



Beatriz Pacheco Freitas

**Gonzaguinha, o eterno aprendiz: a arte de recomeçar de
um guerreiro menino**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Cultura e Contemporaneidade como requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Letras.

Orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz



BEATRIZ PACHECO FREITAS

**Gonzaguinha, o eterno aprendiz: a arte de
recomeçar de um guerreiro menino**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Presidente

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Frederico Oliveira Coelho

PUC-Rio

Prof. Miguel Jost Ramos

Pesquisador Autônomo

Rio de Janeiro, 29 de abril de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

Beatriz Pacheco Freitas

Graduou-se em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 2017. Atuou na área de Antropologia e Educação na Fundação Oswaldo Cruz. Tem experiência em gestão e pesquisa em projetos sociais e produção editorial. Atualmente, estuda licenciatura em Letras/Literatura Brasileira na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio).

Ficha Catalográfica

Freitas, Beatriz Pacheco

Gonzaguinha, o eterno aprendiz : a arte de recomeçar de um guerreiro menino / Beatriz Pacheco Freitas ; orientador: Júlio Cesar Valladão Diniz. – 2021.

106 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2021.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Música popular brasileira. 3. Gonzaguinha. 4. Canção popular. 5. Eterno aprendiz. 6. Moleque. I. Diniz, Júlio Cesar Valladão. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

E é tão bonito quando a gente entende
Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá

(Gonzaguinha)

Agradecimentos

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Ao meu orientador Júlio Diniz, por ter me dado o privilégio de ser sua orientanda, pela confiança neste trabalho, pelas trocas e aulas fantásticas, por toda a sua sensibilidade e pelo brilhantismo acadêmico.

Aos meus pais, por me ajudarem a seguir fazendo o que acredito.

À Gabi por me demonstrar todos os dias o seu amor, com o maior sorriso do mundo.

Ao meu companheiro Vítor, por deixar a vida mais aconchegante e bonita, pelos ensinamentos diários, pelo seu senso de justiça implacável, pelo brilhantismo acadêmico e por desejar estar comigo em todos os momentos.

À Gersy e ao Rivo, pelo amor, carinho e acolhida, por me ensinarem diariamente a importância de construir pontes com afeto e cuidado.

À Cíntia, por todo o seu carinho e incentivo e por ser uma das primeiras pessoas a me apresentar toda a potência da universidade.

Às amigas Emília, Joyce e Kamila por sempre me apoiarem e incentivarem com todo o carinho.

Ao Marcus pela ajuda com as traduções e o carinho de sempre.

Aos professores e às professoras do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, em especial à professora Eneida Leal Cunha pelas aulas de altíssima qualidade, pela disponibilidade, pelo rigor acadêmico e por promover um exame de qualificação de mestrado inovador; à professora Marília Rothier por fazer da universidade a sua vida e se dedicar com zelo à cada aluno (a); à professora Rosana Kohl pelo convite para assistir às suas aulas sobre infância que foram de suma importância para a construção desta dissertação e ao professor Fred Coelho pelas aulas e colaborações pertinentes que muito me

ajudaram nos rumos da pesquisa.

À toda a turma de mestrado pela parceria: Alexandre Tinelli, Alexandre Silva, Allan Alves, Antonio Munró Filho, Christiana Albuquerque, Daniella Clark, Elizama Almeida, Felipe Veiga, Filipe Castro, Ives Rosenfeld, João Pedro Moura, Leandro Donner, Nelson Pinho, Noêmia Duque, Ricardo Aguielo, Thadeu Santos e Sérgio Schargel.

Aos secretários do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade que não medem esforços para ajudar os alunos do programa.

Ao professor Manoel Ricardo de Lima da Unirio por colaborar com muitas referências de pesquisa quando esta dissertação ainda era um projeto.

Aos pesquisadores Fred Coelho e Miguel Jost por aceitarem fazer parte da banca de avaliação.

À família Gonzaga, em especial à Amora Pêra e Mariana Gonzaga pela generosidade, interesse e disponibilidade em colaborar com essa pesquisa.

Ao fotógrafo Wilton Montenegro pela generosidade e disponibilidade em colaborar com essa pesquisa.

Ao pesquisador Paulo Vanderley pela generosidade e disponibilidade em colaborar com essa pesquisa.

Para todas as pessoas que acreditam na universidade pública, no ensino de qualidade e na ciência.

À todas as crianças.

Ao Gonzaguinha pela beleza e coragem de ser um eterno aprendiz.

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.”

“This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001.”

Resumo

FREITAS, Beatriz Pacheco. **Gonzaguinha, o eterno aprendiz: a arte de recomeçar de um guerreiro menino**. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Este trabalho tem como objetivo reler vida e obra de Gonzaguinha a partir da perspectiva do moleque, voltando-se para o gesto político-pedagógico que o artista faz ao colocar o seu guerreiro menino na rua principal da vida e como protagonista de seu fazer artístico. Ao enaltecer a sua proposta musical de sempre começar tudo outra vez, analisamos como essa filosofia de vida reverbera em alguns de seus escritos, percorrendo por entrevistas, matérias de jornais, biografia, produções acadêmicas, canções, rastros e vestígios. Nesse contexto, esta pesquisa se debruça sobre a espontaneidade do Gonzaguinha moleque tão presente nas suas vivências da infância e adolescência no Morro de São Carlos. Em seguida, apresenta a postura de eterno aprendiz adotada pelo artista, bem como a importância das histórias, das lições diárias e dos ensinamentos que aprende no encontro com as pessoas pela estrada a fora. Assim, ao se jogar na vida de viajante, Gonzaga Junior se coloca como sujeito da experiência, sempre disposto a dobrar novas esquinas e a recomeçar. Por fim, pensa-se uma arte de recomeçar encarnada profundamente em vida e obra de Gonzaguinha, que só é possível pela sua postura de moleque.

Palavras-chave

Música Popular Brasileira; Gonzaguinha; canção popular; eterno aprendiz; moleque

Abstract

FREITAS, Beatriz Pacheco. **Gonzaguinha, the eternal apprentice: the art of starting over from a “guerreiro menino”**. Rio de Janeiro, 2021. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work aims to reread life and work of Gonzaguinha from the *‘moleque’* perspective that drives the artist’s political-pedagogical gesture by placing his *guerreiro menino* (warrior/fighter/labor kiddo) in the main street of life and as protagonist of his artistic work. To understand his life philosophy while praising his musical proposal of always starting over, I choose to analyze interviews, newspaper articles, biography, academic productions, songs, tracks and traces. In this search to perceive the knowledge delivered by the artist, I focus on the so present kiddo spontaneity learned from Gonzaguinha’s boyhood experiences in the streets and alleys of *Morro de São Carlos*. Then I bring out his positioning as an eternal apprentice as well the significance of his stories, daily lessons, teachings, and learnings by encountering people down the road. Thus, wishing to throw himself into a traveler’s life, he faces multiple experiences, and doubts as the subject of experience always willing to take new turns and start all over again. Finally, I think of an art of starting again incarnated deeply in the life and work of Gonzaguinha, which is only possible because of his *‘moleque’*’s standing.

Keywords

Popular Brazilian Music; Gonzaguinha; popular song; eternal apprentice; moleque

Sumário

PRINCÍPIO	12
1. UM MENINO, EU VI	18
1.1 O Morro de São Carlos	29
1.2 Nunca fustigue a couraça do moleque	37
1.3 A minha-nossa vida.....	43
2. O ETERNO APRENDIZ	48
2.1 Gonzaguinha da vida	57
2.2 A vida de viajante	68
3. A CRIANÇA QUE NÃO TEME O TEMPO.....	76
3.2 Meu movimento é de lagarta, sigo em frente e volto	84
3.3 Essa criança brinca nesta roda	91
COMEÇARIA TUDO OUTRA VEZ.....	98
REFERÊNCIAS.....	101

Lista de Figuras

Figura 1 – Moleque Gonzaguinha: sem amenidades.....	18
Figura 2 – Escadaria da Rua São Carlos.....	29
Figura 3 – Encarte do álbum <i>Moleque Gonzaguinha</i>	37
Figura 4 – Capa do disco <i>Gonzaguinha da Vida</i>	60
Figura 5 – Contracapa do álbum <i>Gonzaguinha da Vida</i>	61
Figura 6 – Capa do disco <i>Discanço em casa, moro no mundo</i>	69
Figura 7 – Encarte do disco <i>Discanço em casa, moro no mundo</i>	70
Figura 8 – Capa do disco <i>Plano de voo</i>	77
Figura 9 – Capa do disco <i>Começaria tudo outra vez</i>	88
Figura 10 – Capa do disco <i>De volta ao começo</i>	88

*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
E tu dirás - ah moleque, eu te mato
E gritarás - ah moleque, um dia eu te pego
E eu estarei nas estradas
Na alegria da luta
Pois um moleque é sempre
Um ótimo filho da própria
Massa, graça, força, emoção
Sangue nas veias gritando
Festa trabalho
Atrevido moleque
Coração
Festa trabalho*

(O filho da própria – Gonzaguinha)

PRINCÍPIO

A ideia desta dissertação surgiu numa conversa e ao som de Gonzaguinha.

É consenso que inúmeros músicos/compositores são considerados pelo seu público, pela crítica e por acadêmicos como poetas que não apenas cantam, mas sim escrevem, confrontam e recriam o seu tempo. De modo que a escrita surge como resistência e enfrentamento, principalmente, em cenários e contextos históricos em que a liberdade de expressão e o direito de ser/existir são reprimidos e suprimidos, materializando-se poeticamente por meio da voz na performance oral (ZUMTHOR, 2005). Segundo Wisnik (2004), a canção popular surge para além de uma forma de expressão, concebendo-se numa maneira original de pensar o Brasil. Para além disso, ao escrever uma letra ou gravar uma canção, o poeta acaba por eternizar na literatura o que não se deseja apagar da memória. Eneida Maria de Souza (2014) afirma, ainda, que ao sobreviver ao tempo, os escritos se tornam testemunho, um rastro, para além da morte, o que nos permite dar sobrevida a quem escreveu. Tal concepção de futuro pode ser aproximada da noção pautada por Walter Benjamin (1985), a qual se nega a existência de uma divisão temporal linear entre presente, passado e futuro. Os acontecimentos, então, se dariam no agora, na colisão entre os extremos passado e futuro.

Em diálogo com Paul Zumthor (1997), uma cultura age sobre indivíduos de determinado grupo, fornecendo-lhes gestos, falas e ideias, mas também lhe impõe técnicas de desalienação, oferecendo zonas de refúgio, sendo a arte, nesse caso específico a canção, a principal dessas técnicas. Pode-se conceber tal zona de refúgio nas margens do testemunho, fonte de narrativa de reconstituição histórica (SARLO, 2008), e do documento histórico, pois “as canções absorvem frações do momento histórico, os gestos e o imaginário, as pulsões latentes e as contradições, das quais ficam impregnadas, e que poderão ser moduladas em novos momentos, por novas interpretações.” (WISNIK, 1999, p. 214). Compreende-se também que “a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder” (MARTINS, 2003, p. 67). Dito isso, as canções são responsáveis por criar, então, um amplo debate intelectual, visto que os compositores se tornam críticos, pensadores da cultura (NAVES, 2015). É sob

essa ótica que Gonzaguinha é visto nesta pesquisa, como um grande pensador da cultura brasileira.

Inicialmente, o interesse em fazer uma pesquisa que se debruçasse sobre o vasto arquivo musical que o compositor deixou como legado se deu pela maneira visceral que as suas canções articulavam aspectos macro e microsociológicos da vida cotidiana, como em “Grito de Alerta”, “Ponto de Interrogação” e “Sangrando”, bem como a sua postura provocativa. Diferentemente de outros artistas que foram seus contemporâneos, tais como Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Milton Nascimento, João Bosco, entre outros, Gonzaguinha ocupa uma posição marginal na esfera acadêmica e não aparece com tanto destaque nos estudos que tem como enfoque a canção popular brasileira. Mesmo compondo canções capazes de produzir subjetividades coletivas majoritariamente autobiográficas e produzindo dezessete Lps, praticamente um por ano entre 1973 e 1991. Esse também foi um aspecto relevante para realizar este trabalho, já que atualmente toda a sua discografia está disponível e se percebe que é bastante variada.

Gonzaguinha cantou sobre diversas temáticas, sob os mais diferentes gêneros e ritmos musicais, desde o baião do pai Luiz Gonzaga, do samba exaltação e enredo do Morro de São Carlos, do bolero da cantora mexicana Libertad Lamarque, do samba-canção de Lupicínio Rodrigues e Ângela Maria, do fado que escutava em conjunto com os padrinhos já que possuíam uma relação próxima com Portugal, da América do Sul de Milton Nascimento, até a canção de protesto de Chico Buarque e Geraldo Vandré. Parece, porém, que a alcunha de cantor-rancor, mal-humorado e difícil de lidar se sobrepôs e perdurou, corroborando para que o compositor tenha sido colocado de lado.

Luiz Gonzaga do Nascimento Junior (1945-1991) surge discretamente na cena musical no fim da década de 1960 no contexto político da ditadura militar, mas é apenas numa apresentação no polêmico Programa de Flávio Cavalcanti em 1973 que os olhares passam a ser voltados para o artista. Cantando “Comportamento Geral” sob o juízo de pessoas que diziam ter algum conhecimento de música popular, Gonzaguinha viu seu disco ser quebrado diante das câmeras, atitude recorrente no programa para os que não eram aprovados. A letra recheada de ironia dizia “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”. A indignação foi total por parte do apresentador e dos “jurados” que acusaram Gonzaguinha de “terrorista”, “ser do contra” e “amargurado”, gerando uma grande confusão no programa televisivo. No entanto, o cantor dá uma resposta aparentemente calma e direta ao julgamento feito sobre ele: vocês merecem.

No dia seguinte, o ocorrido já era notícia e o compacto de “Comportamento Geral” que estava encalhado nas lojas começou a ter um número maior de compradores e ouvintes. A fim de freá-lo, o Departamento de Ordem Política e Social convocou o artista para prestar esclarecimentos, proibindo que fizesse apresentações, que a canção tocasse nas rádios e a circulação do disco que só chegou a ser liberado em 1980. Sem medo de se expressar, o cantor foi perseguido, mas não chegou a sofrer nenhum tipo de tortura física. No entanto, foi a partir daí que começa a ser considerado uma pessoa agressiva e difícil de lidar pela sua postura combativa, atitude que se manteve nos trabalhos que realizou posteriormente. Sempre muito cobrado e criticado, em nenhum momento deixou de provocar: — Mas e a vida? A vida é fácil? O mundo, as pessoas são fáceis?

No interesse de fazer uma leitura que saísse um pouco do senso comum que enquadra o artista apenas como compositor intelectual e engajado, fundador do Movimento Artístico Universitário, esta dissertação dá importância às vivências ruelas no contexto do Morro de São Carlos e a sua vida de viajante quando se firma como um grande compositor e cantor popular. Essa leitura não poderá se dissociar de uma análise acerca das tramas familiares que circundavam o poeta, a infância vivida no berço do samba e a sua relação com a rua, a sua entrada no Movimento Artístico Universitário e a vida dedicada ao estudo, ou seja, da sua trajetória de vida. Partindo dessa perspectiva, coloca-se em evidência um dos maiores compositores e artistas brasileiros, enxergando na sua produção artística um arquivo rico e sensível, gerador de reflexões ainda tão importantes nos dias de hoje.

Nesse sentido, com o objetivo de fazer uma releitura sobre vida e obra de Luiz Gonzaga do Nascimento Junior, partimos da perspectiva do “moleque”, termo que o artista costumava se autointitular para reafirmar a sua postura, bem como trazemos à tona a sua proposta artística de sempre recomeçar, ambas em diálogo com referências da literatura, teóricos decoloniais, da desconstrução e que pensam a infância como condição filosófica. No processo de pesquisa, foi feito

um percurso por toda a sua discografia, algumas entrevistas, matérias de jornais, biografia, produções acadêmicas, rastros e vestígios.

A partir de uma busca nos repositórios científicos, pôde-se averiguar que há ao todo apenas cinco dissertações de mestrado que se debruçam sobre as canções do artista, três inseridas no campo de estudos da Letras¹, a maioria na área de Linguística, que são: *As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha* (2011), *Carnaval na República do medo: ironia e paródia em letras de Gonzaguinha - um estudo bakhtiniano* e *Cantando a insatisfação: os recursos linguístico-expressivos na obra de Gonzaguinha* (2009). Além de duas teses de doutorado, uma no campo disciplinar da História e outra na Letras², que são: *O tempo não para: a década de 1980 através de Gonzaguinha e Cazuza* (2016) e *Parada obrigatória para pensar: engajamento e mercado nas canções de Gonzaguinha* (2019).

Para além da academia, nas últimas três décadas, 21 canções de Gonzaguinha integraram a trilha de 30 novelas, um número bastante expressivo. Em 2012, inspirado na biografia publicada por Regina Echeverria, o filme *Gonzaga: De Pai pra Filho* dirigido por Breno Silveira e escrito por Patrícia Andrade lembrou vida e obra do artista e sua relação com o pai. Em 2016, foi o homenageado do 27º Prêmio da Música Brasileira. Peças de teatro, como *Começaria Tudo Outra Vez* (1997) dirigida por Dácio Malta, *Gonzaguinha, o eterno aprendiz* (2018) com direção de Breno Carvalho, *Gonzaguinha – Saudade* (2018) dirigida por Sandro Melo e *Cartas para Gonzaguinha* (2019) dirigida por Rafaela Amado e com pesquisa de conteúdo de Nanan Gonzaga, fizeram parte do cenário cultural lembrando sua trajetória. Ademais, no carnaval de 2006

¹ FARIAS, Genia Nogueira de. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Depto. De Letras Vernáculas, Fortaleza, 2011. Disponível em: http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/5877/1/2011_dis_gnfarias.pdf.

ARCHANJO, Rafael Menari. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Franca, Depto. De Linguística, Franca, 2015. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=3334804.

SILVA, Aretuza Pacheco Serra Vitelbo Da. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Depto. de Letras, Rio de Janeiro, 2009.

² BUSCACIO, Gabriela Cordeiro. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Depto. de História, Niterói, 2016.

MOREIRA, Daniella Bertocchi. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Depto. de Letras, Vitória, 2019.

Gonzaguinha foi enredo do Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente numa homenagem feita a ele e ao pai Luiz Gonzaga em *De Gonzagão a Gonzaguinha: em vida de viajante*. Em 2017, com o enredo *É! O moleque desceu o São Carlos, pegou um sonho e partiu com a Estácio!* o Grêmio Recreativo Escola de Samba Estácio de Sá alcançou o terceiro lugar no desfile do grupo de acesso. Em 2019, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Império Serrano trouxe como samba-enredo o clássico “O que é, o que é?”. Com intuito de dar sobrevida a Gonzaguinha, esses artistas contemporâneos de diversas maneiras lembraram vida e obra do poeta.

Na tentativa de trazer à tona não apenas a faceta dita “agressiva” do artista, essa dissertação é mais uma forma de não esquecer um artista tão importante para o Brasil. Aqui, o foco está nas suas potencialidades culturais, políticas e poéticas de existir, que vão se construindo de acordo com as pessoas, os contextos e os lugares que o circundam, considerando que Gonzaga Junior adota uma postura de eterno aprendiz, onde a liberdade da reinvenção permanente se faz presente. Sob tal ótica, isso só é possível, porque nunca se enxergou definitivamente como adulto, mas sempre como moleque.

Dito isso, no capítulo “Um menino, eu vi”, é feita uma breve descrição de como o compositor era visto pelos meios de comunicação que o caracterizavam como cantor-rancor e maldito, devido à sua postura crítica e provocadora que subvertia as regras que lhe eram impostas. Enaltecendo o seu repertório múltiplo e diverso, afirmar-se que Gonzaguinha ocupava a posição daquele que tem a coragem de dizer o que pensa, já que não tinha medo de expor o que sentia, fato que já aponta para a liberdade que o artista buscava e exercia ao fazer aquilo que queria e estar aberto à mudança. É lembrado que o compositor se autointitulava com substantivos e adjetivos que são considerados como pejorativos ou depreciadores dentro de um *status quo*, adotando um comportamento dissonante do que a sociedade no seu conjunto de códigos e regras espera. É neste capítulo que evoco as sabedorias aprendidas na infância vivida no Morro de São Carlos, bem como o seu apreço por brincadeiras de mira, ataque e defesa. É considerado ainda que suas composições são majoritariamente autobiográficas.

No capítulo “O eterno aprendiz”, partindo da admiração que Gonzaguinha tinha pelos estudantes, recorro à alguns escritores que versam sobre a temática do estudo a fim de demonstrar o caráter movente que toma conta de uma vida

dedicada à possibilidade de sempre aprender e verificar, configurando-se como uma forma de ser. Por outro lado, também é enfatizada a importância de construirmos o que somos a partir do outro, da convivência, da pluralidade, das sensações, das emoções, das relações, dos afetos, das trocas e das conversas. Para essa análise, os álbuns *Gonzaguinha da Vida* (1979) e *Discação em casa, moro no mundo* (1981) são peças fundamentais, já que busco reiterar neste capítulo que a condição fundamental do aprendiz é se desafiar, colocando-se diante de múltiplas vivências e da dúvida.

No capítulo “A criança que não teme o tempo”, é pensado que atitude de recomeçar em Gonzaguinha não é vista como problema, pelo contrário, é o fundamento do seu fazer artístico. Ressalta-se que o álbum *Plano de voo* é um marco na carreira do compositor, por ser muito rico e musicalmente diverso, e por explicitar o desejo pela liberdade. É feita uma análise de propostas musicais que evidenciam que na sua trajetória existe o desejo de sempre recomeçar, desde as figuras da primavera presente na primeira composição da carreira, do nascimento nos álbuns *Grávido* (1984) e *Olhos de Lince – Trabalho de Parto* (1985) e da ideia de começo explicitada em diversas canções. Por fim, autores que se debruçam sobre a infância são acionados para pensá-la como condição filosófica e considerar que o gesto de recomeçar adotado pelo artista é mais uma maneira dele se reafirmar como moleque.

É fundamental ressaltar que a tessitura deste trabalho só é possível, como aponta Júlio Diniz (2012), na medida que compreendemos e afirmamos “o processo contínuo e irreversível de ressemantização do conceito de literatura”, já que “o diálogo proposto pelos Estudos Culturais abre inúmeras possibilidades de articulação intertextual e interdisciplinar entre as práticas escriturais e as distintas manifestações estéticas”. De modo que outros campos, para além da literatura, serão trazidos nessa reflexão, tais como antropologia, sociologia, memória e filosofia. Considera-se por fim que, ao saírem do corpo, irem para o papel e ganharem voz, as canções de Gonzaguinha que transbordavam as suas vivências, passam também a ter uma utilidade prática, pois partilham um ensinamento. Partindo de um caráter genealógico (HALL, 2003), o legado das canções de Gonzaguinha que possuem alto teor autobiográfico rememoram um ponto de vista, o que nos possibilita expandir o leque de possibilidades no que diz respeito às suas significações e não apresentar o que seria “a última palavra no assunto”.

1. UM MENINO, EU VI

No tiro, estilingue, bodoque
O teco, o toque, o coque
No quengo, na cuca, cabeça
De qualquer caraça avessa
Qualquer carantonha fechada
Azeda de feia zangada
Que mexa, chateia, me bula
Pra ver quanto alto sapo pula
Pedra vai levar
(Moleque, 1965)



Figura 1 – Moleque Gonzaguinha: sem amenidades. Foto de Wilton Montenegro.

Quando se pensa em Gonzaguinha ou se escuta algumas de suas canções, o que vem à tona, num primeiro momento, é a imagem de um cantor da Música Popular Brasileira que possui uma trajetória dividida em duas partes: o de músicas de protesto, no período da ditadura militar e o cantor de músicas românticas, no período de abertura democrática. Alinhado à essas duas perspectivas, o argumento é quase unanimidade em veículos jornalísticos e em alguns trabalhos acadêmicos,

ao retratarem que no início da carreira o artista era agressivo, difícil de lidar, mal-humorado, rancoroso e que, por volta e a partir da década de 80, suas canções vão ficando mais leves e esperançosas. Diante de uma chuva de classificações e adjetivos sobre a sua postura considerada agressiva até o final da década de 70, considero os mais emblemáticos “maldito” e “cantor-rancor”.

O primeiro trabalho artístico de Gonzaguinha foi compor canções para o espetáculo de teatro “Joana em Flor” em 1966, mas seu nome só começou a aparecer poucos anos depois na era dos festivais. A primeira aparição pública de Gonzaguinha na televisão, enquanto cantor-compositor, foi, em 1969, no II Festival Universitário de Música Popular da Tupi, com a canção “O trem”, que lhe rendeu o primeiro lugar na disputa, mesmo diante de uma chuva de vaias. No ano anterior, tinha participado do mesmo festival, apenas como o compositor de “Pobreza por Pobreza”, letra inspirada no livro *Geografias da Fome* de Josué de Castro, que bradava “pobreza por pobreza, sou pobre em qualquer lugar”. Em 1973, ano que a MPB foi reinventada³ (MALTA, 2013), grava o seu primeiro disco, intitulado *Luiz Gonzaga Junior*, que lhe rende o rótulo equivocado de “cantor-rancor”, por conta de suas canções de protesto feito faca no peito⁴, com alto teor crítico ao contexto político, social e cultural da ditadura militar que durou pouco mais de duas décadas (1964-1985).

