

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

# O tempo não para: A década de 1980 através de Gonzaguinha e Cazuza

**Gabriela Cordeiro Buscácio**

Orientadora: Samantha Viz Quadrat

Niterói  
2016

**B976 Buscácio, Gabriela Cordeiro.**

O tempo não para: a década de 80 através de Gonzaguinha e Cazuza  
/ Gabriela Cordeiro Buscácio. – 2016.

253 f.

Orientadora: Samantha Quadrat.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de  
Ciências Humanas e Filosofia. Departamento de História, 2016.

***Folha de Aprovação***

O TEMPO NÃO PARA – A DÉCADA DE 1980 ATRAVÉS DE  
GONZAGUINHA E CAZUZA

Gabriela Cordeiro Buscácio

Tese submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense - UFF, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor.

**Aprovada por:**

\_\_\_\_\_ Orientadora

Profª Drª Samantha Viz Quadrat (UFF)

\_\_\_\_\_

Profª Drª Adriana Facina (UFRJ)

\_\_\_\_\_

Profº Drº Romulo Mattos (PUC-RJ)

\_\_\_\_\_

Profª Drª Lucia Grinberg (Unirio)

\_\_\_\_\_

Profº Drº Francisco Carlos Teixeira da Silva

*Para Gonzaguinha e Cazusa,  
Que sempre lutaram contra a corrente*

*Para Vicente, Tomaz e Ana Flor,  
Pela aposta no amanhã*

## **Agradecimentos**

Quatro anos é muito, muito tempo. Muitas mudanças aconteceram na minha vida durante esse tempo. Perdi minha avó, Emília, que me faz falta todos os dias, perdi minha sogra, Arlete, que faz falta a todos nós. Elas, infelizmente, não estão vendo o final dessa caminhada.

Mas ganhei muita, muita coisa. Foram anos tão intensos que às vezes tenho a sensação que preciso parar para refletir e entender tudo que se passou durante esse tempo. E essa ebulição foi acontecendo junto com a pesquisa – tudo junto e misturado. Foi difícil, conflituoso, cheio de dúvidas e incertezas, mas cheio de paixão, força e beleza.

Portanto, o momento é, como poucos, de agradecer. Agradecer todas as pessoas que me permitiram chegar até aqui. Sei dos riscos que corro, mas não posso deixar de citar algumas delas, sabendo que posso esquecer alguém.

Preciso, como de praxe, agradecer a Capes, pela bolsa de doutorado que tive desde quase o comecinho da pesquisa. Sem ela, esse trabalho seria feito em condições muito mais difíceis. Precisamos que este tipo de política pública de financiamento de pesquisa seja aprofundado, para que cada vez mais pessoas tenham possibilidades de fazer ciência neste país.

Os professores, Francisco Carlos Teixeira, Lúcia Grinberg, Romulo Mattos e Adriana Facina, se dispuseram com toda a generosidade, a participarem da banca de arguição. Não tenho palavras para dizer a honra que tenho em saber que cada um deles vai ler esse trabalho e contribuir para seu crescimento. Só por isso, já valeu todo o esforço que tive com essa tese. Adriana Facina tem mais ligações ainda com o trabalho: foi a primeira orientadora dele e esteve presente na banca de qualificação. De alguma forma, suas contribuições acompanharam todo esse processo. Não posso esquecer também do professor Felipe Trotta, presente na banca de qualificação e que infelizmente não pode participar desse momento final.

Samantha, foi fundamental para que aquele projeto inicial de pesquisa se transformasse na tese de hoje. Nos encontramos no meio desse processo, onde eu estava absolutamente perdida e ela, com muita calma e conversa, foi me ajudando a nortear o caminho. Nossas reuniões duravam horas e horas porque além da pesquisa, falávamos sobre todo o resto mais da vida. Foram muitos os momentos de risada. Mas de muito trabalho e confiança. Ela sempre esteve absolutamente disponível e aberta para me ajudar. A ela preciso, do fundo do meu coração agradecer, a entrega e o carinho que sempre teve comigo. Sem nenhuma dúvida, os equívocos que esse trabalho possui são única e exclusivamente de minha responsabilidade.

Preciso também agradecer aos professores Marcelo Badaró (mais uma vez) e Sônia Mendonça. Os cursos que fiz no doutorado com os dois, enriqueceram de tantas e tão variadas formas este trabalho e a vida como um todo, que acredito que talvez eles não tenham essa compreensão. Considero os dois, para minha sorte, amigos. Renata Vereza, com quem não fiz curso, também ajudou nesta tese na medida que íamos nos encontrando e conversando sobre ela.

Mas esse trabalho só foi possível pelas pessoas que estão ao meu lado enquanto a vida gira. São muitos amigos reunidos nessa caminhada. Sou uma pessoa de muita sorte.

Faço parte de um bloco de carnaval, o Bagunça. Uma das maiores loucuras que já inventamos, mas sem dúvida, uma das maiores felicidades que vivemos. E são muitos amigos juntos pra sintonia funcionar: Zé e Régis, Daise e Fininho, Veros, Analu, toda a grande família Lana, Tio João, Alex Belmonte, e tantos outros que acreditamos e construímos a ocupação das praças e ruas dessa cidade.

Tenho também meu povo da praça: Antônio e Otto, Heleninha e Flávio, Cláudia e Jurema, nossos encontros ajudaram a manter a serenidade mesmo no meio de todas as confusões que a gente se mete.

Mas tem mais porque são tantos amigos... Juliana e Gustavo, Aline e Rafael, Raphael Millet, Luis Paulo, Mariana Blanc, Alexandra, Ana Claudia, Huguinho, nossas conversas sobre a tese, mas principalmente sobre a vida é que me permitiram um pouco de equilíbrio nesses tempos tortuosos.

Realmente sou uma pessoa de sorte, tenho minha família ampliada: Zazá, Simone e Vininho, Elaine e Chico me ensinaram que família não é laço de sangue e sim laço de amor. Construimos a nossa e nada nos separa. Junto com essa família, ganhei meus compadres: Cris e Ricardo, Chico e João, não consigo imaginar a vida sem estarmos juntos. Nós todos somos uma coisa só. Amo vocês!

Como não ando só, tenho meu povo do fundo do mar. Pedro e Felipe foram conquistas desses últimos anos que fizeram meus dias muitos mais divertidos. E eu tenho minhas sereias: Marielle, Dani, Lia e Claudia me ensinaram na prática a sororidade e o companheirismo. Mulheres fortes e guerreiras. Irmãs pra vida inteira. Sempre sabemos que a outra vai estar ao nosso lado. Brigamos pra caramba, conversamos sério, falamos bobagens, trocamos ideias, apoiamos umas as outras, mas, e principalmente, nos amamos pra sempre. Tenho muito orgulho de estarmos juntas nessa caminhada.

Tem a família que é de sangue e é o esteio de tudo. Tarcisão, Leandro e Marina e o pequeno Francisco trazem alegria a cada encontro. Meu pai e Kátia, mesmo longe, estão perto no pensamento e na alma. Meu trabalho de historiadora só foi possível porque tive durante toda a infância, as músicas do meu pai tocando na vitrola. Muito obrigado.

Não é todo mundo que tem uma mãe como a minha. Forte, ousada, companheira, amiga, a pessoa que nós podemos contar pra tudo. Todos nós temos muita sorte de vivermos juntos a ela. Não há palavras para agradecê-la tudo o que ela fez e faz por todos. É meu orgulho e minha utopia, quero sempre ser como ela.

Digo aos meus filhos que irmão é a melhor coisa que alguém pode ter porque tenho os meus como companheiros de jornada. Tadzio e Ian são as pessoas que mais me conhecem no mundo. Quando nos encontramos, eles me fazem voltar a ser criança implicando, brincando, gostando, chorando, tomando conta um do outro. Vocês fazem com que eu seja uma pessoa melhor. Cintia, minha cunhada, também é muito querida.

Chegamos na casa: Didia, Ana Claudia e agora Zefinha me deram a estrutura para que conseguisse fazer esse trabalho. Sem o cuidado delas com a casa e com as crianças não haveria pesquisa a ser feita. Mesmo que achassem estranho alguém trabalhar ouvindo música alta pela casa. Sem elas, cada uma no seu tempo, essa tese não existiria.

Eu tenho o meu amor, Tarcísio. São tantos anos juntos, tantas coisas aconteceram, mas continuamos descobrindo os caminhos para continuarmos gargalhando e nos amando. Ele é meu melhor amigo, meu companheiro de vida, meu cais. Sem ele essa tese não seria possível. Esteve comigo pensando, questionando e refletindo em todos os momentos desse trabalho. Tenho muito orgulho da família que construímos e das pessoas que nos tornamos.

E chegamos nas minhas crianças. Vicente, Tomaz e Ana Flor. Muitas pessoas achavam que eu era louca de fazer doutorado com três filhos. O que as pessoas não entendiam é que a pesquisa só fazia sentido porque eles eram parte de mim. É o amor incondicional que eles me ensinam diariamente. São meus companheiros de vida e meu papel é atrapalhar o menos possível porque eles são muito melhores que eu. São meu aprendizado. Mas sei também que essa temporada foi dura pra eles. Não é fácil ter uma mãe em casa que está ausente todo o tempo. Ter mãe doutoranda é dureza! Meu pessoal: ACABOU!!!! Agora mamãe é de vocês!!! Vamos fazer bagunça, jogar detetive, ler histórias juntos, ouvir música, falar bobagem, fazer experiências, cozinhar, brincar, estudar, jogar catan, ir à praia, no cinema, na cachoeira, viajar, dançar, inventar coisas, enfim fazer tudo aquilo que a gente merece!!!!

## Resumo

O objetivo central deste trabalho é analisar a forma como duas gerações de artistas viveram e expressaram a conjuntura na qual estavam inseridos durante a década de 1980. Para isso, elegemos Gonzaguinha e Cazuza, como representantes da MPB e do Brock e de gerações que vivenciaram a ditadura e a transição à democracia. O primeiro foi durante a década de 1970 censurado duramente pela canção engajada que produzia e na década seguinte entrou para o panteão dos grandes da MPB como cantor e compositor. Participava ativamente de diversos movimentos políticos que aconteceram no período. O segundo surgiu a partir da explosão dos grupos de rock com o Barão Vermelho, depois partindo para uma carreira solo. Se tornou um dos maiores poetas de sua geração, representando através de sua música e de sua atitude grande parte dos jovens daquela época. Acreditamos que essa investigação revela a complexidade e as possibilidades que cada um desses grupos apresentava naquele contexto específico, quer seja, o otimismo em relação a volta da democracia no país em oposição a desilusão frente a crise econômica e a falta de utopias. A conjuntura da redemocratização política e da Nova República, o impacto do crescimento das cidades, as transformações dos costumes, a construção de uma cultura juvenil são alguns dos elementos analisados. A MPB e o Brock conviveram e cantaram, de formas diferentes, a realidade que estavam vivendo. A forma de expressão de cada um desses estilos musicais repercutia em determinados grupos geracionais revelando como cada um desses setores experimentavam aqueles tempos. Para nossa análise, utilizamos como fontes primárias as canções e depoimentos de ambos. Esse material se mostrou muito rico e fecundo por unir o processo de criação do artista em constante diálogo com sua geração e com a conjuntura dos anos de 1980.

Palavras-chave: geração, MPB, Brock, anos de 1980, Gonzaguinha, Cazuza, redemocratização.

