiser ganhar
aos filhos dessa gravidez.¹³⁵

A alusão feita por Gonzaguinha aos movimentos sociais brasileiros em luta pelas Diretas Já reforça a perspectiva frentista elaborada por sua obra musical entre fins da década de 1970 e início dos anos 80, conformando as representações do popular como “solidariedade de classes” (“bebi com eles” / “ergui com eles um brinde ao futuro sem o medo Brasil”) na superação da

¹³⁴ MENINOS eu vi. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GRÁVIDO. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1984. 1 LP, faixa 6.

¹³⁵ Ibidem.

ditadura. Portanto, nota-se uma outra vez o domínio da “poética da comunhão” como estrutura representativa do “povo” na obra de Gonzaguinha no contexto mencionado, permitindo que se perceba as mutações e reelaborações nos termos da cultura política nacional-popular ao longo dos anos.

Gonzaguinha segue aprofundando seu otimismo e sua crença na transição democrática brasileira com a canção “Sonhos Brasis”, mais uma a integrar sua “poética da comunhão”. Nela, o compositor manifesta o seu desejo de felicidade e vida digna para o povo brasileiro, mobilizando outra vez imagens que remetem à “luz”, ao otimismo quanto ao futuro e à dignidade.

O léxico da canção é atravessado por palavras como “felicidade”, “fé”, “liberdade”, “riqueza”, “esperança”, “trabalho” e aliança”. Sobre essa última vale lembrar que, de fins da década de 1970 até 1985, Luiz Gonzaga Jr. traduz em suas obras musicais uma perspectiva abertamente frentista no que diz respeito às representações que constrói sobre o popular. O compositor acredita que a luta pela superação da ditadura e transição para a democracia deve ocorrer por meio de uma união, de uma “aliança” entre distintos setores da sociedade, ora convocando essa noção ampliada de “povo” (massas trabalhadoras subalternizadas, artistas, intelectuais, pequeno-burgueses) a uma ação política materializada na ocupação do espaço público — as ruas — ora, situando-se como parte desse grande agrupamento.

É interessante notar que os nomes utilizados pelo compositor para designar o “povo brasileiro” remetem diretamente ao universo popular, dentro do qual destacam-se as classes trabalhadoras subalternizadas e permanentemente lidas por ele como portadoras de força, capacidade de resistência e luta. Ou seja, em que pese a perspectiva frentista defendida por Gonzaguinha, a democracia que se almeja possui um protagonismo bastante significativo desses grupos, fazendo com que o popular organize o nacional, não o contrário.

Felicidade eu quero a (fé) liberdade
para o povo do meu país
toda riqueza pro menino que o meu país

Felicidade eu digo axé liberdade
para o povo do meu país
seu Joaquim, seu Zé da Silva
e também seu Xavier
tragam o sol
o alimento o sal
o sol da fé.

Fé esperança
fé trabalho

aliança
 pra escolher nossos destinos
 forças gerais
 sonhos brasis
 povo feliz.¹³⁶

Além disso, os nomes “Joaquim”, “Zé da Silva” e “Xavier” — este claramente uma referência também à figura de seu pai adotivo — ao se apresentarem na canção de maneira justaposta conforma o nome de Tiradentes, “mártir” da chamada “Inconfidência Mineira”, ocorrida em 1789. Tal associação não é gratuita. “Sonhos Brasis” fez parte da trilha sonora de um musical infantil exibido na faixa especial “Sexta Super”, pela TV Globo, em 20 de abril de 1984, e foi composta especialmente para ele (MEMÓRIA GLOBO, 2024).¹³⁷ O programa conta a história de quatro crianças que precisam fazer um trabalho escolar sobre a “Inconfidência” e são magicamente transportadas as Minas Gerais de fins do século XVIII. A abordagem do musical parece priorizar a ideia de que os mineiros estariam “lutando pela sua liberdade”, fazendo óbvia conexão com os acontecimentos vividos pelo Brasil e manifestando em alguma medida a posição da TV Globo no sentido de apoiar a transição democrática. É o próprio Gonzaguinha quem aparece cantando “Sonhos Brasis” em determinado momento da exibição televisiva, reforçando o mote da expectativa por um Brasil democrático onde o povo será finalmente feliz.

É notável o quanto a inserção dessa canção em um musical da TV Globo nos permite considerar a complexidade dos movimentos feitos pelo artista-intelectual a respeito de sua relação com o mercado ao longo das décadas de 1970 e 1980. Aqui, Gonzaguinha, mobilizado pela perspectiva frentista e, buscando ocupar espaços dentro do próprio “sistema” para questioná-lo, participa ativamente dessa leitura idealizada e teleológica do passado histórico brasileiro, fortemente sensibilizado para justificar engajamentos e lutas políticas do presente, como se a “luta pela liberdade” conduzida pelos inconfidentes se configurasse como exemplo ou inspiração para as mobilizações populares no Brasil no contexto das “Diretas Já” e da redemocratização.

Em seus parâmetros musicais “Sonhos Brasis” segue atmosfera semelhante à de outras canções do disco *Grávido*. Sua introdução apresenta um vocaliza entoado por Gonzaguinha emulando o anúncio de uma mensagem de esperança e otimismo, possuindo também algum

¹³⁶ SONHOS Brasis. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GRÁVIDO. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1984. 1 LP, faixa 8.

¹³⁷ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/tiradentes-nosso-heroi/noticia/trama-principal.ghtml>. Acesso em: 16/12/2025.

sentido exortativo, como um chamado de sua audiência à ação, o que reforça imensamente a ideia central contida na letra.

Em 1985 Gonzaguinha lança o disco *Olho de lince, Trabalho de parto*, último de sua discografia a ser analisado neste trabalho. Nele destaca-se a faixa “O homem falou”, provavelmente umas das canções mais emblemáticas da transição democrática brasileira no contexto da MPB do período, figurando, ao lado de “O bêbado e a equilibrista” (1979), de João Bosco e Aldir Blanc, e “Vai passar” (1984), de Chico Buarque, como parte do que se convencionou chamar de “trilha sonora da abertura”. Aqui, Gonzaguinha apresenta uma espécie de convocação da sociedade brasileira à festa popular conduzida por uma gama de imagens referentes ao universo carnavalesco, como demonstra o léxico empregado pela letra da canção (festa, harmonia, evolução, desfile, samba e escola campeã). Cabe notar que, outra vez, o carnaval é manejado por Gonzaguinha como alegoria para a chegada da democracia, entendida pelo compositor como regime que deve expressar necessariamente a vontade das massas trabalhadoras que ele procura representar ao longo de sua obra musical.

Pode chegar que a festa vai é começar agora
E é pra chegar quem quiser, deixe a tristeza pra lá
E traga o seu coração, sua presença de irmão
Nós precisamos de você nesse cordão.

Pode chegar que a casa é grande e é toda nossa
Vamos limpar o salão, para um desfile melhor
Vamos cuidar da harmonia, da nossa evolução
Da unidade vai nascer a nova idade
Da unidade vai nascer a novidade.

E é pra chegar sabendo que a gente tem o Sol na mão
E o brilho das pessoas é bem maior
Irá iluminar nossas manhãs
Vamos levar o samba com união
No pique de uma escola campeã.¹³⁸

Essa convocação país para participar do desfile popular parte de uma leitura fortemente frentista a respeito da superação da ditadura e construção da democracia. O compositor evidencia a todo instante que a “festa” descrita é aberta a quem quiser dela participar, utilizando-se da noção de “irmandade” para metaforizar a necessidade de união entre distintos atores sociais no processo de intensificação da transição para a democracia no Brasil. O versos

¹³⁸ O HOMEM falou. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: OLHO de lince, Trabalho de parto. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1985. 1 LP, faixa 6.

“pode chegar que a casa e grande e é toda nossa” e “vamos limpar o salão para um desfile melhor” apontam para a exigência de uma ação coletiva que ajude a varrer as estruturas autoritárias ainda presentes na política nacional e acelerar a passagem ao regime democrático.

“O homem falou” sinaliza, de fato, um otimismo significativo em relação ao futuro do país. Gonzaguinha não deixa de considerar o momento como histórico e particularmente oportuno para uma transformação substantiva na sociedade e na política brasileira. Os versos “vambora que a hora e essa e vâmo ganhar” e “não vamos deixar uns e outros melar” revelam o quanto o compositor entende se tratar de um momento crucial para o país, além de demonstrar a urgência de se impedir possíveis retrocessos, consideração nada fortuita se pensarmos na atuação de forças conservadoras para barrar o retorno à democracia. É interessante sublinhar que, novamente, Gonzaguinha utiliza-se de um campo semântico coloquial, aproximando o léxico de sua letra a uma fala cotidiana de matiz popular, como “vâmo”, “uns e outros” e “melar”.

Não vamos deixar ninguém atrapalhar a nossa passagem
 Não vamos deixar ninguém chegar com sacanagem
 Vambora que a hora é essa e vâmo ganhar
 Não vamos deixar uns e outros melar.

Eô, eô, eá
 E a festa vai apenas começar (vamos lá, meu amor)
Eô, eô, eá
 Não vamos deixar ninguém dispersar (o homem falou).¹³⁹

Tais escolhas do compositor denotam sua intenção de falar junto às massas trabalhadoras, representadas como protagonistas necessárias à redemocratização. O compositor, que em parte de sua obra representa a si mesmo como membro das classes subalternizadas, definindo-se como um “moleque do Morro do São Carlos”, não consegue desprender-se do fato de que o seu processo de formação como sujeito o situou no contexto de uma classe média universitária intelectualizada. Provavelmente, em razão disso, ora Gonzaguinha constrói uma narrativa sobre si que reforça o seu pertencimento popular, ora dirige-se ao “povo” como o intelectual público que, por meio de obra, procura orientar a ação política das massas trabalhadoras. De certa forma, é possível considerar que a obra de Gonzaguinha experimenta as contradições do artista engajado que busca falar em nome do povo, optando por “ser povo”, ao mesmo tempo em que se localiza como sujeito em estratos

¹³⁹ Ibidem.

sociais que o distanciam da realidade concreta daqueles a quem se deseja representar. No entanto, e aqui reside uma peculiaridade do compositor, Gonzaguinha, diferentemente de outros tantos compositores da moderna música popular brasileira de viés participante, atribui a si particular legitimidade para falar “pelo” e “com” as massas trabalhadoras, dada a sua vivência em meio a esses grupos, dos quais, de fato, fez parte, durante sua infância e parte da adolescência.

O arranjo de “O homem falou” situa a canção no universo do samba, evocando a atmosfera dos “sambas de quadra”, tocados normalmente como um “esquentado” antes do desfile carnavalesco começar. A escolha desse subgênero contribui imensamente para reforçar o sentido de “chegada do carnaval”, que, nesse caso, aponta para o fim da ditadura e redemocratização do Brasil. Assim, na primeira vez em que a canção é cantada por Gonzaguinha, o arranjo privilegia instrumentos típicos de uma “regional” de samba, como o violão de 7 cordas, o cavaquinho, pandeiro e tamborim, procurando construir o pertencimento de “O homem falou” às fileiras de uma tradição popular. Já na repetição, há a ampliação e o adensamento no uso dos instrumentos de percussão, ocorrendo também o uso de um coro predominantemente feminino e do acompanhamento por palmas.