Para esse disco, 25 canções tiveram que ser encaminhadas ao Departamento de Censura de Diversões Públicas e 15 foram vetadas. A cada show, o artista era obrigado a tirar uma canção do repertório. Gonzaguinha chegou a ser preso no camarim do Teatro Fonte da Saudade, mas não foi levado pela polícia. Com a sua lábia, conseguiu driblar a censura, mas o disco acabou sendo proibido de tocar nas rádios⁵, e ele entrou para a lista dos “malditos”. Segundo Gonzaga Junior, o motivo seria que “infelizmente sou um pouco visado. Sigo as leis, mas sou um pouco moleque” (apud ECHEVERRIA, 2012, p. 163). O fundador do Movimento Artístico Universitário foi um dos artistas mais perseguidos pela ditadura. Entre as 72 canções produzidas nesse contexto político-cultural, 54

³ Com o fim da era dos festivais da canção (1965-1972), a Música Popular Brasileira já não estava mais presa à Bossa Nova, à Jovem Guarda, ao Tropicalismo, ou a qualquer movimento estético. E é exatamente nesse instante que a MPB floresce com todas as suas possibilidades, sem fronteiras, reinventando o próprio cenário.

⁴ “Feito faca no peito” é trecho da canção “E o que importa” gravada em 1977, no álbum *Moleque Gonzaguinha*.

⁵ O álbum *Comportamento Geral* só foi liberado quando Gonzaguinha estava em turnê com o pai Luiz Gonzaga pelo Brasil em 1980, período de abertura democrática.

foram proibidas, transformando-se num dos compositores mais censurados. Só no Governo Médici foram 40. Sobre a fama de maldito, Gonzaga Junior diz:

Para falar a verdade, nem sei o que representa na realidade essa expressão. O que é compositor maldito? Não mudei de linha, sou a continuidade do que fui, do que comecei. Quando comecei, não pensei em fazer sucesso em termos de estouro, mas de fazer um trabalho, se possível, de longo prazo, através do tempo, da minha vida. É o que estou fazendo. Compositor maldito seria o compositor marginalizado? [...] Maldita é a situação que o artista vive. Maldito é esse tempo, não eu. Não era o Kafka o maldito, mas o tempo em que viveu e as circunstâncias que o fizeram produzir a obra que produziu, narrando o que narrou”. (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 164)

No fim da década de 1960, o termo “marginal” se tornou recorrente no cenário artístico e cultural brasileiro. Segundo Frederico Coelho (2010), o artista marginal em seu isolamento “não participava ativamente do *mainstream* de sua área, mas não perde de vista um diálogo produtivo, mesmo que distante, com seus pares e trabalhos” (COELHO, 2010, p. 199), um gesto estratégico de romper com determinadas posturas que estavam “sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média” (COELHO, 2010, p. 200). Sobre não pertencer a nenhum grupo para não cair no estático “lugar-comum”, Gonzaguinha diz em 1979:

Aquilo que te liberta é o que te coloca mais prisioneiro ainda. A repetição de frases, as mesmas coisas quando tudo andou, assim se passaram dez anos, parece que ficou todo mundo dormindo, mas eu não dormi, eu trabalhei nesses dez anos; estou falando o que eu acredito, de uma maneira ou de outra estou caminhando. [...]

O grupo a que pertenci foi há muito tempo: foi o MAU, que foi uma coisa heterogênea, que aconteceu e acabou, na qual eu aprendi muita coisa, mas não repetiria jamais, era outra transação. Eu não pertencço a grupo de Caetano e Gil, não pertencço a grupo de Chico Buarque de Holanda, não pertencço a grupo de Milton Nascimento. Eu caminho entre eles, estou perto, discuto, ouço palavras ótimas de Gil, Bituca, que é um cara por quem eu tenho a maior amizade desde 69, ouvi palavras ótimas de milhões de pessoas que me ajudaram.

Mas falo também porque tenho de falar, aprendi a falar, e porque vejo tudo como uma coisa dinâmica. A vida é uma coisa dinâmica, não é estática, não é uma coisa que nem fede, nem cheira. A vida fede e cheira muito. São contradições violentíssimas quebrando o tempo todo em cima da gente. A gente não pode ficar repetindo.

Com um repertório múltiplo e diverso, Gonzaguinha ocupava a posição

daquele que escuta, mas que também tem a coragem de dizer o que pensa, já que não tinha medo de expor o que sentia. Esse fato já aponta para a liberdade que o artista buscava e exercia ao fazer aquilo que queria e estar aberto à mudança, dificultando a sua fixação em grupos. Essa característica será encarada neste trabalho como atitude típica de um moleque nascido e criado no Morro de São Carlos, que não consegue ser a mesma pessoa o tempo todo, que no corpo a corpo com a vida precisa se manter em movimento, caminhando e encarnando uma arte de recomeçar, própria de uma vida que não tem rascunho.

Se o mundo está calmo coloco calma no meu trabalho, mas se o mundo está violento, eu sou o reflexo disso tudo, só posso colocar violência nos meus acordes e nas minhas palavras. Não posso falar de flores quando não vejo uma árvore, posso? Nós já somos todos artistas da vida, malabaristas da sorte, equilibristas da fé. Lutando, sorrindo, seguindo a gente vai levando. Já que todos estamos num palco é importante que sigamos juntos se é pra ir, porque se não é, não tem sentido. (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 160)

Segundo o Dicionário Michaelis, por “rancor” se entende uma grande mágoa, um ressentimento, um ódio profundo não manifestado. Friso aqui, esse último significado, já que Gonzaguinha ganha esse apelido ao manifestar com clareza e liberdade em suas canções e entrevistas dores e alegrias que trazia consigo, berrando suas inquietações, ódios, desejos, amores, opiniões, pensamentos e experiências que, no mínimo, tinham como objetivo lutar contra uma lógica aniquiladora de sonhos e de modos plurais de existência. A sinceridade do artista pode ser vista como lugar de construção de determinados valores e, em contrapartida, a desconstrução de outros. O amargo, o maldito, o antipático nada mais eram do que uma pulsão de vida que saltava de seu corpo e ia para a canção, era reexistência. Essa atitude pode ser considerada como típica de um moleque que subvertia o que os meios de comunicação esperavam. Segundo ele, “quem não me conhece, à primeira vista, me acha uma pessoa antipática; e mesmo quem me conhece um pouco não entende o meu grau de brincadeira” (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 171).

Dentre os trabalhos que se dedicaram sob algum aspecto sobre vida e obra de Gonzaga Junior, resalto o artigo *Deslocamentos de fronteiras: percurso e produção musical de Gonzagão e Gonzaguinha*, de Claudia Pereira Vasconcelos, como aquele que mais conversa com este trabalho, ao considerar Gonzaguinha

“uma voz dissonante da brasilidade oficial e bem-comportada”. A publicação da pesquisadora, de 2019, é parte da sua pesquisa de doutorado em andamento⁶, no mesmo ano em que esta pesquisa se inicia. No seu artigo, Vasconcelos (2019) estabelece três principais questões a serem discutidas sobre o percurso e a produção musical de Luiz Gonzaga e Gonzaga Junior: que táticas e/ou estratégias cada um utilizou para driblar as fronteiras que separam "centro" e "periferia"?; suas obras e suas presenças podem ser consideradas representativas na emergência de dizeres e sentidos que vão na contramão dos discursos oficiais de brasilidade?; como o elo entre pai e filho famosos aparece nas suas obras? (VASCONCELOS, 2019).

As problemáticas postas pela pesquisadora são diferentes das que se encaminharão neste estudo, mas o artigo colabora ao considerar que Gonzaguinha possui um comportamento dissonante do que a sociedade no seu conjunto de códigos e regras espera. Isso porque ele encarnou as sabedorias aprendidas no Morro de São Carlos, já que “cresceu em meio a um ambiente de muita vulnerabilidade”, com uma infância “permeada por aventuras, ausências, fugas, desafios e carências, típicas de um menino do morro, ou, como ele mesmo gostava de se autointitular, de um moleque do morro (VASCONCELOS, 2019, p. 11). Nesse aspecto, é possível dizer que o artista “caminhou mais pelo *modus operandi* "bater de frente", mesmo em meio a um regime duro, não se furtou a fazer discursos críticos em relação à ditadura” (VASCONCELOS, 2019, p. 15).

Quando Gonzaguinha foi o homenageado do Prêmio de Música Brasileira, em 2015, no mesmo ano em que comemoraria 70 anos se estivesse vivo, o *Jornal O Globo* publicou uma matéria intitulada “Moleque eterno”. Nela, encontramos uma breve, mas majestosa fala de Maria Bethânia que reúne vestígios do que essa pesquisa se propõe a investigar: “sinto saudade de Gonzaguinha todo dia. Ele era muito menino, tinha aquela liberdade de criança, fazia o que queria, na hora que queria, sem se importar com os comentários” (BETHÂNIA, 2015). O termo “moleque” utilizada no título da matéria, era também visto com apreço pelo compositor, visto todo o conjunto de significados que ela traz. Tanto que esse vocábulo deu nome à uma importante canção feita em 1965, gravada no Lp

⁶ No âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura, realizada na Universidade de Lisboa em regime de co-tutela com o Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da UFBA.

Moleque Gonzaguinha (1977), e nomeou o selo independente criado por ele aos 21 anos em 1966.

A palavra “moleque” chegou ao Brasil por meio dos navios negreiros. Segundo a *Enciclopédia brasileira da diáspora africana* (2011) de Nei Lopes, o termo tem como definição “negrinho”; por extensão, “menino de pouca idade”, e a sua origem etimológica provém do kimbundo (dialeto banto do centro de Angola) *muleke*, “garoto”, “filho”, correspondente ao kicongo (dialeto banto do norte de Angola, República do Congo e República Democrática do Congo) *muléke*, “criança”, com a mesma raiz de *nléke* (que tem a forma *mileke* no plural), “jovem”, “irmão mais novo”. O antigo Reino do Congo, atualmente ao norte de Angola, foi o lugar de onde saíram os primeiros bantos escravizados e em conjunto com o antigo Reino do Dongo, região central da atual Angola, formaram as duas áreas de intenso tráfico de escravizados que tinham como um de seus destinos o Brasil.

Muitos escritores brasileiros lançaram mão da figura do moleque a fim de retratar no universo colonial os comportamentos, sentimentos e valores sociais de apagamento das identidades afrodiáspóricas no período da escravidão no Brasil. José Lins do Rego narrou o dia a dia desse contexto em ao menos dois livros, *Menino de Engenho* (1932) e *O Moleque Ricardo* (1935). O primeiro traz como narrador-protagonista o menino Carlos de Melo de apenas quatro anos que perde os pais e passa a viver no engenho de seu avô com os moleques da cozinha e das senzalas que não possuem sequer uma descrição e nomes, chamados apenas de criaturas ou negros. O segundo narra o cenário dos engenhos de cana-de-açúcar em processo de modernização, onde um jovem pobre e negro de 16 anos de idade chamado Ricardo abandona o ambiente familiar rural para ir morar em Recife, um centro urbano. Em ambas as narrativas, o termo “moleque” é utilizado para retratar crianças ou jovens oriundos de universos pobres, marginalizados e excludentes que viviam em ambientes e situações diferentes dos meninos da Casa Grande. Nesse contexto, chamar um menino de “moleque” era inconcebível, uma grande ofensa.

Cruz e Souza e Lima Barreto, dois importantes escritores brasileiros negros, também fizeram uso da expressão “moleque” nos seus fazeres literários, mas com um tom provocativo. O primeiro foi um poeta simbolista catarinense, filho de escravos alforriados, que assumiu a luta contra a opressão racial ao longo

de sua vida, fundando em 1885 o jornal *O moleque*, de caráter crítico, literário e bem-humorado que ia na contramão da sociedade racista, corrupta e excludente vigente. Já Lima Barreto escreve o conto “O moleque” em que o narrador evoca a importância de não apagar os nomes tupis que até por muito tempo fizeram parte do mundo suburbano dos bairros do Rio de Janeiro, e que foram sendo substituídos no decorrer dos anos por nomes de “figurões banais”. Nessa narrativa, ao dar voz a um narrador moleque, o autor coloca em xeque o apagamento das experiências dos povos fundadores do Brasil em prol de uma narrativa monolítica da história.

Como não lembrar também do trecho clássico de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em que o menino branco da Casa Grande faz do moleque escravizado Prudêncio uma espécie de brinquedo, tratando-o como um objeto:

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de menino diabo: e verdadeiramente não era outra coisa [...]. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias, punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia – algumas vezes gemendo – mas obedecia sem dizer uma palavra, ou quando muito, “ai, nhonhô”, ao que eu retorquia: cala boca, besta! (ASSIS, 2004, p. 34)

Essas imagens produzidas na literatura brasileira desenhavam as diversas camadas de dominação colonial escravocrata que partia do princípio de que a cultura e os valores do colonizador deveriam ser considerados como padrões de um mundo que buscava a civilização. O caráter colonial se manteve entranhado na palavra “moleque” por conta do seu legado histórico-cultural, fazendo com que o termo seja visto como pejorativo e ofensivo até os dias atuais. Em síntese, o colonialismo europeu desprezava e negava a cultura, a religião, a tradição, a língua, os costumes, as raízes, dos povos considerados subalternos e selvagens. As canções de Gonzaguinha estão inseridas, então, sob a ótica do que Boaventura chama de Epistemologia do Sul, que propõe a existência de uma “ecologia de saberes”, já que o artista questiona a lógica produzida pelos sistemas de colonização, superando a noção da existência de uma verdade absoluta e monolítica de saberes. Pode-se pensar que, ao se autointitular “moleque”, Gonzaguinha provoca e subverte essa estrutura arraigada, enaltecendo aquilo que seria para ele uma potência de vida, fugindo da previsibilidade ocidental.

Em um movimento parecido de contragolpe, estes estudos reafirmam e exploram a classificação adotada pelo artista, com o objetivo de romper e transcender os efeitos e regimes adotados pelas tradições modernas ocidentais, desestabilizando padrões de poder herdados do colonialismo que operam ainda na contemporaneidade no âmbito do “sistema mundo europeu / euro-norte-americano moderno / capitalista colonial / patriarcal” (GROSFOGUEL, 2008, p. 124). Nesse sistema-mundo, é fundamental ressaltar que o Brasil foi colonizado a partir do modelo de patriarcado europeu e das noções europeias de sexualidade, epistemologia e espiritualidade. Diante dessa conjuntura, uma intervenção se faz necessária ao se desejar “aprender a estudar, reconhecer e visibilizar essas outras histórias para além da figura de objetos e ver essas populações como sujeitos históricos diaspóricos, como pessoas.” (MORTARI, 2015, p. 143). E essa jogada só é possível se voltarmos os nossos olhares para o corpo.

Podemos dizer que a configuração de um universo de relações intersubjetivas de dominação sob hegemonia eurocentrada faz parte de um grande processo civilizador que prioriza a razão, suprimindo as pulsões corpóreas. Em síntese, a visão cristã sobre o corpo se constrói em contraponto com a perspectiva grega de idealização do corpo, ao colocar sua beleza em silêncio, reprimindo-o constantemente. Com o surgimento do cristianismo, o corpo deixou de ser um elemento de glorificação e valorização estética para se tornar uma fonte de pecado que deveria ser contida. Na década de 1930, o sociólogo alemão Norbert Elias publica duas grandes contribuições acerca de como o processo civilizador ocidental tem sua base na formação do chamado Estado Absolutista, quando a burguesia passou a dirigir as nações europeias. Os comportamentos individuais e sociais que controlavam e disciplinavam os instintos e as pulsões do corpo eram considerados os adequados e de boas-maneiras.

Em *A Sociedade de Corte*, o autor irá observar como o autocontrole já internalizado nos membros da sociedade de corte francesa dos séculos XVII e XVIII serviu de base para a sedimentação de padrões de comportamentos de uma estrutura social tomada de significados produzidos pela elite dominante na construção de um processo civilizador. Norbert Elias irá atentar que a sujeição de membros da elite a regras comportamentais de etiqueta foi o fator responsável por promover um ideal de conduta baseado na domesticação dos corpos que assegura a todo momento um sistema de privilégios sociais. Nesse contexto, as regras, os

manuais, as etiquetas foram institucionalizados como um padrão a ser seguido. Essa foi, então, uma estratégia de determinado grupo para se diferenciar socialmente, mantendo o seu prestígio, de modo que todo aquele que não se encaixe nesse modelo é visto como errado, fora da norma e não civilizado. Nesse devaneio civilizatório baseado em um etnocentrismo europeu, o que houve de fato foi uma substituição de comportamentos ao se institucionalizarem racionalmente regras, normas e etiquetas, em que o espírito guerreiro, comportamento típico do cavaleiro, dá lugar ao comportamento cortesão.

O avanço da ciência e da técnica faz com que o corpo passe a servir a razão cada vez mais. Com a expansão do capitalismo, a forma de produção industrial e a utilização de novas tecnologias disseminaram uma padronização de gestos e movimentos que se estendeu a outras esferas sociais, e o corpo passou a ser dominado pelo mundo do trabalho. O padrão mundial do poder capitalista se constitui pela colonialidade que tem origem na América. Nas palavras de Quijano (2009, p. 73), a colonialidade “sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal.” Com a constituição da América Latina, o emergente capitalismo se torna mundial, eurocentrado, estabelecendo-se a colonialidade e a modernidade como centros integradores do seu padrão de poder característico, como se percebe nas cidades latinas até os dias de hoje.

Diante de uma sociedade em que as relações intersubjetivas são dominadas e voltadas para o processo civilizador e o interesse do capital, Gonzaguinha precisou lembrar em muitos momentos que “um homem também chora”. Na contramão de que o corpo moderno parte do ordenamento em que ser afetivo é tido como algo de natureza menor e pouco civilizado, as composições do artista sugerem que a vida não pode ser apenas voltada para o trabalho, já que o corpo não é uma máquina. Com a barra de seu tempo sobre seus ombros, ou seja, com um conjunto de códigos, valores morais, sociais, culturais e políticos, o homem não pode se deixar ser ordenado apenas pela razão, e deve perceber a importância de se buscar um caminho em que encontros, afetos e os desejos do corpo sejam valorizados.

Construir uma comunidade de afetos será fundamental para que o mesmo corpo que sofreu todas as formas de violência produzidas pelo sistema colonial também seja aquele capaz de criar outras possibilidades de existência a partir da música, da dança, do batuque e da brincadeira. O Quilombo dos Palmares pode ser um exemplo desse gesto, como aponta Rodrigues (2010), ao afirmar que era comum que pessoas escravizadas dançassem e cantassem em grandes rodas nas ruas mesmo com a presença dos soldados.

Por via de regra, ao lado da rude orquestra dispõem-se em círculo os dançarinos que, cantando e batendo as palmas, formam o coro e o acompanhamento. No centro do círculo sai por turmas a dançar cada um dos circunstantes. E este, ao terminar a sua parte, por simples aceno ou violento encontrão, convida outros a substituí-lo. Por vezes, toda a roda toma parte no bailado, um atrás do outro, a fio, acompanhando o compasso da música em contorções cadenciadas dos braços e dos corpos. (RODRIGUES, 2010, p. 165).

Dito isso, pode-se afirmar a existência de uma brecha construída por aqueles que não se adaptam aos padrões normativos e opressores. Retomo agora outro fragmento do livro *Menino de Engenho* (1932) de José Lins do Rego, momento em que as habilidades que o moleques de rua tinham em ser exímios sujeitos jogadores em suas brincadeiras são exaltadas:

O interessante era que nós, os da Casa-Grande, andávamos atrás dos moleques. Eles nos dirigiam, mandavam mesmo em todas as nossas brincadeiras, porque sabiam nadar como peixes, andavam a cavalo de todo jeito, matavam pássaros de bodoque, tomavam banho a todas as horas e não pediam ordem para sair para onde quisessem. Tudo eles sabiam fazer melhor do que a gente; soltar papagaio, brincar de pião, jogar castanha. Só não sabiam ler. Mas isto, para nós, também não parecia grande coisa. Queríamos viver soltos, com o pé no chão e a cabeça no tempo, senhores da liberdade que os moleques gozavam a todas as horas. (REGO, 2003, p. 50)

O fato das crianças da Casa Grande conviverem mais com os adultos em espaços fechados de controle fez com que eles se privassem de experimentar a dinâmica da rua, já que o mundo adulto desarma as regras do jogo infantil a todo momento. Percebe-se que o regime escravocrata era hegemônico, mas as frestas ainda eram criadas e abertas pelos moleques de rua, possibilitando uma reviravolta de como ser e estar no mundo. O que pretendo potencializar ao dizer

isso é o fato de que o jogo estava sendo jogado, já que no Brasil para cada regra sempre haverá uma transgressão.

Não há dúvida que brincar significa sempre libertação (BENJAMIN, 2002, p. 85). A liberdade de poder ocupar a rua fez parte da infância de Gonzaguinha e foi alimentada enquanto adulto e artista. Sobre o que significa “ser moleque”, Gonzaguinha diz:

É aprontar um monte de coisas, algumas delas sem pensar e outras bem maquinadas. Ser moleque é criar e viver todos os momentos da vida em todos os lugares. Eu já vi grandes moleques na vida, não é só um negócio ligado com a cronologia, com o passar do tempo. É muito mais uma forma de ser. Meu pai (Luiz Gonzaga) é um dos grandes moleques que vi na minha vida [...] Minha infância foi passada no Estácio, onde eu pegava rabeira de caminhão, subia em muro e roubava fruta do pomar do vizinho. Com tal infância, o que eu poderia me tornar? (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 150)

No mundo dos adultos, aprontar sempre é se comportar de maneira inadequada, provocando uma grande confusão. A molecagem se dá para o artista entre a espontaneidade e a estratégia, o inventar e o viver, em que o humor ácido é muitas vezes uma manifestação de proteção, uma forma de lidar com seus desejos e frustrações. Por isso, Gonzaguinha considerou em muitos momentos que uma pessoa capaz de colocar nas palavras um alto grau de agressividade é também capaz de um alto grau de sátira, de piada.

Percebemos também através da citação que o “ser moleque” estaria mais próximo de uma condição filosófica que nos habita (KOHAN, 2015) e não apenas à uma fase da vida ou algo que desapareça com o passar do tempo quando se entra na vida adulta. Nessa forma de ser, enquanto pessoa e artista, alimentou a “faculdade de se interessar intensamente pelas coisas, mesmo por aquelas que aparentemente se mostram as mais triviais” (BAUDELAIRE, 1996, p. 18) e a de experimentar que tudo pode ser de outra maneira.

Pode-se pensar que os escritos de Gonzaguinha ocupariam então “o entre-lugar do discurso latino-americano” proposto por Silviano Santiago (1978), ao instaurar seu lugar no mapa da civilização ocidental com o desvio da norma, produzindo um discurso que prepondera a assimilação, a aprendizagem, a agressividade e a reação. Para Silviano Santiago, a América Latina institui seu

lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura o elemento pronto e imutável vindo do Europeu (SANTIAGO, 1978, p. 18). Assim, o escritor latino-americano é aquele que deve falar e escrever contra.

1.1 O Morro de São Carlos



Figura 2 – Escadaria da Rua São Carlos

Didi-Huberman (2017) nos diz que estar diante de uma imagem é estar diante do tempo. A fotografia de Augusto Malta (1933) imortalizou a escadaria da rua principal do Morro de São Carlos, registrando o início da formação populacional dessa região e nos dá algumas pistas sobre como era a circulação de pessoas e principalmente de crianças pelas ruas. O bairro do Estácio foi se constituindo nos primeiros anos do século XX da cidade do Rio de Janeiro, com uma população originária da mistura entre indivíduos de classes menos

favorecidas, abrigando trabalhadores marginalizados ou de pouca qualificação, tais como empregadas domésticas, vendedores ambulantes, autônomos e prostitutas. Em sua maioria, o lugar foi ocupado por pessoas que foram escravizadas e seus descendentes numa tentativa de começarem a se estabelecer na sociedade.

Consonante a esse movimento, ocorreu também a chegada de ciganos, judeus, e muitos migrantes do interior do Rio de Janeiro, e de outros estados, principalmente mineiros e baianos. Por sua proximidade com o Centro da Cidade, o Morro de São Carlos recebeu ainda vários nordestinos de diversos lugares expulsos dos cortiços que foram destruídos na gestão Pereira Passos. Os diversos movimentos migratórios para a favela no Estácio proporcionaram a união territorial de povos que sofriam intolerância religiosa, racismo e algum tipo de preconceito, misturando num mesmo espaço pessoas de origens banto, iorubá, muçulmana, católica, dentre outras. As culturas afro-brasileiras se mesclaram, possibilitando a criação de um terreno fértil para que o samba se desenvolvesse. Nesse encontro efervescente, pode-se dizer que

o Estácio estava no centro dos acontecimentos. A Escola Normal formava professores e era fomento para a disseminação de novas ideias progressistas. As informações circulavam nos jornais diários e as fontes de cultura popular criavam um ambiente altamente enriquecedor para o surgimento de novas manifestações artísticas. Em suas ruas, o Estácio abrigava os terreiros das Mães de Santo baianas, os capoeiristas e as rodas de samba, que em pouco tempo passariam a influenciar a cultura e a música popular brasileira. (VILHENA & CASTRO, 2013, p.73).

