

CENSURA E DISPUTA PELA INTERPRETAÇÃO: NOTAS PARA ESTUDO DO CANCIONEIRO DE GONZAGUINHA

CENSORSHIP AND THE STRUGGLE FOR INTERPRETATION: NOTES FOR A STUDY OF GONZAGUINHA'S SONGBOOK

Dossiê:

Tramas dialógicas do
cancioneiro brasileiro



ORGANIZADORES:

María del Pilar Tobar Acosta



João Vianney Cavalcanti Nuto



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGEM

v. 34, n. 67, abr. 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/01/2025

Aceito em: 21/04/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Luís Dadalti  

UFJF | dadalti.luis@gmail.com

Alexandre Graça Faria  

UFJF | alexandre.faria@ufjf.br

Resumo/Abstract

O cenário da música popular brasileira das décadas de 1960/70 trouxe a público uma série de compositores que conseguiram dispor de uma articulação lírica tal, que o campo dos Estudos Literários, a partir de então, se viu disposto a levar cada vez mais seu instrumental teórico para investigar a canção como objeto de estudo. Diante da ditadura militar vigente no período, a ironia se mostrou uma ferramenta de grande importância para esses compositores, que fizeram amplo uso dela como forma de contornar as imposições vindas do departamento de censura. Gonzaguinha, nesse contexto, se mostrou um músico particularmente interessado nesse recurso estilístico, chegando inclusive a atrelá-lo a sua persona musical. Assim, pelo instrumental apresentado pela linguista canadense Linda Hutcheon sobre o tema da ironia e da paródia, busca-se compreender de que maneira os pontos de partida e chegada do discurso irônico foram trabalhados pelo compositor dentro do panorama geral da música popular brasileira, enfatizando-se, para tal, o conceito de “comunidade linguística” e as implicações dessa forma de organização quando apresentadas em relação ao meio de reprodução de mídia, e sua circulação social.

Palavras-chave: Gonzaguinha, Ironia, Cancioneiro.

The cenary of Brazilian popular music in the 1960s and 1970s brought a series of composers who achieved a level of lyrical articulation that the field of Literary Studies started to increasingly apply its theoretical tools to investigate the Song as an object of study. In the context of the military dictatorship that operated during that period, irony proved to be a highly important tool for these composers, who made extensive use of it as a way to circumvent the restrictions imposed by the censorship department. Gonzaguinha, in this context, emerged as a musician particularly invested in this stylistic resource, even integrating it into his musical persona. Thus, using the framework presented by Canadian linguist Linda Hutcheon on the subjects of irony and parody, this study aims to understand how the starting and ending points of ironic discourse were employed by the composer within a broader panorama of Brazilian popular music. To this end, emphasis is placed on the concept of a “linguistic community” and the implications of this form of organization when considered in relation to the medium of media reproduction and its social circulation.

Keywords: Gonzaguinha, Irony, Songbook.

Esse artigo parte do entendimento de que a cultura brasileira hegemônica nos anos 60/70 pode ser compreendida como um processo de popularização ou massificação, na indústria cultural, das conquistas do Modernismo brasileiro, como bastião dos que abraçaram uma produção discursiva especialmente amparada na ironia, e nos mecanismos de citação, como o pastiche e a paródia. Esses elementos tornaram-se corriqueiros e se fizeram presentes em formas de expressão que irradiaram nos mais diversos contextos sociais. Movimentos como a Tropicália, e sua relação com o pensamento oswaldiano (manifestos Pau-Brasil e Antropófago,) ou o Cinema Novo, com suas adaptações do romance de 30, podem ser entendidos como pontos de partida para uma ampla margem de relações. Aqui pretende-se focar especificamente no que diz respeito ao manejo feito pelas canções nesse período. Esse recorte se faz de particular interesse uma vez que o contexto época é, supostamente, entendido como propício para esse tipo de articulação de discurso, sobretudo a partir do endurecimento da ditadura a partir de 69 e, em especial, devido à presença do aparelho de censura e à sua influência na imposição de novas formas de articulação estético-política na canção brasileira.