Dessa forma, “O homem falou” constrói por meio de suas escolhas estéticas uma atmosfera carnavalesca que corrobora o discurso de unidade entre distintos segmentos da sociedade brasileira no aprofundamento da transição democrática, constituindo-se como uma das melhores expressões da “poética da comunhão” e seu modo *sui generis* de representar as massas populares no processo final da abertura política.

Em síntese, a análise da produção de Gonzaguinha entre as décadas de 1970 e 1980 demonstra que o conceito de nacional-popular não operou como uma categoria estática, mas como uma cultura política dinâmica e sujeita a reconfigurações. O trânsito entre as “poéticas” da angústia, da insubmissão e da comunhão evidencia o caráter complexo, contraditório e multifacetado das representações do popular que Gonzaguinha — na condição de intelectual público forjado no trânsito entre dois campos sociais — mobiliza em consonância com as alterações da conjuntura política e da esfera pública no Brasil.

A releitura dos termos dessa cultura política nacional-popular operada por Gonzaguinha não se dá como simples atualização de um repositório de imagens sobre o popular herdado da década anterior, mas como um processo de reelaboração tensionado por transformações profundas no campo cultural e na esfera pública brasileira. Do ponto de vista musical, sua obra dialoga com a diversificação sonora do pós-tropicalismo, incorporando elementos do rock, da

soul music, do bolero, do samba urbano e de outras formas da canção popular, buscando a todo tempo a comunicabilidade com público. Essa escolha estética não é fortuita e responde tanto à ampliação dos circuitos de difusão da música popular — marcada pelo avanço da indústria cultural e pela centralidade crescente dos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão — quanto à necessidade de disputar sentidos em uma esfera pública cada vez mais mediada pelo capital. No plano lírico, essa reelaboração se expressa na tentativa recorrente de representar e, ao mesmo tempo, orientar o “povo brasileiro”, movimento que se distancia das certezas teleológicas da cultura política nacional-popular da década de 1960 e se aproxima de uma postura marcada pela dúvida, pelo conflito e pela autocrítica na mesma medida em que se negocia e se aprofunda a relação do artista com a lógica mercantil que envolvia a música popular brasileira. A chamada “poética da angústia” é uma manifestação importante desse processo..

É justamente nesse ponto que se evidencia uma das novidades centrais da cultura política nacional-popular mobilizado por Gonzaguinha. Diferentemente da geração anterior, que frequentemente projetava sobre o povo uma imagem homogênea e politicamente virtuosa, o compositor passa a lidar com as contradições do comportamento político popular em um contexto de ditadura, “milagre econômico”, consumo cultural massificado e expectativas frustradas de transformação social. A “poética da angústia” emerge, assim, como forma estética e política de dar conta das fraturas entre projeto intelectual, recepção popular e limites históricos da ação coletiva. Ao mesmo tempo, essa inflexão não implica um abandono do engajamento, mas sua complexificação. Ou seja, Gonzaguinha insiste na canção como espaço de intervenção na cena pública, ainda que reconheça os impasses desse gesto em uma sociedade atravessada pela mercantilização da cultura e pela reconfiguração dos públicos.

Em perspectiva semelhante, a “poética da comunhão”, especialmente no contexto da abertura e da redemocratização, já não se estrutura sobre a ideia de unidade orgânica do povo, mas sobre a tentativa de recompor vínculos simbólicos em um cenário marcado pela pluralidade de experiências, expectativas e formas de participação política. Se há algumas manifestações de permanência nas representações do popular em relação à década anterior — sobretudo na “poética da insubmissão”, com sua recusa à ordem autoritária e à naturalização da desigualdade —, elas convivem, agora, com deslocamentos significativos no modo de pensar o lugar do artista e da canção no espaço público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese, busquei demonstrar que a trajetória artística e intelectual de Luiz Gonzaga do Nascimento Jr., o Gonzaguinha, entre 1968 e 1985, não pode ser compreendida apenas pelo viés da história da música ou da crítica literária. Seu percurso singular — do morro do São Carlos ao “panteão” da MPB — revela um intelectual público que, a partir de um *habitus* forjado na “experiência do morro”, reelaborou os termos da cultura política nacional-popular e os projetou na esfera pública brasileira em um dos períodos mais tensos e decisivos de nossa história recente.

O conceito de *habitus*, cunhado por Bourdieu, mostrou-se fundamental para compreender a singularidade de Luiz Gonzaga Jr., especialmente se o compararmos a outros nomes da MPB, como Chico Buarque de Holanda. A experiência de vida no morro do São Carlos dotou Gonzaguinha de disposições, valores e códigos de percepção que o diferenciaram de boa parte de seus pares na moderna música popular brasileira. Esse *habitus* popular, no entanto, não permaneceu intacto. Ele foi tensionado, negociado e, em certa medida, ressignificado quando o compositor adentrou os espaços da universidade, do MAU e do showbiz no Brasil. Essa clivagem — entre o morro e o asfalto, entre a cultura popular e a cultura letrada, entre a origem subalterna e a inserção na classe média intelectualizada — não foi um obstáculo, mas a própria matéria-prima de seu pensamento e de sua arte. Gonzaguinha pensou o país a partir de um lugar social ambíguo, e foi nessa ambivalência que construiu os termos de sua intervenção artística e intelectual na cena pública.

Uma das hipóteses centrais deste trabalho, que propõe o enquadramento de Gonzaguinha como um intelectual público, mostrou-se bastante frutífera. Seu compromisso com a comunicação de ideias “transcendentes” — nas palavras de Schwartzman —, seu engajamento em temas de interesse coletivo e, a partir de um dado momento, sua busca por uma audiência que ultrapassasse os circuitos universitários, atendem aos critérios estabelecidos por autores como Posner, Sirinelli e Perlatto para o situarmos como um intelectual público. Gonzaguinha utilizou a canção, a imprensa e sua performance como plataformas de intervenção na esfera pública, orientando sua audiência por meio de representações críticas sobre o autoritarismo, a desigualdade social, a identidade nacional e os caminhos da redemocratização. Sua voz não era apenas a de um artista, mas a de um pensador situado historicamente, que assumia a responsabilidade intelectual de interpretar e intervir no seu tempo, mesmo envolto em contradições.

Outra hipótese fundamental sustenta que a obra de Gonzaguinha, mesmo diante das transformações estéticas e mercadológicas dos anos 1970, mantinha uma marcante influência do nacional-popular, entendido aqui como uma cultura política. A análise de sua produção fonográfica entre 1978 e 1985 confirmou essa perspectiva. Canções como “Comportamento geral”, “Moleque” e “O homem falou” não apenas dialogam com as heranças temáticas e formais da MPB dos anos 1960 — a busca pelo povo, a denúncia social, a valorização das raízes musicais brasileiras —, mas também as reconfiguram à luz dos impasses da ditadura militar, da censura, da violência de Estado, do aprofundamento da racionalização econômica da indústria cultural e das promessas ambíguas da abertura “lenta, gradual e segura”. Gonzaguinha não foi um mero repetidor de fórmulas, mas um reelaborador dos termos da cultura política nacional-popular nos anos 1970, respondendo aos novos desafios com novas linguagens e perspectivas.

Por fim, as “poéticas do homem comum” — da angústia, da insubmissão e da comunhão — são mais do que apenas impressões sobre suas canções, configurando-se como estruturas de representação acerca do popular. Gonzaguinha realiza diagnósticos da sociedade brasileira, especialmente sobre o papel das massas trabalhadoras na vida social e política do país, a partir de tais representações. Elas revelam um intelectual atento aos destinos das classes trabalhadoras, mas marcadamente implicado em suas contradições, hesitações e nos limites de sua ação política.

Esta tese, ao situar Gonzaguinha no interior da cultura política nacional-popular e ao defendê-lo como um intelectual público, espera ter contribuído para três frentes do debate historiográfico: primeiro, para os estudos sobre a relação entre música, atuação intelectual e política no Brasil, ao oferecer uma chave de leitura que integra análise musical, trajetória social e contexto histórico; segundo, para a história dos intelectuais, ao ampliar o conceito de intelectual público para incluir artistas populares que, a partir de linguagens não acadêmicas, participaram ativamente da formação da opinião pública; e terceiro, para a compreensão do próprio período ditatorial, ao mostrar como a cultura — e, em especial, a canção popular — foi um campo privilegiado de elaboração de críticas, debates e projetos de país.

O legado de Gonzaguinha, portanto, ultrapassa as dimensões exclusivamente estéticas e afetivas de seu trabalho, em que pese a importância desses elementos. A obra do compositor construiu-se especialmente como material valioso para todo pesquisador, pesquisadora, cidadão e cidadã brasileira que deseja melhor compreender as entranhas de uma sociedade tão rica, multifacetada, complexa e contraditória como a nossa.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALBIN, Ricardo Cravo (org.). **Dicionário Houaiss ilustrado: música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

AZEVEDO, Cecília; ROOLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; QUADRAT, Samantha Viz. **Cultura Política, Memória e Historiografia**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2009.

BAIA, Silvano Fernandes. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. 2010. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **O senso prático**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. “A ilusão biográfica”. IN: AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **O tempo não para: a década de 80 através de Gonzaguinha e Cazuza**. Tese (Doutorado). Curso de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

CARDENUTO, Reinaldo. **Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2000.

CASTRO, Josué. **Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço**. São Paulo: Todavia, 2022

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Portugal: Difel, 2002.

CONCAGH, Tiago Bosi. **Pois é e pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise a transformação da MPB (1967-1974)**. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas — Universidade de São Paulo. Departamento de História, 2017. Área de Concentração: História Social. 2017.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). Dossiê: Arte e Linguagens. **Rev. Bras. Hist.** 18 (35), 1998.

CSERMAK, Caio. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**. nº 14, julho 2022. Só me interessa quem não sou eu: culturas populares e Modernismo Paulista.

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

FARIA, Geania Nogueira de. **As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha**. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011.

FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O tempo do regime autoritário: Quarta República (1964-1985)**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. (O Brasil Republicano 4).

FICO, Carlos. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Utopia autoritária brasileira: como os militares ameaçam a democracia brasileira desde o nascimento da República até hoje**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2025.

_____. Ditadura militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74. jan./abr. 2017.

GARCIA, Emilla Grizende. **Censura negociada: as telenovelas de Dias Gomes na Frede Globo entre 1969 e 1979**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História, 2022

HERMETO, Miriam. “O prefácio de gota d’água: as bases de um projeto cultural de interface entre intelectuais e artistas na ditadura militar brasileira”. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo** – Dossiê, Maio de 2012. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie07/>.