## **Abstract**

The main objective of this thesis is to analyze how two generations of artists lived and expressed the situation in which were entered during the 1980s. For this we chose Gonzaguinha and Cazusa, as representatives of MPB and Brock and generations who lived through the dictatorship and the transition to democracy. During the 1970s the first one was censored hard because of the politically engaged song he produced, and during the next decade entered the pantheon of the greatest musicians of MPB as a singer and songwriter. He actively participated in various political movements that occurred in this period. The second one emerged from the explosion of rock bands with the Barão Vermelho, and after left the band for a solo career. He became one of the greatest poets of his generation, representing through his music and his attitude a major part of young people of that time. As so, this research reveals the complexity and the possibilities that each of these groups presented in that specific context, whether the optimism about the return of democracy in the country as opposed to disappointment about the economic crisis and the lack of utopias. The conjuncture of political democratization and the New Republic, the impact of the cities' growth, the transformation of mores, the construction of a young culture are some of the elements analyzed. MPB and Brock lived and sang the reality they were living in different ways. The form of expression of each of these musical styles resonated in certain generational groups, revealing how each of these sectors experienced those times. For the analysis, I used as primary sources the songs and testimonies of both artists. This material proved to be very rich and fruitful for combining the process of creation of the artist with a constant dialogue about their generation and the conjuncture of the 1980s.

Keywords: generation, MPB, Brock, the 1980s, Gonzaguinha, Cazusa, redemocratization

## Résumé

L'objectif principal de cet article est d'analyser comment deux générations d'artistes ont vécu et ont exprimé la situation dans laquelle avait été entrée durant les années 1980. Pour cela, nous avons choisi Gonzaguinha e Cazusa en tant que représentants de MPB et Brock et les générations qui ont vécu la dictature et la transition vers la démocratie. . Le premier a été, au cours des années 1970, fermement censuré comme conséquence de la chanson politiquement engagée qu'il ait fait. Et, dans la prochaine décennie, est entré dans le panthéon des grands musicien de la MPB en tant que chanteur et auteur-compositeur. Il aussi participait activement à divers mouvements politiques qui ont eu lieu dans la période. Le second emerge de l'explosion des groupes de rock avec le Barão Vermelho, band qu'il a quitté après pour poursuivre une carrière solo. Il est devenu l'un des plus grands poètes de sa génération, car il a représenté, à travers sa musique et sa grande attitude, des jeunes de cette époque. Nous croyons que cette recherche révèle la complexité et les possibilités que chacun de ces groupes a montré dans ce contexte spécifique, si l'optimisme au sujet du retour de la démocratie dans le pays, par opposition à la déception avant la crise économique et le manque d'utopies. Nous croyons que cette recherche révèle la complexité et les possibilités que chacun de ces groupes a montré dans ce contexte spécifique, si l'optimisme au sujet du retour de la démocratie dans le pays, par opposition à la déception avant la crise économique et le manque d'utopies. La situation de la démocratisation politique et la Nouvelle République, l'impact de la croissance des villes, la transformation des mœurs, la construction d'une culture de la jeunesse sont quelques-uns des éléments ici analysés. MPB et Brock ont vécu et chanté, de différentes manières, la réalité qu'ils vivent. La forme d'expression de chacun de ces styles musicaux résonné dans certains générations, révélant la façon dont chacun de ces secteurs ont expérimenté ces moments. Pour notre analyse, nous avons utilisé comme sources primaires les chansons et les témoignages des deux artistes. Ce matériau a démontrée d'être très riche et fructueuse parce-que il permet conjugué le processus de création de l'artiste avec un dialogue constant sur cette génération et la situation des années 1980.

Mots-clé: génération, MPB, Brock, 1980, Gonzaguinha, Cazusa, redémocratisation.

## Sumário

<b>“De volta ao começo”: Introdução .....</b>	<b>13</b>
<b>1. “Por que a gente é assim?": Indústria cultural e música popular.....</b>	<b>21</b>
1.1. A indústria cultural: limites e possibilidades.....	23
1.2. A indústria fonográfica.....	28
1.3. O conceito de MPB: construção e análise .....	39
1.4. Aumenta que isso aí é rock'n roll.....	49
1.5. Sintetizando .....	57
<b>2. “Dias de Santos e Silvas”: O contexto de Gonzaguinha e Cazuza.....</b>	<b>58</b>
2.1. A redemocratização .....	60
2.2. História e Biografia .....	68
2.3. Gonzaguinha – o moleque do São Carlos.....	71
2.4. Cazuza – o jovem carioca.....	96
2.5. O encontro dos artistas ou as pragas do século XX.....	115
<b>3. “Um trem pras estrelas”: O encontro das gerações de Gonzaguinha e Cazuza.....</b>	<b>118</b>
3.1. Tem um pessoal novo aí.....	120
3.2. O conceito de geração .....	122
3.3. A auto representação de Gonzaguinha e Cazuza.....	125
3.4. As gerações do AI-5 e dos 80.....	136
3.5. Sintetizando .....	152
<b>4. “Todo amor que houver nessa vida”: As relações amorosas cantadas por Gonzaguinha e Cazuza .....</b>	<b>153</b>
4.1. As mulheres invadem a música brasileira .....	156
4.2. A reorganização do movimento feminista.....	157
4.3. As definições do amor .....	158
4.4. Encontros, flertes e paqueras .....	166
4.5. Casamentos e relações estáveis .....	172
4.6. Brigas, separações e divórcios.....	176
4.7. Sexualidades .....	185
4.7. Concluindo... ..	194
<b>5. “Desenredo (Gres Unidos do Pau Brasil)": O Rio e o Brasil de Gonzaguinha e Cazuza .....</b>	<b>195</b>
5.1. O Rio de Gonzaguinha e Cazuza.....	196
5.2. As cidades.....	196
5.3. O Brasil e o nacional-popular.....	212
5.3.1. Sonhos Brasis de Gonzaguinha .....	216
5.3.2. Brasil de Cazuza .....	227
5.3. Concluindo .....	237
<b>“Com a perna no mundo” ou "Pro dia nascer feliz" .....</b>	<b>240</b>
Conclusão.....	241
<b>Jornais e revistas citados .....</b>	<b>245</b>
<b>Links e sites citados.....</b>	<b>247</b>
<b>Lista de canções citadas por capítulo .....</b>	<b>248</b>
Capítulo 3 .....	248
Capítulo 4 .....	248
Capítulo 5 .....	250
<b>Bibliografia.....</b>	<b>251</b>

**“De volta ao  
começo”:<sup>1</sup>**

**Introdução**

---

<sup>1</sup> Título de música de Gonzaguinha.

## *Introdução*

Foram diversos os caminhos que me levaram a construir e delimitar o tema dessa pesquisa. Em primeiro lugar, a relação da História com a música sempre foi meu objeto de pesquisa desde a graduação. Minha monografia foi sobre a Grêmio Recreativo Escola de Samba Quilombo, fundada por Candeia em 1975. Aquele início de contato com a pesquisa, o levantamento de fontes e o exercício da escrita me encantaram de diferentes formas.

Dois ou três anos após a formatura, ingressei no mestrado na UFF, para aprofundar o tema que havia investigado na graduação. Com os recortes e adequações que foram acontecendo durante o processo de pesquisa, acabei focando o trabalho na vida de Candeia, sambista e militante do movimento negro, que propunha uma forma de fazer o carnaval diferente da que vemos hoje em dia, mostrando que na História podemos perceber os diversos caminhos que poderiam vir a ser trilhados.<sup>2</sup>

Essa relação da História com a música sempre esteve presente em meu trabalho como pesquisadora, mas também como professora, buscando muitas vezes nas canções, o atrativo e as possibilidades de análise de fonte histórica com meus alunos de ensino fundamental e médio.

Em fins de 2011 apresentei o projeto de doutorado novamente na UFF, mas fugindo da questão racial e do carnaval, estruturantes do meu trabalho até então. Queria naquele momento estudar a MPB e o rock brasileiro da década de 1980 como elementos que ajudariam a explicar o processo de redemocratização política que o Brasil atravessou a partir de meados dos anos de 1970.

Essa opção necessariamente tem uma forte ligação com a minha vida durante os anos de 1980. Nascida em uma família de classe média, com pais que faziam parte da geração de 68, cresci ouvindo MPB como fundo musical de toda minha infância. Os anos de 1980 chegaram trazendo o Brock, com a qual (enquanto criança) via com desconfiança. À medida que fui me tornando adolescente, aquele passou a ser também parte das minhas

---

<sup>2</sup> BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. *“A chama não se apagou”*: Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, mimeo, 2005.

músicas. Vivi, portanto, durante minha adolescência, ouvindo e curtindo a MPB e o Brock com maior ou menor intensidade dependendo da idade.

À medida que a pesquisa foi se desenvolvendo, novas perguntas foram sendo feitas. Passamos a nos interrogar sobre quem eram os ouvintes da MPB e do Brock. Além disso, a conjuntura dos anos de 1980, foi tomando cada vez mais importância, não somente na política, mas todas as transformações sociais, políticas, econômicas e comportamentais. Assim, recortes foram feitos na proposta inicial.

Assim, focamos em Gonzaguinha e Cazusa, por entendê-los como representantes dos dois gêneros musicais investigados. Não se trata de forma alguma de uma biografia comparativa dos dois. Nosso objetivo nunca foi esse. Buscamos através de suas canções e depoimentos compreendê-los como significativos e expressivos daquela conjuntura.

Mas a biografia histórica e comparativa que nos propomos a fazer buscou dialogar a obra de nossos artistas com o contexto que eles estavam inseridos.

A partir da análise da obra dos dois artistas buscamos compreender um universo mais amplo: as gerações de 68 e de 80 vivendo conjuntamente a década de 1980. Assim, nossa investigação compreendia que aqueles que eram jovens em 1968, que tinham um discurso de esquerda e de resistência a ditadura civil militar, cheios de certezas através do marxismo ou da contracultura, viviam nos anos 1980 uma relação de esperança por um lado, ao acompanhar o processo de transição dos governos militares para o civil, por outro, assistiram a gravidade da crise econômica e política que atravessou toda a década. Havia uma relação dúbia de esperança *versus* desesperança que caracterizou aquele grupo social e que pôde ser percebido através das canções de Gonzaguinha.

A geração de 1980, jovens recém-chegados à vida adulta, enfrentava questões graves naquele momento: a crise econômica não os permitia encontrar o primeiro emprego; o crescimento da violência urbana; a transição política não era uma questão premente, pois haviam nascido já durante a ditadura, havia ainda a inquietação maior com a falta de utopias e da quebra de paradigmas que aquela conjuntura apresentava. A desilusão com o futuro, a dificuldade no adaptar-se a vida adulta os tornou os jovens “rebeldes” e “alienados” que um discurso conservador durante aquela década procurava defini-los.

Sabemos que não eram de forma alguma todas as pessoas que tinha em torno dos 20 anos em 1968 e em 1980 que são o critério para definir quem pertence a qual geração. Nosso padrão é outro. Quando nos referimos a geração de 68 estamos pensando em um grupo de jovens daquela época que tinham o discurso da esquerda, que de diferentes formas lutavam contra a ditadura militar e que eram ouvintes da MPB. Na década de 1960 eles eram chamados de jovens universitários ou intelectualizados. Esse grupo é específico, mas significativo na sociedade brasileira desde aquela época. Chegando aos anos de 1980 eles enfrentavam a transição política “pelo alto”, desde a anistia política, mas tinham a esperança de que a democracia restabeleceria os rumos para que o país se transformasse em uma nação moderna, democrática e justa. Não foi isso que aconteceu na chegada a Nova República.

A geração de 1980 também não representa todos os jovens que tinham 20 anos naquele momento. São aqueles jovens vindos da classe média e que ouviam rock e se identificavam com o canto dos roqueiros. Eles sofreram com a quebra de paradigmas dos anos anteriores e tinha um sentimento forte de desilusão e falta de perspectivas com o futuro e com o país. Muito de seu desencanto e de seu cotidiano foi cantado pelo Brock.