Alguns anos antes da fotografia de Augusto Malta, em 1928, a primeira escola de samba é fundada, a *Deixa Falar*, e a “sua criação se torna a principal referência para um povo que se formou sob o risco de não ter referência alguma” (SILVA, 2017). O historiador Luiz Antônio Simas narra esse importante acontecimento cultural:

Em uma zona menos nobre da cidade, no número vinte da Rua do Estácio, um grupo de compositores e músicos amadores que vinham reinventando o samba carioca – parte deles ganhando a vida em atividades como jogos de ronda e chapinha e a exploração das prostitutas do Mangue – teve a ideia, depois de se esbaldar no carnaval daquele ano, de criar um bloco para a turma do Estácio de Sá brincar no ano seguinte. Era o que já acontecia com o “Vê se pode” e o “União faz a força”, dois

outros blocos do pedaço. A rapaziada era da pesada: Ismael Silva, Brancura, Gaguinho, Baiaco, Nilton Bastos, Bide, Bucy Moreira, Lino do Estácio (apelido de Heitor dos Prazeres), e outras feras menos votadas. Nasceu assim a Deixa Falar. (SIMAS, 2014, p.16).

Em 1939, um sertanejo chamado Luiz Gonzaga deixa o exército em Minas Gerais e chega ao Rio de Janeiro com os olhos voltados para a efervescência cultural que acontecia na cidade, a fim de se firmar na carreira musical. Tocando pelas ruas, principalmente na Zona do Mangue, conhece o compositor e violinista Henrique Xavier Pinheiro, que era dono de um ponto na região. Conhecido como “Baiano do violão”, o amigo passa a ser a família do sanfoneiro e juntos tocaram em todos os cabarés da Lapa. Em meados da década de 1940, conhece Odaléia Guedes dos Santos, uma jovem artista que tentava ganhar a vida compondo, cantando como *crooner* de orquestra e sendo dançarina de aluguel em bailes-ficha na vida noturna do Rio de Janeiro. Nessa época, era comum que as dançarinas de *dancing* se envolvessem com seus clientes, e foi assim que Odaléia logo descobriu que teria um filho com Gonzagão.

Luiz Gonzaga do Nascimento Junior nasce em 22 de setembro de 1945 e desde muito cedo a sua vida foi tomada por muitas mudanças e dificuldades. Com apenas 2 anos, a mãe morre em decorrência de agravamentos da tuberculose e o menino passa a ser criado como filho por Henrique Xavier e Leopoldina na favela do Morro de São Carlos. Essa atitude é tomada no momento que Luiz Gonzaga passa a fazer muitos shows em todo território nacional, ganhando a coroa de “Rei do Baião”, fato que o impossibilitava de criar e educar uma criança. Conviver entre a malandragem dos meninos de rua e o carinho e cuidado da madrinha Dina, mãe de criação, aguçou a capacidade de Gonzaguinha voltar seus olhos para o cotidiano, percebendo e conhecendo as tramas do Rio de Janeiro. Diante do precário, teve que se “virar” e como ele mesmo costumava dizer, acabou tornando-se “carinhosamente agressivo”.

Por volta dos 10 anos de idade, quando era apenas Luizinho, já fazia bicos carregando sacolas na feira e, às vezes, ganhava uns trocados como olheiro para os bicheiros do morro. Em troca do serviço, um famoso bicheiro chamado Geléia costumava salvar o menino quando se metia em encrencas. Com o dinheiro do jogo do bicho, comprava os seus brinquedos preferidos: pipa, bolinhas de gude, piões, bola de futebol, estilingues e atiradeiras. Sabendo-se que na lei do morro,

“bateu levou”, era comum que as crianças resolvessem suas desavenças com brigas pegando o que viesse pela frente, e os paus e as pedras eram escolhas recorrentes. Por conta disso, Gonzaguinha chegou a ficar com 80% da visão afetada, furando três vezes o olho esquerdo com pedrada, estilingada e na quina da cama.

Luizinho costumava desaparecer o dia todo quando saía para soltar pipa na Pedreira, um dos lugares mais cobiçados do São Carlos pelas crianças já que ali havia poucas residências por ser no fim do morro. Nessa região, conjugavam-se alguns morros, então era fácil sair do Estácio e chegar ao Catumbi, por exemplo. Muitas vezes, Dina tinha que convocar a vizinhança para achá-lo. A rua era o lugar do menino e ela possibilitava as mais diversas trocas e experiências. Num botequim, numa quitanda, num comércio de rua, ao frequentar as rodas de samba na quadra da escola de samba União de São Carlos, no futebol, nas festas e nos blocos de carnaval. Ainda criança, Gonzaguinha batia cartão no bar do “seu Gomes”, onde tinha o único telefone das redondezas. Em *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*, Luiz Antônio Simas (2013) resume bem a importância de um boteco e a sua capacidade de inventar a vida e em gerar ideias fundamentadas na sabedoria daqueles que tem pouco:

O boteco é a casa do mau gosto, do disforme, do arrotado, da barriga indecente, da grosseria, do afeto, da gentileza, da proximidade, do debate, da exposição das fraquezas, da dor de corno, da festa do novo amor, da comemoração do gol, do exercício, enfim, de uma forma de cidadania muito peculiar. É a República de fato dos homens comuns. (SIMAS, 2013, s/p)

O integrante Pafúncio da ala dos compositores da União de São Carlos foi um de seus parceiros de fuga no Carnaval e acabou anos mais tarde se tornando uma grande referência musical para Gonzaguinha:

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 ali. Porque Pafúncio vendia peixe, e na subida do Morro de São Carlos vendia caranguejo e ficava lá escrevendo. Os peixes vinham num papel escrito, eu era menino, e não entendia direito. Só anos depois soube que Pafúncio era um dos compositores mais considerados. E era um barato. Aí eu aprendi o que já estava ali na minha frente o tempo todo. (ECHEVERRIA, 2012, p. 73)

O Cine Colombo, pequeno cinema da região do Estácio, também fez parte das suas aventuras, já que ir até ele era também passar pela Zona do Manguê. Nas palavras de Gonzaguinha, o Morro de São Carlos era bem confuso, porque “ele

pega a classe média até o mais pobre na virada do morro, nas proximidades do Catumbi e do Rio Comprido, mas todas as saídas desaguavam na Zona do Mangue.⁷” O Mangue era uma zona precária de baixo meretrício carioca, que ficava na região da Cidade Nova, sendo formada por bares, hotéis, sobrados e prédios que tinham relação com a prostituição. Foi percorrendo por essa região que ouviu os primeiros boleros, base fundamental para as suas composições de samba-canção, e onde também teve a sua primeira experiência sexual.

A coisa que eu venho fazendo o tempo todo desde menino chama-se bolero, samba-canção, forró, batucada. O bolero é uma coisa carinhosa, terna, que se escuta de ponta a ponta do Brasil. Cresci ouvindo Bienvenido Granda, Lucho Gatica, Gregório Barrios, Libertad Lamarque. Acho o samba-canção muito bolero e vice-versa. O bolero me toca profundamente. Sou uma pessoa carinhosa, carinhosamente agressiva. (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 153)

Gonzaguinha gravou diversos boleros e alguns como “Mulher, e daí?” (1980), “Santa Maravilha” (1981) e “Avassaladora” (1988) desnudavam o universo da mulher e questionavam o seu papel na sociedade. Nessas canções, o compositor questiona a falta de liberdade sexual que as mulheres têm e o preconceito sofrido por elas. O amante de boleros era também frequentador assíduo dos programas de rádio que tocavam baião no Rio, já que o período da sua infância corresponde ao auge do ritmo, entre 1949 e 1953. Nos seus percursos pelas proximidades do Estácio, Gonzaguinha teve que aprender a desenvolver uma sagacidade, oriunda de uma pluralidade de vivências da infância e da adolescência com a marginalidade, já que a rua é também o lugar do imponderável e imprevisível.

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 um pouco mais de 10 anos e subia no Cabaré Primor para ver o Baiano tocar. Deixavam eu entrar.

Essa característica de andar pela noite se manteve na vida adulta, de modo que muitos amigos e músicos próximos ficavam preocupados pelo fato de Gonzaguinha não ter medo de perambular sozinho pela cidade a hora que fosse,

⁷ Trecho da entrevista dada pelo artista ao programa Bar Academia. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=b3ng5YsOV_4.

inclusive de madrugada. Entre cabarés, festas e comércios, é notável que o São Carlos condensa um pouco da tensão histórica vivida no Rio de Janeiro, onde parece ocorrer um conflito permanente entre cidades diversas que formam a própria cidade. Por conta do seu desenho geográfico, no São Carlos, entram em disputa pelo menos duas perspectivas, que são: a rua como ponto de encontro e sociabilidade, pautada numa ideia de coletividade e tomada pelas culturas de diáspora; e por lado, a rua como ponto de passagem, vista sob a circulação de mercadorias, do medo, de corpos voltados para o trabalho. Luiz Antônio Simas (2019), em seu livro *O corpo encantado das ruas*, dedicado a João do Rio, Walter Benjamin e Exu Tranca Rua das Almas, afirma que “refletir sobre a cultura de rua no Rio de Janeiro requer refletir sobre a diáspora”, já que a cidade recebeu uma significativa quantidade de pessoas escravizadas na experiência da escravidão moderna.

Se por um lado partimos do pressuposto que toda a diáspora, independente de qual que seja, africana, judaica, europeia, nordestina ou cigana, é “um fenômeno de rompimentos: quebra de pertencimento, laços identitários, rede de proteção social”. Sendo assim um fenômeno de dispersão. Por outro lado, toda cultura de diáspora é um fenômeno de “reprodução daquilo que foi perdido, de invenção, sendo, assim, um empreendimento inventivo”. Então, enquanto a diáspora dispersa, a cultura de diáspora reúne, agrupa e cria novas formas de sociabilidade. Nesse sentido, a cultura de diáspora tem como fundamento a coletividade, que torna possível a criação de novos artifícios de invenção da vida. Ainda em diálogo com Simas (2019), o cenário mais forte para que essas culturas cresçam e se solidifiquem, criando formas inventivas de lidar com o “precário” e “residual” é a rua. Ou seja, existe uma sociabilidade “rueira” que surge através da experiência.

Abro uma janela e retomo uma lembrança que é uma boa imagem dessa discussão. Rio de Janeiro, 23 de abril de 2019, o dia de São Jorge. Saí de Jacarepaguá acompanhada do meu companheiro rumo à uma festividade do santo no Morro do Salgueiro. Depois de chegarmos a um dos acessos do morro, aguardamos a saída de uma kombi local na companhia de alguns moradores e pessoas que também iam em direção à festividade ou simplesmente até às suas casas. Nesse meio tempo, comecei a conversar com um senhor que havia acabado de voltar da famosa missa que acontece todo ano na Igreja de São Jorge da Praça

da República, no Centro do Rio. Com seus olhos ainda marejados de emoção, ele diz:

— Minha filha, você precisa ver e sentir isso um dia.

Ele queria dizer que eu precisava viver o que ele viveu no corpo. Ser afetada. Lembro-me como se fosse ontem, suas palavras emocionadas de gratidão e reverência a Jorge, santo que o povo escolheu como padroeiro desta cidade. A kombi, enfim, segue o seu caminho em direção ao Centro Cultural Calça Larga, que ficava localizado bem lá no alto. Nunca tinha visto ruazinhas tão estreitas e íngremes. Sempre frequentei comunidades, casa de amigos e festas no subúrbio do Rio, principalmente na Zona Oeste, mas era a primeira vez que pisava num morro. O que eu sabia era que traficantes armados, circulando livremente de moto com mochilas carregadas de munição, fuzis e pistolas se tornaram coadjuvantes num dia em que a polícia, num acordo velado, não ousa entrar em conflito. A kombi, enfim, faz a sua última parada. Chegando ao nosso destino, recebo um abraço caloroso de Neli, que acabara de conhecer, uma das diretoras de ala do Salgueiro e esposa do presidente de honra da agremiação, pessoa responsável por promover a festa. Era por volta de onze horas da manhã, o samba já tocava. Escolhemos uma mesa e logo nos acomodamos. Pedimos uma cerveja, a única coisa que tínhamos que comprar, enquanto aguardávamos o padre que chegaria ao meio-dia para a celebração de uma missa. (Abro um adendo para dizer que no meio da festa a cerveja foi liberada). Enquanto isso, senhoras da comunidade terminavam os preparativos do angu à baiana que seria servido de graça a todas as pessoas que chegassem assim que a missa terminasse, uma espécie de gratidão ao santo guerreiro. Finalmente o padre chega, arruma um pequeno altar, distribui seus folhetos com os cânticos e começa a missa. Com um copo de cerveja na mão e um folheto de missa na outra, sagrado e profano se misturam. Observo, atenta e radiante, a magia e o encantamento desse lugar que emana a força do coletivo. Desmoronando o corpo ereto, definitivamente eles sabem o que fazer quando estão na frente do outro. Parecia que eu já fazia parte daquele lugar. Era bonito de ver o cuidado das pessoas umas com as outras, como se respeitavam e festejavam juntas. Compartilhavam, nessa experiência potente da vida, suas crenças, afetos, abraços, comida, bebida e trabalho num verdadeiro espírito de comunidade. Nessa encruzilhada, território de encontros, onde o que manda é o coração, a festa e o trabalho, muitas sabedorias são aprendidas. Como bem lembra Luiz Rufino

(2020), “a sina dos trabalhadores é manter os corpos aquecidos e as esperanças acesas com a quentura dos seus corações” (p. 271, location 6019).

Acostumado com esse tipo de vida, por volta dos 12 anos de idade, os pais adotivos de Gonzaguinha resolvem deixar o São Carlos com o filho para morarem num quarto de 25 metros quadrados na Tijuca. Porém, o menino não se acostumou com o ambiente fechado e aprontava muito, principalmente quando decidia jogar futebol no meio do quarto. Diante da falta de liberdade, logo tiveram que mudar de endereço e foram para a Praça da Bandeira, mas as enchentes recorrentes naquela região fizeram com que a família se mudasse novamente, agora para o Rio Comprido. Nessas mudanças e andanças, a partir dos 14 anos de idade, Gonzaguinha passa a migrar de internato a internato, e por isso não tinha uma estadia fixa. Nesse momento, Luiz Gonzaga passa a interferir mais na vida do filho, querendo que ele fosse disciplinado e se tornasse “doutor”.

Gonzaguinha chegou a morar com o pai biológico e a madrasta por um tempo, mas os problemas vieram, já que Gonzagão achava que o filho não levava uma vida regrada, deixando muitas vezes de se alimentar para passar o dia todo no quarto com seus livros e anotações, tocando violão ou na rua jogando futebol. Os embates cotidianos de um sertanejo que serviu ao exército e do menino criado no São Carlos eram recorrentes: “você não sabem que nordestino fala tudo no imperativo: faça isso, pegue tal coisa, desça aquilo, toque, cale a boca?! E eu sou moleque de rua do Rio de Janeiro” (ECHEVERRIA, 2012, p. 94). Mesmo morando com o pai biológico, Gonzaguinha não aceitava o seu dinheiro e dava aulas de violão de casa em casa para sobreviver financeiramente. Com as brigas, os altos porres de cerveja se tornaram cada vez mais frequentes, até o dia que ele resolve se matricular no curso de Economia da Universidade Cândido Mendes não só para realizar o desejo de Luiz Gonzaga, mas também por ouvir os conselhos de Aluísio Porto Carrero⁸ para que ele tivesse uma garantia se a carreira musical não desse certo.

Toda essa tensão passada na infância e adolescência permitiu também que

⁸ Aluísio era um médico apaixonado pela música, tocador de violão de sete cordas, clarinete e escaleta que abria a sua casa localizada na Rua Jaceguai na Tijuca, todas as sextas-feiras à noite para agitar musicalmente a cidade. Passaram pela casa: César Costa Filho, Ivan Lins, Aldir Blanc, Maria Carmen Barbosa, Paulo Emílio, Márcio Proença, Eduardo Lage, Dominginhos, Cartola, Dona Zica, Milton Nascimento, Guinga, Nelson do Cavaquinho, Jamelão, Donga, Jackson do Pandeiro, Emílio Santiago, Ney Matogrosso, João Bosco, Clementina de Jesus e tantos outros. Gonzaguinha considerava Aluísio o seu “terceiro pai”.

Gonzaguinha ocupasse o lugar da observação e de análise do mundo. E por mais que tenha se jogado na carreira de artista, e, nos anos seguintes, embarcado na vida de viajante pelas estradas do Brasil, as vivências no São Carlos fizeram com que ele ficasse atento a gramáticas e percepções de mundo que não são normativas. Gonzaguinha não deixou de acreditar na rapaziada, e ao conquistar a alcunha de compositor popular, suas composições são contaminadas por seu gesto de sempre se opor a um modelo de vida controlador e disciplinador. Nesse aspecto, o artista escolhe problematizar a todo momento os regimes de verdade driblando a lógica dominante da sociedade. Traz, assim, o saber do corpo, enquanto lugar de múltiplas potências, capaz de incorporar novas práticas, saberes, movimentos, ao considerar que é no corpo a corpo da vida que surge um campo de possibilidades em que nada é permanente.

1.2 Nunca fustigue a couraça do moleque



Figura 3 – Encarte do álbum *Moleque Gonzaguinha*

O álbum *Moleque Gonzaguinha* (1977) é um reflexo dessa vivência de Gonzaguinha no Morro de São Carlos. Com o apoio musical do grupo Modo Livre, vai do aboio a harpa, trazendo os quintais, as peladas, o bodoque, os boleros, os lábios de carmim e o Nordeste. A fotografia acima feita no próprio morro integra o encarte do disco e é de autoria do fotógrafo Wilton Montenegro, figura recorrente nas produções gráficas de Gonzaguinha, e que também fez capas de diversos artistas nas décadas de 1970 e 1980. Dois trabalhos famosos de Wilton são *Eu não sou santo* com Bezerra da Silva crucificado em um morro no Rio de Janeiro e as imagens que integram o álbum *Brasil Mestiço*, em que a cantora Clara Nunes reverencia os orixás. Na época que os registros foram feitos, o São Carlos já era bastante diferente daquele vivido na infância por Gonzaga Junior, e o tráfico já se fazia presente territorialmente. Wilton recebeu aval dos traficantes para fazer esse trabalho, ao afirmar que estava fazendo imagens para o disco de Gonzaguinha.

Subiu o morro com uma câmera profissional na mão até a região da Caixa d'Água, limite permitido para fazer os registros. No meio de seu percurso, se depara com três moleques com vestes simples e descalços brincando de polícia e ladrão, que pedem espontaneamente que o fotógrafo tire uma foto deles, no maior estilo “tira uma foto aí”. Entre a pose e a espontaneidade, o clique de Wilton captura uma das brincadeiras mais vivenciadas pelas crianças quando ocupam as ruas, que pode ser identificada na imagem a partir da postura dos dois meninos em primeiro plano: um com uma arma de brinquedo na mão, fazendo o papel de ladrão e o outro encarnando um soldado, percebida a rigidez de seu corpo.

A carreira artística de Gonzaguinha acontece numa porta de tempo em que as brincadeiras que envolvem corpo a corpo, estratégia, mira e alvo ainda eram muito presentes na infância de meninos que brincavam na rua. O estilingue, a atiradeira, o bodoque, a bolinha de gude e a bola eram seus objetos inseparáveis. A canção “Moleque” (1965) gravada no disco homônimo de 1977⁹ evoca uma escrita rememorativa que Gonzaguinha tinha com seus brinquedos ao buscar na memória os seus objetos de afeição. A canção passa a ser o espaço experimental,

⁹ Gonzaga Junior pode ser visto também como uma espécie de curador que readequava canções já escritas em contextos e produções que achava pertinente, como fez com “Moleque” escrita originalmente em 1965, mas gravada no seu primeiro Lp *Luiz Gonzaga Junior* (1973) e em *Moleque Gonzaguinha* (1977); “Espere por mim, morena” (1964) gravada em *Começaria tudo outra vez* (1976) e *Geral* (1987); “Dias de Santos e Silvas” (1966) gravada apenas no álbum *Moleque Gonzaguinha* (1977), entre outras.

uma possibilidade de encenar e inventar conexões com a linguagem e suas vivências infantis contra um regime disciplinador.

No tiro, estilingue, bodoque
O teco, o toque, o coque
No quengo, na cuca, cabeça
De qualquer caraça avessa
Qualquer carantonha fechada
Azeda de feia zangada
Que mexa, chateia, me bula
Pra ver quanto alto sapo pula
Pedra vai levar.

Ah! Moleque, se um dia eu te pego
Erva daninha, estrepe
De ripa, marmelo te esfrego
Moleque, vem cá
Moleque, 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

Não, não eu não vou lá.
Ah! Vem me pegar, quero ver.

No medo, não tremo, não corro
Avanço, me lanço, estouro
Valente, eito combato

[...]

O fragmento da canção demonstra que Gonzaguinha não fugia da oportunidade de lançar uma pedra quando achava necessário, já que acionava as suas estratégias de menino para combater quem lhe perturbasse. Essa canção explora a sua característica de ter de “se virar” como pode diante de uma situação de briga/confronto e o caráter destruidor e incontrolável que um moleque pode ter ao ser comparado com uma erva daninha. Além de evidenciar que o espírito guerreiro e a valentia não deixam que nenhuma ação fique sem reação.

Na sua forma de enfrentar o que ele considerava como barbárie, a sua arma

era a palavra escrita e vocalizada, e ao se tornar um compositor popular, o violão se transforma no seu mais novo estilingue, um instrumento de ataque e de defesa:

Instrumento de trabalho? Diversão e cultura? O violão representa a minha vida, ele é um instrumento de ataque e defesa, é uma segurança, uma insegurança, é a tristeza e a alegria. Ele é o meu companheiro e meu ar. É a minha força, é, realmente, a minha vida. Ele representa tudo que sou. (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 159)

Os seus ataques e defesas, no entanto, também obedeciam à estratégia e não só aos impulsos. Devido à sua potência poética, essa postura pode ser vista quando o compositor traz para a suas canções imagens do mundo do futebol, por exemplo. Torcedor do Vasco, por influência da colônia lusitana que cercava Dina e Xavier, era assíduo nos estádios e participava recorrentemente de partidas disputadas por times de músicos. Sempre no time titular, sua posição não poderia ser outra: o ataque. O artista vai se apropriar desse campo semântico para elaborar suas canções, cito algumas: “Se meu time não fosse campeão”, “E por falar no Rei Pelé” (1979), “Geraldinos e Arquibaldos” (1975). É sobre a última que escolho me aventurar. O seu título faz alusão aos neologismos criados por Nelson Rodrigues para identificar duas classes que costumavam frequentar o estádio de futebol do Maracanã.

O futebol com seus signos, suas expressões de subjetividade (singulares ou coletivas), sua corporeidade, espiritualidade e laços afetivos compõem um arcabouço cultural (NEGRIS, 2020). Em “O maraca era nosso: futebol em tempos de arenização”, Adriano Negris (2020) aponta que, antes das reformas que foram feitas nos últimos 15 anos, o Maracanã era um lugar democrático, onde a maioria das pessoas podiam acessar o estádio e ver uma partida de futebol. Essa representatividade podia ser vista “geograficamente” pelos setores do estádio e pelos preços dos ingressos, e com ela várias subjetividades eram construídas naquele espaço. Os geraldinos seriam aqueles que assistiam às partidas de futebol na “Geral”, um setor extinto em 2005 que levou com ele um modo de torcer:

A *Geral* com seus geraldinos era um lugar de possibilidades. Espaço criativo. A *Geral* era uma abertura do novo para cada sujeito que adentrasse naquele setor. A *Geral* era a possibilidade das possibilidades. Os geraldinos ali encarnavam cada qual um devir-torcida e, pelo menos, no espaço de noventa minutos, criavam e produziam para si outras subjetividades. Os geraldinos criavam possibilidades não só de torcer. Muitos deles apenas queriam entrar na *Geral* e não necessariamente ver o jogo, outros ficavam correndo em torno da *Geral*

acompanhando seu time, outros ainda preferiam ficar gritando para dar “instruções ao técnico”, dar “conselhos” a alguns jogadores ou comandar o time aos berros da *Geral*. Ou simplesmente podiam xingar todo o plantel e, se fosse o caso, também o árbitro da partida. Muitos geraldinos voltavam descalços para a casa, pois num momento de cólera ou euforia, sacavam seus calçados e atiravam no campo (ou em alguém dentro do campo, perto do banco de reservas. Os geraldinos podiam tudo isso (ou às vezes mais que tudo isso) e o que a imaginação mandasse e o que o corpo aguentasse. (NEGRIS, 2020, p. 76, location 1528)

Já os arquibaldos, possuíam maior poder aquisitivo e se alocavam nas arquibancadas. A partir da década de 1970, foi nesse setor que foram crescendo as torcidas organizadas.

Antes de começar a discorrer propriamente sobre a canção, rememoro um ato inusitado de Gonzaguinha ao ser chamado no Departamento de Censura de Diversões Públicas, que não queria liberar a palavra “Maracanã” presente na primeira versão da letra. Ao contar a história, ele afirma que uma mulher havia “implicado” com a palavra e ao ser questionada se conhecia o que era o estádio de futebol, ela disse que não. O artista argumenta que a palavra é corriqueira e não entende o porquê da atitude. A mulher então pede ajuda ao chefe, conhecido como Sá, para resolver a situação, mas ambos se deparam com o gesto provocativo de Gonzaguinha, quando ele veta a própria canção:

Não aguentei e gritei: “Não responde, não Sá, tudo bem”. Para tudo, com licença. Estiquei a mão, peguei a folha e escrevi VETADO. Ela recuou: “tá maluco?”. Ataquei: “Não, estou tendo o maior prazer em vetar a minha própria música. É o maior barato. Nunca fiz isso na minha vida”. Ela propôs: “Eu só estava querendo que trocasse essa palavra “Maracanã”. Conclusão da história: “Não. Essa música aqui está vetada, minha senhora.” (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 148)

Esse acontecimento exemplifica o fato de Gonzaguinha estar pronto para o agir de maneira inesperada e espontânea. Porém, quando reescreve o samba irônico e sinuoso a ser agora analisado, o compositor reconhece que em muitos momentos é preciso paciência e estratégia para subverter às regras impostas pela ditadura. Por ter esse caráter transgressor, “Geraldinos e Arquibaldos” pode ser considerada uma canção de fresta (VASCONCELOS, 1977), “uma vez que indica uma abertura estreita (limitada) em um espaço fechado (opressor)” (ARCHANJO, 2016).