Primeiramente, em um breve panorama da década de 1960, nos seus primeiros anos, a canção brasileira se orientou por articuladores estético-ideológicos estabelecidos de resquícios das premissas cepecistas junto à bossa nova, e foi levada ao público por compositores como Edu Lobo e Sérgio Ricardo, que também flertaram com ritmos tradicionais brasileiros em seus trabalhos desse período, mas, fundamentalmente, criaram um caminho para o desenvolvimento da música engajada aliada a uma noção de raízes populares. Esse seria o caminho principal que também seria trilhado pela MPB nos anos seguintes: letras engajadas, ênfase no protagonismo do trabalhador de base, a busca pelos tipos sociais que caracterizariam o país (herança dos CPCs), muito samba, e uma presença cada vez mais significativa da música nordestina (Ridenti, 2000, p. 31). Os aspectos líricos, em especial, receberam um tratamento particularmente rebuscado durante esse período, que viu ser escrita, nos anais da história recente, uma lista de compositores bastante hábeis no tratamento lírico-musical, com nomes como Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Paulo César Pinheiro, Aldir Blanc, mais ligados fundamentalmente à música como área de atuação, mas também com outros como Cacaso, Torquato Neto, Capinan e Wally Salomão, que, no caminho aberto por Vinícius de Moraes nos anos 50, uniram efetivamente poesia e canção ao deixar as fronteiras entre essas expressões artísticas muito menos delimitadas (FARIA, 2020). Tal foi a força expressiva que a canção ocupou em âmbito estético, que falas como as de Affonso Romano de Sant'Anna se fazem facilmente compreensíveis quando afirma, ainda na época, que “talvez a poesia tenha regressado à música, compondo com ela um só todo como ao tempo dos rapsodos antigos e que o que se insiste ainda em converter em escrita nada mais seja do que um maneirismo que leva ao extremo o fracasso de Mallarmé” (Sant'Anna, 1978, p. 37).

Porém, como “parceiro de composição” a MPB sofreu a colaboração direta e constante dos aparelhos de censura da ditadura militar, cada vez mais interessados em patrulhar a canção, uma vez que se mostrava uma plataforma discursiva particularmente eficaz na penetração social. Tornou-se mister, para toda uma geração de compositores que se viam interessados em criar qualquer tipo de engajamento em sua arte, apelar para recursos estilísticos que pudessem comunicar suas ideias de maneira velada o suficiente para não receber o veto da censura, porém claras o bastante para serem percebidas pelo público. Essa equação não se faz clara nem certa a todo momento, mas diante de uma certa amostragem de letras, consegue-se perceber acenos linguísticos que configuraram padrões em canções críticas. Assim, recursos diversos são utilizados como maneira de operar sobre a “linguagem de fresta” (Vasconcelos, 1976) necessária para ser publicado, como ocorre na personificação do país para criticá-lo, muitas vezes atribuindo seu valor a uma segunda pessoa não identificada, como ocorre em “Apesar de você”, de Chico Buarque, ou mesmo por nomes próprios, como ocorre em “Luiza”, de Taiguara. Também atribuiu-se uma predisposição de leitura crítica ao uso de certas palavras, como o caso de um “não” ou injunções proibitivas em geral, que se percebe em “É proibido proibir”, de Caetano Veloso, e “Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil; e, dentre todas, a que parece ter sido uma das formas mais comuns ao trato com o governo: a ironia, muitas vezes aliada à paródia ou à alegoria, marcou seu papel.

Esse artifício retórico, porém, é particularmente delicado de se operar, uma vez que seu uso pode levar a uma leitura que afirma o valor daquilo que se pretende negar. Esse ruído de comunicação é abordado de forma particularmente interessante em uma entrevista conduzida por José Miguel Wisnik com Gonzaguinha no ano de 1975 para o jornal *Movimento*:

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

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

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

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

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

A troca de argumentos se mostra muito rica no que diz respeito às possibilidades de articulação discursiva da canção, considerando, para pensar a efetividade da transmissão da mensagem, perspectivas como o papel do autor na atribuição de valor sobre a obra, a influência do meio sobre a mensagem, o papel da recepção, e, claro, a pertinência da paródia como orientação estética para uma comunicação naquele cenário. Primeiramente, é importante pontuar a acepção que aqui será utilizada para pensar o conceito de paródia: diante de uma grande fortuna crítica desenvolvida historicamente, e entendendo que o próprio conceito de paródia foi transformado ao longo dos séculos, o trabalho de Linda Hutcheon sobre o tema se mostra particularmente prolífico e erudito. Em *A theory of parody* (2000), a autora canadense pensa o caráter fundamentalmente intertextual da paródia, voltando-se principalmente para seu uso como uma citação crítica de algum trabalho ou linguagem utilizada por uma obra anterior, com a qual se pretende dialogar:

Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text. (...) Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity. (...) Ironic inversion is a characteristic of all parody: (...) it is not a matter of nostalgic imitation of past models; it is a stylistic confrontation, a modern recoding which establishes difference at the heart of similarity.¹ (Hutcheon, 2000, p. 6-8)

É importante ressaltar que Hutcheon faz o uso do conceito, principalmente na relação entre obras, o que afasta um pouco sua referência para reflexão sobre a conversa entre Gonzaguinha e Wisnik. Porém, uma vez que uma das principais características da paródia é o intertexto trabalhado pelo distanciamento alcançado pela ironia, entende-se que essa figura de linguagem é, na verdade, a instância linguística fundadora daquilo que se desdobra em paródia. Hutcheon, diante disso, escreveu uma obra irmã de *A theory of parody*: *Irony's edge* (2005), em que centra as discussões no uso da ironia como um recurso discursivo particularmente identificado nos modos de expressão cotidianos do século XX. Dessa relação, operam-se, aqui, alguns pressupostos chave para a compreensão da ironia, a começar pela ligação estabelecida entre ela e as comunidades discursivas:

In a way, if you understand that irony can exist (that saying one thing and meaning something else is not necessarily a lie) and if you understand how it works, you already belong to one community: the one based on the knowledge of the possibility and nature of irony. It is less that irony creates communities,

¹ A paródia, dessa forma, é uma forma de imitação, mas uma imitação que se caracteriza pela inversão da ironia, nem sempre às custas do texto parodiado. (...) A paródia é, em outras palavras, repetição com distanciamento crítico, o que marca mais sua diferenciação do que a similaridade (...) A inversão da ironia é uma característica de toda paródia: (...) não é uma questão de imitação nostálgica dos modelos anteriores; é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no cerne da similaridade (tradução livre)

then, than discursive communities make irony possible in the first place². (Hutcheon, 2005, p. 17)

Diante dessa afirmação, é importante enfatizar que a ironia é uma operação linguística particularmente complexa, uma vez a inversão semântica operada é compreendida pela recepção de uma forma diferente do que se daria em um sistema idealizado de comunicação, em que a não correspondência da mensagem com a referencialidade do mundo seria percebida enquanto mentira na intenção do emissor. Diante da ironia, a comunidade linguística, que compartilha peculiaridades comunicacionais (como assuntos e léxicos), ao se perceber diante de um estranhamento discursivo na fala de um de seus membros (por exemplo, por meio da afirmação de crenças ideológicas que diferem das do grupo) consegue atribuir um valor de subversão sobre o que é proferido, enfatizando, para tal, a similaridade sob a diferença entre o discurso parodiado e o paródico, entre os referenciais estético-ideológicos valorizados pela comunidade discursiva de onde o discurso é apropriado e o de sua recepção.

Diante disso, vale-se aqui de um adendo ao contexto musical anteriormente apresentado para dar sequência à discussão: a sigla MPB, para além dos desígnios já mencionados, também traz consigo uma forte relação com o público universitário (Araújo, 2002, p.19), público aspirante à intelectualidade que, por extensão daquilo que foi apontado por Sant'Anna, se fazia presente nas letras e nos projetos estéticos das canções. Esse fato é ainda mais percebido quando se considera a criação do Festival Universitário, um entre diversos outros festivais da canção que ocorriam nas décadas de 1960 e 70, onde uma boa parte dos artistas da MPB apresentavam suas “músicas de trabalho” do ano; também se faz notável no surgimento no Movimento Artístico Universitário (MAU), de onde saíram compositores de peso como Aldir Blanc, César Costa Filho, Ivan Lins, e o próprio Gonzaguinha, e que buscavam se organizar em comunidade para articular canções que se relacionassem ao caminho trilhado pela MPB. Dessa forma, há uma comunidade linguística que se cria em torno das canções da MPB e que trazem consigo seus padrões estético-ideológicos, suas referências culturais comuns, suas temáticas mais recorrentes, e também os seus clichês comunicativos, como já apontado aqui ao fazermos referências às personificações do país e às injunções negativas para referenciar de maneira indireta o governo ditatorial.