\* \* \* \* \*

Precisamos fazer agora um breve esclarecimento metodológico sobre a utilização das canções como fontes históricas importantes e válidas para a História

O estudo da história e da música é um *campo* de estudos recente na historiografia e que agora vem ganhando impulso. No meu entender a maior dificuldade reside na subjetividade existente na música em oposição à cientificidade existente na História. A junção dos dois campos, portanto, não pode ser feita sem que sejam aparadas algumas arestas.

A principal questão na utilização de música como documento histórico é que ela possui uma "dupla natureza", ou seja, ela é composta de letra e música. Para um trabalho de natureza histórica é comum que o historiador se prenda à primeira delas, analisando somente sua letra. O problema disso é a perda de um importante elemento do processo criativo: a música e sua interpretação. Como as pesquisas em História são feitas e

registradas do ponto de vista escrito, acabamos deixando de fora da análise o parâmetro musical e interpretativo.

Mas o que fazer então? Deixar de fora um dos componentes fundamentais da criação do artista e nos prendermos a outra? A proposta elaborada por Marcos Napolitano<sup>3</sup> - com a qual concordo – defende a necessidade de descrever ao leitor como é a música, qual o seu ritmo e como é a interpretação do cantor. Assim, apesar de não eliminar o problema, acreditamos que é possível uma análise mais completa da canção.

A música enquanto um objeto de estudo das ciências humanas vem ganhando corpo nos últimos anos na academia brasileira. Vários estudos foram feitos no campo da História a partir de fins dos anos 80, com destaque para os trabalhos de Arnaldo Contier, Antonio Pedro Tota, Adalberto Paranhos e Maria Izilda Santos de Matos, e mais recentemente os de Marcos Napolitano, Orlando Barros e Paulo César de Araújo<sup>4</sup>.

A opção pela música nos abre um amplo leque de fontes de informações que devem ser buscadas devido a especificidade do tema. Segundo Napolitano em um pequeno ensaio sobre História e Música

Os novos estudos em torno da música popular, sobretudo em torno da indústria fonográfica e do consumo musical, demonstram o quanto é difícil, hoje em dia, sustentar abordagens generalizantes e normativas. Os padrões organizacionais internos, as variáveis sociológicas e históricas, o papel dos circuitos culturais específicos (instituições, espaços sociais), enfim, fatores desprezados pela sociologia determinista (atenta às macro-relações sociais),

---

<sup>3</sup>NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular* – Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

<sup>4</sup> Destacamos os seguintes trabalhos: CONTIER, A. D. *Samba na cidade de São Paulo. Um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986; CONTIER, A. D. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997; PARANHOS, Adalberto. “Novas bossas e velhos argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB)”. *História e Perspectivas*, Uberlândia-MG, v. 3, n. 3, p. 5-111, 1990; PARANHOS, Adalberto. “Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos”. *Projeto História*, São Paulo-SP, v. 20, n. 20, p. 221-226, 2000; MATOS, M. Izilda S de. *Melodia e Sintonia e Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1996; MATOS, M. Izilda S de. *Dolores Duran: experiências boêmias em Copacabana dos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997; NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001; BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001; ARAÚJO, P. C. de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

devem ser levados em conta. No caso do Brasil, essa abordagem sugere um enorme esforço de coleta de fontes e dados empíricos<sup>5</sup>.

Além do esforço de coleta de fontes e dados empíricos proposta por Napolitano, não podemos esquecer que as fontes primárias que utilizaremos são as músicas de nossos artistas. Nesse sentido, é importante lembrar os versos de Augusto de Campos: “*Estou pensando/no mistério das letras de música/tão frágeis quando escritas/tão fortes quando cantadas.*”<sup>6</sup> Torço que a análise das letras incorpore o vigor das canções, ou das palavras-canto.

Em nosso estudo, analisamos um total de 222 canções dos dois artistas. Investigamos 126 músicas de Gonzaguinha, o que não corresponde ao total de sua obra. Isso porque focamos nossa análise nos álbuns entre 1977 e 1990. Esse recorte foi feito à medida que avançamos no tempo para a década de 1980 e compreendemos que a parte que nos era significativa para nossa pesquisa estava nesses discos. Nos voltamos sobre 96 canções de Cazuza, que corresponderam aos anos de 1982, primeiro LP gravado com o Barão Vermelho, até o último disco lançado com vida, em 1989.

A análise dessas canções nos mostrou a existência de seis temáticas presentes na obra de ambos. São elas: amor; autobiografia; cidade; crítica social e do cotidiano; crítica política e a profissão de músico. É claro que diversas músicas contavam com mais de uma temática selecionada. Optamos por considerar todas elas fazendo com que, portanto, uma música pudesse ser analisada sob a ótica de mais de uma temática.

Dentre os temas, aquele que apareceu na maioria das canções dos dois artistas foi o amor. Nesse tema estão incluídas as relações amorosas, as definições de amor, as relações estáveis e separações, a sexualidade, enfim os diversos subtemas que se apresentaram nas músicas. Cerca de 32% das canções de Gonzaguinha versavam sobre o amor, enquanto a maioria (57%) das de Cazuza incluíam esse tema. Não foi à toa que um capítulo da tese foi dedicado a temática, que além de nos revelar o amor e as relações

---

<sup>5</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular* – Belo Horizonte: Autêntica, 2002 p. 36.

<sup>6</sup> CAMPOS, Augusto. “Prefácio” in. NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 2012.

amorosas que aquelas gerações experimentavam, também nos apontou mudanças comportamentais no relacionamento a dois.

Outro tema presente na obra dos dois foi a política. Neste ponto, incluímos as músicas que tinham explicitamente a temática política, mas também aquelas que pensavam o país e seu futuro. Cerca de 28% das canções de Gonzaguinha incluíam esse assunto, enquanto eram 7% das de Cazuza. Essa distância pode ser explicada a partir das diferenças entre as gerações de 68 e de 80 no que diz respeito ao interesse e relevância que cada uma delas depositava no processo de transição dos governos militares para o civil.

Incluímos no mesmo capítulo onde analisamos a política, um ponto sobre a cidade. Neste tema, foram reunidos a temática urbana, assim como a oposição simbólica entre campo e cidade. Além disso, a cidade do Rio de Janeiro também foi analisada sob a ótica de cada um deles. Cerca de 6% das canções de Gonzaguinha e Cazuza tinham esse assunto.

Outro tema recorrente nas músicas dos dois artistas foi a autobiografia. Nesse tópico, incluímos a representação que cada um deles fazia de si próprios e de sua geração, além das músicas que tinham a família e a infância como assuntos. 12% das músicas de Gonzaguinha tinham essa temática enquanto 13% das de Cazuza também versavam sobre isso. Esses dados revelam que o interesse em cantar sua própria geração era significativo para os dois artistas.

Numa proporção menor, mas num item bastante próximo ao anterior, vimos que 4% das músicas de Gonzaguinha e Cazuza abordaram a profissão de músicos ou de artistas. Essas canções revelavam a função que cada um deles acreditava ter com sua profissão e a importância dela em suas vidas.

Identificamos o último tema abordado como “crítica social e do cotidiano”. Bastante amplo, tal temática reunia canções que faziam críticas e revelavam dimensões do cotidiano daquelas gerações. Por volta de 17% das músicas de Gonzaguinha tinham essa temática enquanto 13% das de Cazuza versavam sobre ela.

\* \* \* \* \*

Falemos agora sobre a estrutura da tese propriamente dita.<sup>7</sup> O primeiro capítulo tem como objetivo debater alguns pontos-chaves para entendermos a conjuntura que vai desembocar na década de 1980, no que diz respeito ao cenário musical. Começa fazendo uma discussão sobre o importante conceito de *indústria cultural* proposto por Adorno e Horkheimer, seus limites e contribuições. Depois, vamos relacionando como a década de 1970 foi o momento de consolidação da indústria de bens culturais e mais especificamente analisamos o caso da indústria fonográfica. Através dessa análise entendemos como a indústria fonográfica chega a década de 1980 mantendo uma alta vendagem de discos apesar da crise econômica e como a MPB e o Brock são importantes nesse processo. O capítulo segue fazendo uma discussão sobre as origens do conceito de MPB e da compreensão do estilo guarda-chuva que este estilo musical traz. Finalizamos esta etapa apresentando o Brock, desde um histórico do rock no Brasil até os embates que os roqueiros tiveram com a MPB quando surgiram no cenário musical do país.

O segundo capítulo trata da conjuntura política mais específica da década de 1980. Assim, começamos fazendo uma discussão sobre o processo de redemocratização política desde a anistia até a Nova República. Está presente nessa discussão tanto o sentimento de desilusão, com a incompletude do processo de transição, como também da importância da ocupação e retomada das ruas a partir das diretas-já. Seguimos fazendo um pequeno debate sobre as possibilidades e dificuldades em trabalharmos com a biografia histórica e a necessidade de dialogarmos todo o tempo com o contexto. Depois fizemos uma apresentação das trajetórias de Gonzaguinha e Cazuza, levando em consideração os aspectos que nos pareceram mais significativos e marcantes na construção de suas composições.

No terceiro capítulo, começamos a análise das fontes, ou seja, das canções e depoimentos de Gonzaguinha e Cazuza. O objetivo deste capítulo é compreender as respectivas gerações que cada um deles representava. O capítulo começa apresentando a cultura juvenil que vai desembocar na arte, consumida pela juventude de 1980. Na sequência, faz um debate sobre a utilização do conceito de geração para a História. Segue fazendo esclarecimentos metodológicos sobre a utilização das canções como fontes históricas, seus limites e possibilidades. A partir daí, focamos na análise das músicas e dos depoimentos dos artistas buscando entender como cada um deles buscava se

---

<sup>7</sup> Incluímos na tese um CD com todas as músicas analisadas nos capítulos na ordem em que elas apareceram.

apresentar e representar em suas canções e a profissão de cantor. Finalizamos delimitando as características das gerações de 68 e a de 1980 que identificamos na obra de nossos artistas.

O quarto capítulo fala sobre o amor e as mudanças comportamentais nos relacionamentos amorosos que a década de 1980 apresentou. A segunda onda do movimento feminista estava num crescendo a partir do final dos anos de 1970 e repercutiu nas práticas das gerações de 68 e 80, e conseqüentemente em suas canções. Assim, iniciamos o capítulo falando sobre a forte presença das cantoras no cenário musical a partir da década de 1970. Seguimos discutindo a segunda onda feminista no Brasil e suas conseqüências. Com estes aspectos em tela, analisamos as fontes buscando debater o que significava o amor para nossos artistas, bem como suas conquistas amorosas e paqueras, as relações estáveis como namoros e casamentos, as brigas, separações e divórcios e a questão da sexualidade. A partir dessa análise percebemos como cada geração estava vivendo e compreendendo suas relações afetivas.

No quinto e último capítulo, visamos discutir o impacto do processo de urbanização das cidades e das questões políticas na obra dos artistas analisados e em suas respectivas gerações. Iniciamos o capítulo falando rapidamente sobre o inchaço das cidades e como os nossos artistas cantavam a experiência da vida urbana. O Rio de Janeiro, cidade de ambos, foi também objeto de análise. Depois, começamos o debate sobre as transformações políticas que o Brasil atravessou, focando no debate sobre como o nacional-popular aparecia em diversos momentos da história do Brasil durante o século XX. Seguimos analisando as fontes para tentar identificar como elas respondiam perguntas como “que país é esse?”; “quem é o povo?” para Gonzaguinha e Cazuza e, a partir deles, para as gerações de 68 e 80.

Enfim, desejo uma boa leitura e que ao seu final possamos entender melhor as gerações de 68 e 80 e, conseqüentemente, elementos que construíram nosso próprio tempo.

*“Por que a gente é  
assim?”<sup>8</sup>:*

*Indústria cultural e  
música popular*

,

---

<sup>8</sup> Título de música de Cazuza, Frejat e Ezequiel Neves.