Mamãe não quer, não faça
 Papai diz não, não fale
 Vovó ralhou, se cale
 Vovô gritou, não ande
 Placas de rua, não corra
 Placas no verde, não pise
 No luminoso: não fume
 Olha o hospital, silêncio
 Sinal vermelho, não siga
 Setas de mão, não vire
 Vá sempre em frente, nem pense
 É Contramão

Olha cama de gato
 Olha a garra dele
 É cama de gato

Melhor se cuidar
 No campo do adversário
 É bom jogar com muita calma
 Procurando pela brecha
 Pra poder ganhar

Acalma a bola, rola a bola, trata a bola
 Limpa a bola que é preciso faturar
 E esse jogo tá um osso
 É um angu que tem caroço
 É preciso desembolar
 E se por baixo não tá dando
 É melhor tentar por cima
 Oi com a cabeça dá
 Você me diz que esse goleiro
 é titular da seleção
 Só vou saber, mas é quando eu chutar

Gonzaguinha inicia questionando as regras impostas aos corpos já domesticados que costumam receber ordem em diversas instâncias, mostrando que somos cercados por censuras e a primeira delas é a familiar, considerada “uma instituição repressora, um verdadeiro microcosmo do sistema de exploração que rege a sociedade” (COSTA, 2013, p. 62). Com o tom irônico, os versos iniciais vão combinando uma imagem com um imperativo logo em seguida, expressando uma ação e a sua possível reação. Ao finalizar a primeira estrofe com “vá sempre em frente, nem pense, é contramão”, o artista faz uma provocação ao fato de não estarmos acostumados a pensar quando realizamos nossas ações e de também não questionarmos o real motivo de fazê-las.

Em seguida, recorre à uma brincadeira infantil de origem indígena que também nomeia uma expressão utilizada no futebol, a “cama de gato”,

reconhecendo que temos um adversário a ser enfrentado e é necessário que se pense em estratégias, que se arme uma jogada com muita calma, procurando pela brecha para poder ganhar dele. Para Pier Pasolini (2005), “o sonho de todo jogador é partir da metade do campo, driblar os adversários e marcar. Se, dentro dos limites permitidos, é possível imaginar algo sublime no futebol, trata-se disso. Mas nunca acontece”. Mas o drible que Gonzaguinha deseja passa por uma esfera coletiva e não individual, que pode ser percebida no verso “acalma a bola, rola a bola, trata a bola”. Para que a bola role, o passe para outra pessoa é fundamental. Esse drible tem também uma finalidade: chutar ao gol, já que só assim é possível perceber a força do adversário, encarando-o. Pode-se pensar, então, que o fim da canção convida a todos a se colocarem no lugar do risco, do perigo, na disponibilidade de jogar.

1.3 A minha-nossa vida

As canções de Gonzaguinha podem ser lidas como majoritariamente autobiográficas. Na última década do século XX, emergiu na América Latina aquilo que Beatriz Sarlo (2007) chama de “cultura da memória”, sobretudo instituída através de narrativas subjetivas e testemunhais. Os escritos sobre a autobiografia de Philippe Lejeune, principalmente no que tange ao “pacto autobiográfico”, contribuíram para uma “guinada subjetiva” (SARLO, 2007) na literatura. Lejeune considerava que entre o autor e o leitor havia um contrato de leitura que garantia os princípios de veracidade e de identidade entre o autor, o narrador e o protagonista da história contada. Diferentemente do romance, o texto autobiográfico seria aquele que o leitor conseguisse identificar a “verdade do indivíduo”. Ao propor uma outra leitura e a que mais se aproxima do que este trabalho considera como autobiografia, Leonor Arfuch irá dizer que a autobiografia tem a sua base na relação de conflito entre o indivíduo e a sociedade. Ao propor um diálogo com o que Bakhtin chama de dialogismo, a autora afirma que nesse tipo de texto a linguagem individual ganha um status “pluridimensional”, de modo que dentro dele existe um entrecruzamento de discursos diversos. Nesse aspecto, as autobiografias narram situações cotidianas, utilizando os detalhes da vida caseira e as lembranças da infância.

Diana Kingler (2012) atenta para o caráter altero que habita o discurso das chamadas “escritas de si” sobretudo as latino-americanas. Escrever sobre si, em diálogo com um outro, coloca a escrita de si longe do que seria uma escrita voltada para o “eu”, constituindo-se num conjunto de memórias, conselhos e

vivências cotidianas. Nesse aspecto, a autora chama a atenção de que a “escrita de si” não se trata de uma pura e simples confissão, mas uma potencialização da vida, em que o ato de escrever se torna uma reflexão. Do mesmo modo, Silviano Santiago (2002) bem colocou alguns anos antes que as experiências pessoais fornecem base para discussões sociais, culturais, políticas e filosóficas. Desse modo, o trabalho de Gonzaguinha pode ser visto como o de uma pessoa ligada à realidade, que coloca para fora de si tudo aquilo que sente e vive, acionando muitas vezes uma escrita memorialista. O artista diz que cantou a sua vida na sua própria obra:

São momentos terrivelmente difíceis na minha cabeça. Sou uma pessoa nascida na boca da favela. Filho de nordestino retirante, fugido do sertão. Ao mesmo tempo, tive a oportunidade de me formar e ingressar numa universidade. Eu tenho um discurso universitário com um *background* popular e, além disso, sou filho de homem do povo e inegavelmente famoso. É com isso tudo que coloco para fora as minhas canções. O diabo da coisa é como atender à minha inteligência na forma de fazer algo com qualidade e como atender à minha vivência de ser popular, como sempre fui. Venho de um agrupamento e sigo para um maior ainda. É preciso não mentir com o seu coração, com a sua cabeça. Não me sinto constrangido em expor os meus erros, contradições e bobagens. (apud ECHEVERRIA, 2012, p. 242)

Ao mesmo tempo, Gonzaguinha não deixa de afirmar que “meu trabalho é todo baseado em vida, mesmo ficção, é vida, mesmo absurdo, é vida. É difícil cantar o que não se viva, mesmo em fantasia. Porque a realidade é a projeção da nossa fantasia. Não se trata apenas de utilizar a vida, mas de inventá-la.” As suas canções eram, portanto, a representação do que ele chama de “minha-nossa vida”:

Minha visão do particular é atingir o geral. O meu “eu” carrega muita gente dentro do coração. Tenho consciência da dependência que me liga às pessoas. O meu particular, portanto, é sempre vivência de um grupo muito grande, sou uma extensão da rua, e isso explica a minha função na sociedade: a de compositor popular, sacando as coisas. Por conseguinte, o que eu faço nunca será particular. Será sempre a visão de muita gente. A minha vida está em todos os discos que lancei, porém o barato que é eles não representam a minha vida pessoal; eles são a minha-nossa vida. (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 178)

Na sua força poética e política de compositor popular, Gonzaguinha se considera uma extensão da rua. Nos bastidores da Música Popular Brasileira, criou-se o mito de que o artista não queria ter fama, o que para ele não era bem

verdade. O que o compositor renegava era ter uma fama de “ídolo”, justamente pelo fato de que aquele que à alcança não pode sair na rua sem ser incomodado. Andar “tranquilo” nas ruas fazia parte do seu processo de criação e estar em movimento é estar em constante observação. Gonzaguinha não queria ser rei¹⁰.

É possível ver em suas canções como todas as percepções aprendidas no cotidiano se transformaram em estratégias discursivas, em diversos momentos históricos e contextos, por meio de ironia, engajamento, alegria, esperança, agressividade e sensibilidade, utilizando na maioria das vezes uma linguagem direta. O compositor não tinha intenção de fazer de suas canções um poema, com métrica rígida, mas de cantar uma vida comum. Assim, a força que a música ganhava também dependia da vivência de quem escuta.

É nesse sentido que é possível considerar que os escritos de Gonzaga Junior são praticamente autobiográficos, já que o artista aprendia no cotidiano e de ouvidos e olhos abertos conseguiu expressar muitos sentimentos do povo brasileiro, em diversos momentos importantes da história. Não à toa, muitas de suas canções podem ser consideradas crônicas da vida cotidiana. Um exemplo é “Dias de Santos e Silvas”, uma composição do início da carreira de Gonzaguinha, gravada onze anos depois no Lp *Moleque Gonzaguinha* e que apesar de surgir na cena musical da década de 1970, ainda pode ser vista como a descrição da rotina de muitos brasileiros nos dias de hoje.

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

¹⁰ Em entrevistas ao Jornal Folhetim, Gonzaguinha diz que não desejava ser um artista super famoso, tal qual era Roberto Carlos que morava numa espécie de casamata cercada de guardas e quando saía nas ruas não vivenciava o que ele achava ser um relacionamento sadio com o público.

Que vai me dar uma luz
Levo uma nota pra mão

A tarde transcorre calma e quente
Nas ruas, ao sol, fervilha gente
Batalham, como eu, o leite e o pão
Que o gato bebeu e o rato roeu

Aumenta tudo, aumenta o trem
Aumenta o aluguel e a carne também
É... mas, sei, vai melhorar
Pior que tá não dá pra ficar

Ah, meu Deus,
Se o avestruz der na cabeça
Vou ganhar dinheiro à beça,
Faço minha redenção

E vou lá dentro,
No escritório do patrão
Peço aumento, ele não dá,
Mostro a grana e a demissão

A noite desceu sobre a cidade
Nas filas, calor suor cansaço
Meu corpo está que é só bagaço
E se está de pé é de teimoso

Eu, desejando minha cama
Furam a fila e alguém reclama:
Louvaram a mãe do rapaz
Que diz que faz e desfaz

E só falta uma briguinha
E eu ir para o xadrez
Pobre não tem mesmo vez
Não dá sorte ou dá azar

E o danado do avestruz
Também não deu
Minha mulher vai reclamar
O dinheiro que era seu

E o danado do avestruz
Também não deu
Minha mulher vai reclamar
O dinheiro que era seu

Que o gato comeu
O rato roeu
Alguém se lambeu

Gonzaga Junior nomeia a canção que narra o dia a dia de um trabalhador

comum de uma cidade urbana com os sobrenomes populares “Santos” e “Silva”. Essa atitude revela que a história contada ali não faz parte de um universo apenas individual. A composição se estrutura em uma sequência de começo, meio e fim, que correspondem a três momentos do dia: a manhã, a tarde e a noite. O primeiro, é o amanhecer da cidade, em que todos acordam para ir ao trabalho. O compositor enfatiza que o despertar do sono não é espontâneo e o trabalhador precisa utilizar um objeto barulhento, o despertador, para conseguir levantar da cama. O gesto de “engolir” o café da manhã revela a rapidez com que tudo é feito para que dê tempo de pegar a condução que sempre vem cheia. A precarização do transporte público faz com que o personagem chegue mais uma vez atrasado no trabalho e seja advertido pelo patrão. Nada flui com tranquilidade. Diante da insatisfação que se repete diariamente, o trabalhador lembra do sonho que teve com o “avestruz”, figura também presente no jogo do bicho e decide apostar o pouco dinheiro que tem para mudar de vida.

A tarde chega aparentemente calma, mas quente. Percebe-se que o trabalhador, diferentemente do patrão que trabalha “lá dentro” de um escritório, realiza as suas atividades na rua, bem como muitos outros trabalhadores que querem garantir o seu sustento, que está cada vez mais difícil, devido ao aumento dos alimentos, do transporte, do aluguel. Porém, o personagem acredita que a sua vida vai melhorar colocando fé em Deus e no avestruz. O dia vai anoitecendo, mas o trabalhador ainda está longe de chegar em casa. As filas vão surgindo pela cidade, após o trabalho, no retorno para casa que também não é tranquilo. O corpo já não aguenta mais ficar em pé e com o cansaço vem o estresse, as discussões e os xingamentos. Para piorar a situação, o trabalhador não acerta a aposta do avestruz que tinha feito com o dinheiro de sua mulher.

Deve-se ressaltar que Gonzaguinha lança mão de vários ditados populares como “ir para o xadrez”, “pior que tá não dá pra ficar”, “pra chuchu”, “que o gato comeu e o rato roeu”, enfatizando que a situação faz parte do dia-a-dia de muitas pessoas, dando voz a uma sabedoria popular, buscando uma identificação com um grupo, do qual ele mesmo fazia parte.

2. O ETERNO APRENDIZ

Adoro trabalhar para estudantes. Eles são interessados, vivos e entram muito no meu jeito de cantar. Perguntam, participam, querem saber tudo e de tudo.

Gonzaguinha

Nos últimos anos, o Brasil ocupou lugar de destaque na produção, circulação e no consumo de notícias falsas, utilizadas recorrentemente e de maneira estratégica por parte de agentes públicos e governantes. Afirmarções que negam a existência do racismo, do Holocausto, da ditadura no Brasil, da forma redonda da Terra, o retorno do movimento antivacinas, o desprezo às universidades, a rejeição às ciências humanas e sociais e tantas outras bestialidades vão desenhando hoje o que se entende já há algum tempo por negacionismo científico. Adotado pelo atual governo, podemos defini-lo como a escolha de negar a realidade a fim de se escapar de uma verdade incontestável, apoiada por um consenso científico, em que a tática do “é comprovado cientificamente” para sustentar uma afirmação já não possui tanta eficácia.

Em meio à pandemia de COVID-19, o aumento do acesso à informação trazido pelo uso de tecnologias e das redes sociais foi também responsável por colocar o discurso científico no campo da discussão pública mundial. Com a ciência em foco, cotidianamente, há uma demanda por informações, descobertas, posicionamentos e certezas, porém é preciso reafirmar a maior riqueza do método científico: tratar com qualidade as dúvidas durante o seu processo de investigação e não as verdades produzidas. Por sua vez, o negacionismo desqualifica o conhecimento científico sem nenhum embasamento em evidências e pesquisas, desestabilizando pontos básicos que já são consensuais. Segundo a pesquisadora Sandra Caponi (2020) da Universidade Federal de Santa Catarina, podemos caracterizar o negacionismo, diferenciando-o de uma epistemologia crítica, a partir de cinco aspectos, que são: a identificação de conspirações, o uso de falsos experts, seletividade de artigos que contrariam o consenso científico, a criação de expectativas impossíveis para as pesquisas e o uso de deturpações ideológicas. Ou seja, não há gesto filosófico e desejo de conhecimento no negacionismo.

Em *As palavras e as coisas*, Michael Foucault (2007) nos conta que, a partir do século XIX, a linguagem passa a ocupar um lugar de destaque no campo

do pensamento moderno. Se anteriormente não se desconfiava da transparência da linguagem ao pensamento, a partir do século XIX, ela tornou-se um objeto do conhecimento como tantos outros, pois possui uma lógica própria. Em vez de um instrumento usado para representar as coisas do mundo, a linguagem ganha o estatuto de construtora das coisas. Essa característica ganha força quando se há desejo de aprender algo novo. Como dizem Deleuze & Guattari, todo desejo é um deserto, e todo deserto é um vazio. O desejo só nasce como desejo de um vazio, uma inquietação que para construir o novo precisa também ser capaz de desconstruir as máquinas de significação que nos estão postas.

Recorrendo agora a outro pensador da cultura, retomo a pluralidade de estilos, o dinamismo, o perspectivismo e o experimentalismo presentes nos escritos de Friederic Nietzsche¹¹, gestos filosóficos que não procuram convencer o leitor a partir de longas e lineares discussões. Para o filósofo alemão, uma questão filosófica pode e deve ser abordada sob várias perspectivas, sem que se haja necessário um encadeamento de ideias. Nessa reversão ao platonismo realizada por Nietzsche, pode-se considerar que não existe nada de fixo e estável no mundo. O que ele nos ensina, afinal, é que tudo está se transformando o tempo todo, inclusive nós seres humanos e, justamente por isso, devemos fazer experimentos com o pensar, abandonar algumas ideias em nome de outras, mas sem atingir uma verdade definitiva. Mais ainda, não se limitar a desconstruir os valores que nos são estabelecidos, mas construir e explorar novas visões de mundo, novas maneiras de valorar as coisas e de se afetar por elas.

A pesquisadora, intelectual e militante Conceição Evaristo em aula inaugural do Departamento de Letras da PUC-Rio, no ano de 2020, afirmou que certa vez uma pesquisadora quis relacionar os seus escritos com os de outro autor que utilizava largamente o verbo de ação “dominar”. Para ela, essa palavra pouco faz sentido como potência em sua obra pelo conjunto de experiências que teve com o mundo, já que sendo mulher negra essa palavra sempre a ameaçou. O que Conceição diz é que “dominar” está subjetivamente inserida num mundo de valores coloniais e, em sua vida, sempre teve mais que “buscar” um mundo do que “dominar” o mundo, assim também como fez Bell Hooks, na sua devoção ao estudo, considerado um ato contra hegemônico para resistir às estratégias de

¹¹ Classificação realizada pela pesquisadora Scarlett Marton.

colonização.

Perceber que as coisas podem sempre ser ressignificadas e são permutáveis é um começo. Mas a ação de desconstruir não deve ser vista como um método e nem como uma sequência de procedimentos previsíveis, mas sim uma atividade que está sempre em processo, uma estratégia, um gesto filosófico. Podemos pensar a importância de tal postura nos fazeres acadêmicos de modo que não deixemos que se tornem uma mera obrigação ou etapa a ser cumprida, retomando um trecho que Roland Barthes escreve no prefácio da revista *Communications*. O escritor apresenta a importância de se buscar uma escritura desejante e de realizá-la com paixão:

Se essa assunção não se dá, o trabalho é moroso, funcional, alienado, movido apenas pela necessidade de prestar um exame, de obter um diploma, de garantir uma promoção na carreira. Para que o desejo se insinue no meu trabalho, é preciso que esse trabalho me seja pedido não por uma coletividade que pretende garantir para si o meu labor (a minha pena) e contabilizar a rentabilidade do investimento feito em mim, mas por uma assembleia viva de leitores em quem se faz ouvir o desejo do Outro [...] O trabalho de pesquisa deve ser desde o princípio um objeto de uma solicitação forte, formulada fora da instituição e que só pode ser uma solicitação de escritura. Bem entendido, o que figura neste número é apenas um pedacinho de utopia, pois julgamos que a sociedade não está pronta para conceder com largueza, institucionalmente, ao estudante, e singularmente ao estudante "de letras", essa felicidade: que se tenha necessidade dele; não de sua competência ou de sua função futura, mas de sua paixão presente. (BARTHES, 2004, p. 98)

Roland Barthes traz à tona que devemos construir um modo diferente de lidar com o saber, pois muitas vezes o trabalho de pesquisa acaba se tornando um burocrático regido apenas pelos cumprimentos de prazos. Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, em seu pequeno texto *Os estudantes*¹² de 2017, “pode-se definir o estudo como o ponto em que um desejo de conhecimento atinge sua máxima intensidade e se torna uma forma de vida: a vida do estudante”. Sobre a palavra *studium*, Giorgio Agamben diz:

A etimologia da palavra *studium* torna-se então transparente. Ela remonta a uma raiz *st-* ou *sp-*, que designa o embate, o choque. Estudo e espanto (*studiare* e *stupire*) são, pois, aparentados neste sentido: aquele que estuda encontra-se no estado de quem recebeu um choque e fica estupefato diante

¹² Refiro-me à tradução do original *Studenti* realizada por Vinícius N. Honesko publicada no blog Flanagens. Disponível em: < <http://flanagens.blogspot.com/2017/05/estudantes-giorgio-agamben.html>>.

daquilo que o tocou, incapaz, tanto de levar as coisas até o fim, como de se libertar delas. Aquele que estuda fica, portanto, sempre um pouco estúpido, atarantado. Mas, se por um lado ele fica assim perplexo e absorto, se o estudo é essencialmente sofrimento e paixão, por outro lado, a herança messiânica que ele traz consigo incita-o incessantemente a prosseguir e a concluir. Esta *festina lente*, esta alternância de estupefação e de lucidez, de descoberta e de perda, de paixão e de ação constituem o ritmo do estudo." (AGAMBEN, 2002, p. 54)

Sobre essa vida de estudos incansável e incessante, movente, de sofrimento e paixão, Walter Benjamin (2012) em texto sobre Franz Kafka delineia: “os estudantes não dormem, por causa de seus estudos, e talvez a maior virtude dos estudantes é que se mantêm acordados. O artista da fome jejua, o guardião da porta silencia, e os estudantes velam” (p. 174). Essa condição estudantil, cada vez mais rara, seria aquela própria de uma vida que subtrai de si quaisquer fins utilitários. Em *A língua do começo*, a filósofa Marcia Schuback (2011) afirma que viver é uma ação de dar forma a um excesso de movimentos inúteis, e que “para satisfazer o necessário, o homem precisa construir o que ultrapassa todo o necessário, precisa construir o desnecessário [...], num embate rigoroso com a abertura infinitiva da vida” (p. 90). E é essa abertura que possibilita a construção incessante de formas de realização a partir de uma perspectiva de porvir. Porém, vemos atualmente que muitos estudantes, seja no âmbito público ou privado, é claro que bem mais nesse último, tem o neoliberalismo como forma cultural. O individualismo e a lógica do mercado regem sua cognição e vida social. De modo que querem que seus desejos sejam atendidos, comportando-se como clientes, querendo escolher quantos textos ou quais textos devem ler, por exemplo.

Em *Sobrevivência dos Vagalumes*, o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2011) recupera reflexões do ainda jovem estudante italiano Pier Pasolini presentes em “O vazio do poder na Itália” de 1975, retomadas no conhecido “O artigo dos vaga-lumes”. Pasolini compara a luz ofuscante dos projetores da propaganda fascista com as pequenas luzes de resistência, de arte e beleza, que ele chama de vaga-lumes. Os escritos de Pier Pasolini retratavam a morte dos vaga-lumes, essas fulgurações figurativas de seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes, dotados de uma alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados (por conta dos projetores) do fascismo triunfante de Mussolini (DIDI-

HUBERMAN, 2011, p. 20). Nesse sentido, os vaga-lumes representavam as diversas formas de resistência frente aos holofotes espetaculares do sistema e da política.

O filósofo francês dirá, então, que assumir a morte dos lampejos luminescentes, proposta por Pasolini, é agir como vencido, é não ver o espaço das aberturas, dos possíveis, dos lampejos do apesar de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42). É entender que nada então está em conflito, em disputa, mas apenas em destruição. Em contrapartida ao tom apocalíptico de Pasolini, Didi-Huberman propõe uma política de sobrevivência que traga de volta uma comunidade do desejo, de pensamentos a transmitir, e não uma coletividade política que se transforma num conjunto de indivíduos voltados para o consumo:

[...] nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento, a retirada que não seja fechamento sobre si, a força diagonal, a faculdade de fazer aparecer parcelas de humanidade, o desejo indestrutível. Devemos nos tornar vagalumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.156)

Tal perspectiva de criação de novos percursos e abertura de caminhos dialoga com a ideia de “pesquisador cambono”, amplamente discutida por Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018), aquele que deve estar sempre diante da dúvida. Escrevem: “o pesquisar em atitude de cambono nos desloca e nos coloca diante de uma intrigante condição, pois nos lança na porteira da condição de não saber e da emergência do ato de praticar (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 37). Nesse aspecto, esse estudo se dá na não autossuficiência, ao experimentar o “não-saber” de forma nada ingênua, mas como afirmação de um espírito aventureiro em avançar naquilo que não se conhece. Eis aqui um ótimo momento para trazer Paulo Freire para conversa e sua frase célebre: estudar é “desocultar”! E o sujeito do estudo deve se arriscar, se aventurar num fazer crítico que implicará o nascimento de um ato de leitura, seja de palavras ou de mundos. Ora, aquele que se aventura deve ser então curioso:

A palavra curiosidade será sempre importante. Estar sempre atento ao que não conhece; interessar-se mais pelo que não conhece do que pelo que conhece. Se uma ciência segue tal regra, irá, naturalmente, se misturar com outras ciências [...] não é possível, sem um contágio e uma mistura entre áreas, ter, minimamente, uma percepção do que estamos aqui a fazer [...]. Para mim é claro que as pessoas mais criativas numa determinada área - digamos na matemática, na física, na

geografia ou na literatura - são aquelas que, normalmente, trazem ideias de outras áreas e conseguem aplicá-las de uma maneira diferente na sua área de especialização [...] Não é por acaso que aquelas metáforas e algumas histórias, como a maçã cair sobre a cabeça de Newton, a eureka na banheira de Arquimedes, dizem a todos nós que aquelas pessoas começaram a descobrir, quando estavam a pensar noutras coisas, quando estavam noutros contextos e não nos seus laboratórios. Debaixo de uma macieira, não no laboratório. A grande lição é essa: os grandes cientistas descobriram algo quando se afastaram de suas áreas, misturaram áreas, e foram apanhados, em cheio, pelo mundo. (TAVARES, 2011, s/p)

O professor universitário e escritor Gonçalo Tavares nos dá uma lição a qual devemos nos atentar para além de tomar nota: os grandes cientistas descobriram algo quando foram apanhados em cheio pelo mundo. Lembro-me de quando era ainda aluna do curso de Ciências Sociais no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, a professora da disciplina de metodologia de pesquisa fez uma pergunta à turma que nunca esqueci: quais eram as nossas impressões sobre o curso e o caminho que queríamos percorrer já ali no quinto período, metade da faculdade, em comparação com aquelas as quais nos fizeram ingressar enquanto estudantes de ensino médio? Fiquei indagada com o caso de uma única aluna responder que o curso atendeu as suas expectativas em todos os sentidos, sem ir além ou aquém e que as suas impressões, desejos e expectativas continuavam os mesmos. Hoje, percebo que a minha inquietação diante desse acontecimento que sempre me vem à cabeça se dá pelo fato de não conseguir compreender como a experiência daquela aluna não tinha afetado em nada a sua forma de olhar o curso. E o que professora queria ao colocar em debate essa pergunta era apontar os caminhos sinuosos que uma ideia de pesquisa toma quando deixa de ser apenas ideia.