Gonzaguinha, nesse sentido, ao levar em conta seu nome como um fator importante para a compreensão do sentido irônico de sua canção, valoriza não apenas a intenção da atribuição de significado por parte do autor, mas à própria comunidade linguística em si. De fato, a essa altura da carreira do músico (1975) é difícil dissociar sua imagem de sua comunidade de origem e do caráter crítico que ela, via de regra, apresentava em relação a diversas temáticas de interesse nacionalista. Dentre elas, a ironia sobre discursos utilizados para afirmação de uma identidade brasileira, fundamentalmente pautada na hipocrisia das elites, parece ser inclusive uma das formas menos inovadoras à época, uma vez que era presente já naquela que é considerada por muitos a primeira canção de engajamento desse período, “Canção do subdesenvolvido”, de Carlos Lyra e Francisco de Assis, lançada originalmente em 1962, antes do começo do regime ditatorial, mas reconhecidamente um marco dessa estética questionadora (Campos, 1968, p. 61). Essa questão chegou mesmo a ser abordada por Gonzaguinha em anos posteriores, em entrevista ao Pasquim:

GONZAGUINHA- (...) Com este disco aconteceu o mesmo processo do outro: Mandeí vinte e tantas música e voltaram nove. Fique meio bunda-lelê. Depois vi como nesses LP eu já tava doente; É um disco muito bonito, violento, e muito pesado, denso; A temperatura dele é realmente da gebrá que se sente com a tuberculose, que vem às quatro e seis horas da tarde (...) Fiz uma avaliação do meu comportamento até então, verificando que em determinado momento a situação do país tinha pesado muito sobre todas as cabeças, e que colocou nos meus ombros um endurecimento, uma coisa tendendo a mecânico. Eu sabia que eu não era assim, e percebi que teria que, não retomar aquilo que era an-

2 De certa forma, se você compreende a possibilidade de existência da ironia (que dizer uma coisa significando outra não implica, necessariamente, uma mentira) e você entende de que forma ela funciona, você já pertence a uma comunidade: uma baseada no conhecimento da possibilidade e da natureza da ironia. Não é tanto a ironia que cria comunidades a partir de si, mas as comunidades discursivas que tornam a ironia possível. (Tradução nossa).

tes, mas sim encontrar algo que não fosse mera atitude mecânica, senão estaria realmente fadado a acabar.

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

GONZAGUINHA- É você trabalhar já com determinado tipo de frase feita, com coisas ditas, e eu tava muito nisso aí. (Uma, 1981, p. 14)

A “frase feita” apontada por Gonzaguinha é justamente ao que nos referimos ao abordar a ideia de comunidade linguística. Chavões tão padronizados que se tornam repetição e identificação para determinados grupos. Nesse sentido, uma vez que havia, como já dito e enfatizado na entrevista ao Pasquim, uma relação muito intensa entre a censura e a produção dos artistas, nada mais coerente do que dividir as mensagens intencionadas na letra entre grupos: os censores, que não deveriam entender o cerne, e o público alvo, comunidade de onde o texto vem e a quem o texto se destina, que deveria ter acesso a essa esfera interpretativa. Para isso, então, o caráter fundamentalmente assimétrico da ironia (Hutcheon, 2005, p. 35) é operado, e os articuladores, lidos pelo grupo de recepção a quem a intenção autoral designa o texto, têm de ser compreendidos de maneira diferente pela recepção externa à comunidade linguística. Isso, claro, gera algumas situações ridículas, como o veto inicial da canção “Acabou o chorare”, de Moraes Moreira, que havia sido lida como uma canção erótica por versos como “invadiu minha cama/ (...) e sentou na minha mão”³, e a liberação (ainda que provisória) de “Apesar de você”, de Chico Buarque, mas que são casos que servem justamente como prova de que o ruído de comunicação entre grupos ocorria com frequência, a ponto de gerar uma certa paranoia interpretativa.