## 1. 1. A indústria cultural: limites e possibilidades

É uma fórmula. Você trabalha no negócio, faz aquilo todo dia, você aprende a fazer. Existia um mercado consumidor, um mercado investidor. Existia uma rádio que estava formatada para aquele tipo de trabalho e você caía dentro e saía fazendo. Meu amigo, era um atrás do outro, era receita de bolo. Eu entrava numa gravação, eu sabia qual era a rotina daquela gravação: ‘Agora é base, agora são as cordas, agora é isso, aquilo. Está faltando o gancho do refrão! Ok, vamos mexer aqui, agora sim! [canta:] *Menina veneno o mundo é pequeno demais pra nós dois* [assovia:] *fiu fiu fiu fiu fiu*. Tá! Isso aqui é o gancho, é isso que vai pegar o pessoal pela orelha e tal e coisa’. Era uma atrás da outra, não tinha erro!<sup>9</sup>

O trecho acima faz parte de uma entrevista concedida por Carlos de Andrade, o Carlão, conhecido produtor musical durante os anos 1980. O que chama a atenção em seu depoimento é a ideia de que para uma música ter sucesso comercial ela precisa seguir uma fórmula, uma receita de bolo. Essa repetição de artifícios servia para “*pegar o pessoal pela orelha*”.<sup>10</sup> O objetivo seria buscar padrões já reconhecidos pelo público e reproduzi-los, fazendo com que a fábrica de sucessos comerciais funcionasse indefinidamente.

A repetição de padrões artísticos apontados por Carlão foi conceituada por Adorno e Horkheimer como um processo de *standardização*, ou seja, a alta recorrência de elementos reconhecidos, e que seriam a chave do sucesso comercial. Segundo eles,

Logo se pode perceber como terminará um filme, quem será recompensado, punido ou esquecido; para não falar da música ligeira, em que o ouvido acostumado consegue, desde os primeiros acordes, adivinhar a continuação,

---

<sup>9</sup> Entrevista de Carlos de Andrade *apud* TROTTA, Felipe. *O samba e suas fronteiras – “Pagode Romântico” e “Samba de Raiz” nos anos de 1990*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011. p. 41.

<sup>10</sup> TROTTA, Felipe. 2001, p. 41.

e sentir-se feliz quando ela ocorre. [...] Ministrados por especialistas, essa escassa variedade é distribuída pelos escritórios.<sup>11</sup>

O que, ambos os textos estão dizendo, cada qual com sua visão do processo, é que os bens culturais que alcançam o sucesso comercial, servem de “modelos” para que outros músicos repitam alguns artifícios melódicos, rítmicos, poéticos, buscando reproduzir a consagração alcançada. E esse processo de produção de “sucessos” está cada vez mais intrinsecamente relacionado a gravadoras e produtores musicais.

A ideia de estandardização dos bens culturais serve de base para o conceito de *indústria cultural* formulado também por Adorno e Horkheimer em 1947, segundo o qual existe um sistema de empresas e indústrias que tem como objetivo atrofiar “*a imaginação e a espontaneidade do consumidor cultural*”, impossibilitando a “consciência” e mantendo os consumidores presos a esse sistema. Então,

O princípio básico consiste em lhe apresentar tanto as necessidades como tais, que podem ser satisfeitas pela indústria cultural, quanto em, por outro lado, antecipadamente, organizar essas necessidades de modo que o consumidor a elas se prenda, sempre e tão só como eterno consumidor, como objeto da indústria cultural.<sup>12</sup>

Não há como negar que a concentração de empresas de ramo cultural aconteceu ao longo do século XX<sup>13</sup>, dando-lhes um enorme poder de decisão do que é ou não vendável. Como já mostrado antes, a repetição de clichês na busca pelo sucesso comercial limita a diversidade de bens culturais produzidos, promovendo uma homogeneidade do que é produzido. Além disso, a indústria cultural realimenta os consumidores com a mesma fórmula, prendendo-os também em um círculo vicioso. Em oposição à ideia de uma *cultura de massa* que seria espontânea, produzida pela expressão e gosto popular, Adorno e Horkheimer conceituam a *indústria cultural* ressaltando o caráter de

---

<sup>11</sup> ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação de massas*. In. LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 164.

<sup>12</sup> Idem, p. 179.

<sup>13</sup> Mais a frente discutiremos as imbricações entre as indústrias fonográfica e as de publicidade, por exemplo.

determinação dos produtos culturais apresentados como mercadoria aos consumidores. Assim,

Na medida em que nesse processo a indústria cultural inegavelmente especula sobre o estado de consciência e inconsciência de milhões de pessoas às quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto. (...) A indústria cultural abusa da consideração com relação às massas para reiterar, firmar e reforçar a mentalidade destas, que ela toma como dada a priori e imutável. É excluído tudo pelo que essa atitude poderia ser transformada. As massas não são a medida, mas a ideologia da indústria cultural, ainda que esta última não possa existir sem a elas se adaptar.<sup>14</sup>

Portanto, a mercantilização dos bens culturais provocaria a domesticação da cultura e das manifestações produzidas pelas classes populares. Sem dúvida, é uma visão bastante pessimista deste processo, pois não haveria saída ou escape para a classe trabalhadora. A força da *Indústria Cultural* seria tão grande que:

Seu efeito seria o de uma antidesmistificação, um modo de tolher a consciência das massas, impedindo a formação de indivíduos autônomos, capazes de realizar o projeto iluminista de ousar saber (*sapere aude*). Desse modo, a ideologia da indústria cultural teria uma eficácia acachapante em aprofundar a condição alienada das massas.<sup>15</sup>

Mas como superar essa perspectiva que não compreende as frestas e possibilidades de tomada de consciência do indivíduo? Que só percebe o sujeito histórico como um objeto da indústria cultural? Ao incorporar a categoria de *indústria cultural* proposta por Adorno em nossa análise, somamos a ela outras contribuições relacionadas

---

<sup>14</sup> ADORNO, Theodor. "A indústria cultural" in. COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática. (Col. Grandes Cientistas Sociais), 1986.

<sup>15</sup>FACINA, Adriana. *Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega*. in: V Colóquio Internacional Marx e Engels, 2007, Campinas: Cemarx, 2007.

ao conceito de *cultura*, como todo um modo de vida, dentro da perspectiva do *materialismo cultural* proposto por Raymond Williams.<sup>16</sup>

Um dos pontos ressaltados por Williams é a problematização da questão da estrutura versus superestrutura, ultrapassando a perspectiva mecânica (onde um determinado aspecto cultural é mero reflexo das determinações econômicas). Portanto, buscamos perceber a relação entre a conjuntura histórica inaugurada pela redemocratização política e a produção cultural/musical observando sua dinâmica material e concreta, onde os valores e significados reproduzidos, aprofundados ou recriados nestas manifestações musicais são partes constituintes daquele conjunto de transformações pelas quais a sociedade brasileira passava naquele contexto. Valores, significados e práticas concretas que evidenciam ideologias, contribuem para a manutenção da hegemonia ou para a contestação desta. Entender, portanto, a produção cultural como ela própria material e social. Para que não ocorra um determinismo do cultural, Williams propõe que:

A inserção das determinações econômicas nos estudos culturais é sem dúvida a contribuição especial do marxismo, e há ocasiões em que sua simples inserção é um progresso evidente. Mas, no fim, não pode ser uma simples inserção, pois o que se faz realmente necessário, além das fórmulas limitadoras, é o restabelecimento de todo o processo social material e, especificamente da produção cultural como social e material.<sup>17</sup>

Nesse sentido, não é possível compreender a emergência de um Caetano ou de um Gonzaguinha sem perceber o contexto histórico, concreto e material onde eles produzem suas obras. E elas não são meros reflexos do que está acontecendo na “base material” da vida. São eles próprios agentes produtores de significados que permitem questionar (ou naturalizar) a vida social a sua volta. A questão que se coloca neste trabalho é de que forma, num mesmo contexto material, dentre várias manifestações que se apresentavam, duas delas (MPB e rock nacional) se propõem a questionar por vias e caminhos diversos esta mesma sociedade, mostrando que a vida é sempre mais cheia de significados e

---

<sup>16</sup> WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

<sup>17</sup> Idem, p. 140.

possibilidades que o mecanicismo simplista deixa transparecer, mas também repleta de condicionamentos materiais, em oposição ao que os pós-modernistas gostariam que fosse.

Ou ainda, como bem afirma Adriana Facina, ao discutir a indústria cultural e alienação a partir da música brega:

A ideia de cultura que deriva dessas proposições [de Williams] é a de um campo de lutas, de disputas por significados e sentidos. Essa luta, na sociedade de classes, tem termos desiguais, mas é parte da dinâmica da luta de classes. Para Williams, a cultura é um modo de vida, algo que inclui, além das grandes obras, os significados e valores que organizam a vida comum.<sup>18</sup>

Este trabalho busca essa perspectiva de *cultura* como um campo de lutas e disputas na nossa análise sobre a MPB e o rock nacional durante a década de 1980. Os significados, valores e visões de mundo e da política nacional desses dois grupos estão concorrendo, revelando um determinado contexto da luta política e dos costumes do Brasil da Redemocratização política e da Nova República. Assim, o conceito de cultura de Williams nos permite por um lado, questionar a visão acrítica que compreende artistas e público como livres para suas escolhas de criação e recepção musical, e por outro, a visão sem saída que não percebe as diversas mediações e significações possíveis dos artistas e de seu público. Se a cultura é um campo de disputas por significados e sentidos, mesmo com o peso da indústria cultural, ainda existe um espaço de significações e valores que está em embate. Nessa tese sobre a MPB e o rock nacional, que utiliza Gonzaguinha e Cazuza como representantes das gerações do AI-5 e da década de 1980, temos um momento privilegiado para investigar os espaços de criação, recepção e execução desses artistas e quais suas significações naquele contexto, para aquele público.

---

<sup>18</sup> FACINA, Adriana, op. cit.

## 1.2. A indústria fonográfica

A historiografia sobre indústria cultural no Brasil e, especificamente a indústria fonográfica, é bastante recente e tem como estudo pioneiro o debate de Renato Ortiz em seu livro *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural*<sup>19</sup>. Neste livro Ortiz está preocupado com a consolidação do mercado dos bens culturais durante as décadas de 1960 e 1970 no Brasil. Relacionando o período da ditadura civil-militar no Brasil com um processo de reorganização da economia que inseriu cada vez mais o país em um desenvolvimento de internacionalização do capital, o Estado autoritário teria proporcionado à consolidação do “capitalismo tardio”. Assim,

Em termos culturais essa reorientação econômica traz consequências imediatas, pois, paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais.<sup>20</sup>

Mas de que forma isso se deu? Segundo Ortiz, a busca de legitimidade do regime ditatorial instalado associava o discurso da segurança nacional aos resultados concretos do processo de modernização econômica (o “milagre”). A estabilidade do poder executivo dependia da eficácia destes dois polos, sem esquecer, obviamente, dos métodos utilizados para manter qualquer oposição ao regime definitivamente calada. Porém, em meados dos anos 1970, a crise do “milagre econômico” emperrou esta engrenagem política.

Nesta conjuntura, as relações do Estado autoritário com a indústria de bens simbólicos ganharam enorme importância. Os bens culturais durante os anos 1970 tornam-se importantes focos de atenção do regime autoritário devido ao interesse tanto na área da segurança nacional, através da definição do que deveria ou não ser veiculado,

---

<sup>19</sup> ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., 2001.

<sup>20</sup> ORTIZ, P. 114.

como nos interesses econômicos do governo militar, que fortaleceu o parque industrial de produção cultural.