A ideia de escrever um projeto de pesquisa sobre Gonzaguinha me surgiu numa conversa e esse fato não pode ser tratado com desatenção. O fato do artista conseguir articular vida pessoal e cotidiano com os problemas maiores da sociedade nas suas canções sempre fez com que eu o admirasse, além de achá-lo espontâneo, provocativo, um moleque gozador. Características que eu enalteço bastante. Nunca pensei em Gonzaguinha sem associá-lo ao Morro de São Carlos e qualquer leitura que eu fizesse de suas composições passariam inevitavelmente por isso. O que eu não enxergava quando ingressei no curso de mestrado é que a

atitude de Gonzaguinha era na verdade o meu grande tema, por achar inconscientemente que fazer isso na academia poderia ser visto como uma coisa menor.

Desde o projeto de mestrado a aquilo que se configurou enquanto dissertação, muitas foram as mudanças. O primeiro projeto operava na interface entre literatura, canção e memória, intitulado *Memórias do Brasil em letras de canções: uma leitura crítica de Gonzaguinha*, que tinha como objetivo fazer releitura das letras das canções de Luiz Gonzaga do Nascimento Junior, como possibilidade entre testemunho e documento histórico do Brasil. Com o decorrer das aulas, e influenciada pelo conceito de “entre-lugar” de Silviano Santiago e a noção de terceira margem de Guimarães Rosa, esse projeto se transforma, ganha novas roupagens e passa a se chamar *Nas margens infinitas de um eterno aprendiz: uma releitura das canções de Gonzaguinha*, que tinha como objetivo analisar como Gonzaguinha evocava um devir brincante inventivo e político, já considerando que ao longo de sua trajetória, na multiplicidade de experiências vivenciadas, Gonzaguinha se permitiu “aprender a desaprender”, deslocando-se da lógica cartesiana das causas e consequências.

Quando chego ao exame de qualificação, em que participavam alunos, professores e ouvintes, faço uma apresentação do que estava previsto para ser o primeiro capítulo da dissertação de mestrado, a base fundamental do que seria o trabalho final. Para a minha fala, elaboro um texto que discorria brevemente como Gonzaguinha evocava a molecagem, um devir brincante inventivo, mas também político, na sua maneira de existir no mundo, e como esse devir reverberava em alguns de seus escritos. Para isso, estabeleci um diálogo com Walter Benjamin, ao considerar que a experiência vivida pela criança é completamente diferente daquela vivida pelo adulto. Levando em conta que a criança é aquela que não teme o tempo, pois sua experiência se dá no “fazer sempre de novo”, na repetição típica da brincadeira como maneira de criar suas experiências. Logo, pensava que um imaginário produzido por uma criança não busca uma verdade originária, mas sim experimenta e não se limita. Nessa fala, também enfatizei a importância da rua para a construção do que eu ainda, sem querer fazer conclusões precipitadas, chamava de devir.

Ao terminar a minha fala, percebo a sua força e a ótima recepção que ela teve. De novo, mais um caminho estava traçado, naquele momento o meu

primeiro capítulo se transformava em uma dissertação de mestrado. É inegável que as mudanças aconteceram, porque no meu percurso acadêmico havia uma abertura e um desejo de sempre ir mais além, não só na leitura, mas também por me deixar afetar pelas trocas, conversas, aulas, eventos e pelos percursos do cotidiano. É possível pensar, então, que um saber encantado é aquele que não passa pela experiência da morte, compreendida aqui como o fechamento de possibilidades, o esquecimento, a ausência do poder criativo, de produção renovável, e de mobilidade (SIMAS, Rufino, 2018, p. 34). Nesse caso, Walter Benjamin talvez diria que devemos ser apanhados em cheio pela experiência.

Não há como pensar tal disposição sem acionar os escritos do filósofo berlinense, referência formadora de todos aqueles que até hoje se debruçam sobre a experiência. Ao longo de seus estudos, construiu uma constelação de significados sobre o conceito, e esse gesto pode ser visto como exemplo dessa disponibilidade de abertura. Walter Benjamin viveu grande parte de sua vida deslocando-se entre hotéis e quartos baratos de aluguel e essa mobilidade aparece de certa maneira nos seus escritos, muito complexos e um tanto caóticos. A obra do filósofo é composta por fragmentos, anotações, cartas e experiências e por isso seus textos costumam ser chamados de “constelações de pensamentos” já que não seguem uma linearidade e não caminham em busca de uma única verdade.

Em seu texto clássico “O contador de histórias”¹³, Benjamin irá relacionar o desaparecimento da faculdade de contar histórias com o declínio da esfera do artesanato e o surgimento da técnica. Esse declínio da narrativa oral teria acontecido devido ao esgotamento de uma forma de experiência de vida que salvaguardava o valor dos conselhos e ensinamentos morais. A experiência que se transmite oralmente é a fonte da qual beberam todos os contadores de histórias. Diferentemente do romance, em que sua recepção implica numa leitura silenciosa isolada do indivíduo, para Benjamin, os contos podem ser compartilhados e transmitidos oralmente. A arte de contar pressupõe a habilidade de dar um conselho, pois só assim é possível dar continuação para a história que se desenvolve. Ou seja, mais do que contar histórias, o contador é aquele que também sempre sabe aconselhar, mas para isso precisa também que algo lhe seja contado.

¹³ Refiro-me à tradução feita por Patricia Lavelle do texto usualmente conhecido como “O narrador”.

O autor elenca três personagens que sempre tem algo a dizer, mas também a ouvir: o marinheiro viajante, que escuta, mas também leva consigo contos de terras longínquas para outras terras; o camponês, que permanece em seu território, possuidor de uma sabedoria local e cultiva que histórias sejam transmitidas; e o artífice, que se configura na união dos dois primeiros, que tanto percorre lugares distantes, como, por fim, se fixa em alguma terra para plantar ali seus frutos. A troca é um gesto fundamental para a potência da experiência.

Ainda nesse texto, Walter Benjamin traz uma reflexão de Paul Valéry importante para essa conversa: hoje ninguém cultiva mais o que não pode ser abreviado. Talvez estaria aí a dificuldade de se cultivar o estudo e a escrita, que demandam uma artesanaria vivente com as palavras e com o mundo sempre em movimento, e o atual apreço às informações e opiniões superficiais e rápidas. Hoje, o bombardeio de informações nas redes não faz com que pensemos por si só. O que há, na verdade, é um compartilhamento de notícias que nos chegam prontas, impossibilitando reflexões mais amplas. O contador de histórias, tal qual pensava Benjamin, seria responsável por também interpretar a história, e construir um sentido para ela. Dessa maneira, cada caso contado ganharia uma dimensão muito mais ampla que não existe na informação, como a potencialidade da criação, invenção e do novo.

Relembrar que Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que jogou hoje é preciso para que possamos pensar que um caminho possível para a criação de uma artesanaria vivente com as palavras e com o mundo pode ser aquele onde encontramos no presente a reinvenção do que já se passou, descobrindo um passado operante que ainda nos passa, toca e afeta. Para isso, é primordial reconhecer a força e o poder das palavras, compreendendo que fazemos coisas com elas, pois são as palavras que determinam o nosso pensamento e só assim podemos dar sentido ao que somos e ao que nos acontece:

O homem é um vivente com palavra. E isto não significa que o homem tenha a palavra ou a linguagem como uma coisa, ou uma faculdade, ou uma ferramenta, mas que o homem é palavra, que o homem é enquanto palavra, que todo humano tem a ver com a palavra, se dá em palavra, está tecido de palavras, que o modo de viver próprio desse vivente, que é o homem, se dá na palavra e como palavra. Por isso, atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavreiro.

Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de comovemos ou sentimos o que nomeamos. (BONDÍA, 2002, p. 21)

Desse modo, nos aproximamos da potência da experiência e nos afastamos da pobreza da opinião¹⁴, responsável por formatar subjetividades e anular o pensamento. Em diálogo com Larrosa (2002), o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Essa passividade deve ser feita “de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (p. 24). Esse movimento de abertura essencial funciona como uma travessia de ruptura de alguma coisa que somos e que não somos.

O que se reafirma aqui é que construímos o que somos a partir do outro, da convivência, da pluralidade, das sensações, das emoções, das relações, dos afetos, das trocas, das conversas. E o que buscamos reiterar neste capítulo é que a condição fundamental do aprendiz é se desafiar, colocando-se diante de múltiplas vivências, da dúvida, como sujeito da experiência, sempre disposto a dobrar novas esquinas, a recomeçar, “a ser um pirilampo que vivo e tremeluzente, acende e apaga, acende e apaga” (LISPECTOR, 1998a, p.16).

2.1 Gonzaguinha da vida

Era 1º de maio de 1981, época do lançamento do álbum *Coisa maior de grande – pessoa*. Em entrevista ao *Jornal O Globo*, Gonzaguinha se define como “um viajante, um bolo de coisas” (JUNIOR, 1981), e por mais que não gostasse de dizer que a sua carreira estava no auge, no final dos anos 70 e início dos anos 80, suas canções explodiram pelo país. Deixou de lotar os shows apenas nos quintais e passou a ocupar as vitrinas, consolidando um repertório que foi disputado pelas(os) maiores intérpretes da Música Popular Brasileira, tais como: Maria

¹⁴ Utilizo tal palavra de acordo com os escritos de Jorge Larrosa Bondía, em seu texto *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*, considerando que o ato de opinar é cada vez mais automático no contexto da “sociedade da informação”. A opinião seria uma reação imediata à enxurrada de informações que somos expostos, uma resposta que nos restringe, na maioria das vezes, à obrigação de estar a favor de algo ou contra alguma coisa, sem que haja uma reflexão daquilo que foi dito.

Bethânia, Simone, Alcione, Joana, Elis Regina, Gal Costa, Emílio Santiago, Elymar Santos, Fagner, Agnaldo Timóteo e Zizi Possi. Em novembro de 1979, em entrevista ao *Jornal O Globo* explica a relação que construiu com os seus intérpretes:

Eles sempre ensinam algo à gente. Os outros intérpretes, quando cantam as minhas músicas, é que dizem o quanto de verdade coloquei naquilo que fiz. E o quanto a minha verdade não tem que ser necessariamente a única verdade possível. Sempre há um pouco mais a acrescentar à vida que coloco no meu trabalho. Outras vidas passam a viver na minha vida quando os outros cantam o que compus e escrevi. (JUNIOR, 1979)

Outro momento reafirma o que disse acima. É quando grava em 1981 um especial para a televisão com o título nada pomposo de “Luiz Gonzaga Junior”, que contou com a participação de convidados intérpretes de suas canções. Nesse show, percebeu a quantidade de “gonzaguinhas” que tinha em suas mãos e revela que a sua maneira de lidar com eles é vivendo:

Eu vivo. Não separo um do outro. Sou uma pessoa capaz de fazer qualquer coisa. Como qualquer pessoa, sou contraditório em qualquer momento, forte, fraco, simpático, antipático, alegre, triste, doce e amargo. [...] Não faço a menor força para ser coerente, apenas procuro fazer as coisas, não apenas por instinto, mas fazer e depois espiar os erros cometidos, falar sobre eles, procurar não cometer os mesmos. Mas não abro mão da minha simplicidade e honestidade. Vivo num caminho que, de repente, pode numa esquina se abrir em 23 e vou ter de optar por um, mas talvez consiga andar por três ao mesmo tempo. (JUNIOR, 1981)

A música surge na vida de Gonzaguinha como a possibilidade de ouvir e contar histórias, seja a sua ou a de outras pessoas. E por mais que o seu trabalho tenha essa característica, o seu sétimo disco de 1979, *Gonzaguinha da Vida*, é um marco ao começar pela escolha do título. Depois de dez longos anos de trabalho, Gonzaguinha sentiu a necessidade de explodir e com a canção “Explode coração” foi capa e matéria central da revista *Veja*, escrita pela jornalista Regina Echeverria, responsável por sua biografia publicada em 2012. Segundo a reportagem feita pela biógrafa, o sucesso da canção se refletiu em números de vendagem e execução da música, tendo sido tocada mais de 811 vezes em 62 rádios em três meses daquele ano (MOREIRA, 2019). Foi também nesse mesmo ano que Gonzaguinha recebeu prêmios importantes como o de melhor compositor, melhor música (“Explode coração”) e melhor show. Ganhou o Golfinho de Ouro, além de ter ficado entre os dez compositores que mais ganharam direitos autorais

em 1979.

A música “Explode Coração” foi o grande sucesso do disco de 1979, mas não só na voz de Gonzaguinha, ela ficou conhecida também com Maria Bethânia e Agnaldo Timóteo. À primeira vista, fala de amor e paixão, e tem forte conotação sexual (BUSCÁCIO, 2016), mas segundo o compositor ela também serviria a outros propósitos: — “Essa música é uma reclamação sobre custo de vida, aumento de aluguel e carestia. Estou apenas confirmando que ninguém segura esse país” (ECHEVERRIA, 2012, p. 175). A música funcionou muito bem no cenário de abertura política que começava a se instalar no país, visto que as canções dessa época “expressavam a iminência de um movimento incontável, individual e coletivo, político e erótico, como uma irrupção violenta de uma energia reprimida durante muito tempo” (NAPOLITANO, 2010, p. 394-395). Com o fim do regime militar, “o foco da crítica de Gonzaguinha passou a ser a retomada da democracia, a necessidade premente de melhora da situação econômica do país e a questão ambiental e ecológica tão em voga no início dos anos 1980” (MOREIRA, 2019). Com o afrouxamento do controle e da censura, a canção marco na voz de Bethânia estourou num momento de intensa abertura para a vida e talvez por isso ela seja de tudo um pouco, romântica, erótica e política:

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

A canção começa demonstrando a necessidade de deixar algumas coisas para trás e se entregar a um tipo de vontade e desejo que não dá mais para conter, por esse motivo também ficou conhecida como “Não dá mais pra segurar”. Como forma de se jogar numa disponibilidade de abertura à vida, de mistura de prazeres, de sentimentos deleitosos que provocam um complexo de sensações,

Gonzaguinha utiliza a imagem intensa do nascer do sol, com seus raios rompendo à madrugada. Nessa confusão de dor e prazer de uma metáfora romântica e erótica, a utilização na sequência de verbos no gerúndio – “nascendo, rompendo, tomando, rasgando, meu corpo, e então eu chorando e sorrindo, sofrendo, adorando, gritando” – explicita uma ação que está em andamento, um ato contínuo, que na canção seria o sexual. Em seguida, o verso *feito louca, alucinada e criança* traz três figuras que não utilizam a racionalidade e a previsibilidade em suas ações, mas pelo contrário são extremamente intensas, uma menção a ficar fora de si, ao exagero. Os dois últimos versos chegam ao ápice do desejo, ao amor que se derrama, retomando o título da canção. Explode Coração.

O disco em si foi um verdadeiro sucesso, que pode ser atribuído à proposta de não se considerar apenas próximo do povo, trazendo crônicas da vida cotidiana e bons sambas, mas sim de se colocar como parte integrante dele.

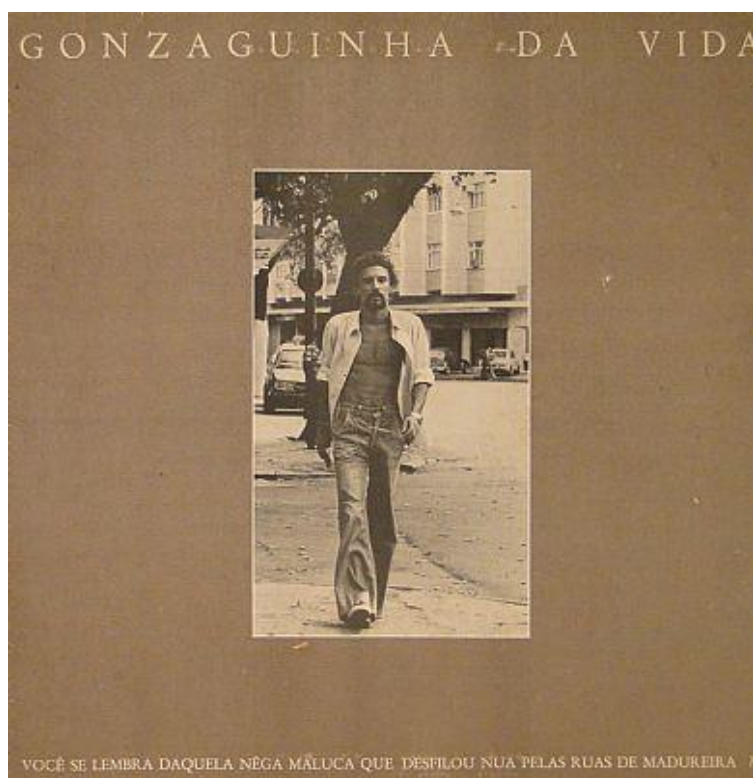


Figura 4 – Capa do disco *Gonzaguinha da Vida*

“Espere por mim, morena” (1976), “Chão, Pó e Poeira” (1976), “Petúnia Rosedá” (1977), e algumas outras que serão abordadas nesse estudo.

Com um disco a cara do Morro de São Carlos, a canção que retrata muito bem as imagens de Wilton é “Com a perna no mundo”, segunda faixa do disco. Segundo o site *Samba Rio Carnaval*, essa gravação foi feita por um conjunto de instrumentistas considerados especialistas em samba: no cavaquinho Alceu Maia; Valdir Silva no violão 7 cordas; o grupo de mulheres *As Gatas* – vocal feminino que participou de todos os discos oficiais de samba-enredo das escolas de samba do Rio de Janeiro gravados entre 1967 até 2003; o conjunto *Nosso Samba* – grupo vocal e instrumental responsável pelo acompanhamento rítmico nos discos oficiais de samba-enredo nas décadas de 70 e 80; o músico Neném da Banda do Zé Pretinho de Jorge Ben na cuíca.

O samba com toques de samba-enredo recupera as origens do artista no Morro de São Carlos e seu espírito de luta de se jogar no mundo por acreditar na vida, nos afetos e no trabalho:

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?

ô ô ô e á
 O moleque acabou de chegar
 ô ô ô e á
 Nessa cama é que eu quero sonhar
 ô ô ô e á
 Amanhã bato a perna no mundo
 ô ô ô e á
 É que o mundo é que é meu lugar

Primeiro, aponto a participação tímida, quase imperceptível de Djavan, que na época da gravação era colega de Gonzaguinha na gravadora Odeon. Em uma escuta atenta, a presença do cantor alagoano pode ser percebida nos solfejos ao longo da canção, principalmente, na primeira parte. Depois de compartilhar essa descoberta, aponta-se que “Com a perna no mundo” é uma composição emblemática na carreira do artista por muitos motivos, já que ela é praticamente a sua vida. Ele inicia retomando a infância, quando diz “acreditava na vida e na alegria de ser”, trazendo à tona a criatividade que se manifesta no fazer solto, espontâneo e imaginativo do mundo da criança. Ao longo da letra, Gonzaguinha evoca nas lembranças da infância quatro maneiras distintas de se autointitular: quando usa “pivete”, “moleque” “guri, e “teu menino” (VASCONCELLOS, 2019). Enfatiza que “desceu por necessidade” do morro em busca do sonho de ser cantor e esse é um fato importante em sua trajetória.

Em diálogo com essa premissa, retomo a composição “É preciso”¹⁵ (1974) em que o compositor trata da labuta diária da mãe Dina com seus afazeres domésticos. Nesse contexto de vida, é preciso trabalhar e lutar, com fogo nos olhos, com a vontade de um guerreiro para se ter o mínimo de dignidade de existência. Gonzaguinha inicia então colocando em jogo as crenças e os sonhos do passado, e a dificuldade de conquistar coisas na vida sendo um menino do São Carlos. Depois de todas as batalhas e conquistas para ser um cantor de sucesso, o que fica é a lama nos sapatos, ou seja, todos os lugares que já passou, todas as experiências que trouxe consigo. A composição traz a bonita relação com Dina, sua mãe de criação, e a possibilidade que o artista tem de sempre voltar para casa, esse lugar que possibilita o sonho e o descanso, por mais que tenha colocado a perna no mundo e encare a vida por aí como a sua morada. Na canção, o presente e o futuro são uma porta aberta cheia de possibilidades, sempre em transformação, pensamento digno de quem é da vida.

Dando continuidade às canções do álbum de 1979, trago o samba “João do

¹⁵ GONZAGUINHA, É preciso. Rio de Janeiro: EMI-ODEON: 1974. 6min.

Amor Divino”, uma espécie de crônica urbana humorada e trágica que conta a história de um homem brasileiro que luta, sem descanso, pelo seu sustento. O nome que dá título à canção é também o de batismo de Jota Moraes, o arranjador e tecladista que trabalhou longos anos com Gonzaguinha. Por mais que não retrate a vida de Jotinha, Gonzaguinha escolhe fazer uma brincadeira com o seu arranjador, já que seu primeiro nome “João” era altamente popular e o sobrenome “do Amor Divino” remetia à fé, tantas vezes cega e um tanto cômoda que muitas pessoas têm em Deus, achando que a vida irá melhorar quando o Senhor assim quiser.

A ideia da música surgiu quando Jotinha e Gonzaguinha se conheceram. No encontro, o tecladista começou contando as suas histórias vivenciadas no interior paulista, e a sua fala era marcada por um sotaque carregado. Rindo do sotaque e das histórias, Gonzaga Junior pergunta se o nome do mais novo amigo era Jota mesmo. Ao dizer que o seu nome de batismo era João do Amor Divino, a resposta foi imediata: — “Como é que é? Puta que pariu, veio uma música agora na minha cabeça!” Dois dias depois, a composição estava feita. De maneira irônica, há uma provocação para que o povo não se acomode à espera de um milagre e lute por dias melhores. A canção é retrato da vida de grande parte da população pobre no contexto histórico do fim do milagre econômico.

39 anos de batalha, sem descanso, na vida
 19 anos, trapos juntos, com a mesma rapariga
 9 bocas de criança para encher de comida
 Mais de mil pingentes na família para dar guarida
 Muita noite sem dormir perdida na fila do INPS
 Muita xepa sobre a mesa, coisa que já não estarece
 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

Essa canção é do início ao fim uma crônica clássica. Antonio Candido (1984) em *A vida ao rés-do-chão* discorre sobre a história da crônica e como ela foi se constituindo no Brasil. Para ele, esse é um gênero bem brasileiro “pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade que aqui se desenvolveu” (p. 7). Por ser considerada um gênero menor, já que não foi feita inicialmente para ser publicada em livros, mas sim em jornais, ela ocuparia um lugar mais perto de nós. A sua despretensão e seu modo simples de falar faz com ela ocupe o “rés-do-chão”, estabelecendo uma relação íntima com a vida cotidiana de cada um.

Na composição, Gonzaguinha traz palavras tipicamente populares como “grana”, “trapos” e “rapariga”. Ao retratar o contexto do milagre econômico, ele conta as dificuldades passadas pelo povo brasileiro, ao disputar a xepa (as sobras) da feira, atitude recorrente na vida dos pobres, e dormir na fila do Instituto Nacional de Previdência Social, órgão público previdenciário criado em 1966 e que na década de 1990 se transformou no Instituto Nacional de Seguridade Social. Diante das dificuldades, o homem escreve um bilhete, atitude comum de suicidas, vai até o alto de um prédio, se joga, mas não morre. Faz, no entanto, da sua tentativa de suicídio um espetáculo, recolhendo a grana da plateia, tornando-se profissional. Como bem salienta Moreira (2019), o samba inicia com uma batida de tambor e poucos instrumentos, como cuíca e agogô, com o objetivo de dar destaque à voz de Gonzaguinha. A banda acompanha o artista apenas em parte da canção, mas a voz de Gonzaguinha volta a tomar conta da música no desfecho da história. Percebe-se, então, que a canção é mais contada, do que cantada e a mentira acaba se tornando o modo mais radical de dizer a verdade.