Isso resulta, inevitavelmente, em uma atribuição passional para a ironia, uma vez que seu caráter excludente leva à autoafirmação dos que a entendem, como contemplados pela comunicação, e o desprezo por parte daqueles que não. Dessa forma, “Since irony involves social interaction, there is no reason for it to be less implicated in questions of hierarchy and power (in terms of either maintenance or subversion) than any other form of discourse.”⁴ (Hutcheon, 2005, p. 38), o que leva compreender que o caráter subversivo da comunicação MPBista é, fundamentalmente, uma afirmação simbólica de poder retórico, intelectual e mesmo nacionalista sobre as forças militares, criando, com isso, um campo de resistência e afirmação ideológica diante do cenário proibitivo e truculento.

De forma similar, a trajetória de Gonzaguinha foi marcada pelo veto de algumas faixas por determinações do departamento de censura, e que trazem à tona a tensão entre grupos presente naquele momento. A música “Começo da festa”, primeira faixa do disco Plano de voo, de 1975, por exemplo, é uma introdução ao álbum, instrumental, trabalhada ao som de chocalhos, flautas, piano elétrica, reco-reco, contrabaixo, bateria e guitarra. Porém, ao ser levada ao departamento de censura, foi vetada em primeira instância, cabendo ao músico entrar com recurso pedindo a reavaliação da sentença, uma vez que a música não trazia nenhuma letra a ser vetada, sendo um dos (se não o único) caso de veto de uma faixa instrumental (Uma, 1981, p. 13). Com isso, fica evidente um processo de censura que reflete a frase de João Carlos Muller, um dos agentes da portaria 966, que permitiu a censura de discos depois do lançamento: “Melhora e piora [a censura] a cada dois anos, visando principalmente a três compositores: Chico Buarque, Gonzaguinha e Taiguara.” (O pêndulo..., 1976, p. 36). Assim, se por um lado é perceptível a incompetência do departamento de censura em ler o texto que lhe foi enviado, acentua-se, por outro, o clima de paranoia interpretativa do período, uma vez que o substantivo “festa” (ressalta-se aqui sua relação de hiperônimo com “carnaval”) traz consigo uma semântica suficientemente atrelada à metaforização da liberdade para levar a determinadas associações interpretativas marcadas pela repetição por parte de comunidades linguísticas, como percebido em exemplos como “Cadê meu carnaval”, adaptada do folclore angolano por Geraldo Azevedo (Azevedo, 1977), “Quando o carnaval che-

3 O documento de veto foi descoberto recentemente, em 20240, pelo historiador Ivan Lima, mais conhecido por encabeçar o premiado projeto “O que ouvi crescendo”. Devido a isso, a principal referência para esse documento se encontra nas redes sociais tanto do compositor Moraes Moreira (já falecido) quanto do historiador, e está disponível no link: <https://www.instagram.com/moraesmoreiraoficial/p/C_1BRUap-TH/?img_index=1>. Acesso em 27 de abr. de 2025.

4 Uma vez que a ironia envolve interação social, não há razão para que esteja menos relacionada a questões de hierarquia e poder (em termos tanto de manutenção quanto de subversão) do que qualquer outra forma discursiva (tradução livre)

gar”, de Chico Buarque (Hollanda, 1972) e “Agora é a Portela 74”, de Paulo César Pinheiro e Maurício Tapajós (MPB4, 1974).