A ampliação da indústria cultural e o conseqüente aumento do mercado de bens culturais fez com que o regime civil-militar tivesse que se preocupar fortemente com a questão da censura. Havia uma imagem de nação a ser difundida e ela não poderia prescindir de mecanismos de controle eficazes, a fim de impedir o fortalecimento da resistência ao regime.

Como dizia um Manual Básico da Escola Superior de Guerra sobre os meios de comunicação de massa, "bem utilizados pelas elites constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da Expressão Política; utilizados tendenciosamente podem gerar e incrementar inconformismo".<sup>21</sup> O controle estatal se expressou não só na censura, mas também na criação de inúmeros órgãos governamentais ligados a área cultural como a Embrafilme, Funarte, Instituto Nacional de Cinema, entre outros. Essas entidades surgiram com objetivo de gestar um processo de política cultural do governo civil-militar.

A característica estratégica do mercado cultural fez com que a ditadura civil-militar, por motivos relacionados à construção da legitimidade do Estado financiasse seu desenvolvimento. No caso das telecomunicações, por exemplo, toda uma infraestrutura necessária ao desenvolvimento do setor, no caso o sistema de redes, foi patrocinado pelo Estado. Assim, segundo Renato Ortiz:

A ideia da "integração nacional" é central para a realização desta ideologia [da Segurança Nacional] que impulsiona os militares a promover toda uma transformação na esfera das comunicações. Porém, como simultaneamente este Estado atua e privilegia a área econômica, os frutos deste investimento serão colhidos pelos grupos empresariais televisivos.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Manual Básico da Escola Superior de Guerra, Departamento de Estudos MB-75, ESG, 1975, p. 121 apud ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., 2001, p. 116.

<sup>22</sup> ORTIZ, P. 118.

A relação entre o governo militar e os empresários da indústria cultural foi bastante contraditória, pois de um lado os militares queriam controlar a produção de bens simbólicos, enquanto que por outro, os empresários buscavam o lucro em um mercado que crescia cada vez mais. O controle governamental prejudicava o pleno desenvolvimento da indústria. Não foi à toa que os empresários não cobraram do Estado o fim da censura por motivos políticos ou sociais, e sim que ela não fosse muito incisiva, pois isto os prejudicava financeiramente. Isso fica mais claro no documento da Associação de Empresários de Teatro divulgado em 1973, também retirado de Ortiz:

Não nos cabe analisar neste documento os efeitos do excessivo rigor da Censura sobre a permanente e legítima aspiração de liberdade de expressão, para que os artistas e intelectuais formulem, de maneira cada vez mais íntegra, sua visão pessoal da temática que abordam em seu trabalho. Neste documento, o problema da Censura está sendo ventilado porque sua ação excessivamente rigorosa é um dos fatores conjunturais que prejudicam a sobrevivência econômica da empresa teatral.<sup>23</sup>

Como vemos, a relação dos administradores do setor cultural com o regime civil-militar era bastante dúbia: o problema não era a censura dos produtos culturais e sim, a excessiva censura, que não permitia o crescimento da indústria cultural. Na realidade, os grandes empresários da indústria cultural lucraram muito neste período, pois foi na década de 1970 que verificamos a consolidação de uma indústria de bens culturais.

Em texto mais recente, Ortiz ressalta a tensão permanente entre o controle e expansão da indústria cultural. A censura era executada numa perspectiva de expandir uma ideologia da Segurança Nacional que estivesse vinculada a uma visão ético-moral conservadora. Por outro lado, ela não se manifestava em relação a um bem cultural específico, ou seja, eram “*censuradas peças de teatro, filmes, livros, artigos de jornal, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial.*”<sup>24</sup> Foi a união desses dois

---

<sup>23</sup> Ibidem, op. cit., p. 119, grifo do autor.

<sup>24</sup> ORTIZ, Renato. “Revisitando o tempo dos militares” In: REIS, Daniel A. RIDENTI, Marcelo. MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org). *A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964*, Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 120.

movimentos aparentemente opostos que vai explicar a consolidação da indústria cultural concomitante ao processo de cerceamento dos bens culturais produzidos.

Todos os diferentes gêneros de bens culturais como a televisão, o rádio, o mercado de discos, o cinema, o teatro, tiveram um grande desenvolvimento nesse período. Em nossa discussão importa problematizar a evolução da indústria fonográfica da época e Ortiz se debruçou sobre essa temática em sua análise da consolidação dos bens culturais. Segundo ele, até 1970 a venda de discos era uma atividade econômica de pouca monta se pensarmos no consumo de massa, porém, esse quadro se transformou nos anos seguintes. Isso porque, através de facilidades de aquisições de produtos no comércio, houve um forte crescimento da venda de eletrodomésticos e, para o nosso caso, aparelhos de reprodução sonora. Assim, entre 1967 e 1980 tivemos um crescimento da venda de toca-discos de cerca de 813%. Isto explica o crescimento do número de discos vendidos entre 1972 e 1979 de 25 milhões de discos anuais para cerca de 65 milhões de discos. Com o crescimento nas vendas de aparelhos de som, vemos que os LPs deixaram de ser um artigo restrito as classes mais altas e se popularizaram, sendo um objeto de consumo inclusive das classes mais baixas.<sup>25</sup>

Junto com o crescimento da venda de discos identificamos a diversificação da indústria fonográfica, com a introdução de produtos como as fitas cassetes. Ao longo da década de 1970 elas passam a ser um artigo de consumo de massa, sendo integrado ao hábito dos consumidores através de sua utilização em toca-fitas de carro e em momentos de lazer fora de casa. Além disso, houve a diversificação de gêneros musicais por gravadoras, como a Som Livre, que se especializou em venda de trilhas sonoras de novelas. Todas essas transformações fizeram com que entre os anos de 1970 e 1976 o lucro da indústria fonográfica no Brasil tenha crescido impressionantes 1375%.

Eduardo Vicente identificou que foi a partir da década de 1960 que as grandes indústrias internacionais chegaram ao Brasil, concorrendo e muitas vezes incorporando a indústria fonográfica nacional. Em suas palavras:

Diversas *majors* transnacionais que hoje dominam o mercado iniciaram ou ampliaram suas atividades no país: a Philips-Polygram (depois Polygram, e

---

<sup>25</sup> Os dados citados sobre a indústria fonográfica foram retirados de ORTIZ, Renato, op. cit, 2001.

atualmente parte da Universal Music) instala-se a partir de 1960 depois da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco); a CBS (hoje Sony Music), instalada desde 1953, consolida-se a partir de 1963 com o sucesso da Jovem Guarda; a EMI faz-se presente a partir de 1969 através da aquisição da Odeon; a subsidiária brasileira da WEA, o braço fonográfico do grupo Warner, é fundada em 1976 e a da Ariola – pertencente ao conglomerado alemão Bertelsman (BMG) – surge em 1979. A RCA, que mais tarde seria adquirida pela Bertelsman, tornando-se o núcleo da BMG, operava no país desde 1925 e completava o quadro das empresas internacionais mais significativas em nosso cenário doméstico.<sup>26</sup>

No início dos anos 1970 as gravadoras inseriram no mercado fonográfico os LPs. Até então os compactos simples e os duplos eram os discos vendidos, mas o advento do LP, que otimizava os custos, o tornou o principal produto comercializado. Essa mudança trouxe consequências para a própria indústria fonográfica, que passou a formar *cast* de músicos estáveis, “*investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do show business.*”<sup>27</sup> Esse quadro contratado de músicos mostrou-se mais seguro e lucrativo para as gravadoras, pois representava o comércio de discos para segmentos específicos, que eram vendidos com regularidade, invés do investimento no mercado de sucessos.<sup>28</sup>

Além disso, dois outros aspectos auxiliaram esse crescimento da indústria fonográfica no Brasil na época: em primeiro lugar a existência de um expressivo mercado ocupado pela música estrangeira. A música estrangeira não só não sofria censura, como era mais barata para as gravadoras, já que os lançamentos internacionais não necessitavam de toda a parte de gravação e produção. Para combater essa diferença foi criado em 1967

---

<sup>26</sup> VICENTE, Eduardo. “Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70”. *Revista Electrónica Internacional de la Economía Política de las Tecno-logías de Comunicación y Infor-mación*, v. VIII, n. III, set.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/269> Acesso em 04/05/2015, p. 115/116.

<sup>27</sup> DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 57.

<sup>28</sup> Para exemplificar esse processo: a gravadora Odeon, em 1972 tinha três produtores, cada um responsável por um *cast* de artistas. Miguel Plopschi era responsável pelo Gente Humilde, que contava com artistas como Luiz Ayrão e Fernando Mendes, que eram os campeões de venda. Renato Correa dirigia o Dois pra lá, dois pra cá, com Clara Nunes, Simone e Roberto Ribeiro, que eram artistas intermediários, ou seja, não eram tão populares como o primeiro grupo mas vendiam razoavelmente bem. O terceiro grupo era dirigido por Mariozinho Rocha, chamado de Bela Vista, que contava com artistas de prestígio da MPB como Gonzaguinha, Milton Nascimento e Wagner Tiso, mas que tinham baixa vendagem. Cf. ECHEVERRIA, Regina. *Gonzagão & Gonzaguinha – uma história brasileira*, São Paulo: Leya, 2012.

um incentivo fiscal do governo onde eram abatido do Imposto de Circulação de Mercadorias (ICM)<sup>29</sup> os direitos dos artistas que fossem comprovadamente domiciliados no país, visando favorecer a indústria fonográfica nacional. Porém, na prática, as maiores beneficiadas foram as empresas internacionais que tiveram o (ICM) recolhido nas gravações internacionais reinvestido na contratação de artistas “medalhões” que ainda estavam nas gravadoras nacionais. De qualquer forma, o incentivo do (ICM) favoreceu bastante o crescimento da indústria fonográfica na época.

O outro fator a ser destacado foi a “interação que se verifica no conjunto da indústria cultural e à sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular”<sup>30</sup>, ou seja, a música popular não só se colocava no centro do espetáculo como também servia como pano de fundo para a propaganda, cinema, televisão e rádio. Isso permitia, por exemplo, que propagandas como as do cigarro Hollywood tivessem músicas conhecidas como trilha sonora.<sup>31</sup>

A especificidade da produção da indústria fonográfica, onde a produção acontecia distante do receptor, incluía a necessidade de criar inúmeras formas de mediação para que o produto final chegasse ao consumidor. Um exemplo interessante foi o da gravadora Som Livre, que abriu mão de um *cast* fixo de artistas, mas ao se especializar em trilhas sonoras de novelas da Rede Globo, se tornou a líder em vendas entre as gravadoras durante os anos 1970. A entrada de um artista na trilha sonora da novela da Rede Globo permitia não só o lucro com a vendagem do disco da novela, como também na participação dos programas musicais e de entrevistas para ele. Assim, não era o controle da produção dos discos que interessava a gravadora e sim o controle sobre os meios de divulgação. Segundo o produtor musical Guto Graça Mello, falando de outra conjuntura, mas sobre o aumento das vendagens que a participação nas novelas proporcionava: “Os

---

<sup>29</sup> VICENTE, Eduardo. 2006.

<sup>30</sup> Idem, p.59.

<sup>31</sup> A entrevista de Marcos Maynard, presidente da Polygram no Brasil é significativa nesse sentido: “Nos anos 80, os comerciais do cigarro Hollywood, eram feitos com músicas incidentais, criadas para a ocasião. Uma vez eu cheguei para o publicitário e propus que ele usasse uma música de um artista meu. Assim, imagens tão bonitas como asas-deltas, bugres na praia, usariam uma música minha. Eu faço com que seu produto seja conhecido no rádio e você faz com que minha música seja conhecida na televisão, unimos as forças, você ganha e eu ganho. Toda vez que uma pessoa escutar a música no rádio, vai se lembrar do seu comercial e toda vez que a pessoa ver o seu comercial, vai se lembrar da minha música. Nós trocamos figurinhas, você ganha e eu ganho”. *Apud*, DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000 p.63.