LEÃO, Maria Eloisa do Amaral e GUIMARÃES, Danilo Silva. Perspectiva poética da alteridade: diálogos entre Rimbaud e Bakhtin. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 33, n. 1, p. 2-11, jan.-abr. 2021.

LEVI, Giovanni. “Usos da biografia”. IN: AMADO, Janaina e FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). **Usos e abusos da história oral**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-Filosóficos**. São Paulo, Boitempo Editorial, 2004.

_____. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATON, Karl. Habitus. IN: GRENFELL, Michael. **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Petrópolis, RJ: Vozes. 2018.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MENDONÇA, Sônia Regina de. “As bases do desenvolvimento capitalista dependente: da industrialização restringida à internacionalização”. IN: LINHARES, Maria Yedda (org.). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Campos, 1990.

MENEZES, Leila Medeiros de. Com a barra de seu tempo sobre os seus ombros: Gonzaguinha e a política do silêncio. **Cadernos do CNLF**, 2008, v. 11, n. 14.

MORAES, J. G. V. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura** (UFU), v. 8, 2006.

MOREIRA, Daniela Bertocchi. **Parada obrigatória para pensar: engajamento e mercado nas canções de Gonzaguinha**. Tese (Doutorado). 2019. Curso de Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2019.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Cultura política e ditadura: um debate teórico e historiográfico**. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 109 - 137, jan./mar. 2018.

_____. (org.). **Culturas políticas na História: Novos Estudos**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2014.

_____. **Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. IV Congresso de La Rama Latinoamericana Del IASPM. Cidade do México, abril de 2002.

_____. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios: USP - Programa de Pós-Graduação em História Social, 2017.

_____. **Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. **Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico**. *Rev. Inst. Estud. Bras.*, São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014.

_____. **MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982)**. *Estudos Avançados* 24 (69), 2010.

_____. **História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo, Contexto, 2014.

_____. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. O conceito de “MPB” nos anos 60. **História: questões e debates**. Curitiba, ano 16, n. 31, p. 11-30, julho/dezembro, 1999.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Anablume/Fapesp, 2001.

_____. “A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982)”. *Humania del Sur. Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos. Universidad de Los Andes*, Merida. Ano 9, N° 16. Enero-Junio, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SILVA, Aretuza Pacheco Serra Vitelbo da. **Cantando a insatisfação - os recursos linguístico-expressivos na obra de Gonzaguinha**. Dissertação (Mestrado). 2009. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

SCOVILLE, Eduardo Martins Lopes de. **Na barriga da baleia: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2008.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PERLATTO, Fernando. “Verbete - Intelectual público”. **Revista Teoria e Cultura**, 2015.

PIRES, Arthur Freire Simões. Intelectuais públicos: pensamento político através da comunicação pública. **Intelligere, Revista de História Intelectual**. n° 17, jun. 2024.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

_____. (org.). **Modernização, ditadura e democracia. (1964-2010)**. Volume 5. Rio de Janeiro: Editora Objetiva

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. IN: FERREIRA, Jorge e DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: o tempo do regime autoritário (Ditadura militar e redemocratização), Quarta República (1964-1985)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SCHWARCZ, Lília Moritz e STALRLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira (música)**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SCOVILLE, Eduardo Martins Lopes de. **Na barriga da baleia: a Rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2008.

SCHWARCZ, Lília Moritz e STALRLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCWARCZ, Lília. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. IN: RÉMOND, René (org.) **Por uma História Política**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

TEIXEIRA, Heloísa. **Rebeldes e marginais: cultura nos anos de chumbo, 1960-1970.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Gonzagão e Gonzaguinha: percurso, sonoridade e métrica de brasilidades insubmissas.** Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras/ 2022.

VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. **Música Popular: de olho na fresta.** Porto Alegre: Editora Graal, 1977.

VIEIRA, Jonas e KHOURY, Simon. **Gonzagão e Gonzaguinha: encontros e desencontros.** Rio de Janeiro: Viaman Gráfica e Editora, 2012.

DISCOGRAFIA

ALÔ alô Brasil. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1983. 1 LP.

CAMIMNHOS do coração. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP.

COISA mais maior de grande - Pessoa. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 LP.

COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976. 1 LP.

DE volta ao começo. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 LP.

GONZAGUINHA da vida. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1979. 1 LP.

GRÁVIDO. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1984. 1 LP.

LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP.

LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP.

LUIZ Gonzaga Jr. (Gonzaguinha). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD.

MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1977. 1 LP.

5º FESTIVAL de Música Popular Brasileira de Juiz de Fora. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. São Paulo: Odeon, 1972. 1 LP.

OLHO de lince (Trabalho de parto). Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1985. 1 LP.

PLANO de voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. 1 LP.

RECADO. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1978. 1 LP.

SOM Livre Exportação. Nº 2. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. *et al.* Rio de Janeiro: Forma, 1971. 1 L

FONOGRAMAS

A FELICIDADE bate à sua porta. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 7.

ALÔ alô Brasil. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: ALÔ alô Brasil. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1983. 1 LP, faixa 1.

AMANHÃ ou depois. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 8.

AMANHÃ ou depois / ACHADOS e perdidos / PEQUENA memória para um povo sem memória. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: DE VOLTA ao começo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 LP, faixa 9.

AMOR.. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: ALÔ, alô, Brasil. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1983. 1 LP, faixa 4.

ARTISTAS da vida. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA da vida. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 5.

CAMINHO da roça. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 5.

CAMINHOS do coração (Pessoa = Pessoas). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: CAMINHOS do coração. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 10.

CATATONIA integral. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 9.

COM a perna no mundo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA da vida. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 2.

COMPORTAMENTO geral. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa

CONTOS de fadas. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 8.

DESEPERADAMENTE. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 10.

DIA de Santos e Silvas. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 1.

E por falar no Rei Pelé. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: RECADO Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 LP, faixa 6.

É preciso. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 1.

ERVA rasteira. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 3.

EU nem ligo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 1.

E vamos à luta. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: DE volta ao começo. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1980. 1 LP, faixa 5.

FALA Brasil. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: COISA mais maior de grande - Pessoa. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1981. 1 LP, faixa 14.

FRUTOS. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 4.

GALOPANDO. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA da vida. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 11.

GALOPE. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 9.

GÁS neon. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO de voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 3.

GERALDINOS e Arquibaldos. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 12.

JOÃO do Amor Divino. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA da vida. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 1.

MARAVIDA. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: CAMINHOS do coração. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 5.

MENINOS eu vi. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GRÁVIDO. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1984. 1 LP, faixa 6.

MEU coração é um pandeiro. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 3.

MEU segredo / Asa Branca. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 7.

MOLEQUE. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga Jr. (Gonzaguinha). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD, faixa 1.

NÃO dá mais pra segurar (Explode coração). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GONZAGUINHA da vida. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1979. 1 LP, faixa 7.

O FILHO da própria. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: CAMIMNHOS do coração. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 2.

O HOMEM falou. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: OLHO de lince (Trabalho de parto). Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1985. 1 LP, faixa 6.

O QUE é, o que é. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: CAMIMNHOS do coração. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. 1 LP, faixa 1.

O QUE importa? Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: MOLEQUE Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1977. 1 LP, faixa 6.

O TREM. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga Jr. (Gonzaguinha). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD, faixa 8.

PÁGINA 13. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 3.

PALAVRAS. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 4.

PICADEIRO/Tudo pro meu próprio bem. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: COMEÇARIA tudo outra vez. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1976. 1 LP, faixa 2.

PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO DE voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 11.

POBREZA por pobreza. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga Jr. (Gonzaguinha). Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD, faixa 11.

POBREZA por pobreza. Compositor: Gonzaguinha. In: Canaã. Intérprete: Luiz Gonzaga. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1968. 1 LP, faixa 2.

POIS é, Seu Zé. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 5.

QUEBRA pau. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: PLANO de voo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1975. 1 LP, faixa 4.

RECADO. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: RECADO Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 LP, faixa 7.

SIM, eu quero ver. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1973. 1 LP, faixa 5.

SONHOS Brasis. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: GRÁVIDO. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1984. 1 LP, faixa 8.

TRABALHO de parto. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: OLHO de lince / TRABALHO de parto. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1985. 1 LP, faixa 7.

UM sorriso nos lábios. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga Junior. Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: ODEON, 1973. 1 Compacto Simples, faixa 1.

UMA família qualquer. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: LUIZ Gonzaga do Nascimento Jr. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1974. 1 LP, faixa 4.

VAI meu povo. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. In: RECADO Gonzaguinha. Compositor e intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1978. 1 LP, faixa 4.

JORNAIS E PERIÓDICOS

BAHIANA, Ana Maria. Gonzaguinha termina mais LP. E perde o sono. **O Globo**, Rio de Janeiro, n.15.547, ano LI, p. 19, 1 mai. 1976. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1976/05/01/01-primeiro_caderno/ge010576031CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 25/03/2025.

Gonzaguinha. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 1.324, ano 58, 20 mai. 1979, p. 13. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=6951&keyword=%22Luiz+Gonzaga+Junior%22&anchor=4242167&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=3d52cdab85a4e7f8354629804a5aebbc>. Acesso em 19/03/2025.

Manchete, Rio de Janeiro, n. 1.561, ano 30, p. 86, 20 mar. 1982. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22Luiz%20Gonzaga%20Junior%22&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=208357>. Acesso em 18/03/2025.

O Globo, Rio de Janeiro, n. 14.946, ano L, 31 ago. 1974, p. 25. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/08/31/01-primeiro_caderno/ge310874025CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 24/03/2025.

O Globo, Rio de Janeiro, n. 14.952, ano L, 6 set. 1974, p. 27. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/09/06/01-primeiro_caderno/ge060974027CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 24/03/2025.

CABRAL, Sergio. Saiu o melhor LP do moleque Gonzaguinha. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 15.912, ano LII, 5 mai. 1977, p. 51. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1977/05/05/01-primeiro_caderno/ge050577051CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 21/03/2025.

ECHEVERRIA, Regina. “Com a perna no mundo”. **Veja**, São Paulo, n. 577, 26 set. 1979, p. 132-133.

MOTTA, Nelson. Um touro bravo. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 14.954, ano L, 8 set. 1974, p. 27. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1974/09/08/02-domingo/ge080974004DOM1-1234_g.jpg. Acesso em 25/03/2025.

MOTTA, Nelson. Vagas ideias e impressões sobre um moleque feroz. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 15.947, ano LII, 9 jun. 1977, p. 36. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1977/06/09/01-primeiro_caderno/ge090677036CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 23/03/2025.

MACEDO, Paulo. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 15.895, ano LII, p. 39, 18 abr. 1977. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1977/04/18/01-primeiro_caderno/ge180477039CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 21/03/2025.

BAHIANA, Ana Maria. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 16.638, ano LIV, 9 mai. 1979, p. 33. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1979/05/09/01-primeiro_caderno/ge090579033CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 23/03/2025.

CHRYSÓSTOMO, Antonio. **O Globo**, Rio de Janeiro, n. 16.825, ano LV, p. 19, 12 jun. 1979. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1979/11/12/01-primeiro_caderno/ge121179019CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 23/03/2025.