Do mesmo disco, a canção “Geraldinos e arquibaldos” passou por um processo de veto parcial, com a condição de que fossem feitas alterações, o que foi apresentado por Gonzaguinha da seguinte forma:

Um dia fui chamado na Censura, e ela “Pô Gonzaga, essa música que você me apresentou..... essa ‘Maracanã’, essa palavra aqui...” “Que que tem essa palavra?” “Essa palavra tem uma tendência... e isso aqui...” “A senhora tá maluca? A senhora já foi ao Maracanã?” “ Não” “Então. Essa palavra aqui é corriqueira, não tem nada a ver. Vá interpretar assim em casa!” Aí começou: “Porque não sei o que, essa palavra na verdade quer dizer isso, tenho certeza. Quer ver? “Tá legal..” Virou pro chefe “Ô Sá, vê cumé que essa palavra aqui não quer dizer isso?” Aí gritei “Não responde não, Sá, tudo bem. Para tudo! Com licença...” Estiquei a mão, peguei a folha, e escrevi “Vetado em...” “Você tá maluco?!” “Não, tendo o prazer de vetar minha música. É o maior barato, nunca fiz isso na minha vida” “Mas, mas..... queria apenas que você trocasse essa palavra” “Não, essa aqui tá VETADA!” A música era: “No campo do adversário é bom jogar com muita calma...” (Uma, 1981, p. 14)

A disputa pela interpretação, então, se faz um tema fundamental para a música brasileira desse período, especialmente aquelas cujo objetivo era trazer temáticas que pudessem, em algum nível, apresentar uma imagem de país diferente daquela desejada pela ditadura militar. Essa disputa aconteceu de maneira tardia também com a canção “Comportamento geral”, lançada como EP no começo da década de 1970, tendo sido recolhido e proibido pelo governo militar até seu relançamento em LP em 1973 (Silveira, 1975, p. 5).

A canção “Comportamento geral” aporta uma percepção desviante em relação à tradicional constituição de uma comunidade interpretativa cepecista da MPB, que idealiza o povo e, alegoricamente, constrói a imagem do carnaval e da festa como bastiões de resistência e da liberdade⁵. Nitidamente o sujeito lírico se dirige a uma pessoa do povo, Seu Zé, e ironicamente descreve-o como aquilo que hoje poderia ser chamado “pobre de direita”, mas que é o sujeito submetido à ordem produtivista pautada na sobrevivência mínima. Eis a primeira estrofe e o refrão:

Você deve notar que não tem mais tutu
E dizer que não está preocupado
Você deve lutar pela xepa da feira
E dizer que está recompensado
Você deve estampar sempre um ar de alegria
E dizer: tudo tem melhorado
Você deve rezar pelo bem do patrão
E esquecer que está desempregado
Você merece, você merece
Tudo vai bem, tudo legal
Cerveja, samba, e amanhã, Seu Zé
Se acabarem teu carnaval?
(Gonzaguinha, 1973)

5 A canção se torna referência para os militares da ditadura para se referirem aos comportamentos combativos por ele apresentados. Em documento produzido pela agência de Porto Alegre do Serviço Nacional de Informações, em decorrência de uma apresentação do autor na cidade, a canção em questão é apresentada como um problema, dado que ela despertaria “sentimentos negativistas e a luta de classes”. Documento disponível em: <http://imagem.sian.an.gov.br/acervo/derivadas/br_dfanbsb_v8/mic/gnc/aaa/74066693/br_dfanbsb_v8_mic_gnc_aaa_74066693_d0001de0001.pdf>. Acesso em 27 de abr. de 2025.

Gonzaguinha investe na percepção do carnaval como um elemento alienante que funciona como gozo ou escape para o sujeito que aceita pacificamente as imposições econômicas e violentas da vida sob um regime opressivo e, no caso da época, ditatorial. Vale destacar que essa canção foi recentemente regravada por Elza Soares no álbum *Planeta fome* (2019) e, a despeito de não haver explicitamente um contexto de ditadura, são evidentes no contexto atual as manifestações populares de apoio à extrema direita, o que atualiza pela voz da cantora a configuração do povo que na canção do Gonzaguinha, circunscrita aos anos 70, fica nitidamente ligada aos grupos populares da sociedade brasileira. Na regravação, o contexto obriga a incluir elementos da classe média. A despeito do anacronismo de termos importantes da letra (“tutu”, “xepa”, “fusão”) o arranjo cria uma atualização da estética musical ao incorporar elementos eletrônico-percussivos e coro, e trazer linhas de baixo, bateria e guitarra mais ligadas aos lugares-comuns do reggaeton, gênero que tem ganhado espaço considerável no cenário musical global a uma levada que, originalmente, era caracterizada por baixo, bateria, violão, percussão e cordas. Assim, ao passo que Gonzaguinha trazia em seu trabalho um samba, música de matriz negra e popular, Elza Soares converge esses dois pontos na opção pelo reggaeton.