*CDs da Daniela Mercury e Ivete Sangalo só decolaram depois que ‘Como vai você’ e ‘Se eu não te amasse tanto assim’ entraram em trilhas.*”<sup>32</sup>

Essa consolidação da indústria fonográfica durante as décadas de 1960/70 apresentada até então encontrou um quadro de recessão econômica durante os anos de 1980. Por conta disso, as inconstâncias da economia se refletiram na vendagem de discos no Brasil. Vejamos:

**Tabela I. Venda de produtos e faturamento da indústria fonográfica brasileira:**

**Brasil – 1981-1990 (em milhões de unidades e US\$)**

<b>Ano</b>	<b>Unidade</b>	<b>Faturamento</b>
1981	45.419	250
1982	60.000	365
1983	52.457	260
1984	43.994	210
1985	45.153	225
1986	74.366	239.1
1987	72.626	187
1988	56.013	232.8
1989	76.975	371.2
1990	45.225	237.6

Fontes: ABPD. RJ:03-95 e IFPI (Internacional Federation of the Phonographic Industry) Londres, 11-96. *Apud* TOSTA, 2000, p. 78. Os CDs foram computados a partir de 1988.

A partir de 1982 a vendagem de discos foi caindo até a recuperação em 1986. Mas a oscilação continuou durante os anos seguintes. As dificuldades e incertezas da economia complicavam a organização e investimentos da indústria fonográfica. Segundo um executivo da Som Livre: *“Do próprio governo partem projeções [dos índices de inflação] que vão de 75% a 275%”*.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> TOLEDO, Heloisa Maria dos Santos. “Som livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música”. In GUERRINI JR, Irineu. VICENTE, Eduardo. *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: e-books, 2010, p. 36/37.

<sup>33</sup> CHAVES, José Carlos Muller. “Crise após crise, a indústria fonográfica procura saída”, *O Estado de São Paulo*, 25-12-1983, p.24. *apud* DIAS, 2000, p. 77.

Dados importantes da vendagem de discos dos artistas no período foram catalogados por Eduardo Vicente<sup>34</sup> a partir do Nopem (Nelson Oliveira Pesquisa de Mercado), dando um panorama amplo dos artistas que mais venderam no período, a partir de uma segmentação proposta por ele próprio.

Vejamos brevemente o que a vendagem de discos nos traz. Os dados são em relação aos 50 discos mais vendidos em lojas especializadas nas cidades do Rio e de São Paulo, o que causa uma limitação nestes dados, mas nos ajudam dando um quadro, ainda que localizado, dos artistas que mais venderam durante os anos de 1965-1989. Vejamos a tabela:

---

<sup>34</sup> VICENTE, Eduardo. “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-104 121, jan.-jun. 2008.

**Tabela II. Distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: 1965/1979**

<b>Ano</b>	<b>Internacional</b>	<b>Trilha novela (int./nac.)</b>	<b>Pop Romântico</b>	<b>Romântico</b>	<b>MPB</b>	<b>Samba</b>	<b>Rock</b>	<b>Infantil</b>	<b>Sertanejo</b>	<b>Soul/Rap/Funk</b>	<b>Disco</b>
<b>1965</b>	15	-	-	17	8	6	2	-	1	-	-
<b>1966</b>	17	-	-	16	8	4	2	-	-	-	-
<b>1967</b>	14	-	-	20	4	5	1	-	1	-	-
<b>1968</b>	9	-	-	21	8	8	2	-	-	-	-
<b>1969</b>	6	-	-	22	7	6	4	1	-	-	-
<b>1970</b>	22	-	-	12	4	5	-	-	-	-	-
<b>1971</b>	23	-	-	14	8	3	1	-	-	1	-
<b>1972</b>	24	4(3/1)	-	12	3	6	-	-	-	1	-
<b>1973</b>	16	1(0/1)	-	14	8	7	2	1	1	-	-
<b>1974</b>	27	6(6/0)	-	5	3	9	1	-	-	2	-
<b>1975</b>	29	3(3/0)	-	3	2	9	3	-	-	1	-
<b>1976</b>	16	4(2/2)	-	5	7	11	1	-	-	2	-
<b>1977</b>	19	3(1/2)	-	9	4	9	2	-	1	2	-
<b>1978</b>	23	2(2/0)	-	12	4	5	-	2	-	-	3
<b>1979</b>	18	1(0/1)	-	15	6	9	-	1	-	-	-

Fonte: Nopem. *Apud* VICENTE, 2008, p. 107

**Tabela III. Distribuição por segmento dos 50 discos mais vendidos anualmente nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: 1980/1989**

Ano	Internacional	Trilha Novela (int/nac)	Pop Romântico	Romântico	MPB	Samba	Rock	Infantil	Sertanejo	Soul/Rap/Funk	Axé/Bahia	Religioso
1980	9	3(2/1)	1	12	17	5	2	-	-	2	-	-
1981	11	1(1/0)	2	14	15	4	3	1	-	-	-	-
1982	14	-	2	9	10	6	3	1	3	1	-	-
1983	20	5(5/0)	2	7	6	5	6	3	-	-	-	-
1984	18	4(3/1)	-	5	7	8	8	3	-	1	-	-
1985	16	5(2/3)	-	4	10	6	6	3	-	-	-	-
1986	19	2(2/0)	-	4	5	9	6	3	-	2	-	-
1987	23	4(3/1)	-	7	4	4	7	3	-	1	-	-
1988	14	5(3/2)	-	9	6	6	6	2	-	2	2	-
1989	11	4(1/3)	1	5	8	7	4	6	-	1	-	-

Fonte: Nopem. *Apud* VICENTE, 2008, p. 107

Na tabela só foram identificados os gêneros musicais, mas vamos relacioná-los com os músicos a partir da análise de Vicente.<sup>35</sup> Ao arrolar os estilos musicais com os artistas, verificamos que entre os anos de 1965-1979 vemos a forte presença de artistas ligados a MPB nas listas dos discos mais vendidos como Nara Leão, Edu Lobo, Chico Buarque, Nana Caymmi, Elis Regina, e, no final dos anos 1960 dos tropicalistas. Ao longo dos anos 1970 novos artistas vão ingressando na listagem desse segmento como MPB4, Quarteto em Cy, Toquinho & Vinicius, Milton Nascimento, Ivan Lins, Novos Baianos, Simone, João Bosco, Belchior, Djavan, Fafá de Belém. Na tabela da década de 1980 mantém-se a presença de vários dos artistas citados, com a entrada de Gonzaguinha, Baby Consuelo e Pepeu Gomes, Amelinha, Zizi Possi, Alceu Valença e Elba Ramalho. No final da década, surgem novos artistas como Marisa Monte e Emílio Santiago.

No ano de 1965 entre os 50 discos mais vendidos do ano constavam: Miltoninho, Elis Regina & Jair Rodrigues, Chico Buarque, Os Cariocas, Nara Leão, Edu Lobo, Nana Caymmi e Tamba Trio. Durante os anos seguintes, além dos nomes já citados, constaram também dos mais vendidos: Quarteto em Cy (1966); Sérgio Mendes (1967); Taiguara e Caetano Veloso (1968); Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil (1969); MPB-4, Vinicius & Toquinho e Ivan Lins (1971); Simone e Novos Baianos (1973); Milton Nascimento e João Bosco (1976); Belchior e Djavan (1977); Fafá de Belém e Ney Matogrosso (1978) e Zé Ramalho (1979). Na década de 1980 tivemos ainda como ingressantes entre os 50 mais vendidos: Amelinha, Gonzaguinha, Oswaldo Montenegro e Boca Livre em 1980; Baby Consuelo e Pepeu Gomes em 1981; Alceu Valença em 1982 e Elba Ramalho em 1984. No final da década ainda podemos citar Emílio Santiago em 1988 e Marisa Monte em 1989. O que os dados não mostram é que apesar da presença de vários artistas da MPB entre os mais vendidos, esse segmento perdeu força no final da década de 1980, pois seus músicos acabaram ocupando posições cada vez mais ao final da lista dos mais vendidos.

No caso do rock a análise das tabelas demonstra seu crescimento entre os anos da década de 1980, com o Brock.<sup>36</sup> Entre 1965-1981 os roqueiros na lista dos mais vendidos

---

<sup>35</sup> VICENTE, Eduardo. "Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-104 121, jan.-jun. 2008.

<sup>36</sup> Há uma polêmica sobre quem teria cunhado a expressão Brock pela primeira vez, se o produtor Néelson Motta ou o jornalista Arthur Dapieve. De qualquer forma ela é utilizada para definir o movimento dos grupos roqueiros surgidos no início da década de 1980 no Brasil.

eram The Fevers, Erasmo Carlos, Renato e seus blues Caps, Mutantes, Rita Lee e Raul Seixas. O Brock apareceu na listagem pela primeira vez em 1981 com a Gang 90& as Absurdetes no Festival MPB-81. No ano seguinte tivemos: Blitz (1982); Ritchie, Kid Abelha & Os abóboras selvagens, Lulu Santos e Absyntho (1983); Magazine, Barão Vermelho e Léo Jaime (1984); RPM, Ultraje a Rigor, Biquíni Cavado, Lobão & Os Ronaldos e Rádio Taxi (1985); Paralamas do Sucesso e Plebe Rude em 1986; Legião Urbana e Titãs em 1987; Cazuza em 1988, Nenhum de Nós, Inimigos do rei e João Penca e seus miquinhos amestrados em 1989. A tabela indica que a partir de 1989 - e isso vai se manter nos anos seguintes – não se percebe mais um número tão significativo de roqueiros entre os 50 mais vendidos, demonstrando que o *boom* do rock começou a se estabilizar. Portanto, alguns poucos grupos do Brock permaneceram na cena musical enquanto a grande maioria só teve uma ou duas músicas de trabalho responsáveis por grande vendagem de discos, e desaparecendo tempos depois.

O fundamental a ser demonstrado, portanto, foi que a indústria fonográfica sofreu transformações durante a década de 1970 no Brasil que levaram a um processo de consolidação e de massificação de seus produtos. Na década seguinte, apesar da forte crise econômica que afetou as vendas da indústria (assim como em outros ramos da economia), suas bases já estavam cimentadas na *indústria cultural* brasileira.

### **1.3.O conceito de MPB: construção e análise**

A ideia de uma música popular é um fenômeno típico do século XX e da sociedade ocidental burguesa. No caso brasileiro, podemos perceber que a música popular se constituiu em um dos marcos importantes de nosso universo cultural. Marcos Napolitano propõe três períodos distintos para a formação da tradição da música popular brasileira<sup>37</sup>. São eles:

---

<sup>37</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular* – Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

- Os anos 20/30 – onde vemos uma "invenção da tradição" musical brasileira, tendo o samba se consolidado como a música nacional.
- Os anos de 1959/1968 – período em que é construído o novo conceito de música popular brasileira, colocando-a no centro de disputas de projetos culturais e ideológicos ligados ao nacional-popular e a massificação da indústria cultural.
- Os anos de 1972/1979 – momento importante para a reorganização do diálogo musical presente-passado, consolidando um amplo conceito de MPB e incorporando tradições que estavam fora do nacional-popular, marcando o ano de 1975, como início do que identificou como “Canção da Abertura”.

Nossa pesquisa se debruça justamente nos desdobramentos desta terceira etapa fundamental apontada por Napolitano. Para tornar mais clara nossos objetivos, voltemos um pouco no tempo, tentando identificar porque este momento é tão significativo.