BAHIANA, Ana Maria. “O “Alô” de Gonzaguinha: a vida é bonita. **O Globo**. Rio de Janeiro, n. LIX, ano 18.220, p. 23, 22 set. 1983. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1983/09/23/01-primeiro_caderno/ge230983023CUL1-1234_g.jpg. Acesso em 26/03/2025.

Folha de São Paulo, São Paulo, n. 20.644, ano 65, 10 out. 1985, p. 39. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=9286&keyword=%22Olho+de+lince%22&anchor=4294878&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=a1a4cb76ab628a3f8b296063fcbdf742>. Acesso em 20/03/2025.

PENTEADO, Lea. Nos anos de Cocotá as primeiras músicas feitas por Luizinho. **O Globo**. Rio de Janeiro, n. 18.963, ano LXI, p. 17, 13 out. 1985. Disponível em:

https://duyt0k3aayxim.cloudfront.net/PDFs_XMLs_paginas/o_globo/1985/10/13/06-Ilha/ge131085017ILH1-1234_g.jpg. Acesso em 26/03/2025.

PUTERMAN, Paulo. O feliz e redundante Gonzaguinha. **Folha de São Paulo**, São Paulo, n. 20.222, ano 64, p. 28, 14 ago. 1984. Disponível em:

<https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=8864&keyword=%22Luiz+Gonzaga+Junior%22&anchor=4205653&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=5042129905b9b4f2fdbbbfa2cf148b98>. Acesso em 20/03/2025.

Gonzaguinha 80 anos: memórias da década em que Belo Horizonte foi sua casa. **O Tempo**. 22 set. 2025. Disponível em:

<https://www.otempo.com.br/entretenimento/2025/9/22/gonzaguinha-80-anos-memorias-da-decada-em-que-belo-horizonte-foi-sua-casa>. Acesso em: 03/01/2026.

AUDIOVISUAL

CANAL RECORDANDO. **Gonzaguinha - Moleque / Festival da Record 1969**. YouTube. 31 de março de 2019. 05min11s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDEUTghf5rA>. Acesso em: 12/01/2026.

METAL, Mister. **Som Livre Exportação 1971**. Vídeo. 1h10min25s. 6 jan. 2023. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=CUUXKTpcG4o> . Acesso em 24/01/2025.

PASSOS, Marco. **Gonzaguinha – Ensaio Tv Cultura completo**. YouTube, 11 de novembro de 2015. 01h05min49s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C-u-D5xnmds&t=358s>. Acesso em: 09/01/2026.

TV CULTURA. **Com a perna no mundo, por Gonzaguinha**. YouTube, 23 de maio de 2012. 10min51s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q6kERsHFRd8>. Acesso em: 09/01/2026.

SITES

Catálogo de Teses e Dissertações - CAPES. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>. Acesso em: 07/08/2023.

Maioria de mortos e desaparecidos na ditadura era estudante, jovem, ligada a organizações políticas e vivia em capitais, mostra análise inédita. **Gov.br (Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania)**, 2025. Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/assuntos/noticias/2025/marco/maioria-de-mortos-e-desaparecidos-na-ditadura-era-estudante-jovem-ligada-a-organizacoes-politicas-e-vivia-em-capitais-mostra-analise-inedita>. Acesso em: 21/11/2025.

MALTA, Pedro. “Gonzaguinha e Marlene: recordistas de público no Projeto Pixinguinha”. IN: **Brasil: Memória das Artes.** Disponível em: <https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/gonzaguinha-e-marlene-recordistas-de-publico-no-projeto-pixinguinha/>. Acesso em: 19/01/2026.

Mortos e desaparecidos políticos. **Gov.br (ObservaDH)**, 2025. Disponível em: <https://observadh.mdh.gov.br/>. Acesso em: 21/11/2025.

Tiradentes nosso herói. **Memória Globo.** Rio de Janeiro, 19 abr. 2024. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/infantojuvenil/tiradentes-nosso-heroi/noticia/trama-principal.ghtml>. Acesso em: 16/12/2025.

APÊNCICE — Lista de Reprodução com as canções analisadas nesta tese

140

¹⁴⁰ Para acessar à lista de reprodução, aponte a câmera do seu telefone celular para o QR Code. Você também pode acessá-la clicando no link:
<https://open.spotify.com/playlist/0KcRLpeu7OAWsDQuDhxpvd?si=bHKZcLnKQvSs5T7kvDAsew&pi=MWP713L8Q-Gcn>.

ANEXO I — Letras das canções analisadas¹⁴¹

Palavras (1973)

Palavras, palavras, palavras
Eu já não aguento mais
Palavras, palavras, palavras
Você só fala, promete e nada faz
Palavras, palavras, palavras
Desde quando sorrir é ser feliz?

*Cantar nunca foi só de alegria
Com tempo ruim
Todo mundo também dá bom dia!*

Meu coração é um pandeiro (1974)

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

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

Terra dos coqueirais e dos babaçuais, 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

Vem ver
A sociedade no asfalto
Gastando seu salto alto,
Sambando a pleno vapor

Vem ver
Um morro na arquibancada
Apreciando a moçada
Desfilando com garbo esplendor

Vem ver
Que aqui não há preconceito
O negro tem a alma branca
Há uma igualdade sem par

Vem ver

¹⁴¹ As letras estão dispostas na ordem em que aparecem sendo analisadas no corpo da tese.

Esse povo hospitaleiro
 Em cujo peito há um pandeiro
 Eternamente a tocar e cada vez melhor

Vem ver
 Esse povo hospitaleiro
 Em cujo peito há um pandeiro
 Eternamente a tocar

Amanhã ou depois (1974)

Meu irmão, amanhã ou depois
 A gente se encontra no velho lugar
 Se abraça e fala da vida que foi por aí
 E conta as estrelas na ponta dos dedos
 Pra ver quantas brilham
 E qual se apagou.

Amanhã ou depois, meu irmão
 A gente retorna à beira do cais
 E conta os amigos
 Pra ver qual que brilha
 E qual se apagou
 Amanhã ou depois.

Na crença de sempre
 No mesmo saveiro
 De novo a esse mar
 Sem ver tempestades, ciclones
 Amanhã ou depois.

Meu irmão
 Meu irmão
 Amanhã ou depois
 Amanhã ou depois.

Desesperadamente (1974)

Desesperadamente alegres
 no derradeiro riso
 boca contorcida num esforço vão
 pelo sorriso aberto.

Desesperadamente calmos
 no derradeiro gesto
 perna presa meio passo
 dança interrompida.

No grito agudo em cada peito
 do fim da corda do relógio

os pares lentamente param e estancam o som da festa
 silêncio na programação geral
 até que um dedo no painel central
 de novo aperte o botão
 e os discos tocarão a vida no salão
 desesperadamente animarão mais um carnaval.

Contos de fadas (1975)

E diga lá fada madrinha
 Diga lá fada madrinha
 As delícias para a corte
 E o palhaço para nós...rir e chorar
 (Ê boi).

Balas, doces, chocolates
 (Baba na boca borrada)
 Brindes, prendas e anzóis
 Pra esse imenso bebê se aquietar
 (Ê boi).

Dorme bem minha criança
 Se não essa bruxa avança
 Corta língua, olhos e ouvidos
 Faz da vida escuridão
 Coma a maçã (açucarando sonho)
 Estanca sangue, corta insônia.

Mamãe posso ir?! Brincar!
 Diga ô bela adormecida
 Diga ô velha adormecida
 Diga ô velha adormecida
 O que tenho na mão diz o feitor
 (Ê boi).

Catatonias (1975)

Todo dia de manhã
 Antes mesmo do café, abrir o jornal
 (Todos nas folhas 18)
 Ver os caminhos que se lhe determina o astral
 Finanças, amor, saúde
 O que devo de fazer
 No relacionamento pessoal?

Qual a pedra, a cor, a flor
 A cueca, a calça, a camisa
 O meu comportamento geral.

As desavenças dentro do lar

Serão nefastas à vida profissional
 Não ouça conselhos de amigos
 Pois todos irão te fazer muito mal (muito mal)
 Um novo fato na vida
 Complicará o teu campo sentimental
 Cansaço, perturbações
 Complicações, neste período atual.

Não faça, não saia, não fume, não fale, não coma
 Não durma, não coma, não fale nada afinal
 Em todos os trinta diários, revistas e folhas
 E o rosto ficando vermelho e o suor.

O garfo caindo da mão, o leite sujando o chão
 O nó na garganta e o pior
 Fazem já mais de dez anos sentado
 Calado, abobado, sem mexer sequer o olhar.

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

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

E todo dia de manhã, antes mesmo do café, abrir o jornal
 Não faça, não saia, não fume, não fale, não coma
 Não durma, não coma, não fale nada afinal
 Fazem já mais de dez anos sentado
 Calado, abobado, sem mexer sequer o olhar.

Plano de voo (1975)

A ave levanta voo e vai
 em busca da quente luz do sol
 Um ninho é preciso noutra lugar
 onde agora o campo explode em flor
 Cuidar do novo ovo
 A nova cria
 O novo dia
 O novo amanhã.

A nova vida, a calma, o agasalho,
 pelo menos do campo o calor
 Voar se possível no frescor do despertar sereno da manhã
 Pegar a asa morna desse vento sul
 Voando sempre em bando sobre os perigos desse imenso mar azul.

Da flecha, em formação,
 seguindo sempre no sentido de chegar
 Da arma oculta no capinzal
 Quantos? Quais escaparão?
 Do olho, dedo no gatilho, do engodo
 (O apito chama a atenção)
 Do laço, arapuça, armadilha
 Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão?
 Voar se possível
 Mar azul.

Geraldinos e Arquibaldos (1975)

Mamãe não quer, não faça
 Papai diz não, não fale
 Vovó ralhou, se cale
 Vovô gritou, não ande

Placas de rua, não corra
 Placas no verde, não pise
 No luminoso, não fume
 Olha o hospital, silêncio

Sinal vermelho não siga
 Setas de mão, não vire
 Vá sempre em frente nem pense
 É Contramão

*Olha cama de gato
 Olha a garra dele
 É cama de gato
 Melhor se cuidar
 No campo do adversário
 É bom jogar com muita calma
 Procurando pela brecha
 Pra poder ganhar*

*Nego, é cama de gato
 Olha a garra dele
 É cama de gato
 Melhor se cuidar
 No campo do adversário
 É bom jogar com muita calma*

*Procurando pela brecha
Pra poder ganhar*

*É cama de gato
Olha a garra dele
É cama de gato
Melhor se cuidar
No campo do adversário
É bom jogar com muita calma
Procurando pela brecha
Pra poder ganhar*

Acalma a bola, rola a bola, trata a bola
Limpa a bola que é preciso faturar
E esse jogo tá um osso
É um angu que tem carçoço
E é preciso desembolar

Nego, se por baixo não tá dando
É melhor tentar por cima
Oi com a cabeça dá
Você me diz que esse goleiro
É titular da seleção
Só vou saber mas é quando eu chutar

*É cama de gato
Olha a garra dele
É cama de gato
Melhor se cuidar
No campo do adversário
É bom jogar com muita calma
Procurando pela brecha
Pra poder ganhar*

*Matilda, Matilda
No campo do adversário
É bom jogar com muita calma
Procurando pela brecha
Pra poder ganhar*

Eu nem ligo (1976)

Eu nem ligo
Nem esquento a cabeça
Vou com força nas coisas
Que eu quero e devo fazer
Eles querem que eu
Me aborreça, estremeça
E me prenda nas cercas

Do seu circo mortal.