Dessa forma o que se pode indicar para avanços na leitura da obra de Gonzaguinha, é que suas canções trazem, enquanto criam tensões com lugares já estabelecidos pelo tradicional cancioneiro engajado da MPB, intenções e tensões que vão complexificar o lugar da disputa interpretativa. Ao estabelecer a ironia como estratégia de passagem pela censura, esse discurso acaba vazando como uma aceitação de autoidentificação pelo próprio sujeito ali representado. Então se uma figura do povo se pega cantando essa música e se dirigindo a um personagem “seu Zé”, que pode ser ele mesmo, há uma espécie de cortina de fumaça na construção dessa autopercepção. “Essa letra está falando de mim e eu quando canto estou falando de outro” — a canção de Gonzaguinha produz deslocamentos de comunidades interpretativas e esses deslocamentos talvez sejam uma boa hipótese para entender o motivo pelo “Comportamento geral”, retomada tantos anos depois por Elza Soares, com um vocabulário tão anacrônico, consiga fazer tanto sucesso, como já previsto no planejamento de mídia, dado que é a única canção do álbum a contar com videoclipe (algo de grande importância no mercado contemporâneo) e como mostrado nos números de reproduções apresentados em aplicativos de streaming (que os disponibilizam) como Youtube (927.225) e Spotify (1.666.672), em que a canção traz uma quantidade de reprodução muito superior às demais do álbum, à exceção da primeira faixa. E, além disso, é importante verificar que uma certa voga contemporânea pelo cancioneiro dos anos 70, da qual se pode citar não só a retomada da canção de Gonzaguinha, mas a de cantautores como Belchior, Ivan Lins, e mesmo daqueles que estão revisitando intensamente sua obra setentista, como Caetano Veloso ou Chico Buarque. É nesse eixo, também, e não só no contexto histórico da época de sua criação, que se torna fundamental entender como a presença de impasses brasileiros identificados desde as origens do nosso modernismo ainda estão aqui e são desafiadores.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Paulo César. **Eu não sou cachorro, não**: música popular cafona e ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- AZEVEDO, Geraldo. **Geraldo Azevedo**. Som livre, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. **Quando o carnaval chegar**. Philips, 1972.
- FARIA, Alexandre. “A presença da canção na literatura Brasileira”. In: Roniere Menezes. (Org.). **Na literatura, as canções**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020, v. 1, p. 19-48.
- GONZAGUINHA. **Luiz Gonzaga Jr**. EMI/Odeon, 1973.
- HUTCHEON, Linda. **Irony’s Edge**: the theory and politics of irony. New York: Routledge, 2005.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of parody**: the teachings of twentieth-century art forms. Illinois: University of Illinois, 2000.

MPB4. **Palhaços e reis**. Philips, 1974.

O pêndulo e seus alvos preferidos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1976, nº 111, 28 de julho. 1976. Caderno B, p. 1.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record. 2000.

SANT'ANNA. **Música popular e moderna poesia brasileira**. Petrópolis: Vozes, 1978.

UMA entrevista mais maior de grande com Gonzaguinha, **Pasquim**, Rio de Janeiro, nº621, 27 de maio. 1981. P. 13-15.

SILVEIRA, Emilia. O modo livre e comprometido de cantar, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, nº169, 24 de setembro. 1975. Caderno B, p. 5.

SOARES, Elza. **Planeta fome**. Deckmusic, 2019.

VASCONCELOS, Gilberto. **Música Popular**: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

WISNIK, José Miguel. Plano de voo, **Movimento**, Rio de Janeiro, 1975, nº 13, 9 de setembro. 1975. P. 20-21.