O surgimento da "bossa nova" em 1959 pode ser visto como marco fundamental do processo de "substituição de importações" do campo musical brasileiro, sendo parte das mudanças que levam a redefinição da MPB. Seu surgimento, comumente ligado ao período Juscelino Kubitschek, é visto por Napolitano de uma forma mais abrangente, sendo compreendido como mais uma das formas com que segmentos médios da sociedade se posicionaram buscando *"traduzir uma utopia modernizante e reformista que desejava 'atualizar' o Brasil como nação perante a cultura ocidental"*<sup>38</sup>. A ascensão de João Goulart e o discurso das reformas de base trouxeram à tona outra conjuntura, mostrando que era preciso conscientizar os setores marginalizados da sociedade. Era preciso, pois, politizar a bossa nova.

Nesse sentido, existia uma preocupação conscientizadora em alguns músicos identificados com a bossa nova, que buscavam não só barrar a influência do rock

---

<sup>38</sup> NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001, p. 21.

internacional, mas ampliar o público propondo uma redefinição da relação com o “samba quadrado” do morro.<sup>39</sup>

Ainda em 1961, Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, representantes dessa futura bossa nova nacionalista, lançam as bases para a canção “nacional engajada” ao gravarem músicas (“Quem quiser encontrar o amor” e “Zelão”), que uniam o estilo da bossa nova com algumas características da tradição do “samba quadrado” do morro.

O evento que acirrou o impasse pelo qual a bossa nova atravessava foi o famoso show no Carnegie Hall em fins de 1962. Nesse momento, a bossa nova alcançou repercussão mundial, ganhando espaço no mercado internacional, sendo considerada um “subproduto” do jazz. Porém,

O acirramento das posições ideológicas e dos conflitos sociopolíticos no Brasil, durante o governo João Goulart, obrigava um posicionamento mais definido, contendo porém um dilema: era preciso rejeitar a bossa nova sem rejeitar a bossa nova. Inegavelmente, a bossa nova era um estilo musical aceito pela juventude universitária e pelos músicos mais talentosos. Portanto, era preciso demarcar uma bossa nova jazzificada de uma 'outra' bossa nova nacionalista, ligada à tradição do samba. Após o show do Carnegie Hall, essa questão transforma-se no grande impasse da música popular renovada.<sup>40</sup>

A bossa nova, portanto, reconhecida sua importância por seus próprios músicos, acabou sofrendo uma cisão. De um lado desenvolveu-se uma tradição ligada ao jazz, buscando a aceitação do mercado americano, e por outro, uma bossa nova “nacionalista”, “engajada”, que buscou ligar-se à tradição do “samba de morro” carioca. Foi esta última que possibilitou a redefinição do conceito de MPB feito nos anos 1960.

As tarefas auto-impostas pelos músicos nacionalistas, como Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, eram de grande envergadura: ampliar os materiais sonoros, adquirir novos

---

<sup>39</sup> O “samba quadrado” ou “samba de morro” seria um tipo de samba produzido pelos compositores das escolas de samba. Esse nome foi dado em oposição ao “samba de asfalto”, nomenclatura que englobava desde a “bossa nova”, até compositores subsequentes como Chico Buarque, e Edu Lobo. Cf. LOPES, Nei. *Sambeabá – o samba que não se aprende na escola*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Ed. Folha Seca, 2003.

<sup>40</sup> NAPOLITANO, 2001, p. 37.

públicos e consolidar o público jovem. Além disso, dois eram os objetivos básicos a serem atingidos pelos músicos nacionalistas: a conscientização ideológica e a “elevação” do nível musical médio da população.

Marcelo Ridenti trabalha com um conceito para entender esses jovens músicos nacionalistas, o “romantismo revolucionário”.<sup>41</sup> Para ele, não restrito somente ao caso da música, vários jovens de “esquerda” tinham características românticas, pois eram anticapitalistas, buscavam construir um “homem novo”, que procurasse no futuro valores e qualidades perdidos no presente. Assim eles valorizavam o passado e a busca pelas raízes, idealizando o “povo”. Havia um certo desprezo pela teoria, e uma busca da prática, da transformação. Nas palavras de Ridenti:

Contudo, ao mesmo tempo, eles tinham características românticas: propunham a indissociação entre vida e arte; eram nacionalistas, a valorizar o passado histórico e cultural do povo; buscavam as raízes populares que serviriam para moldar o futuro de uma nação livre, a ser construída – uma utopia autenticamente brasileira, colocando a arte a serviço das causas de contestação da ordem vigente. Cada um desses movimentos (e cada artista em particular) realizou à sua maneira sínteses modernas de realismo e romantismo, que globalmente podem ser classificadas como romantismo revolucionário.<sup>42</sup>

Os jovens artistas que participaram, no caso da música, das chamadas “canções engajadas” encaravam sua profissão como uma missão. A definição de *romantismo revolucionário*, porém não é unívoca, tendo várias nuances diferentes, fazendo com que cada artista tivesse sua própria visão e interpretação do mundo ao seu redor.

Segundo Napolitano, a perplexidade da esquerda com o golpe militar em abril de 1964, fez com que muitas questões passassem a ser reavaliadas. Como um governo que estava no caminho “certo” da História, poderia ter sido deposto da forma que foi? Uma

---

<sup>41</sup> O conceito de "romantismo revolucionário" foi criado por Michel Löwy e Robert Sayre. É com eles que Ridenti dialoga durante todo seu livro. LÖWY, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*, Petrópolis: Vozes, 1995.

<sup>42</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC a era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 57.

das respostas possíveis para esses artistas é que havia um descompasso entre a marcha da História e a consciência popular.

Se a consciência política do “povo” estava “atrasada”, aos artistas engajados coube a difícil tarefa de difundi-la para a sociedade. Durante esse processo, Napolitano acredita que houve uma mudança no eixo da perspectiva nacional-popular em que se baseava a ação cultural da esquerda.

Se até 1964 a “consciência social” deveria estar a reboque do “ser social”, defendendo a tese de que o golpe exigiu a inversão da equação. A “consciência social” transformava-se em prioridade na luta contra o regime, na medida em que o fim do nacionalismo econômico e o autoritarismo político-institucional colocavam em cheque as posições tradicionais da esquerda.<sup>43</sup>

Nesse contexto, outra dificuldade surgida para o artista engajado era onde cantar para o povo? Com espaços importantes como o CPC da UNE, entre outros, fechados ou colocados na ilegalidade, urgia ao músico buscar espaços de apresentação. Além disso, questões como quem era o “povo”? Ou o que cantar? Passaram a fazer parte do cotidiano dos artistas engajados, preocupados com a missão de levar a consciência política ao “povo”. Para eles, foi preciso repensar os procedimentos e estratégias de criação/recepção. Esse debate foi acompanhado por uma reestruturação e reorganização de toda a indústria cultural brasileira.

O teatro brasileiro ou as artes performáticas apareciam nesse cenário como o caminho “natural” para a popularização da cultura nacionalista. Nessa conjuntura, ao mesmo tempo, que os programas televisivos foram criados, as peças musicais tiveram um papel central, sendo a música um campo privilegiado de expressão. Assim, espetáculos como o show “Opinião” (1964) e o musical “Arena canta Zumbi” (1965) tiveram grande sucesso junto ao público intelectualizado. Longe de se resumirem a momentos de catarse de frustração política de um determinado segmento social, ou seja, discurso intelectual reproduzido para intelectuais, Napolitano acredita que esses espetáculos permitiram a

---

<sup>43</sup> NAPOLITANO, 2001, p. 58.

*“ampliação e a massificação do público, bases fundamentais para entender a entrada dos produtores culturais de esquerda na indústria cultural brasileira”*.<sup>44</sup>

Portanto, partindo da bossa nova nacionalista, no pós-golpe surgiu a percepção entre esses artistas de que era necessário levar a consciência política ao “povo”. Os programas musicais como “O fino da bossa” apareceram como resposta a essas questões, parecendo por um tempo resolver os problemas da difusão da mensagem ideológica. Complexificando o processo, surgiram novos estilos musicais concorrentes à MPB, como a Jovem Guarda, também com um programa na televisão. Os músicos da Jovem Guarda eram acusados pelos jovens engajados de serem alienados. Porém, neste momento, o mais importante para nossa pesquisa foi a redefinição da MPB, que passou a englobar vários estilos musicais, surgindo como uma instituição no seio da sociedade brasileira.

Segundo Napolitano, no final da década de 1960 surgiu um novo estilo musical que *“bagunçou as estruturas da MPB”*, o tropicalismo. Sem dúvida ele rompeu com o paradigma nacional-popular anterior. Para alguns autores, ele também se apresentou como uma perda da inocência do intelectual, frente a sua busca dos interesses do “povo” e da “nação”. Esse sentimento pode ser compreendido se pensarmos a partir do trauma do pós-64 e pós-AI-5, onde os “jovens engajados” de Napolitano, ou os “românticos revolucionários” de Ridenti, tiveram a percepção de derrota frente ao “sistema”.

O significado do tropicalismo para as ciências humanas ainda não está claramente definido. Algumas interpretações surgiram ainda no calor da hora, sendo a mais conhecida a de Roberto Schwarcz e sua análise do grupo Oficina, de José Celso Martinez.<sup>45</sup> De um modo geral há duas linhas de interpretação do movimento. A primeira, mais otimista, identificava no movimento tropicalista um momento de ampliação, de uma abertura cultural crítica levada a cabo por esses artistas. Outra linha de interpretação do movimento foi aquela que o via como causador de uma implosão política-cultural na MPB, levando a perda do referencial de atuação do artista-intelectual na construção da história.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> NAPOLITANO, op. cit., 2001 p. 75.

<sup>45</sup> SCHWARCZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>46</sup> Na primeira corrente podemos identificar o texto de FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo: Kairós, 1979. A segunda linha é defendida por HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, São Paulo: Brasiliense, 2ª edição, 1981.

Me aproximo da interpretação de Napolitano, que entende a tropicália como uma mudança na inserção dos artistas-intelectuais na sociedade pois foi a "*passagem de uma cultura de matriz romântica (nacional-popular) para uma cultura de consumo, que acompanhou o quadro geral do novo estágio de desenvolvimento capitalista do Brasil*".

<sup>47</sup> A procura do tropicalismo por chocar a sociedade brasileira revelou-se também com uma forma de reordenamento das técnicas e materiais de criação cultural dentro das estruturas do mercado.

O tropicalismo, ao assumir a canção como um produto, através do questionamento de seu processo de criação e de seu lugar social, inaugurou uma nova fase de redefinição do conceito de MPB. Ao incorporar o movimento dentro da sigla, abriu espaço para novas influências estéticas e rítmicas. Como consequência, vemos uma ampliação do que seria a tal MPB. Isso só foi possível porque os tropicalistas colocaram-se na "linha evolutiva"<sup>48</sup> da música popular brasileira, numa tentativa de modernizá-la.

Paulo Cesar de Araújo<sup>49</sup>, ao analisar o porquê dos artistas "cafona", que eram campeões de vendas de discos nas classes populares neste momento, terem sofrido um "esquecimento" na memória da música popular brasileira explica o conceito "guarda-chuva" de MPB também a partir das duas vertentes de "tradição" e "modernidade". Ou seja, o artista *emepebista* se colocaria em um desses dois lados Paulinho da Viola, Cartola e Zé Ketti, por exemplo, eram ligados a tradição enquanto Caetano Veloso, Tom Jobim e Milton Nascimento eram "enquadrados" como modernos. Por outro lado, Odair José, Agnaldo Timóteo e Nelson Ned nunca pertenceram ao seletivo grupo da MPB, explicação do autor para sua invisibilidade na história da música popular no Brasil.

---

<sup>47</sup> NAPOLITANO, 2001, p. 238.