Eu prossigo
 E não perco a cabeça
 Vou traçando as palavras
 Como eu quero e devo traçar
 Eles querem que eu
 Me afobe e confunda
 Mas eu ponho nas sombras
 Do seu circo mortal.

*Tem que ser
 Da largura do arame
 O elemento é preciso
 Estrutura é vital
 Eu sou
 Da largura do arame
 O elemento é preciso
 Estrutura é vital.*

Picadeiro / Tudo pro seu próprio bem (1976)

Baila, leve, baile
 Bailarina nesse baile
 Nessa dança que não para
 Rodopia, gira, vai.

Calmas, brincam luzes,
 Piscam nesse parque
 (Hipnose)
 Viva o circo (Lona podre)
 Que engraçado
 O palhaço fez chorar
 Teve medo a criança.

E o show continua!
 O show está nas ruas
 A festa é toda nossa!

Vamos, todos, vamos
 Picadeiro.
 Como o urso amestrado
 Ou a foca com a bola
 Na cabeça

- Fazemos isso pro teu próprio bem!
 Um punhal, uma corda e o açúcar na mão
 - Fazemos isso pro teu próprio bem!
 A carícia da cobra e um sorriso do bom
 - Meça teus passos pro teu próprio bem!

Sigo o gesto do mestre pro meu próprio bem.

E na hora do tiro fatal em meu peito
 - Fazemos isso pro teu próprio bem!
 Depois arrastando meu corpo no chão
 - Fazemos isso pro teu próprio bem!
 Jogando meu peso de morto na cova
 Me cobrindo com a terra
 Ah, pro meu próprio bem.

Jamais perguntaram se eu queria ou não
 Se era isso ou não
 Se era aqui ou não
 Que eu queria viver
 Ah, pra quê? Ah, pra quê?

Marcaram caminhos, limites (...)
 Me deixaram pra mim
 Minha morte
 Ah, o meu próprio fim escolher
 Sei, pro meu próprio bem.

Cravado nas lajes, nos muros das mentes
 - Fazemos isso pro teu próprio bem!
 No pano da calça limpando a ação
 - Fazemos isso pro teu próprio bem!
 Palavras formosas lançadas ao vento
 Limpando esse tempo
 Ah, pro meu próprio bem
 Pro meu próprio bem.

O que importa? (1977)

*E o que importa
 Essa dor feito faca no peito?
 Um dia ela estanca
 A gente dá jeito.*

*Aí o que importa
 Essa dor feito faca no peito?
 Um dia ela estanca
 A gente dá jeito.*

Agora nas ruas
 Seguimos
 Amigos, crianças
 Sem pedras na mãos.

Cantando
 A alegria, a força
 Imensa
 De um só coração.

Recado (1978)

Se me der um beijo eu gosto
 Se me der um tapa eu brigo
 Se me der um grito não calo
 Se mandar calar mais eu falo.

Mas se me der a mão
 Claro, aperto
 Se for franco
 Direto e aberto
 Tô contigo amigo e não abro
 Vamos ver o diabo de perto.

Mas preste bem atenção, seu moço
 Não engulo a fruta e o caroço
 Minha vida é tutano, é osso
 Liberdade virou prisão.

Se é amor, deu e recebeu
 Se é suor só o meu e o teu
 Verbo eu, pra mim já morreu
 Quem mandava em mim nem nasceu.

É viver e aprender
 Vá viver e entender, malandro
 Vai compreender
 Vá tratar de viver.

E se tentar me tolher é igual
 Ao fulano de tal que tá aí
 Se é pra ir vamos juntos
 Se não é já não tô nem aqui.

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

Chega de tentar dissimular e disfarçar e esconder
 O que não dá mais pra ocultar
 E eu não quero mais calar
 Já que o brilho desse olhar foi traidor
 E entregou o que você tentou conter
 O que você não quis desabafar.

Chega de temer, chorar, sofrer, sorrir, se dar

E se perder e se achar
 E tudo aquilo que é viver
 Eu quero mais é me abrir
 E que essa vida entre assim
 Como se fosse o Sol desvirginando a madrugada
 Quero sentir a dor dessa manhã.

Nascendo, rompendo, tomando
 Rasgando meu corpo e, então, eu
 Chorando, sorrindo, sofrendo, adorando, gritando
 Feito louca, alucinada e criança
 Eu quero o meu amor se derramando
 Não dá mais pra segurar
 Explode coração.

Galopando (1979)

Acreditar nas sementes
 Mantê-las bem quentes nas mãos
 Saber ler do livro dos ventos
 Saber bem do cheiro do chão

Acreditar nas sementes
 Nunca é tarde, nunca é cedo
 Plantar porque tem coragem
 Plantar pois quem sabe seu medo

Acreditar nas sementes
 O tempo traz a experiência
 Na arte da resistência
 Na força da paciência

E que seja esse plantio
 Como foi na vez primeira
 A mesma velha emoção
 Explodindo a vida inteira

É, sacode a poeira
 Imbalança
 Imbalança
 Imbalança
 Imbalança

Achados e Perdidos (1980)

Quem me dirá onde está
 Aquele moço fulano de tal?
 Filho, marido, irmão,
 Namorado que não voltou mais.

Insiste um anúncio nas folhas
 Dos nossos jornais
 Achados perdidos, morridos
 Saudades demais

Mas eu pergunto e a resposta
 É que ninguém sabe
 Ninguém nunca viu.
 Só sei que não sei
 Quão sumido ele foi
 Sei é que ele sumiu.

E quem souber algo
 Acerca do seu paradeiro
 Beco das liberdades
 Estreita e esquecida
 Uma pequena marginal
 Dessa imensa Avenida Brasil.

Pequena Memória Para Um Tempo Sem Memória (1980)

Memória de um tempo onde lutar
 Por seu direito
 É um defeito que mata

São tantas lutas inglórias
 São histórias que a história
 Qualquer dia contará

De obscuros personagens
 As passagens, as coragens
 São sementes espalhadas nesse chão

De Juvenais e de Raimundos
 Tantos Júlios de Santana
 Dessa crença num enorme coração

Dos humilhados e ofendidos
 Explorados e oprimidos
 Que tentaram encontrar a solução

São cruzes sem nomes
 Sem corpos
 Sem datas

Memória de um tempo onde lutar por seu direito
 É um defeito que mata

E tantos são os homens por debaixo das manchetes
 São braços esquecidos que fizeram os heróis

São forças, são suores que levantam as vedetes
Do teatro de revistas, que é o país de todos nós

São vozes que negaram liberdade concedida
Pois ela é bem mais sangue
Ela é bem mais vida
São vidas que alimentam nosso fogo da esperança
O grito da batalha
Quem espera, nunca alcança

Ê ê, quando o Sol nascer
É que eu quero ver quem se lembrará
Ê ê, quando amanhecer
É que eu quero ver quem recordará

Ê eu, não posso esquecer
Essa legião que se entregou por um novo dia
Ê eu quero é cantar essa mão tão calejada
Que nos deu tanta alegria
E vamos à luta

A fábrica de sonhos (1981)

A fábrica de sonhos acabou
Era um bom bom-bocado, cado sem licor
Milagre rima com vinagre (sim sinhô)
O guarda-sol se abre ao sol
Mas nunca foi frô.

Coitada daquela gente que acreditou
Marchando, por minha família, pedindo a Deus
Vai ter que rezar novamente ao São Salvador
Pois a redentora prece, pariu Mateus.

Mateus a muitos matou e manteve a dor
E fez chover quando era pra fazer sol
E trouxe o sol quando era só pra chover
E não teve nem um pouquinho de simancol.

Ô, ô, ô, ô, ô, ô
Será que ocês vai tê qui marchá traveis?
Ô, ô, ô, ô, ô, ô.
Do mesmo modo que aquelas pessoa fez?

Maravida (1982)

Era uma vez eu no meio da vida
Essa coisa assim, tanto mar

Coisa de doce e de sal
Essa vida assim, tanto mar, tanto mar.

Sempre o mar, cores indo
Do verde mais verde ao anil mais anil
Cores do Sol e da chuva
Do Sol e do vento, do Sol e o luar.

Era o tempo na rua e eu nua
Usando e abusando do verbo provar
Um beija-flor, flor em flor, bar em bar
Bem ou mal natural.

Sempre menina franzina, traquinas
De tudo querendo, tomar e tomar
Sempre garota, marota, tão louca
A boca de tudo querendo levar.

A vida, vida, vida
Que seja do jeito que for
Mar, amar, amor
Se a dor quero o mar dessa dor.

Quero o meu peito repleto
De tudo que eu possa abraçar
Quero a sede e a fome eternas
De amar, e amar e amar.

Amor (1983)

Um filho curioso pergunta
E o amor diga lá o que será, meu pai?!
Ah! Meu filho o amor tem quatro letras como Roma
Ma com certeza nem todos os caminhos passam por lá
Amor
Roma
Manhã de sol no coração
Eterna floração
Elixir-fonte da juventude
Amar bonito ser bonito estar
Nos olhos de quem sente a gente
Através da quente lente
Que é amar
Delicadeza amor, teu nome é rosa
Daquela sem mazelas e espinhos
Daquela com perfume o tempo inteiro
E que a gente quer plantada no jardim do nosso peito
Te morrer
É flor que vende o homem e não derrota, nunca!
É porta para o lado colorido

É sonho bendito
 Delícia
 De vida
 Um filho curioso pergunta
 E o amor, diga lá, o que será meu pai?!
 Pra quem jamais amou eterna vontade
 Pra quem ama
 Felicidade.

Trabalho de Parto (1985)

É uma testa franzida e a cuspida de lado
 Um olhar de soslaio e um coçar de cabeça
 Meio nó na garganta, meio senta levanta
 Meio calma moçada, meio vou dar porrada
 Faz que vai mas não vai, faz que sai mas não sai
 Zona no formigueiro com pitadas de humor
 E há um tal de já era que teima em ficar
 Os bacilos resistem. Ah que horror!