Em “Artistas da vida” (1979), Gonzaga Junior se une a pedreiros, padeiros, coristas, passistas, a todos, seja João ou José, os malabaristas da sorte, os equilibristas da fé, enaltecendo todas as vozes dos grandes artistas que seguram a batida da vida no dia a dia, toda e qualquer gente, toda e qualquer pessoa:

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 esse 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
 Os equilibristas da fé

Nessa canção, resalto a utilização da primeira pessoa do plural e a intenção de Gonzaguinha se colocar como uma pessoa qualquer, bem distante de ser “um bicho artista” como disse algumas vezes, diferente das outras pessoas. Apesar de não negar que quando subia no palco sentia uma força diferente, salientava que mesmo lá era também gente de carne e osso. Dessa maneira, não sabia cantar o que não sentia e o que vivia. Os artistas da vida são todos aqueles que enfrentam suas dificuldades cotidianamente e não são reconhecidos e valorizados. A composição traz ainda duas figuras que aparecem recorrentemente na literatura, o palhaço e o arlequim, que ocupam um lugar marginal, e fazem aquilo que os outros condenam, mas que muitas vezes teriam vontade de fazer, ocupando um lugar de anti-herói.

A canção “Diga lá, coração” (1979) irá retratar os amores que ele encontrou pela estrada por conta do sucesso que fazia com as mulheres e dos inúmeros shows que fez pelo Brasil. No capítulo “O homem que amava as mulheres” da biografia escrita por Regina, ela discorre sobre o gosto de se apaixonar que o cantor tinha e as inúmeras namoradas que arrumou, até se casar com a sua última esposa Louise Margarete Martins, momento que sai do Rio de Janeiro e passa a morar em Belo Horizonte.

São coisas dessa vida tão cigana
 Caminhos como as linhas dessa mão
 Vontade de chegar e olha eu chegando
 E vem essa cigarra no meu peito
 Já querendo ir cantar noutro lugar
 Diga lá, meu coração, da alegria de rever essa menina
 E abraça-la e beijá-la

Diga lá, meu coração, conte as histórias das pessoas
 Nas estradas dessa vida
 Chora essa saudade estrangulada
 Fale: sem você não há mais nada
 Olhe bem nos olhos da morena e veja lá no fundo
 A luz daquela primavera
 Durma qual criança no seu colo
 Sinta o cheiro forte do teu solo
 Passe a mão nos seus cabelos negros
 Diga um verso bem bonito e de novo vá embora
 Diga lá, meu coração
 Que ela está dentro em meu peito e bem guardada
 E que é preciso
 Mais que nunca, prosseguir, prosseguir

Nessa canção, Gonzaguinha deixa o coração falar, e diz que os encontros amorosos que teve fazem parte do que ele chama de *vida tão cigana*. Os ciganos são um povo nômade e “a associação entre ciganos e viagem, ciganos e estrada, ciganos e deslocamentos, tornou-se uma reivindicação e uma aceitação dos próprios ciganos como forma de se caracterizar face aos outros” (MEDEIROS; BATISTA, 2015, p. 202). Nos versos seguintes, ao dizer Vontade de chegar e olha eu chegando/ E vem essa cigarra no meu peito/ Já querendo ir cantar noutro lugar, o compositor utiliza a metáfora da vida cigana para expressar o seu desejo de sempre conhecer outros lugares e, em consequência, outros amores.

Nesses encontros e desencontros provocados pela estrada, Gonzaguinha aponta para a intensidade que a vida deve ser vivida, ao dizer que é necessário não fugir de determinadas circunstâncias como “chorar uma saudade estrangulada” – saudade aquela que dá nó na garganta, que aperta, que deixa sem ar; “falar que sem você não há mais nada” – mostra a intensidade do encontro, mais próximo do coração do que da razão; “dormir qual criança no seu colo” – retrata a importância de ter um colo para relaxar, sem preocupação, ter alguém em que se possa confiar; “dizer um verso bem bonito e de novo ir embora”, todos esses gestos que socialmente para um adulto costumam causar vergonha, julgamentos ou receio. O artista finaliza dizendo que aquela experiência fica guardada no peito e não será possível esquecê-la, afirmando a sua necessidade de prosseguir. Costumeiramente, “Diga lá, coração” foi cantada em outros discos num *pout pourri* com “Espere por mim, morena” (1964)¹⁶ por ter a mesma temática e contar a experiência de uma pessoa que tem a vida típica do viajante.

¹⁶ Gravada apenas em 1976, no disco Recado.

É nessa toada que Gonzaguinha encerra o álbum de 1979 com a canção “A vida do viajante” (1953) de Luiz Gonzaga e Herve Cordovil. As canções de Luiz Gonzaga costumam evocar a realidade do sertanejo, trazendo a temática da seca, do sertão, do descaso social, das dificuldades políticas e econômicas, mas também engrandecem suas características culturais, a migração e a vida de viajante.

Peguei a doença da estrada
 Minha vida é andar por esse país
 Pra ver se um dia descanso feliz
 Guardando as recordações das terras onde passei
 Andando pelos sertões e dos amigos que lá deixei
 Chuva e sol, poeira e carvão
 Longe de casa, sigo o roteiro
 Mais uma estação
 E alegria no coração
 Êh, saudade!
 Minha vida é andar por esse país
 Pra ver se um dia descanso feliz
 Guardando as recordações das terras onde passei
 Andando pelos sertões e dos amigos que lá deixei
 Mar e terra, inverno e verão
 Mostro o sorriso, mostro alegria
 Mas eu mesmo, não
 E a saudade no coração
 Êh, saudade!

Essa canção manifesta a temática da andança, “sempre perpassada pelas implicações afetivas entre o seu lugar e o outro, entre as reminiscências e projetos. Tudo isso em constante movimento” (SILVA, 2017, p. 12). É interessante notar que os autores estabelecem relações de antonímia como em “chuva e sol”, “poeira e carvão”, “mar e terra”, “inverno e verão” ao pontuarem os lugares e as circunstâncias que já passaram, lidando com os diversos tipos de vivências, em que tudo é aprendizado.

2.2 A vida de viajante

No início da década de 1980, diante do sucesso e com o número de shows aumentando, o público se depara com uma particularidade de Gonzaguinha: não gostava de dar autógrafos. O ato de escrever seu nome no papel, entregar a alguém e nunca mais ver aquela pessoa lhe incomodava. Como alternativa, costumava sugerir um encontro mais proveitoso: uma conversa, mesmo que pequena. Era costume que ele chegasse antes de começar os shows, principalmente os feitos em teatros, mais intimistas, para conversar com os

estudantes, público fiel do artista. Gostava de dizer o que pensava e ouvir o que aqueles que lutavam por um novo país tinham a dizer. E muitas foram as conversas, viajando o Brasil, percorrendo todas as regiões, herdando do pai Luiz Gonzaga o apreço pela vida de viajante. Foi também com o pai que o artista compôs “Da vida” que integrou o Lp *De volta ao Começo* (1980) e o *Discanço em casa, moro no mundo* (1981), já que viviam a vida caminhando por aí, mundo a fora. Entre 1980 e 1981, Gonzaga Junior e Gonzagão se juntaram e fizeram uma turnê com mais de 200 shows pelo país. Foi dessa aventura que surgiu o álbum *Gonzagão e Gonzaguinha – Discanço em casa, moro no mundo*.



Figura 6 – Capa do disco *Discanço em casa, moro no mundo*.

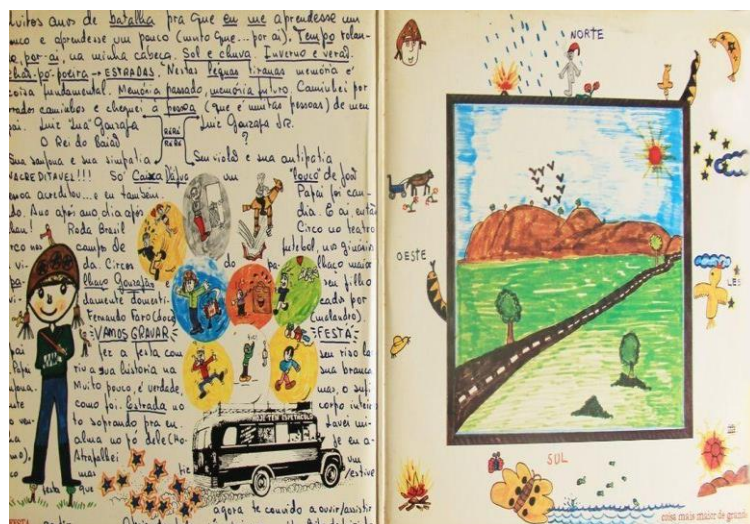


Figura 7 – Encarte do disco *Discação em casa, moro no mundo*.

Muitas pessoas trabalharam graficamente nesse disco duplo que teve como responsável Wilton Montenegro. A foto de capa é de Nivaldo Duarte, engenheiro de som da gravadora Odeon. Os desenhos de dentro do encarte são dos dois filhos de Jotinha Moraes: Cacá Moraes e Dodô Moraes. O arranjador pediu aos filhos um desenho para integrar um novo álbum que estava em andamento e que retratasse a vida de quem viaja. Cacá desenhou a estrada e Dodô fez os desenhos de caricaturas dos músicos. A ideia passada no disco, já tinha sido cantada na primeira faixa do álbum *Recado* (1978), intitulada “Por aí”, que é composta por apenas quatro versos, mas muito diz sobre o recado que Gonzaguinha queria deixar: *Muito que andar por aí / Muito que viver por aí / Muito que aprender por aí / Muito que aprontar por aí*. No mesmo disco, em faixa homônima, ele reforça: *É viver e aprender / Vá viver e entender, malandro / Vai compreender / Vá tratar de viver / Viver e aprender / Vá viver e entender, malandro / Vai compreender / Vá tratar de viver*.

Gonzaguinha entendeu que o artista deve ir aonde o povo está e para aprender qualquer coisa na vida devia tratar de viver. Sabia que quem viaja muito, tem sempre muito o que contar. E é essa conversa que quero estabelecer com a imagem de eterno aprendiz existente em “O que é, o que é?” traz nesse capítulo. A faixa integra o álbum *Caminhos do coração*, de 1982, que foi lançado no Cine Show Madureira. Com ingressos esgotados, o show foi o pontapé inicial para a turnê em alguns bairros do subúrbio como Olaria, Campo Grande e Marechal. Um dos marcos desse espetáculo foi o repertório aberto que trazia oito canções novas mais algumas antigas que iam mudando com o decorrer das apresentações. Assim,

cada show ia virando outro, à medida que o tempo passava, a cada conversa com os músicos, com os amigos, com o público no camarim e na porta do teatro.

Vale lembrar aqui a história por trás desse samba exaltação, talvez o maior sucesso comercial de Gonzaguinha. A composição de cunho esperançoso foi feita em 1982, época que o Brasil já caminhava para o fim da ditadura militar, na vigência do Governo Figueiredo, momento em que foram realizadas as primeiras eleições diretas no país. Alinhado à essa conjuntura, depois de uma separação conturbada, o artista se casa novamente, deixa o Rio de Janeiro e passa a morar em Belo Horizonte, levando uma vida mais próxima dos amigos, dos filhos e dos afazeres do dia a dia. Dois anos antes da composição, já tinha se reconciliado com o pai e fizeram juntos a turnê *Vida de Viajante* pelo Brasil. Talvez essa turnê tenha sido de grande importância neste movimento interessante de pedir, por meio de revistas, para que pessoas de cada canto do país lhe enviassem cartas lhe respondendo “o que é a vida?”. Fez também a mesma pergunta aos amigos mais próximos, ao pegar o telefone, ligar para muitos deles sem avisar, esperar a primeira resposta que viesse e em seguida desligar o telefone. O gesto de querer ouvir o que o povo queria dizer, rendeu-lhe um baú cheio de cartas guardadas até hoje na casa de Belo Horizonte. A letra foi, então, composta de acordo com as respostas que recebeu, por cartas e pelo telefone, numa espécie de montagem.

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
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 vida
E a vida o que é?
Diga lá, meu irmão
Ela é a batida de um coração

Ela é uma doce ilusão
 Êh! Ôh!
 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

O título da canção é também o nome de uma das mais famosas brincadeiras infantis passadas de pai para filho de adivinhação, que de tão popular acabou virando gênero discursivo. Uma adivinha sempre inicia com a pergunta inicial “o que é, o que é?”, e logo em seguida, atrelada a ela, se faz mais alguma pergunta ou uma pergunta-desafio. Quando fazemos apenas mais uma pergunta, podemos lembrar do exemplo clássico “O que é, o que é, que cai em pé e corre deitado?”, que tem a chuva como resposta. Quando temos uma pergunta-desafio, logo após a pergunta inicial, costumamos ter uma organização em forma de verso e de rima, como em “tenho cauda, mas não sou cão. Não tenho asas e sei voar. Se me largam, eu não subo. Saio ao vento para brincar”. As adivinhas, então, são construídas para terem uma resposta.

Neste samba com cara de adivinha, o artista busca exaltar o que a vida tem

de melhor. Ele diz: — Não foi fácil colocar num samba esta frase que eu considero revolucionária “viver e não ter a vergonha de ser feliz”, frase que pegou e vai ficar porque ela é de uma extrema felicidade. Além de ter essa característica, o verso apontado por Gonzaguinha expressa também uma vontade de viver a vida na sua potencialidade emotiva. O verso “viver e não ter a vergonha de ser feliz” retoma também o sentido do início da canção “Com a perna no mundo”, quando diz “acreditava na vida, na alegria de ser” própria da infância. Podemos pensar que no decorrer da história, a nossa construção enquanto humanidade foi tomada por uma racionalização, pormenorizando as percepções mais intuitivas, ao ponto de muitas vezes na vida de um adulto não existir uma experiência que seja mais sensorial. É nesse espírito que Gonzaguinha escreve “O que é, o que é?”, ao se colocar diante da dúvida e de tantas respostas, prefere ficar com a das crianças, como forma de questionar a subestimação que fazem do pensamento infantil e enaltecer a sua sensibilidade.

Em “O que é, o que é?”, Gonzaguinha cita a existência de uma “maravida” que também dá nome a uma canção do mesmo álbum de 1982. Nessa composição, ele constrói um neologismo que brinca com a intensidade e imensidão que a vida é, e isso seria então maravilhoso.

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

Ele inicia a canção associando a vida à imagem do mar, com degradê infinito de cores, que vão do tom mais claro ao mais escuro. É necessário dizer que Gonzaguinha também traz a reflexão de que sozinhos não somos nada ao dizer “Era uma vez eu no meio da vida, essa vida assim tanto mar, tanto mar”, como se nós fossemos uma gota d’água diante da imensidão do mundo. Essa construção reflete sobre a enormidade de possibilidades e coisas que acontecem na vida, de maneira que a “maravida” seria aquela vida em que abusamos do doce e do sal, do sol e da chuva, em que temos a sede, a vontade, o desejo de provar das mais diversas experiências, das boas e das ruins.

Em “Caminhos do coração”, canção homônima do disco de 1982, Gonzaguinha traz à tona a importância da troca de experiências, dos contatos realizados e das amizades feitas (MOREIRA, 2019). Essa canção enfatiza que os aprendizados se dão no encontro com as pessoas, no coletivo, visto a utilização do verbo “aprender”, bem como o número de vezes que a palavra “gente” aparece. Gonzaguinha desejava “o coletivo como saída para o presente” (BUSCÁCIO, 2016, p. 139):

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
 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

É outra canção que lembra o tempo que sai de casa no Morro de São Carlos e se torna um artista viajante. A canção reforça a importância de cair na estrada e ir de encontro com o sensível da vida, nos caminhos onde bate bem mais forte o coração, com o imprevisível. Traz a importância das histórias, das lições diárias e ensinamentos que se aprende nas viagens estrada afora. Para isso, é

necessário estar aberto às experiências e aos encontros, levando deles sempre um aprendizado. Gonzaguinha propõe que se viva a vida de forma intensa. Ressalta também não só a importância de ir a determinado lugar, mas a liberdade de também poder voltar.

A estrada aparece diversas vezes na trajetória musical e pessoal de Gonzaguinha, justamente por evocar o infinito, o imprevisível, o caminhar, a liberdade de se jogar à experiência. O compositor escolhe classificar a estrada como desafio, atentando para a necessidade de sempre ir mais além. No livro *Gonzagão e Gonzaguinha – Encontros e Desencontros*, ele afirma o seu apego pela estrada:

A estrada é uma coisa que me fascina desde guri. Estrada é o desafio. Assim como pular o muro p'ra roubar uma fruta. Coisa de moleque. É preciso sempre ir mais além. Conhecer pessoas. Amigos/inimigos. Para voltar a amar e brigar e seguir e voltar. A estrada é um fio que eu estendo até onde eu quero. Sonhos... e a saudade de casa. A estrada é a vida, é a batalha, é o trabalho. Não deitar na cama. Viver. Viver por aí. (ECHEVERRIA, 2012, p. 149)

É nesse ponto que a vida do estudante e a do viajante da estrada se encruzilham: no desafio de sempre se poder ir mais além. A potencialidade do seu processo de criação se dá na possibilidade de sempre poder aprender:

Eu não separo o economista do compositor, não separo o artista da pessoa. Tudo tá assim, rodando. Porque foi através de todo aprendizado que eu tive em ser economista que eu pude chegar a um determinado aprendizado cultural, evidentemente, que me desse uma base de tudo que eu fosse e faço para pessoas hoje em dia. [...] Tudo é pertinente. Tudo ajuda, tudo contribui. Não em termos de solução, mas sim exatamente do constante aprendizado que virá depois. Da possibilidade de sempre estudar, da possibilidade do sempre verificar, da possibilidade do crescer qualitativamente.¹⁷

E talvez seja por isso que Gonzaguinha gostasse tanto de conversar com estudantes e andar por aí.

¹⁷ Fala recuperada no Programa “30 anos incríveis” da Tv Cultura. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yptt9T4I16A>. Acesso em: 15 dez.2020.

3. A CRIANÇA QUE NÃO TEME O TEMPO

Já cheguei, já parti
Já sei tanto e é claro que não sei de nada
Celebro a chegada no eterno começo
Ser a criança que futuro andará

(O eterno começo – Gonzaguinha)

Segundo Napolitano (2014), após a posse do General Geisel em 1974, a canção popular passou a ser uma das primeiras expressões socioculturais a configurar uma sensação de esperança para um novo cenário político longe da repressão social e da censura. Por mais que esse desejo tenha demorado a se efetivar, as vozes críticas da sociedade civil foram se ampliando e as canções da música popular brasileira começaram a vislumbrar um novo mundo. É nesse ano que Luiz Gonzaga Junior lança o primeiro show de sua carreira “Últimos dias” no Teatro Fonte da Saudade, no Rio de Janeiro, com um espetáculo fruto do seu segundo Lp *Luiz Gonzaga Junior*. Porém, é na estreia em São Paulo da mesma turnê que o artista se viu obrigado a interromper temporariamente o seu trabalho ao descobrir que tinha contraído a segunda tuberculose. Depois de nove meses de parada forçada, é lançado o seu terceiro disco completamente autoral *Plano de voo* (1975) na tentativa de colocar alegria e mais vida nas suas canções. Sobre o disco, ele diz:

Agora estou olhando cada vez mais lá pra trás, lá pra longe. E vendo como o que vivi ontem, tem ligação com o que vou fazer amanhã. Como tudo é uma coisa só. Muitos críticos falam dos altos e baixos do meu trabalho, mas é justamente isso. A minha música é um aproveitamento total de tudo na minha vida, inclusive altos e baixos.

[...] Depois de nove meses, redescobri o meu lado moleque.

[...] Sabendo que o importante não é o aplauso, nem vaia, mas o silêncio que fica depois da música. (ECHEVERRIA, 2012, 172-173)

É nesse álbum que inicia uma jornada importante na sua carreira, com a pretensão de desconstruir os rótulos de artista difícil de lidar, unindo momentos da vida pessoal, do contexto político e da vida cotidiana do povo brasileiro nas esferas pública e privada. Um trabalho que percebemos inicialmente a sua predileção pelos recomeços, já que propõe efetivamente um plano de voo que mire principalmente a liberdade, fundamento de quem se coloca na posição de poder começar tudo outra vez.

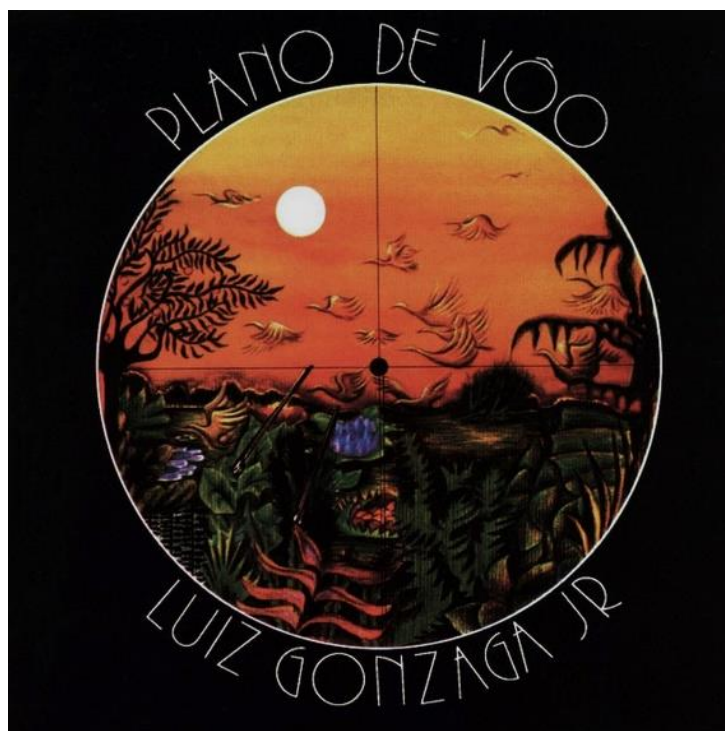


Figura 8 – Capa do disco *Plano de voo*.

Transitando entre o samba e os ritmos nordestinos, essa produção teve a participação musical do grupo Modo Livre que já na primeira canção do álbum – a instrumental “O começo da festa”, evocam nas flautas o universo dos pífanos de Caruaru. Num contexto histórico, esse conjunto instrumental de percussão e sopro se refere à forma como os primeiros cristãos saudavam à Virgem Maria nas festividades natalinas. A criação mestiça da banda de pífanos, com feições nordestinas, originou-se em Pernambuco, mas foi em Alagoas que surgiu um dos grupos mais conhecidos e importantes da música folclórica do Brasil, a Banda de Pífanos do Caruaru. Os integrantes eram camponeses rurais que se ocupavam da agricultura de subsistência, não tinham nenhuma formação musical letrada, e tudo que tocavam era “de ouvido”. Na composição desse álbum, é inegável a influência do baião criado por Luiz Gonzaga e de Januário José dos Santos, avô de Luiz Gonzaga Junior que ganhava a vida consertando instrumentos e tocando em shows com banda de pífanos que remetiam às festas de São João.

O Nordeste é culturalmente o berço da civilização brasileira e da criação de seu povo. A importância da produção musical de Luiz Gonzaga vai participar efetivamente desse discurso regionalista que traz à tona o migrante nordestino, tal qual àquele que se estabeleceu no Morro de São Carlos. Isso acontece quando

Gonzagão chega ao Rio de Janeiro, passa a tocar nas ruas da Lapa na década de 1940 e reafirma a identidade do sertanejo no contexto urbano com o seu repertório, que passou a ser conhecido pelos cariocas como forró:

Para compreendermos o forró, é necessário procurar entender o migrante e seu imaginário, bem como a sua relação com a cidade grande e as pessoas que moram nela, sua busca de identidade. O forró é música urbana, mas de origem rural, e funciona como ponte conectando culturas e gostos estéticos distintos. (SILVA, 2003, p. 76)

O aboio na encantada “Contos de fadas” também irá remeter ao universo do sertanejo, especificamente ao do vaqueiro ou “marroeiro” como assim chamava Mário de Andrade e Patativa do Assaré¹⁸. O canto que encanta entoado pelo vaqueiro é responsável por chamar e conduzir o gado até determinado lugar:

O marroeiro (vaqueiro) conduzindo o gado nas estradas, ou movendo com ele nas fazendas, tem por costume cantar. Entoa um arabesco, geralmente livre de forma estrófica, destituído de palavras as mais das vezes, simples vocalizações, interceptadas quando senão por palavras interjectivas, “boi êh boi”, boiato, etc. O ato de cantar assim chama de aboiar. Ao canto chama de aboio. (ANDRADE, 1982, p. 1-2)

Em *As Melodias do Boi e outras peças*, Mário de Andrade (1987) define o aboio como “um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais “a” e “ô”. A expressão de impulso final “Oh dá!” também muda para “Êh, boi!” (p. 54). Gonzaguinha irá fazer uso desse canto do vaqueiro no início e nos intervalos das estrofes de “Conto de fadas”. O chamado “ê boi” aparece repetidas vezes no intuito de despertar o país que aparece como a “criança”, a “ovelha” e “velha” adormecida, “o imenso bebê” aquietado, reprimido, censurado e envenenado pela ditadura da década de 1970:

(Ê boi)
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

¹⁸ ASSARÉ, Patativa do. Cante lá que eu canto cá. 3ª ed. São Paulo: Vozes, 1980

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, açúcarado sonho
Estanca sangue, corta insônia
Cabra-cega, bota-venda, tapa-vista, tudo-trevas

Mamãe posso ir?! Brincar!
Diga, ô bela adormecida
Diga, ô velha adormecida
Diga, ovelha adormecida
O que tenho na mão, diz o feitor
(Ê boi)

E esse cego encantado
Teme beijar a princesa
Se bem, nunca acerta a sua
Branca, linda boca, linda branca
Mas se beija, se espanta
Não quebrava o seu encanto
Não quer mesmo acordar de seus sonhos
Essa louca, essa doida, essa louca

Diga, ô bela adormecida
Diga, ô velha adormecida
Diga, ovelha adormecida
Tenho o teu coração, disse o feitor
(Ê boi)

Diga, ô bela adormecida
Balas, doces, chocolates
Baba na boca borrada
Pra esse imenso bebê se aquietar
(Ê boi)

O título da canção remete à narrativa da literatura em que heróis e/ou heroínas encaram grandes obstáculos e adversidades para, no final, vencerem sobre o mal. Penetrado por magias e encantamentos, costumam surgir nesses contos animais falantes, fadas madrinhas, reis e rainhas, ogros, lobos e bruxas que simbolizam os dois mundos. Segundo Benjamin (2019), o primeiro contador de histórias verdadeiro é o do conto de fadas, pois era ele que tinha a sabedoria de dar um bom conselho e oferecer ajuda na necessidade provocada pelo mito. Para o autor, o conto de fadas foi capaz de ensinar por longos anos a humanidade e ainda

hoje ensina os seus primeiros leitores, as crianças, a combaterem “as forças do mundo do mito com astúcia e ousadia”.