E haja briga de foice, e haja saco de gatos
 Corpos cheio de dedos, dedos cheios de tato
 E o brilho tentando, avançando, lutando
 Moça de fino trato, quer mostrar seu barato
 Jogo de paciência com tempero de pressa
 Alquimia da braba pra que tudo aconteça
 Na tensão no esforço, movimento no quarto
 No desejo da luz no trabalho de parto
 É o trabalho de parto
 E a tensão e o esforço
 É o desejo da luz, é o trabalho de parto

Pobreza por pobreza (1968)

Meu sertão vai se acabando
 Nessa vida que o devora
 Pelas trilhas só se vê
 Gente boa indo embora

Mas a estrada não terá
 O meu pé pra castigar
 Meu agreste vai se secando
 E com ele eu vou secar

Pra que me largar no mundo
 Se nem sei se vou chegar
 A virar em cruz de estrada
 Prefiro ser cruz por cá
 Ao menos o chão que é meu

Meu corpo vai adubar

Se, doente, sem remédio
Remediado está
Nascido e criado aqui
Sei o espinho onde 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.

Moleque (1969)

No tiro, estilingue, bodoque
O teco, o toque, o coque
No quengo, na cuca, cabeça
De qualquer caraça avessa
Qualquer carantonha fechada
Azeda de feia zangada
Que mexa, chateia e me bula
Pra ver quanto alto sapo pula
Pedra vai levar

Ah! Moleque, se um dia eu te pego
Erva daninha, estrepe
De ripa, marmelo te esfrego
Moleque, vem cá
Moleque, moleque, vem cá
Moleque
Não, não eu não vou lá
Ah! Vem me pegar, quero ver

De mão, de pé, pau cajado
No tapa, na briga me acabo
Revolvo, reviro, decido
E mesmo no ganho ou perdido
Me amigo ao amigo inimigo
Me livro do mau e do perigo
De bicho pelado que trança
Ideias de uma vingança
Que é pra me cuidar

Fruto gostoso, desejado
Lua, vizinho, cuidado
Cercadura, arame rela
Rosto, rosa, luz, janela
Cio, assovio, voz rouca

Beijo estalado na boca
 Depois a corrida abraçado
 No peito o gosto de um amor roubado
 Que é só pra provar

No medo, não tremo, não corro
 Avanço, me lanço, estouro
 Valente, eito, combato
 E ao mesmo tempo me trato
 Covarde na sabedoria
 Que ergue, cresce, se cria
 Só na hora boa e precisa
 E corta o mal bem onde enraíza
 Que é pra não voltar.

O trem (1969)

Uma prece a quem passa
 Rosto ereto, olhar reto pela, passo certo pela vida, amém!
 Uma prece, uma graça, ao dinheiro recebido
 Companheiro, velho amigo, amém!
 Uma prece, um louvor ao esperto enganador
 Pela espreita e a colheita, amém!

Eia! E vai o trem num sobe serra, desce serra, nessa terra
 Vai carregado de esperança, amor, verdade e outros “ades”
 Tantos males, pra onde vai?
 Quem quer saber?

Sem memória e sem destino
 Eu ergo o braço cego ao sol
 De um mundo meu, meu só.
 Me reflito, o pé descalço, a mão de lixa
 A roupa rota, o sujo, o pó, o pó, o pó.

Morte ao gesto de uma fome
 - É mentira!
 Morte ao grito de injustiça
 - É mentira!
 Viva em vera igualdade: o valor.

Sob as luzes da cidade, a cor alegre,
 A festa, a vida ri sem fim
 Nem meu dedo esticado traz um
 Pouco o gosto,
 O doce, o mel pra mim, pra mi, pra mim, pra mim.

Viva o tempo sorridente que me abraça!
 Viva o copo de aguardente que me abraça!
 Morte ao trabalhador sem valor!

Uma prece, um pedido
 Um desejo concedido a você na omissão, amém!
 Uma prece, uma graça
 Pelo pranto sem espanto e a saudade consentida, amém!
 Minha prece, meu louvor
 Ao adeus, mão contra o vento
 Na partida desse trem, amém!

Sim, quero ver (1973)

Sim, quero ver
 Dessa vez essa dança dançada sem véus
 Sem disfarces, sem farsas,
 Sem sombra, sem males,
 Sem máscaras negras
 Sem truques nas mãos
 Sem mistérios eu quero a paixão

Vem meu carnaval
 Que eu quero ver
 Dessa vez o Pierrot derrotando o Arlequim.

Falso rei dessas festas
 Sem trono, sem salto, marchando
 Nas cinzas do seu funeral
 E eu palhaço sorrindo afinal

Vem meu carnaval
 Afinal
 Vem meu carnaval
 Afinal
 Vem meu carnaval

Galope (1974)

O galope só é bom quando é a beira mar
 O galope só é bom quando se pode amar
 O galope só é bom quando é a beira mar
 O galope só é bom quando se pode amar
 Esse mote só é bom bem livre de cantar
 Falar em morte só é bom quando é pra banda de lá
 Esse mote só é bom bem livre de cantar
 Falar em morte só é bom quando é pra banda de lá

É sacode a poeira
 Embalança, embalança, embalança, embalança
 É sacode a poeira
 Embalança, embalança, embalança, embalança

Casa de ferreiro, espeto de pau
 Quem não engole espinha nunca vai se dar mal
 Quem não dança minha dança é melhor nem chegar
 Se puxou do punhal tem que sangrar
 Tem que sangrar. tem que sangrar

Me dê um cadinho de cachaça
 Me aqueça, me aperte, me abraça
 Depressa, correndo, vem ligeiro
 Me dê teu perfume, dê um cheiro
 Encoste em meu peito o coração
 Vamos mostrar pra esses cabras como se dança um baião
 E quem quiser aprender é melhor prestar atenção

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.

Quebra pau (1975)

Rebelde
 Renasce
 Retorna
 Remexe
 Rebola
 Rebenta
 Resolve
 Devolve
 Arma e remandiola
 E já sai no lugar
 Repete
 Reluta
 Retruca
 Replica
 Repica
 Coragem
 Requebra
 Recobra
 Arrevira
 Arremete
 Arremata e já saio pra sambar

Te manda
 Nem quero ver
 Em cara de fio que eu crio
 De graça ninguém vai bater
 Te manda
 É bom voltar

Se levou rasteira levanta se limpa
E torna tacar

Marraio
Feridor que sou do rei!
Se o jogo é a brinca
Retiro a lança
Assim não brincarei.

Erva rasteira (1976)

Erva rasteira, erva rasteira...

Erva rasteira é que pode ser pisada
Nasce, cresce e morre bem embaixo
Mas o homem que é de valor
Jamais se propõe a ser capacho

Erva rasteira, erva rasteira...

É covarde é aquele que caído
Não tenta jamais se levantar
Sente em si tantos pés feridos
Sem lamento se deixa acomodar

Se um dia ele tenta abrir a boca
Se vê sem direito de falar
Seu destino é viver bem rente ao chão
Até que ele venha a lhe tragar

Erva rasteira, erva rasteira...

Erva rasteira é que pode ser pisada
Mas descuido ela paga com espinho
O homem que é homem de valor
Se levanta e conquista seu caminho

Erva rasteira, erva rasteira...

Meu segredo (1976)

Há muito tempo
Que eu sei o que eu quero
Preparo, planto, espero
Reviro, viro, arreviro (virá)

Há muito tempo
Que saí por esse mundo
Moleque tento o topete
De qualquer barra encarar (sei lá)

E quando canto
 É um canto bem largado
 Qual um vaqueiro aboiando
 O gado em pleno sertão

E quando grito
 É por que eu quero espaço
 Pois que não nasci pra laço
 Gaiola, freio ou bridão
 Por isso mesmo
 Quando torno à minha casa
 Trago mais vidalegria
 Estourando o coração

Pois se eu vivo
 É bom que seja por inteiro
 Não se morre só metade
 Não se prende água na mão

Ah, meu menino
 Procure seu norte
 Não conte com a sorte
 Te digo que a morte
 Essa há quem te garanta

Vá, meu menino
 Que o preço da felicidade
 Só sabe mesmo em verdade
 Quem pega na perna e levanta.

Caminho da roça (1977)

Eia vamos gente!
 Eia vamos povo!
 Eia, eia!
 Vamos cantar de novo! (6X)

Vivendo no escuro
 Como sempre vive.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Pulando a fogueira
 Como sempre pula.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Pisando na brasa
 Como sempre pisa.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Engolindo cobra
 Como sempre engole.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Vinho muito vinho
 Pra enganar a vida.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Riso muito riso
 Preá esconder o pranto.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Canto muito canto
 Pra quebrar o encanto.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Refrão

Suando na luta
 Como sempre sua.

Caminho da roça
 Eia vamos lá.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Caminho na raça
 Fé no que virá.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Dança, roda, gira
 Tempo chegará.
 (Eia, eia. eia, eia!)

Dias de Santos e Silvas (1977)

O dia subiu sobre a cidade
 Que acorda e se põe em movimento
 Um despertador bem barulhento
 Badala, bem dentro, em meu ouvido.

Levanto, engulo o meu café
 Corro e tomo a condução
 Que, como sempre, vem cheia,
 Anda, para e me chateia.

Está quente pra chuchu,
 Meu calo dói,
 A certeza já me rói,
 Levo bronca do patrão.

Mas, sonhei
E fiz a fé no avestruz
Que vai me dar uma luz
Levo uma nota pra mão.

A tarde transcorre calma e quente
Nas ruas, ao sol, fervilha gente
Batalham, como eu, o leite e o pão
Que o gato bebeu e o rato roeu.

Aumenta tudo, aumenta o trem
Aumenta o aluguel e a carne também
É... mas, sei, vai melhorar
Pior que tá não dá pra ficar.

Ah, meu Deus,
Se o avestruz der na cabeça
Vou ganhar dinheiro à beça,
Faço minha redenção.

E vou lá dentro,
No escritório do patrão
Peço aumento, ele não dá,
Mostro a grana e a demissão.

A noite desceu sobre a cidade
Nas filas, calor suor cansaço
Meu corpo está que é só bagaço
E se está de pé é de teimoso.

Eu, desejando minha cama
Furam a fila e alguém reclama:
Louvaram a mãe do rapaz
Que diz que faz e desfaz.

E só falta uma briguinha
E eu ir para o xadrez
Pobre não tem mesmo vez
Não dá sorte ou dá azar.

E o danado do avestruz
Também não deu
Minha mulher vai reclamar
O dinheiro que era seu.

Que o gato comeu
O rato roeu
Alguém se lambeu.

Frutos (1977)

Pelos campos arei terreiros
 Pés na lama plantei sementes
 Para os ditos tão justiceiros
 Ai, Deus meu!
 Nunca provei dos frutos das minhas mãos
 Nunca provei dos frutos das minhas mãos

As cidades, minha canseira
 Construí com tijolo e sangue
 Para os ditos tão justiceiros
 Ai, deus meu!
 Nunca provei dos frutos das minha mãos

E onde estão essa mãos que eu tanto canto?
 Por que não li seus nomes nos livros santos?

Eia, cantar cansaço
 Ei, rei meu!
 Cana cortar com aço
 Ei, rei meu!
 Mira, me olha, danço
 Compreenderás?
 Não?
 E eu sei?

Calma é coisa nossa, esse alegre estar
 “Justos” se comem, murcham se eu não gerar
 “Justos” não têm no peito esse seu cantar

E meu canto machuca ouvidos
 Corta sonho, incomoda justos
 É aço, cana, corpos cortando
 A tempo e hora

E olha eu provando os frutos das minhas mãos
 Olha eu dançando os frutos das minhas mãos
 Olha eu cantando os frutos das minhas mãos.

Vai, meu povo (1978)

Vai
 Meu povo esquecido da verdade
 Pintado com a cor da liberdade
 Vestindo fantasia de alegria
 Vai na dança, avança na folia

Vai
 Seguindo braço dado com a esperança
 Cantando voz bem alta enquanto avança

Erguendo as mãos aos céus
 No rosto, um riso
 Mascarado, indeciso

Vai
 Que esse é nosso bloco e é bom tentar
 Dessa vida esquecer de se lembrar

Segue, vai cantando, vai lembrando da alegria
 Cai na brincadeira
 Gira, pula, ri, se agita
 Roda, samba e grita
 Se dando de alma inteira
 Deixa ir embora o tempo
 Oi, vira-vira, tem que virar de primeira
 Quem sabe um dia chega alguém
 Anunciando que não há mais quarta-feira
 Quarta-feira
 Quarta-feira

E por falar no rei Pelé (1978)

Craque mesmo é o povo brasileiro
 corre em campo, se esforça o tempo inteiro
 Via pra ponta e centra e cabeceia
 e ele mesmo é o goleiro que escanteia
 e o gandula que apanha no fosso a pelota
 e a galera que a equipe incendeia.

Craque mesmo é o povo brasileiro
 carregando esse time de terceira divisão
 nesse jogo sem gol, mas que emoção,
 couro cru também é um mata fome!
 Sempre um bamba se esquece
 e a bola come
 sempre um morre, é fatal a indigestão.

Craque mesmo é o povo brasileiro
 com os homens em cima na marcação
 transformando a partida em pedreira
 uma rinha sem gol, mas que emoção
 na redonda ele se atira qual leão
 tá pensando que é um prato cheio de feijão
 e não é não!

João do Amor Divino (1979)

39 anos de batalha, sem descanso, na vida.
 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga.
 9 bocas de criança para encher de comida.

Mais de mil pingentes na família para dar guarida.

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

É que meu nome é
 João do Amor Divino de Santana e Jesus.
 Já carreguei, num guento mais
 O peso dessa minha cruz.
 Sentado lá no alto do edifício
 Ele lembrou do seu menor
 Chorou e, mesmo assim, achou que
 O suicídio ainda era o melhor.

E o povo lá embaixo olhando o seu relógio
 Exigia e cobrava a sua decisão.
 Saltou sem se benzer por entre aplausos e emoção.
 Desceu os 7 andares num silêncio de quem já morreu.
 Bateu no calçadão e de repente
 Ele se mexeu.
 Sorriu e o aplauso em volta muito mais cresceu.
 João se levantou e recolheu a grana que a plateia deu.
 Agora ri da multidão executiva quando grita:
 “Pula e morre, seu otário”!
 Pois como tantos outros brasileiros
 É profissional de suicídio
 E defende muito bem o seu salário.

Com a perna no mundo (1979)

Acreditava na vida
 Na alegria de ser
 Nas coisas do coração
 Nas mãos um muito fazer.

Sentava bem lá no alto
 Pivete olhando a cidade
 Sentindo o cheiro do asfalto
 Desceu por necessidade.

Ô, Dina!
 Teu menino desceu o São Carlos
 Pegou um sonho e partiu
 Pensava que era um guerreiro
 Com terras e gente a conquistar
 Havia um fogo em seus olhos
 Um fogo de não se apagar.

Diz lá pra Dina que eu volto
 Que seu guri não fugiu
 Só quis saber como é
 Qual é
 Perna no mundo, sumiu.

E hoje, depois de tantas batalhas
 A lama dos sapatos é a medalha
 Que ele tem pra mostrar
 Passado é um pé no chão
 E um sabiá
 Presente é a porta aberta
 E futuro é o que virá mas, e daí?

Oh, oh, ê ê ah
 O moleque acabou de chegar (ê mãe!)
 Oh, oh, ê ê ah
 Nessa cama é que eu quero sonhar.

Oh, oh, ê ê ah
 Amanhã boto a perna no mundo
 Oh, oh, ê ê ah
 É que o mundo é que é meu lugar.

Um sorriso nos lábios (1972)

Ponha um sorriso nos lábios
 Que refrescante sensação de mal-estar.

Vidro moído ou areia no café da manhã
 E um sorriso nos lábios
 Ensopadinho de pedra no almoço e jantar
 E um sorriso nos lábios.

O sangue, o roubo, a morte, um negro em cada jornal
 E um sorriso nos lábios
 Noventa e cinco sorrisos suando na condução
 E um sorriso nos lábios.

Mas sonha que passa
 Ou toma cachaça
 Aguenta firme, irmão, na oração
 Deus tudo vê e Deus dará.

Ou então acha graça
 É tão pouca desgraça
 Mas no fim do mês
 Lembra de pagar a prestação.

Desse sorriso nos lábios (é!)
 Desse sorriso nos lábios (pois é!)
 Desse sorriso nos lábios.

O jogo, a nega, a loteca, a fome, o futebol
 E um sorriso nos lábios
 A taça, a vida, a dureza, viva a beleza do sol
 E um sorriso nos lábios

Os olhos fundos sem sono, os corpos como lençol
 E um sorriso nos lábios
 O cerco à vida, o circo, silêncio, um nego anormal
 E um sorriso nos lábios

Refrão

Pois o Rio de Janeiro continua lindo
 Tem um sorriso nos lábios
 São Paulo a São Paulo continua indo (é, é!)
 Põe um sorriso nos lábios

Sorria, sorria
 Põe um sorriso nos lábios
 Sorria, a vida é linda
 Sorria, que a vida é linda, linda
 Põe um sorriso nos lábios

Sorria
 Põe um sorriso nos lábios
 Sorria
 Põe um sorriso nos lábios

E essa refrescante sensação (hum!)
 Põe um sorriso nos lábios
 Põe um sorriso nos lábios (vá!)
 Sorria, sorria

X, olha a fotografia
 Põe um sorriso nos lábios
 Põe um sorriso nos lábios
 Põe um sorriso nos lábios
 Sorria
 Sorria, vida linda demais
 Sorria
 Põe um sorriso nos lábios

Sorria
 Ah, esse sorriso normal
 Põe esse sorri aí
 Põe um sorriso nos lábios.

Página 13 (1973)

Até que ele era um rapaz muito bem-educado
 Até que ele tinha um bom coração
 Até que ele era um rapaz muito bem-comportado
 Até que ele era um poço de boa intenção

Não creio que ele fosse complexado
 Meio calado, talvez esquisito, mas batalhador
 Eu creio que ele era muito inteligente
 Eficiente, honesto, honrado e trabalhador

Por mais de dez anos foi meu excelente vizinho
 Subia comigo às vezes no elevador
 Por certo sabia direito do seu cantinho
 Do escuro, tranquilo, com jeito de sonhador

Até que hoje à noite pegando e relendo o jornal
 A foto no canto da esquerda me despertou
 Matou a mulher e as crianças a golpes de pau
 Sem um bilhete, sem explicações, se suicidou

Se bem que a patroa falava “esse cara não presta”.
 “Tem cara de ser mal marido, de não ter valor”.
 Se bem que a patroa falava “esse cara não presta”.
 “Tem cara de anjo, mas nunca que ele me enganou”.

Até que ele era um rapaz muito bem-comportado
 Mas, não, eu nem sei o seu nome, ele nunca falou
 Um preto sereno com jeito de sonhador
 Mas, não, eu nem sei o seu nome, ele nunca falou.

Comportamento geral (1972)

Você deve notar que não tem mais tutu
 E dizer que não está preocupado
 Você deve lutar pela xepa da feira
 E dizer que está recompensado
 Você deve estampar sempre um ar de alegria
 E dizer: Tudo tem melhorado
 Você deve rezar pelo bem do patrão
 E esquecer que está desempregado.

*Você merece, você merece
 Tudo vai bem, tudo legal
 Cerveja, samba, e amanhã, seu Zé
 Se acabarem com o teu Carnaval?*

Você deve aprender a baixar a cabeça

E dizer sempre: “Muito obrigado”
 São palavras que ainda te deixam dizer
 Por ser homem bem disciplinado
 Deve, pois, só fazer pelo bem da Nação
 Tudo aquilo que for ordenado
 Pra ganhar um Fuscão no juízo final
 E diploma de bem-comportado.

Você merece, você merece
 Tudo vai bem, tudo legal
 E um Fuscão no juízo final
 Você merece, você merece
 E diploma de bem-comportado
 Você merece, você merece
 Esqueça que está desempregado
 Você merece, você merece
 Tudo vai bem, tudo legal.

É preciso (1974)

Minha mãe no tanque lavando roupa
 Minha mãe na cozinha lavando louça
 Lavando louça,
 Lavando roupa,
 Levando a luta, cantando um fado
 Alegando a labuta

Labutar é preciso, menino!
 Lutar é preciso, menino!
 Lutar é preciso

A bola correndo nas pedras redondas da rua São Carlos
 Deságua no asfalto do largo do Estácio
 E o menino atrás, *ói lá*
 Meu menino atrás e vai
 Mais um menino atrás

Ô Dina, é preciso
 Olhar essa vida,
 Além desse filme do Cine Colombo,
 Saber dessa lama na festa do mangue

Conhecer a fama que cantam da dama,
 Pois ela com jeito e carinho me chama
 Me leva à luta sem choro nem grama

Né, mãe?
 Labutar é preciso
 Ô mãe,
 Lutar é preciso

O estribo dos bondes que cruzam no largo
 Trilhando avenidas, ruelas e becos
 Me deixam na lapa ou na galeria
 Ou no Café Talia e é lá que eu encontro
 Papinho no ponto e volto pra casa
 Com ele cansado, com pouco trocado
 Violão calado
 Violão calado
 Violão cansado, calado, cansado

Ê, mãe!
 Labutar é preciso
 Né mãe?
 Lutar é preciso
 Ô mãe,
 Lutar é preciso

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

Vê, mãe!
 Labutar é preciso
 Lutar é preciso
 Ô mãe lutar é preciso
 Labutar é preciso.

Pois é, Seu Zé (1974)

Ultimamente ando matando até cachorro a grito
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis.
 Nas refeições uma cachaça e às vezes um palito
 E a plateia aplaudindo e pedindo bis.