Na literatura, as histórias que narram o universo do vaqueiro costumam retratar a sua luta ambiciosa e corajosa na derrubada e no enlace do boi que, por sua vez, tenta de todas as maneiras defender sua liberdade, mantendo-se à solta pelos campos (VASCONCELOS, 1998). Ao pensar uma filosofia popular brasileira, Rafael Haddock-Lobo (2020) enaltece o papel do vaqueiro como um dos grandes professores de filosofia do Brasil, já que ele tem como habilidade a “ensinança” pelo laço, chicote e berrante. De modo que o ato de vaquejar um gado não tem tempo e nem hora para acabar, pois é o boi que sabe e determina o tempo, o ritmo e o movimento. Para vaquejar um boi é necessário, então, paciência e estratégia. Na umbanda, os boiadeiros são entidades que possuem uma essência desbravadora, remetem ao mestiço brasileiro, sendo representantes eminentes de nossa miscigenação, e o boi seria aquele espírito que estaria seguindo um caminho errado. Ao unir a pedagogia do conto de fadas e a do vaqueiro, a canção cria uma narrativa provocativa que tem como objetivo o despertar da população para que saia da zona de conforto diante do contexto político e social do Brasil na década de 1970.

Nos múltiplos saberes que se atravessam, essa composição seria capaz de cruzar então o Novo Mundo, o Atlântico e a Europa codificando outros muitos caminhos, lidos e credibilizados como campos de possibilidades (RUFINO, 2021, p. 122). No final da década de 1990, a pesquisadora Leda Martins (1997) já pensava a existência de uma “cultura da encruzilhada”, que se configuraria como o lugar onde as práticas culturais brasileiras se atravessam. Estariam ali fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade. Esse lugar seria capaz de gerar operações de linguagens e discursos, tais como a existência de sujeitos híbridos e mestiços. Recentemente e de encontro a esse pensamento, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018) nos convocam a pensar que é na encruzilhada de saberes que se desferem os contragolpes do homem comum, os dribles, os giros. Gonzaguinha, no seu canto inconformado e desobediente, se torna um boiadeiro que chama o povo brasileiro a encontrar outros caminhos, gesto fundamental para a produção de uma tática de deseducação ao que é imposto colonialmente aos povos do Sul. Esse desejo é reafirmado na canção

“Mundo Novo, vida nova” (1969)¹⁹ gravada no disco de 1975, que entoia a necessidade de se rasgar no tempo o nosso próprio caminho na busca de um novo mundo possível.

Em *Parada obrigatória para pensar: engajamento e mercado nas canções de Gonzaguinha*, Daniela Bertocchi Moreira (2019) ressalta que a época que as canções de *Plano de voo* são gravadas está inserida ainda nos anos de chumbo da ditadura militar, momento que as ações da censura estavam no auge. Por mais que saibamos que a ditadura tenha iniciado em 1964, é a partir da publicação do AI-5 em 13 de dezembro de 1968 que a repressão passa a ser intensificada, principalmente aos meios de comunicação e no campo das artes. Moreira (2019) irá pontuar que Gonzaguinha foi coerente ao longo de sua carreira e não foi cooptado como aconteceu com alguns artistas que utilizaram as suas canções para passar uma imagem positiva do regime. Ressalta que o artista não se deixou intimidar pelos obstáculos impostos e pelos vetos da censura que ainda ocorriam mesmo com o processo de abertura lenta a partir de 1974. A pesquisadora considera que Gonzaguinha adotou uma postura “maleável”, já que reenviava algumas de suas canções mais de uma vez para que fossem autorizadas, considerando que “a técnica adotada por ele era de vencer pelo cansaço”. Em sua tese, Moreira (2019) faz uma análise detalhada da canção que dá nome ao título do álbum e que vale a pena ser trazida para este trabalho. A pesquisadora afirma que a canção que contém dezenove versos versa sobre o plano de voo de uma ave rumo a um novo lugar.

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

¹⁹ GONZAGUINHA, Mundo novo, vida nova. Rio de Janeiro, ODEON: 1975. 4min.

(O apito chama a atenção)
Do laço, arapuca, armadilha
Quantos, quais mesmo assim, prosseguirão
Voar se possível.....
Mar azul

Pode-se perceber que o título da canção indica “um plano em busca da liberdade”, bem como a escolha pelo substantivo “ave” no primeiro verso. A pesquisadora afirma que a busca pela luz quente do sol presente na letra faz alusão ao desejo por “aconchego e conforto”, podendo ser vista também como uma “oposição à escuridão”, que remete ao contexto político do país sob as amarras da ditadura militar. Na liberdade de seu voo, a ave citada na canção seria aquela capaz de ir para bem longe e escapar de “uma situação obscura”. Para além dessa perspectiva, de maneira suplementar pode-se pensar o sol como aquele que ilumina novos dias e possibilidades com o seu nascer. No verso seguinte, a pesquisadora explora as diversas definições da palavra “ninho” presente no verso “um ninho é preciso noutro lugar onde agora o campo explode em flor”. Partindo do Dicionário Houaiss, o substantivo possui diversas definições, tais como:

a estrutura construída pelas aves, na qual é feita a postura e a incubação de ovos; lugar onde os animais e seus filhotes se recolhem e dormem; local para onde se foge para escapar a um perigo, abrigo, toca; casa de habitação, lar; país de origem, pátria e cavidade existente nas paredes de uma rocha, preenchida por minerais secundários. (MOREIRA, 2019, p. 96)

É ressaltado na tese que tais definições para “ninho” são consideradas de suma importância potencializando a mensagem que Gonzaguinha quer passar nesse contexto. De modo que, o ninho poderia ser “uma nova pátria, um novo abrigo” em que se pudesse construir novas formas de vida em que uma democracia mais justa pudesse existir.

No trecho “onde agora o campo explode em flor”, a pesquisadora relaciona o verbo explodir como aquele “geralmente relacionado a guerras”, e mesmo assim o compositor escolhe a palavra “flor” para vir logo em seguida. Ressalto que a utilização do verbo é largamente feita pelo artista, aparecendo até em títulos de canções como em “Explode coração”, visto o desejo do artista em ser muito intenso e não fazer questão de controlar as suas pulsões e sentimentos. Seria também um exemplo da sua característica de ser carinhosamente agressivo.

É importante destacar que nesse momento a canção indica o campo como esse “outro lugar” possível para recomeçar, já que nele opera uma lógica completamente oposta dos grandes centros urbanos, principalmente no que tange à relação com o tempo que, conseqüentemente, permite outras relações com o espaço. Esse movimento chegou a ser feito por Gonzaguinha nos últimos 10 anos da sua carreira ao se mudar para Belo Horizonte, levando uma vida mais próxima da natureza quando estava em casa. Foi nesse novo contexto de vida que ele compôs, por exemplo, “O lindo lago do amor” (1984), canção que fez para a Lagoa da Pampulha, lugar que costumava pedalar pelas manhãs.

Voltando à análise da canção, os versos “cuidar do novo ovo / a nova cria / o novo dia / o novo / amanhã” – expressam o cuidado que devemos ter com tudo aquilo de bom que se possa criar para que no futuro não seja destruído. Em seguida, há a reafirmação da ideia de que a vida longe das cidades grandes é bem melhor, quando diz “a nova vida, a calma, o agasalho, pelo menos do campo o calor”. O trecho “voar, se possível no frescor do despertar sereno da manhã”, traz à tona novamente a busca pela liberdade expressada por meio do verbo voar que reafirma a temática da canção. Nos versos “pegar a asa morna desse vento sul / voando sempre em bando sobre os perigos desse imenso mar azul”, Gonzaguinha pontua a existência de um “vento sul” ao se referir aos outros processos de democratização que ocorriam na América Latina nos últimos anos. Mais uma vez, Gonzaguinha se utiliza de uma dimensão coletiva como solução para que um mundo novo seja possível, ao cantar a travessia de uma ave que não está sozinha, mas sim em bando.

No próximo verso “da flecha em formação, voando sempre no sentido de chegar”, Moreira (2019) bem pontua a utilização da palavra “flecha”, referindo-se à uma das maneiras que as aves costumam voar. Ela ressalta que essa escolha também pode ser vista como “uma metáfora para uma preparação para o ataque ou defesa”. De maneira suplementar, retomo à imagem de capa do disco de 1975 que conversa com essa perspectiva, já que o compositor faz uso de uma mira para alcançar o desejado mundo novo. Os próximos versos irão mencionar os acontecimentos realizados no regime militar, ressaltando “a sua obscuridade”: “da arma oculta no capinzal, quantos? Quais escaparão / do olho, dedo no gatilho do engodo / o apito chama a atenção / do laço, arapuca, armadilha”. Ao analisar brevemente esses versos, a pesquisadora sinaliza que as emboscadas articuladas

para prender todos aqueles que eram contra o regime vigente, bem como tudo aquilo que ele representava, estão relacionadas à uma ideia “de traição e engano”. Os versos finais – “quantos, quais mesmo assim, prosseguirão / voar, se possível, mar azul” – reafirmam toda a ideia da canção de que, não só como aponta Moreira (2019), se faz necessário fugir de uma situação desfavorável, mas também da criação de maneira coletiva de um novo mundo possível.

3.2 Meu movimento é de lagarta, sigo em frente e volto

Entre a primeira composição de Gonzaguinha e a sua morte na estrada, fruto de um acidente automobilístico depois de um show na cidade paranaense Renascença em 1991, muitos foram os momentos, discos, canções que nos ajudam a pensar que a sua trajetória pode ser marcada por uma arte de recomeçar. De início, cito a imagem renovadora da primavera, signo que se faz presente na primeira canção do artista “Lembrança de Primavera” (1959), em “Colheita” (1981) e “Primavera: começo de vida” (1988). Um ciclo tão desejado, a primavera é o começo, o princípio, uma porta aberta, mas é também revolucionária, a transformação de algo que ficou para trás. Uma metamorfose. Uma explosão de vida e de novas possibilidades. Não à toa, foi com essa figuração que movimentos políticos revolucionários foram nomeados, ao redescobriram a potência mobilizadora de ir às ruas em prol de mudanças na sociedade, tais como a Primavera dos Povos e a Primavera Árabe.

Falar em transformação é lembrar da novela *A Metamorfose* escrita por Franz Kafka em 1912. Publicada três anos depois, é nesse trabalho do precoce escritor que ficou imortalizada uma das mais famosas frases da literatura: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso”. A novela conta a história de um homem que acorda transformado num inseto que aos olhos da sociedade seria monstruoso. O personagem Gregor é um caixeiro-viajante que não tem o mínimo gosto pelo seu trabalho e pelas relações que nele é obrigado a realizar. No entanto, é esse trabalho que garante o sustento da família, composta por seus pais e a sua irmã mais nova, além de ter que quitar uma dívida financeira.

A frase citada acima inaugura o dia em que ele acorda atrasado para pegar o trem rumo ao trabalho e se vê transformado em um inseto gigante. Porém, a sua

preocupação inicial não é com a sua atual condição, mas sim de não conseguir chegar a tempo no trabalho e perder o emprego. Na vida infeliz que levava, Gregor era um homem insatisfeito cuja existência se bastava em ter uma profissão que não gostava. Com o seu corpo programado, não lhe sobrava tempo para perceber quem ele era ou olhar ao seu redor e construir outras relações de afeto. Sua rotina atendia apenas à sua necessidade de ganhar dinheiro. A *Metamorfose* ilustra o absurdo da condição humana e dos modos como vivemos e nos organizamos. Apesar da alienação crescente e da desumanização que encontra entre os familiares, percebemos em alguns momentos da narrativa que ele não se desespera por ser um inseto gigante. Pelo contrário, a novela kafkiana faz uma provocação ao leitor ao considerar a que nova condição de Gregor traz alguma liberdade para o personagem, longe das obrigações sociais que o restringiam antes.

Em 1986, Gonzaga Junior discorre em entrevista sobre a nova temporada de apresentações no Asa Branca, casa de shows localizada na região da Lapa no Rio de Janeiro. Segundo ele, o show sem nome poderia se chamar “relendo” ou “releitura”, ou ainda “Tranchan”, mesmo nome de uma canção entregue à Maria Bethânia para ser gravada, em que entoa a necessidade de “Dobrar novas esquinas”. O caráter de releitura do show se dá ao cantar o que já fez, sob uma outra roupagem, um encerramento de um ciclo:

Há dois deles (ciclos), o que vem de *Plano de voo* e *Começaria tudo outra vez*, 75, até *Gonzaguinha da Vida*, 79. O segundo ciclo começa com *De volta ao começo* e deve terminar agora. Mas eu tenho esse movimento de lagarta, ando um pouco e vou buscar coisa lá atrás. Alguns se queixam, mas é assim que progrido. [...] Isso me dá autonomia para o voo maior. Porque o importante não é chegar lá, é poder voltar. (JUNIOR, 1986)

Alinhado à perspectiva kafkiana, Gonzaguinha prefere ver a potência da liberdade do movimento da lagarta, de maneira a reiterar o seu gesto de sempre se opor a um modelo de vida controlador e disciplinador. O livro *A condição humana* (2009) escrito por Hanna Arendt nos possibilita fazer aproximações com o desejo do artista em retroceder, ir e voltar sobre os próprios passos, entre vida e arte, ao afirmar que “os homens, embora devam morrer, não nascem para morrer, mas para recomeçar”. Encarando que escolher recomeçar é traçar uma trajetória que foge da linearidade e finitude, podemos pensar que não é possível colocar um ponto final numa situação de recomeço. Segundo o compositor,

a abordagem feita/recomeçada não é a atividade recomeçada. Houve um dia um ponto de onde partiu uma linha. A linha não seguiu uma reta. A linha é uma espiral. Nunca há repetição daquele ponto. Tudo é apenas sequência de vida. Viver com as coisas que eu sou, faço, acredito. Causas, efeitos, consequências, contradições. Plantar a semente e colher a nova semente. Que o fruto dá. (apud VIEIRA & KHOURY, 2012, p. 150)

Cito abaixo trechos de canções em que essa filosofia de vida aparece:

1) “Assim seja, amém”²⁰:

E quem quiser que invente outra história
Pois essa história eu já conheço bem
Acaba sempre de volta ao começo
É viciada nesse vai e vem

2) “Começaria tudo outra vez”²¹:

Começaria tudo outra vez
Se preciso fosse, meu amor

[...]

Ao som desse bolero
Vida, vamos nós
E não estamos sós
Veja meu bem
A orquestra nos espera
Por favor!
Mais uma vez, recomeçar...

3) “De volta ao começo”²²:

E é como se eu despertasse de um sonho
Que não me deixou viver
E a vida explodisse em meu peito
Com as cores que eu não sonhei
E é como se eu descobrisse que a força
Esteve o tempo todo em mim
E é como se então de repente eu chegasse
Ao fundo do fim
De volta ao começo

4) “Mergulho”²³:

²⁰ Canção gravada no álbum *Plano de Voo*, de 1975.

²¹ Canção gravada no álbum, de mesmo nome, *Começaria tudo outra vez*, de 1976.

²² Canção gravada no álbum, de mesmo nome, *De volta ao começo*, de 1980.

²³ Canção gravada no álbum *Coisa maior de grande (Pessoa)*, de 1981.

E é importante que nos conheçamos a fundo
E saibamos quanto nos necessitamos
Pois eis aqui o fim, o começo
A dor e a alegria, eis a noite, eis o dia

É a primeira vez, é de novo, outra vez
Sem ser novamente

5) Em “Se eu quiser viver”²⁴:

Muito mais criança que a própria criança
Diante do mundo
O fruto e a semente
Projeto futuro
Brincando com a vida
O fim e o começo sempre em suas mãos
Se eu quiser viver
Tenho que lembrar
É fácil...

6) “Lumina”²⁵:

É sempre a primeira vez
Sempre será
É sempre como se fosse sempre
Só sonhar
É sempre como mergulhar
Num turbilhão sem fim

O desejo de começar tudo sempre outra vez pode ser visto também nas capas dos Lps *Começaria tudo outra vez* (1976) e *De volta ao Começo* (1980) que são bem ilustrativas, ao trazerem uma página em branco que sangra e um autorretrato rasgado, no maior estilo “viver é um rasgar-se e remendar-se”.

²⁴ Canção gravada no álbum *Alô, alô, Brasil*, de 1983.

²⁵ Canção gravada no álbum póstumo *Cavaleiro solitário*, de 1993.



Figura 9 – Capa do disco *Começaria tudo outra vez*.



Figura 10 – Capa do disco *De volta ao começo*.

No mesmo movimento, em 1984, é lançado o Lp *Grávido*, que intencionalmente contém nove faixas e um título que remete ao estado de estar “cheio de coisas e sentir uma série de transformações” (ECHEVERRIA, 2012, p.

242). O lançamento se dá em pleno ano das “Diretas Já”, movimento popular que marcou o Brasil e exigia o fim do regime militar no país, a volta do povo às ruas e o direito democrático dos brasileiros escolherem seus representantes. Nesse período, pessoas em unidade participavam das passeatas que clamavam por eleições diretas para presidente da república. Para Gonzaguinha, com o povo nas ruas, seria capaz que se desse à luz a um novo país, como diz na letra de “Meninos, eu vi”.

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
Que luto não é pra chorar
É um verbo pra viver
Feliz
Meninos, eu vi
O povo nas ruas
Em plena gravidez
[...]

Esse disco conta ainda com a otimista “Nunca pare de sonhar”, também conhecida como “Semente do amanhã”. A gravação da música teve a participação de um coro de crianças, e foi feita para um pôr-do-sol que o artista viu ao lado do filho Daniel e outras crianças em Belo Horizonte. Com um olhar desarmado, ele se encanta e estranha o que outros considerariam corriqueiro, “como se tivesse naquele momento sabido que sua capacidade de descobrir os segredos da vida natural ainda estivesse intacta” (LISPECTOR, 1998b, p. 70). A canção é uma espécie de ensinamento de um menino que brinca e afirma a importância do sonho, da imaginação, para que se possa fazer e construir novos mundos possíveis, no gesto de “nascer sempre com as manhãs”.

Ontem um menino que brincava me falou
que hoje é semente do amanhã...
Para não ter medo que este tempo vai passar...
Não se desespere não, nem pare de sonhar
Nunca se entregue, nasça sempre com as manhãs...
Deixe a luz do sol brilhar no céu do seu olhar!
Fé na vida, fé no homem, fé no que virá!
Nós podemos tudo,
Nós podemos mais

Vamos lá fazer o que será.

É também em *A condição humana* (2009) que Hanna Arendt afirma a importância de se instaurar algo novo, para a autora “o novo começo inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir” (ARENDT, 2009, p.17). A filósofa também aponta que muito se teme diante do nascimento, já que ele traz consigo o desconhecido. Uma reflexão interessante que a filósofa faz ainda é sobre a força do nascimento de Jesus Cristo: “O nascimento na manjedoura, longe de significar o fim da antiguidade, significou o começo de algo tão inesperado e imprevisivelmente novo que nem a esperança nem o temor tê-lo-ia previsto” (Ibid., p.270). Assim como Jesus Cristo, pode-se pensar que os recém-nascidos ocupam o papel de abrir caminhos para o surgimento do novo, colocando em xeque tudo que já era dado como certo.

Partindo dessa reflexão, é necessário trazer à tona o álbum *Olhos de Lince – Trabalho de Parto* (1985) que chega à cena com um lançamento pra lá de festivo no *Dia das crianças*, que serviu também para comemorar um pouco atrasado o aniversário de 40 anos do artista. Como os principais convidados eram crianças, em vez dos tradicionais coquetéis, muito algodão doce, pipoca e até um mágico foi chamado para ser atração da festa. Sobre o título duplo do álbum que indica uma continuação de *Grávido* (1984), Gonzaga Junior diz:

São dois títulos. O disco é importante pela própria etapa que estamos vivendo. “Olho de Lince” porque é o momento de prestar atenção descontraidamente para o que está acontecendo em nossa volta. “Trabalho de parto” porque precisamos construir coisas novas e destruir o que foi mal construído. É uma época de debater. Revolver e resolver as 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. (JUNIOR, 1985)

O disco tem “Zoeira” como vinheta (a brevíssima faixa inicial), em que se escuta apenas uma grande arruaça de crianças brincando, num emaranhado de vozes que se mesclam em uníssono, tal qual a que aparece em “Crianças na rua principal”, pequeno conto de Franz Kafka. Retomo a imagem kafkiana,

ressaltando o momento em que o narrador, através das grades do portão de casa, contempla as diversas paisagens que vão compondo uma pequena aldeia. Em determinado instante, se depara com um grupo de crianças em bando que correm em disparada livremente num forte galope, e de repente um canto se inicia, trazendo aos poucos a confusão do gesto e da voz:

um de nós começou a cantar uma cantiga de rua, mas todos nós queríamos cantar. Cantamos muito mais rápido do que o trem corria, balançávamos os braços porque a voz não bastava, formamos com as nossas vozes uma confusão na qual nos sentíamos bem (KAFKA, 1999, p. 12)

Como aponta o próprio título do conto ao apresentar uma relação de ocupação, as crianças unidas constituem uma comunidade, e por isso ocupam espaços, dispersando suas energias, trazendo uma vida que tem intensidade, som e espontaneidade. Pelo canto, se testemunha o coletivo, uma multiplicidade de vozes. É difícil ver uma criança brincando sozinha, e mesmo quando acontece um amigo imaginário logo aparece para lhe fazer companhia. A criança é aquela que sabe que a presença do outro potencializa a brincadeira. Ao escolher começar o disco de 1985 com crianças brincando no ano da instauração da Nova República, pode-se pensar que o artista vê na infância a energia e o espírito de comunidade necessários para a construção de um novo país.

3.3 Essa criança brinca nesta roda

O famoso poeta checo Rainer Maria Rilke dedicou longo tempo de sua vida escrevendo cartas. Além do seu trabalho mais conhecido *Cartas a um jovem poeta*, recentemente foram publicadas no Brasil *Cartas do poeta sobre a vida*. Numa dessas páginas, o escritor diz que o mundo infantil é não apenas infinitamente mais intenso e esplendoroso que o mundo adulto, mas também infinitamente mais justo. Afirma ainda que “os pais jamais deveriam querer nos ensinar a vida, pois eles nos ensinam a vida deles”. (Rilke, 2007, p. 126). Fazem isso, acrescenta, porque partem do pressuposto errado de se considerarem superiores à criança, e sugere que em vez de dar espaço à potência de uma vida, os pais querem que uma vida, a sua, seja reproduzida. Porém, não podemos considerar que a infância seja um estado previsível, já que a criança é uma

novidade que faz as nossas certezas caírem por terra. É um instante de descontinuidade.

A infância é recorrentemente lembrada como uma fase em que a vida passa sem pressa, ao contrário da vida adulta que passa mais rapidamente. É no mundo adulto também que ser sábio é sempre ter uma resposta finita e acabada que preenche o vazio da ignorância, enquanto no mundo infantil da filosofia, a ignorância é um saber, onde o mais sábio é quem sabe que não sabe, capaz de maquinar sempre mais uma pergunta. O mundo adulto, em sua tragédia, desarma as regras do jogo infantil desde o nascimento e na descoberta pelas primeiras palavras. No livro *O mestre ignorante*, Jacques Rancière diz que:

as palavras que a criança aprende melhor, aquelas em cujo sentido ela penetra mais facilmente, de que se apropria melhor para seu próprio uso, são as que aprende sem mestre explicador, antes de qualquer mestre explicador. No rendimento desigual das diversas aprendizagens intelectuais, o que todos os filhos dos homens aprendem melhor é o que nenhum mestre lhes pode explicar - a língua materna. Fala-se a eles, e fala-se em torno deles. Eles escutam, retêm, imitam e repetem, erram e se corrigem, acertam por acaso e recomeçam por método, e, em idade muito tenra para que os explicadores possam realizar sua instrução, são capazes, quase todos - qualquer que seja seu sexo, condição social e cor de pele - de compreender e de falar a língua de seus pais. (RANCIÈRE, 2007, p. 49)

Entre começos e recomeços, as palavras balbuciadas e formuladas por uma criança ainda não alfabetizada têm vida própria, não seguem regras, pelo contrário, ganham uma dimensão exploratória e inventiva. Ao passo que, quando há o domínio da língua surge o status do ser competente, o erro abandona a esfera do prazer e da brincadeira e passa a ser recriminado. Deixa, então, de ser um desafio. A literatura e arte, por sua vez, ocupariam esse espaço para a abertura de novas dimensões da língua, ao extrapolarem a relação exata entre nome e sentido. Volto a Giorgio Agamben (2018), agora em outro texto, em que coloca a infância como comunicação filosófica, um estado de vida, de transformação, de criação. Afirmar isso é conceber que a filosofia e a infância andam juntas, de mãos dadas, já que uma pergunta é capaz de instaurar e mostrar que, em última instância, quando pensamos, estamos sempre no começo.