Ando tão mal que ando dando nó em pingo d'água
 Só mato a sede quando choro um pouco a minha mágoa
Mas a plateia ainda aplaude ainda pede bis
A plateia só deseja ser feliz

A plateia ainda aplaude ainda pede bis
A plateia só deseja ser feliz

Te vira
 Bota um sorriso nos lábios

De tanto andar na corda bamba eu sou equilibrista
E a plateia aplaudindo e pedindo bis
 Equilibrando a vida e a morte eu sou malabarista
E a plateia aplaudindo e pedindo bis

Mas não me queixo dessa sorte eu sou um comodista
 E já me chamam por aí de verdadeiro artista
Pois a plateia ainda aplaude ainda pede bis
A plateia só deseja ser feliz

A plateia ainda aplaude ainda pede bis
A plateia só deseja ser feliz
A plateia ainda aplaude ainda pede bis
A plateia só deseja ser feliz
A plateia ainda aplaude ainda pede bis
A plateia só deseja ser feliz

Se vira
 Bota um sorriso nos lábios

A felicidade bate à sua porta (1973)

“Alô, alô, alô!
 Diretamente da Rádio Nacional
 temos o prazer de apresentar:
A Felicidade Bate à Sua Porta!”

O Trem da Alegria saiu agora
 Partiu nesse instante
 da Rádio Nacional
 a gare principal da Central.
 Carregado de ioiôs e colares, cocares,
 miçangas e tangas e sambas para o nosso Carnaval.

O Trem da Alegria promete-mete-mete-mete, garante
 que o riso será mais barato, dora, dora, dora em diante
 que o berço será mais confortável
 que o sonho será interminável
 que a vida será colorida, etc. e tal.

Que a Dona Felicidade
baterá em cada porta,
e que importa a Mula Manca
se eu quero

A Dona Felicidade
baterá em cada porta
e que importa a Mula Manca
se querem

Pois o Trem da Alegria promete-mete-mete-mete, garante (...).

Uma família qualquer (1974)

A família Silva
Uma família qualquer
De qualquer norte, leste, oeste
Lá bem do interior

Homem, mulher
 Oito filhos, trens
 Foge da calma do campo
 Pesado silêncio, do ar que polui

Traçando um simples passeio
 Banal aventura
 Segura a visão de praias, coqueiros
 A fonte da vida

A família Silva
Uma família qualquer
De qualquer norte, leste, oeste
Lá bem do interior

Homem, mulher
 Oito filhos, trens
 Bebe à beira da estrada
 As mil maravilhas, dos belos cartazes

Das cores do novo arco-íris
 Da nova terra além a descobrir
 Há o pote de ouro
 O pote de ouro

A família Silva
 Entra afinal na avenida iluminada
 Num belo e glorioso dia
 De carnaval

E pra não empanar tanta festa
 Contribui, de forma bem modesta
 Formando uma ala no centro da escola
 Que ora desfila com garbo esplendor

E ao som do bumbo ginga
 E a som do bumbo samba
 E ao som do bumbo sua de novo
 De novo modo o velho sal

Mas, a família Silva
 É agora a atração principal
 Desse show fenomenal
 Num quadro de alto valor cultural

A família Silva
 É mais uma família
 A serviço da graça e do humor
 Da cultura e do descanso
 Do telespectador

Pois é

A Família Silva
 É mais uma família
 A serviço da graça e do humor
 Da delícia e do descanso
 Do famoso telespectador

A família Silva...

Gás neon (1975)

Viver essa longa avenida de gás neon
 Portas de ouro e prata
 falsos sonhos
 nessas noites de verão.

Faces coloridas
 Farsas de alegria
 Beijos sem sabor
 Gestos clandestinos
 tontos e sedentos de amor.

Espinhos, rosas, risos
 pranto e tanto desamor
 Cortes, cicatrizes
 gritos engasgados
 lágrimas de dor.

Máscara no rosto
 Continua a festa
 No sorriso o sal
 A orquestra geme
 As dores do palhaço
 Triste marginal
 Ai de quem mergulhar
 Nesse mar de veneno
 Nessa lama enfeitada
 Nesse sangue das taças

Temendo sofrer.

Artistas da vida (1979)

Vozes de um só coração
 Igual no riso e no amor
 Irmão no pranto e na dor
 Na força da mesma velha emoção
 Nós vamos levando este barco
 Buscando a tal da felicidade
 Pois juntos estamos no palco
 Das ruas nas grandes cidades
 Nós, os milhões de palhaços
 Nós, os milhões de arlequins
 Somos apenas pessoas
 Somos gente, estrelas sem fim.

Sim, somos vozes de um só coração
 Pedreiros, padeiros, coristas, passistas
 Malabaristas da sorte
 Todos, João ou José.

Sim, nós, esses grandes artistas da vida
 Os equilibristas da fé
 Pois é.

Sim, nós, esses grandes artistas dessa vida.

E vamos à luta (1980)

Eu acredito é na rapaziada
 Que segue em frente e segura o rojão
 Eu ponho fé é na fé da moçada
 Que não foge da fera e enfrenta o leão.

Eu vou à luta é com essa juventude
 Que não corre da raia a troco de nada
 Eu vou no bloco é dessa mocidade
 Que não tá na saudade e constrói a manhã desejada.

Aquele que sabe que é negro o couro da gente
 Que segura a batida da vida o ano inteiro
 Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro
 E apesar dos pesares, ainda se orgulha de ser brasileiro.

Aquele que sai da batalha
 E entra no botequim, pede uma cerva gelada
 E agita na mesa uma batucada.

Aquele que manda um pagode
 E sacode a poeira suada da luta, e faz a brincadeira
 Pois o resto é besteira e nós estamos pelaí.

O filho da própria (1982)

Nunca serei exatamente aquilo que desejas
 Pois estarei mais além ou aquém
 Do momento em que vejas
 Como num jogo de espelhos
 Só terás a múltipla imagem
 E a tua pedra será bobagem
 Um arremedo da minha coragem

Subo as escadas do sucesso
 Como sobe um atleta
 E tu me vês super-homem
 Alcançando a tua meta
 Mas quando pensas que entrei
 Já serei suicida
 Este teu céu é limite
 E eu prefiro o calor do meu inverno

Lembra do tempo em que era
 Liberdade, liberdade
 Nos corredores escuros
 Os donos da vida e da morte
 Era de heróis, era de fortes
 Era de bravos guerreiros
 Era a justiça de um povo
 Nas mãos de bel companheiros

Hoje chevronar a memória
 Limpar todo o sangue com detergente
 A tal da felicidade
 Nas bancas do artigo do dia
 Tapa, rasteira, rasga-retrato
 Dedo no olho, porrada
 Desculpe-me, mas disto eu tenho verdadeira alergia

Eu sou aquele amado, odiado
 Que se beija apedreja
 Brigue, fustigue, castigue
 A couraça do moleque
 Nunca confie ni mim
 Pois por certo me desconfio
 E nunca estarei no ponto exato
 Massa, graça, força, emoção
 Sangue nas veias gritando
 Festa, trabalho

Atrevido moleque
 Coração
 Festa, trabalho.

O que é, o que é (1982)

Eu fico com a pureza da resposta das crianças
 É a vida, é bonita e é bonita
 No gogó!

Viver e não ter a vergonha de ser feliz
 Cantar e cantar e cantar
 A beleza de ser um eterno aprendiz

Ah, meu Deus, eu sei, eu sei
 Que a vida devia ser bem melhor e será
 Mas isso não impede que eu repita
 É bonita, é bonita e é bonita

Simbóra, povo!

E a vida?
 E a vida, o que é?
 Diga lá, meu irmão
 Ela é a batida de um coração?
 Ela é uma doce ilusão? Ê-ô

Mas e a vida?
 Ela é maravida ou é sofrimento?
 Ela é alegria ou lamento?
 O que é, o que é, meu irmão?

Há quem fale que a vida da gente é um nada no mundo
 É uma gota, é um tempo que nem dá um segundo
 Há quem fale que é um divino mistério profundo
 É o sopro do criador numa atitude repleta de amor

Você diz que é luta e prazer
 Ele diz que a vida é viver
 Ela diz que melhor é morrer
 Pois amada não é e o verbo é sofrer

Eu só sei que confio na moça
 E na moça eu ponho a força da fé
 Somos nós que fazemos a vida
 Como der, ou puder, ou quiser

Sempre desejada
 Por mais que esteja errada
 Ninguém quer a morte

Só saúde e sorte

E a pergunta roda
E a cabeça agita
Eu fico com a pureza da resposta das crianças
É a vida, é bonita e é bonita

Viver e não ter a vergonha de ser feliz
Cantar e cantar e cantar
A beleza de ser um eterno aprendiz

Ah, meu Deus, eu sei, eu sei

Caminhos do coração (1982)

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.

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

E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá
E é tão bonito quando a gente sente
Que nunca está sozinho por mais que pense estar.

É tão bonito quando a gente pisa firme
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos
É tão bonito quando a gente vai à vida
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração (oi!).
O coração
O coração

Alô, alô, Brasil (1983)

É tão bom poder andar pelo país
E penetrar os corações
Poder fazer você feliz
Poder fazer você cantar
Amenizando o dia a dia
Com um pedaço de alegria

Que eu invento no meu peito
Só pra te agradar.

É tão bom poder andar pelo país
O meu pedaço de ilusão
O meu pedaço de irmão
O meu pequeno coração
E penetrar em cada lar
Com um pedaço de esperança
Que eu arranco do meu peito
Pra te alimentar.

Alô, alô, Brasil
Alô, você mais acolá
Não adianta só chorar
Não faz mal, nenhum sonhar
Eu fiz uma canção bonita
Pra você assim aflita
Saber
Que juntos
Podemos até fazer chover.

Meninos eu vi (1984)

Meninos eu vi
o povo nas ruas
querendo dar à luz
para quem quisesse ver
para quem quisesse
ganhar o brilho da luz.

Meninos eu vi
o povo nas ruas
querendo dar o sol
para quem quisesse ver
para quem quisesse
ganhar o brilho do sol
bebi com eles
a coragem das cores
na avenida brasil
aprender a colorir
ergui com eles um brinde
ao futuro
sem o medo Brasil
caminhar e colorir
meninos eu vi
que luto não é pra chorar
é um verbo pra viver
feliz.

Meninos eu vi
o povo nas ruas
em plena gravidez
para quem quiser saber
para quem quiser ganhar
aos filhos dessa gravidez.

O homem falou (1985)

Pode chegar que a festa vai é começar agora
E é pra chegar quem quiser, deixe a tristeza pra lá
E traga o seu coração, sua presença de irmão
Nós precisamos de você nesse cordão.

Pode chegar que a casa é grande e é toda nossa
Vamos limpar o salão, para um desfile melhor
Vamos cuidar da harmonia, da nossa evolução
Da unidade vai nascer a nova idade
Da unidade vai nascer a novidade.

E é pra chegar sabendo que a gente tem o Sol na mão
E o brilho das pessoas é bem maior
Irá iluminar nossas manhãs
Vamos levar o samba com união
No pique de uma escola campeã.

Não vamos deixar ninguém atrapalhar a nossa passagem
Não vamos deixar ninguém chegar com sacanagem
Vambora que a hora é essa e vâmo ganhar
Não vamos deixar uns e outros melar.

Eô, eô, eá
E a festa vai apenas começar (vamos lá, meu amor)
Eô, eô, eá
Não vamos deixar ninguém dispersar (o homem falou).