O conceito de devir-criança, proposto por Deleuze e Guattari (1997), é importante para este estudo, pois ele não se refere a um simples ato de imitar uma criança em seu papel social, nem mesmo do movimento de se tornar criança, mas

da composição com as possibilidades de invenção, imaginação, novidade e experimentação que atravessam a força da criança, no seguir linhas em aberto que não se restringem a um mundo pré-definido. Sobre o que é o devir, explicam:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p.64)

Pode-se entender, então, que o devir não é um simples algo por vir, mas sim um processo de metamorfose, transformação e mudança. Como bem diz Daniel Lins, devir “é um processo que implica uma metamorfose como encontro instantâneo de séries de pontos virtuais que caracterizam todo objeto ou ser em devir” (LINS, 2009, p.12). Ou seja, o ser em devir nunca é estático, vai constituindo-se ao longo de um processo que nunca finda. Nesse aspecto, seres em devir “pelo desejo artístico, pela vontade de potência cuja singularidade peculiar consiste em abrir vias aos possíveis do desejo afirmativo” (Ibid.). É ainda invenção, já que implica experimentações diversas, sofrimentos positivos e negativos, por exemplo.

Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche (2006) reflete sobre as três metamorfoses do espírito – em camelo, leão e criança. Pondera que há seres que ocupariam a vizinhança dos camelos, e, como esses animais, seriam resilientes e persistentes num desejo incessante pela verdade, por mais que muitas vezes tenham que passar por humilhações. São aqueles que suportam carregar as mais pesadas cargas “e, tal como o camelo, que marcha carregado para o deserto, marcha ele para o próprio deserto” (NIETZSCHE, 2006, p.52). No deserto, ocorreria uma segunda metamorfose: a transformação em leão. No desejo de conquistar a liberdade, o leão representaria aquele que adota uma postura de senhor de sua própria verdade. Esses seres quando se deparam com princípios incontestáveis, e se veem diante ao “não pode” imposto por tais valores costumam urrar por um “eu quero”. Mesmo contestando valores que são hegemônicos, o animal ainda não teria um *ethos* criador para construir novos caminhos. É preciso, então, que se torne criança para que se possa emergir uma força criadora de recomençar, como também faz o poeta. Nesse aspecto, o leão abriria “passagem à criança”, aquela capaz de realizar um novo começo, um jogo, colocar a roda para

girar por si mesma, fazer o movimento necessário, de dizer sim para o princípio do novo.

Sem temer o tempo, as crianças são aquelas que tem a coragem de dar meia volta e seguir novos caminhos. O historiador e linguista holandês Huizinga afirma que a criança, por não estar ainda potencialmente afetada pelo universo adulto de regras, contratos, seriedades, e da ordem que gerencia e organiza a vida adulta, está mais próxima da liberdade do indomado, do selvagem, do visionário. Ao não se adequar às prescrições da vida prática, na sua superioridade inventiva se une à arte:

Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade infantil sobre a do adulto. (HUIZINGA, 1980, p.132)

Em consonância, para o filósofo Gaston Bachelard, os artistas mantem um vínculo quase inquebrável com a infância: “[...] a infância, soma das insignificâncias do ser humano, tem um significado fenomenológico próprio, um significado fenomenológico puro porque está sob o signo do maravilhamento” (BACHELARD, 1988, p.122). Em seu livro *A poética do devaneio*, Bachelard irá conceber a abertura de percursos, traçados, trajetos só é possível através do devaneio, típico da infância. Esse par de asas seria um instrumento singular que possibilita a criança a se aventurar na realidade, que potencializa a capacidade de imaginar e que funciona em complemento com a razão. Nesse voo, a criança se permite explorar, rompendo com qualquer lógica sociocultural imposta, onde tudo é liberdade. O filósofo ao vincular a arte com o devaneio infantil compreende que o ato de criar só se dá quando a imaginação está em expansão.

Ao considerar a filosofia uma potência infinita de começar e recomeçar, Jean-François Lyotard (1997) nos instiga a pensar a existência de uma “infância do pensamento”. A infância é, para o filósofo francês, a possibilidade de acabar com a repetição mecânica e empobrecida de um mundo em que não há nascimento. É, na realidade, a condição de possibilitar a aqueles que já nasceram que recomecem e renasçam, que saiam do mesmo, é uma espécie de resgate

daquilo que, em certa medida, ficou perdido. É o reencantamento pelas coisas simples que ao longo da vida foram se tornando cansativas ou dadas como findas em si mesmas. Ao pensar que os adultos devem ser tomados por essa filosofia, o autor afirma a importância de se colocar a si mesmo em questão. A começar a pensar tudo de novo como se nunca tivéssemos pensado, como se, a cada vez, estivéssemos pensando pela primeira vez. Assim, a infância é quase uma condição da filosofia que, indispensavelmente, que tudo pode ser de outra maneira, ao ir de encontro com a brecha, o desvio, a fresta. Walter Omar Kohan (2005) é preciso ao dizer que a infância é como um “contínuo nascer”, por possibilitar a quebra da inércia repetitiva “do mesmo que seduz a um mundo sem nascimento”, acrescento que ela pode ser vista como um contínuo aprender.

É nessa toada que Gonzaguinha escreve a canção “Redescobrir”, feita num dos ensaios do show *Saudades do Brasil*, em 1980, produzido por César Camargo Mariano e Elis Regina, espetáculo que vislumbrava “a possibilidade de se abrirem para a reflexão sobre questões amplas que envolviam o cotidiano brasileiro” (PACHECO, 2013). A canção foi escolhida para encerrar o show, já que versava sobre a necessidade de buscar novos horizontes, redescobrimdo a sensação de liberdade, mas sem esquecer do passado.

Como se fora brincadeira de roda
Jogo do trabalho na dança das mãos
O suor dos corpos na canção da vida
O suor da vida no calor de irmãos

Como um animal que sabe da floresta
Redescobrir o sal que está na própria pele
Redescobrir o doce no lamber das línguas
Redescobrir o gosto e o sabor da festa

Pelo simples ato de um mergulho
Ao desconhecido mundo que é o coração
Alcançar aquele universo que sempre se quis
E que se pôs tão longe na imaginação

Vai o bicho homem fruto da semente
Renascer da própria força, própria luz e fé
Entender que tudo é nosso, sempre esteve em nós
Somos a semente, ato, mente e voz

Não tenha medo, meu menino povo
Tudo principia na própria pessoa
Vai como a criança que não teme o tempo
Amor se fazer é tão prazer que é como se fosse dor

É no encontro, no círculo, com a imagem da brincadeira de roda, uma experiência comum do vivido que a canção inicia. Podemos pensar que ela parte do movimento de uma imagem circular que rompe com uma lógica hierarquizante, tal como aponta Paulo Freire (2011). Redesenha uma nova forma de pensar e agir no mundo, em que o aprendizado não se dá de maneira fixa, pelo contrário, está sempre em constante transformação.

A composição traz também o movimento do corpo num encontro com outros corpos, o coletivo, a interação entre pessoas, que mobilizam reações físicas, como o suor e o calor. Bem como também sugeriu Espinosa (2008), a canção propõe que devemos retornar ao corpo e repensar a relação que temos com ele e com aquilo que nos afeta, entendendo que a razão não pode separar e renegar a experiência afetiva, uma vez que não se atinge a primeira sem a segunda. Para o filósofo, além de sermos simultaneamente imaginativos e racionais, só modificamos nossa maneira de pensar e agir na medida em que há uma experiência afetiva em jogo, pois um afeto só é vencido por outro mais forte e contrário, nunca por uma ideia, mesmo que verdadeira. É no encontro que se traça um caminho em direção à liberdade.

A próxima estrofe inicia com outra imagem, a do animal conectado ao ambiente onde vive, que nos ensina a redescobrir a potência do corpo e seu vasto conjunto de sentidos: intuir, farejar, perceber o mundo a sua volta, aventurar-se no sabor das coisas e das experiências que nos atravessam e dão sentido à nossa própria existência, seguindo em busca do coração selvagem da vida. O que predomina aqui é a perspectiva da natureza e não a do consumo, do individualismo e da meritocracia fincadas na sociedade que vivemos e que retira de cada um de nós o que há de mais capaz de invenção, a nossa subjetividade. Partem de uma lógica mercantil, como assinala Michael Foucault em *Vigiar e Punir* (1987), que só considera o ser humano útil quando está produzindo.

Gonzaguinha vai contra essa sociedade que nos põe num lugar em que a imaginação e o sonho ficam em subterfúgio (KRENAK, 2019). Faz uma perseguição a uma imaginação cheia de corpo, cheia de vida, que não opere apenas por uma lógica cartesiana, ao propor uma reconciliação com aquilo que nos rodeia, num encontro mais profundo com o instante em que estamos inseridos. Ao fazer isso, traz à tona que o imaginário que construímos diante da vida sempre esteve desprovido do corpo. Sugere que é na experiência com o mundo que

surgirá um campo de possibilidades, uma maneira de prolongar o nascimento pela vida inteira.

Encerra a canção com a imagem belíssima do menino e da criança que não teme a vida e o tempo na sua condição feroz e destemida. Segundo Walter Benjamin (2009), em *Reflexões sobre o Brinquedo, a Criança e a Educação*, a experiência vivida pela criança é completamente diferente daquela vivida pelo adulto. A criança não teme o tempo, pois sua experiência se dá sempre no “fazer sempre de novo”, na repetição típica da brincadeira e dos jogos como maneira de criar suas experiências. Todas as vezes que a criança joga um jogo ou ouve uma história é como se fosse a primeira vez, pois ela vivencia todas essas repetições, saboreando cada momento como se fosse único, renovando a experiência do instante. O autor afirma que, na infância, a repetição pode ser vista pela criança como a essência da brincadeira, de maneira que nada lhe dá tanto prazer como brincar outra vez.

A criança é aquela que tem uma capacidade inventiva, mas também é aquela que diz o que pensa, sem censura, sem metáforas, de forma espontânea e objetiva, que questiona, e se permite ser o que é e que descobre de maneira incessante novas maneiras de ser. Ser criança é ter coragem diante da vida. Assim, para entendermos o mundo devemos brincar com ele, imaginar possibilidades. Um imaginário produzido por uma criança não busca uma verdade originária, mas sim experimenta coisas e não se limita. É nesse aspecto que devemos redescobrir o saber do corpo, enquanto lugar de múltiplas potências, capaz de incorporar práticas, saberes, movimentos, configurando-se em um campo de possibilidades, em que nada é permanente. Nesse caminho, pode-se estabelecer algumas proximidades entre os enunciados de Walter Benjamin sobre a infância e Gonzaguinha, porque o compositor ao se colocar como um moleque eterno aprendiz disposto a sempre recomeçar, ele está em busca do novo e “do fazer de novo”, forjando do tempo um pião que com a sua ponta afiada não para de rodar e vai conquistando novos espaços e construindo novas experiências.

COMEÇARIA TUDO OUTRA VEZ

Nos dias atuais, revisitar a obra de Gonzaguinha é fundamental, uma vez que muitos segmentos da sociedade flertam com dispositivos que podem ferir a democracia ou colocá-la em xeque. Nesse sentido, nos parece relevante problematizar a obra do autor nesse ambiente social marcado por vários campos de lutas e disputa (BOURDIEU, 1989). Temáticas que inspiram a interdição da liberdade de expressão, a supressão de minorias, a intolerância religiosa, e até mesmo o fim da democracia mascarados em discursos nacionalistas, voltam a ganhar espaço nos contextos atuais. Escolher lembrar de Gonzaguinha, um artista quase intocável pela academia, é escolher não esquecer de um compositor chave na luta em prol da redemocratização do país.

Mais do que isso, é trazer à tona uma pessoa sensível ao multiverso infantil, que problematizava a forma de vida que levamos para além do seu regime político e reiterava a necessidade de potencializarmos a nossa capacidade exploratória e libertária, para que possamos romper com qualquer lógica sociocultural imposta. Pensa-se que o poeta escolheu a canção para assinar a sua vontade de incomodar, confrontar o mundo e inventar outros mundos possíveis, partindo de outras lógicas. Dito isso, a sua postura diante da vida, bem como as suas composições continuam largamente contemporâneas, já que a sua produção artística fundamentada nos recomenços nos ensina que devemos ter fé nas pessoas, acreditar no trabalho conjunto e não deixar de realizá-lo, a começar de novo e a redescobrir novas relações com o mundo, sobretudo coletivas e com a natureza.

Ao longo desta dissertação vimos que Gonzaguinha pode ser considerado uma voz dissonante da brasilidade oficial e bem-comportada. Ao encarnar as sabedorias aprendidas no Morro de São Carlos, crescendo num ambiente de liberdade, mas também de muita vulnerabilidade, com uma infância permeada por brincadeiras e situações características de um moleque do morro como ele mesmo gostava de se autointitular. Assumindo o seu moleque, ele se distancia do mundo adulto, encarnando a postura daquele que se coloca sempre diante do desafio e do questionamento, seja do outro ou de si.

A partir de exemplos da literatura, resgatamos como a forma pejorativa e racista que a expressão “moleque” era usada, num compêndio dos comportamentos, sentimentos e valores sociais de apagamento das identidades

presentes no universo colonial. Contra essa ideia de civilização baseada em um etnocentrismo europeu, pode-se pensar que a postura de Gonzaguinha foge do comportamento típico cordial que a sociedade ocidental adotou ao longo de sua constituição. Pelo contrário, vai de encontro a um espírito que não foge da luta, independentemente de quais sejam as suas consequências, não deixando de lado a sua postura de “bater de frente” mesmo no regime político mais violento da história brasileira. E mesmo quando em determinados momentos precisou criar estratégias com paciência para fazer aquilo que queria, sempre se utilizou da provocação e subversão, fugindo da postura ocidental.

Como exemplo, trazemos o estilingue, a atiradeira, o bodoque, a bolinha de gude e a bola de futebol como brinquedos inseparáveis da infância do compositor, com o objetivo de marcar que a sua formação se deu por meio do enfrentamento e corpo a corpo proporcionado pelos jogos de mira, ataque e defesa. A partir daí, vimos que a canção passa a ser o espaço experimental, onde o artista rememora momentos do passado, para reafirmar a sua postura em novos cenários. Em seguida, consideramos que os dados autobiográficos servem de alicerce para o processo imaginativo de Gonzaguinha. Nesse aspecto, pode-se dizer que suas canções que falam de vida e construídas a partir das vivências do cantor, são majoritariamente autobiográficas, por mais que deslizem entre a literatura e a crítica.

Consideramos também que a figura do eterno aprendiz presente na imortalizada “O que é, o que é” é fundamental para a proposta defendida nesta dissertação. Logo, destacamos o gosto que ele tinha pelo estudo e pelos estudantes, mas também pelas experiências vividas pela estrada a fora. No desejo de sempre aprender algo novo, jogou-se na vida de viajante pelo Brasil, de modo que a rua não deixou de ser o seu lugar, colocando-o sempre diante do imprevisível e do desafio. Ao unir a potência do estudo com a experiência, pensa-se a importância do questionamento, do movimento, indicando que as coisas podem sempre ser ressignificadas, já que são permutáveis.

Por fim, é proposto que a trajetória do artista não pode deixar de ser pensada a partir de uma arte de recomençar. Ao encarnar o moleque, Gonzaguinha não deixa que a sua capacidade inventiva e provocativa morra, afirmando-se como aquele que diz o que pensa, sem censura, muitas vezes sem metáforas, de forma espontânea e objetiva, que questiona, e se permite ser o que é, descobrindo de

maneira incessante novas maneiras de ser.

Ao fim e ao cabo, Gonzaguinha nos convida a ter coragem diante da vida. De modo que, para entendermos o mundo devemos brincar com ele, imaginar possibilidades, vislumbrando um imaginário que seja mais próximo do mundo vivido pelas crianças, já que elas não buscam uma verdade originária, mas sim experimentam o mundo na sua infinidade e não se limitam. É nesse corpo a corpo com o mundo que a possibilidade de criação do novo emerge com toda a sua potência.

No desafio permanente de criar estratégias potentes de reexistência, ao pensarmos essa arte de recomeçar, em vida e obra de Gonzaguinha, não se pode deixar de ponderar que o seu gesto é político, mas também pedagógico. Ele nos ensina de forma contundente, não através de um método fechado, mas na abertura da ação de desconstruir, que tudo pode estar sempre em processo, podendo ser revisto. Entre a espontaneidade e a estratégia, o inventar e o viver, a dupla “moleque” e “eterno aprendiz” não poderia alçar outro voo, senão a potente força criadora de recomeçar.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **Experimentum linguae**: a experiência da língua. Tradução Cláudio Oliveira. Rio de Janeiro: Circuito, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia de Prosa**. São Paulo: Autêntica, 2002.
- ANDRADE, Mário de. **As melodias do boi e outras peças**. São Paulo: Duas Cidades, 1987.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1989.
- ARCHANJO, Rafael Menari; DAVERNI, Rodrigo Ferreira. Por uma análise espaço-discursiva das relações dialógicas entre o compositor e o censor: um estudo sobre a letra de “Geraldinos e arquibaldos”, de Gonzaguinha. **Revista Topus**, v. 2, p. 33-56, 2016.
- ARENDT, Hanna. **A condição humana**. Tradução Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Mérito, 2014.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Reflexões sobre o Brinquedo, a Criança e a Educação**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O contador de histórias. In: LAVELLE, Patrícia (Org.). **A arte de contar histórias**. Rio de Janeiro: Hedra, 2018.
- BETHÂNIA, Maria. Entrevista concedida à Silvio Essinger, “Gonzaguinha 70 anos: moleque eterno”. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 17 set. 2015.
- BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Textos-subsídios ao trabalho pedagógico das unidades da Rede Municipal de Educação de Campinas/FUMEC. Jan/Fev/Mar/Abr, n.19, 2002.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. São Paulo: Bertrand do Brasil, 1989.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **O tempo não para**: a década de 1980 através de

Gonzaguinha e Cazuza. 2016. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói (RJ), 2016.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In Antonio Candido et al. **A crônica, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas / Rio de Janeiro: UNICAMP / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 11.

CAPONI, Sandra. *Covid-19 no Brasil: entre o negacionismo e a razão neoliberal*. **Estud. av.** [online]. 2020, v.34, n.99, p.209-224. Epub July 10, 2020. ISSN 1806-9592.

COELHO, Frederico. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Marcílio José de Sousa. Além de “Sanfona e Simpatia” e de “Cantorrancor”: a música de Luiz Gonzaga e Gonzaguinha sob a perspectiva da teoria crítica da comunicação. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização)– Departamento de Comunicação Social, Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Floriano (PI), 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DINIZ, Júlio; GIUMBELLI, Emerson; NAVES, Santuza C. (Org.). **Leituras sobre música popular: reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

DINIZ, Júlio. Música popular: leituras e desleituras. In: OLINTO, Heidrun; SCHÖLLHAMMER, Karl Erik. (Org.). **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio/ São Paulo: Loyola, 2002. p.173-186.

DINIZ, Júlio. Poética da agoridade, deslizamento e permanência. [Entrevista concedida à Márcia Junges e Thamiris Magalhães]. **Revista do Instituto Humanitário Unisinos**, Rio Grande do Sul, n. 441. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4819-julio-cesar-valladao-diniz-2>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ECHEVERRIA, Regina. **Gonzaguinha e Gonzagão: uma história brasileira**. São Paulo: Leya, 2012.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**: uma História dos Costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**: formação do Estado e Civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ESPINOSA, Baruch. **Ética**. Tradução Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: uma Arqueologia das Ciências Humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: história da violência nas prisões. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GROSGOUEL, Ramon. Para descolonizar os estudos de Economia Política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 80, p.115-147, mar. 2008.

HADDOCK-LOBO, Rafael. A ensinança de boiadeiro. In: SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Arruaças**: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 199-218.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**: o jogo como elemento da cultura. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1980.

JUNIOR, Luiz Gonzaga do Nascimento. “Gonzaguinha em ação – Lp novo e viagem pelo Brasil”. Entrevista concedida à Marlise César. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 16 out. 1986.

JUNIOR, Luiz Gonzaga do Nascimento. “Luiz Gonzaga Junior no Carlos Gomes – Depois da explosão em São Paulo teste no Rio”. Entrevista concedida à Antonio Chrysostomo. **Jornal O Globo**, 12 nov.1979.

JUNIOR, Luiz Gonzaga do Nascimento. “Luiz Gonzaga Junior: um viajante, um bolo de coisas”. Entrevista concedida à Lea Penteado. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 01 maio 1981.

JUNIOR, Luiz Gonzaga do Nascimento. “Gonzaguinha está de volta ao cenário, em alto estilo”. Entrevista concedida à Christina Cabo. **Jornal O Globo**, Rio de Janeiro, 15 out. 1985.

KAFKA, Franz. Crianças na rua principal. In: **Contemplação e o Foguista**. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1991.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.

KOHAN, Walter Omar. Da maioria à minoria: filosofia, experiência e afirmação da infância. In: _____. **Infância**: entre Educação e Filosofia. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 237-254.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia da Letras, 2019.

LEJEUNE, Philippe. **El pacto autobiográfico y otros estudios**. Madrid: Megazul, 1994.

LINS, Daniel. (Org.). **O devir-criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Editora Selo Negro, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **Lecturas de infancia**. Buenos Aires: EUDEBA, 1997.

MALTA, Dácio. Obrigado, Flávio Cavalcanti. In: ALBUQUERQUE, Célio. **1973**: O ano que reinventou a Mpb. Rio de Janeiro: Editora Sonora, 2013.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura**: corpo, lugar da memória. Letras, Santa Maria, v. 26, p. 63-81, 2003.

MEDEIROS, Jéssica Cunha de. e BATISTA, Mércia Rejane Rangel. Nomadismo e Diáspora: sugestões para se estudar os ciganos. **Revista Antropológicas**. Ano 19. 26(1):201-230, 2015.

MOREIRA, Daniella Bertocchi. **Parada obrigatória para pensar**: engajamento e mercado nas canções de Gonzaguinha. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2019.

MORTARI, Claudia (Org.). **Introdução dos Estudos Africanos e da Diáspora**. Florianópolis: DIOESC, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. A formação da Música Popular Brasileira (MPB) e sua trajetória histórica (1965-1982). **Humania del Sur**: Revista de Estudios Latinoamericanos, Africanos y Asiáticos, v. 9, nº. 16, p. 51-63, 2014.

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

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

NAVES, Santuza. A canção popular entre Mário e Oswald. In: COELHO, Frederico *et al* (Org.). **A canção brasileira**: leituras do Brasil através da música. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p.37-47.

NEGRIS, Adriano. O maraca era nosso: o futebol em tempos de arenização. In: BORGES-ROSARIO, Fábio; MORAES, Marcelo José Derzi; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Encruzilhadas Filosóficas**. Kindle edition, 2020.

NIETZSCHE, Friederic. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Tradução Mário da Silva. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

PACHECO, Mateus de Andrade. Cantando suas saudades, Elis inventa um país. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 16, n. 28, p. 57-76, jan-jun. 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. **O gol fatal**. Folha de São Paulo, Caderno “Mais!”, São Paulo, p. 4-5, 6 mar. 2005.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do Poder e Classificação Social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Editora Almedina, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução Lílían do Valle. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

REGO, José Lins do. **Menino de Engenho**. Rio de Janeiro: Olympio, 2003.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas do poeta sobre a vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

RUFINO, Luiz. Primeiro gole é do santo e a saidera é verso que não termina. In: BORGES-ROSARIO, Fábio; MORAES, Marcelo José Derzi; HADDOCK-LOBO, Rafael. **Encruzilhadas Filosóficas**. Kindle edition, 2020.

RUFINO, Luiz. Exu: tudo o que a boca come e tudo que o corpo dá. In: TAVARES, Júlio (Org.). **Gramáticas das corporeidades afrodiáspóricas**: perspectivas etnográficas. Rio de Janeiro: Editora Appris, 2021. p. 115-133.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. A língua do começo. In: **Olho a Olho**: ensaios de longe. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro, 2011.

SILVA, Ruberval José da Silva. **Vida de viajante**: uma análise musical da obra de Luiz Gonzaga na cidade do Rio de Janeiro. 2017. Dissertação (Mestrado em História) –. Departamento de história, Puc-Rio, Rio de Janeiro, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. Deixa Falar! In: **As Titias da Folia**: O brilho maduro de escolas de samba de alta idade. Rio de Janeiro: Nova Terra, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas miudinhas**: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2013.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

TAVARES, Gonçalo M. De arte e de ciência: o golpe decisivo com a mão esquerda. In: HISSA, Cassio E. Viana (Org.). **Conversações**: de artes e de ciência. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.125-150.

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

VASCONCELOS, Claudia Pereira. Deslocamento de fronteiras: percurso e produção musical de Gonzagão e Gonzaguinha. *Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*. v. 05, ed. especial, maio 2019.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Os mundos de Rosa. *Revista Usp*, São Paulo, p.78-87, dez-fev, 1997-1998.

VILHENA, Bernardo; CASTRO, Mauricio Barros de. **Estácio, Cidade Nova e São Carlos**: vidas e obras. Editora Retina, 2013.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.