<sup>48</sup> A ideia de "linha evolutiva" foi proposta por Caetano Veloso durante um debate com vários artistas sobre os caminhos da MPB publicado pela Revista Civilização Brasileira em maio de 1966. O objetivo do debate era entender os desafios da "música engajada" frente ao avanço comercial da Jovem Guarda. A ideia básica é que para que a música popular tenha eco no seio da sociedade brasileira os compositores devem se inspirar, se influenciar, na tradição da música popular, modernizando-a. Para maiores informações ver WISNIK, José Miguel, "Música: problema intelectual e político". In *Revista Teoria e Debate*, nº 95, 1997, pp. 58-63.

<sup>49</sup> ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 8ª ed., 2013.

Para Napolitano, é interessante que tanto o tropicalismo quanto às canções de cunho nacional-popular tem uma preocupação com a “linha evolutiva” e com a “tradição”. Portanto:

Tanto o paradigma nacional-popular quanto o tropicalismo tentavam incorporar uma sólida noção de “tradição”. A diferença é que o tropicalismo não via na tradição uma “raiz”, mas um conjunto de possibilidades de expressão estética e cultural, organicamente transmitido ao longo do tempo.<sup>50</sup>

Chegamos ao final da década de 1960 com o seguinte quadro: o tropicalismo provocou a ampliação do conceito de MPB, definido a partir da bossa-nova, criando um novo paradigma, ou complexificando o que já existia. Nesse momento ela já era uma instituição dentro do universo cultural brasileiro, tendo uma visibilidade e uma inserção em diferentes classes da sociedade brasileira. Mas o que definiria a MPB exatamente? Segundo Napolitano:

A instituição MPB foi o ponto de convergência de diversas vertentes: do “rigor técnico” da bossa-nova, das “utopias” do nacional-popular (canção engajada, samba participante), das vanguardas formalistas (música nova, tropicalismo), da tradição musical marcada pelos gêneros de consumo popular (samba, baião, marcha, etc). Essas vertentes acabaram por formar um conjunto de criação tenso e dinâmico. A sigla MPB não só indicava um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível.<sup>51</sup>

No nosso entender, essa flexibilidade na construção do conceito de MPB proposto por Napolitano, dá conta da complexidade da sigla, e da realidade social daquele momento. Apesar disso, a variedade musical no período era enorme, e é preciso reafirmar

---

<sup>50</sup> NAPOLITANO, 2001, p. 284.

<sup>51</sup> Idem, p. 337.

que muitos artistas que não se incluíram no “guarda-chuva” da MPB foram “esquecidos” da história da música popular brasileira desta época.<sup>52</sup>

Com o acirramento da censura a partir do AI-5, os anos 1970 começaram com uma conjuntura difícil para o processo de criação do compositor brasileiro. Dentro da sigla MPB, tivemos alguns artistas que foram para o exílio ou se auto exilaram, enquanto outros (a maioria) buscavam frestas dentro do universo cultural e sonoro que se apresentava. Alguns, como Chico Buarque, tentaram inclusive se camuflar para tentar escapar das garras da censura, criando o personagem Julinho de Adelaide.<sup>53</sup>

O terceiro marco temporal proposto por Marcos Napolitano sobre a MPB durante a abertura política (1975-1982) se subdividiu temporalmente em dois momentos diferentes: de 1969-74 teríamos a “canção dos anos de chumbo” e entre 1975-1982 seria produzida a “canção da abertura”. Para ele,

Se a “canção dos anos de chumbo” foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a “canção da abertura” será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o éticopolítico e o erótico. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Além do livro de Paulo César de Araújo sobre os artistas “cafonas”, outros trabalhos tem sido feitos. Por exemplo, o livro de Gustavo Alonso propõe uma releitura sobre a história de Wilson Simonal, buscando um novo “enquadramento” da memória sobre o cantor. ALONSO, Gustavo. *Simonal –quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record, 2011. Uma interessante crítica à tentativa de reabilitar a memória de Simonal não só na academia está em: MATTOS, Rômulo. “Revisionismo histórico e música popular: a tentativa de reabilitação de Wilson Simonal”. In: MELO, Demian Bezerra de (org). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

<sup>53</sup> Para uma análise do surgimento do personagem Julinho de Adelaide ver: SILVA, Alberto Moby. "A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide" In. *História Questões & Debates – MPB*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.

<sup>54</sup> NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982)”. in: *São Paulo: Revista de Estudos Avançados* 24 (69), 2010.

Acreditamos que a divisão da MPB reflete o processo político que o país se encontrava – e não podia ser de outra forma. A partir da categorização proposta acima, vamos exemplificar com algumas canções que explicitem melhor o que seria esta “canção da abertura”. Versos como “*Apesar de você/Amanhã há de ser outro dia/Ainda pago pra ver/O jardim florescer/Qual você não queria*”<sup>55</sup> retratam esse porvir, o que ainda não chegou, mas que vem com esperança. Outro exemplo é a música “Começar de Novo”, com os versos: “*Começar de novo e contar comigo/Vai valer a pena ter amanhecido/Ter me rebelado, ter me debatido/Ter me machucado, ter sobrevivido/Ter virado a mesa, ter me conhecido/Ter virado o barco, ter me socorrido*”<sup>56</sup>, que são ressignificados e acabam virando “hino” da abertura política.

Com um enfoque diferente, mas também representando o momento podemos citar a canção “Pedaço de mim”, que diz “*Oh, pedaço de mim/Oh, metade arrancada de mim/Leva o vulto teu/Que a saudade é o revés de um parto/A saudade é arrumar o quarto/Do filho que já morreu.*”<sup>57</sup> Nessa música o futuro não vai chegar, ele ficou preso num passado de tormento. O período anterior da ditadura mais fechada, não permitiu que a felicidade do futuro ou do presente pudesse se instalar. Outra música em que a canção engajada da abertura mostra essa desesperança é “Aos nossos filhos”, de Ivan Lins e Vitor Martins. Em seus versos “*Perdoem a cara amarrada/Perdoem a falta de abraço/Perdoem a falta de espaço/Os dias eram assim (...) E quando passarem a limpo/E quando cortarem os laços/E quando soltarem os cintos/Façam a festa por mim*”<sup>58</sup>, surge a ideia de melancolia, por um lado, mas também do heroísmo da resistência, por outro.

Uma terceira vertente da MPB pós-75 é aquela afinada com um movimento mais *pop*, que incluía uma performance ousada e novos jogos corporais em suas apresentações no palco. Podemos exemplificá-las em músicas como “Refavela”, em que se canta: “*A refavela/Revela o salto /Que o preto pobre tenta dar /Quando se arranca /Do seu barraco*

---

<sup>55</sup> “Apesar de Você” foi uma canção composta por Chico Buarque lançada no compacto *Chico Buarque* em 1970, mas que foi censurada sendo liberada somente em 1978.

<sup>56</sup> Música de Ivan Lins e Vitor Martins encomendada para o seriado *Malu Mulher*, da Tv Globo. Foi gravada por Simone, no álbum *Pedaços* em 1979.

<sup>57</sup> Canção feita para a peça “Ópera do Malandro”, gravada em 1978, no álbum *Chico Buarque*.

<sup>58</sup> Música gravada no álbum “Nos dias de hoje”, em 1978.

*/Prum bloco do BNH.*”<sup>59</sup> Nessas músicas não tem mais a melancolia do passado ou o cantar do futuro que ainda vai chegar, mas o aqui e agora, o cotidiano do presente.

Esse exercício de análise de canções só pretende reiterar a posição da canção de MPB de abertura, definida anteriormente, quer seja, de que o compositor ou intérprete pretendia realizar uma “*educação poética e sentimental de cidadania e do consumidor cultural que se supunha crítico ao regime militar, grupo que formava a base da oposição civil*”.<sup>60</sup> Essa canção se realiza com a exaltação da liberdade (futura) e do trauma da repressão (passado). A realidade do Brock traz outros elementos como veremos a partir de agora.

## 1.4. Aumenta que isso aí é rock’n roll

O universo musical brasileiro da época, porém, não estava restrito a MPB. A partir do início da década de 1980 ocorreu a explosão do rock brasileiro em todas as mídias da época. Segundo o crítico Tárík de Souza:

“O rock deu uma blitz na MPB”, trocadilhou Gilberto Gil. Na década de 80, uma virada de mesa radical interrompeu a chamada linha evolutiva da MPB. O BRock cresceu, apareceu e amadureceu no espaço de uma década. Em bem mais que os 15 minutos de holofotes profetizados por Andy Warhol, o movimento que instalou Brasília no mapa pop, traduziu para o país do carnaval punks, new waves, góticos e pós-modernos num *aggiornamento* voraz que bagunçou o coreto dos contentes antecedentes<sup>61</sup>.

É claro que o rock brasileiro não nasceu nos anos 1980, mas consideramos que foi a partir de 1982, com o sucesso da Blitz<sup>62</sup>, com suas novidades performáticas no palco,

---

<sup>59</sup> Canção gravada no LP “Refavela”, de 1977.

<sup>60</sup> NAPOLITANO, 2010.

<sup>61</sup> *Apud* DAPIEVE, Arthur. *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed. 34, 1995, (contracapa)

<sup>62</sup> Este é um tema extremamente controverso, quando começou e terminou o rock brasileiro dos anos 80. Dentre os vários marcos, “Eis alguns deles: o caminho aberto por Rita Lee em sua fusão bem humorada de

que deram o pontapé inicial para o surgimento de várias novas bandas roqueiras. É bom esclarecer que entendemos o período dos anos 1980 como um momento de “explosão” de um grupo de bandas de rock, que tinham em comum a visibilidade adquirida nos meios de comunicação e que mantinham atitudes semelhantes em relação ao tipo de música executado, a novos tipos de performances no palco e que, num primeiro momento, criticavam as gerações musicais anteriores. Enfim, uma nova geração de músicos brasileiros.

É importante, porém, rapidamente apresentar a “pré-história” do Brock, ou melhor o histórico do rock no Brasil desde seu surgimento na década de 1950. O rock’n’ roll surgiu enquanto gênero musical nos Estados Unidos através de nomes como Little Richards, Elvis Presley, Chuck Berry e Bill Haley. Uma das principais formas de divulgação do novo estilo musical foi o cinema. E foi assim que ele chegou ao Brasil.

No caso brasileiro, são identificados três momentos de ascensão do rock antes de chegarmos ao Brock da década de 1980<sup>63</sup>. O filme “Sementes da Violência” (The Blackboard Jungle) trazia em sua trilha sonora uma canção de Bill Haley and his comets que fez tanto sucesso que foi gravada por Nora Ney. No ano seguinte o musical “No balanço das horas” (Rock around the clock) tinha as performances do próprio Bill Haley and His Comets, Little Richards e The Platers, entre outros. O sucesso repercutiu no Brasil com a gravação do primeiro rock brasileiro, “Rock and roll Copacabana”, interpretada por ninguém menos que Cauby Peixoto. Aos poucos as rádios nacionais foram abrindo espaços de sua programação para o rock. Em 1959, Celly Campello, gravou o grande

---

rock e pop; o êxito pioneiro da banda performática Blitz, que teria despertado o interesse do público e das gravadoras pelo gênero; a abertura política do país, que teria permitido o uso de uma linguagem menos metafórica e mais direta nas letras de música; a inauguração no Rio de Janeiro (Arpoador) do Circo Voador, no verão de 1982 (no ano seguinte esse espaço alternativo de apresentações teatrais e musicais se deslocaria para a Lapa); a realização do 1º Festival Punk de São Paulo, em novembro de 1982, que trouxe visibilidade para os punks na mídia; e o surgimento de rádios com programações desvinculadas das exigências das gravadoras e exclusivamente voltadas para o público roqueiro – exemplo da carioca Rádio Fluminense, fundada em março de 1982 e ‘responsável’ pelo lançamento de grupos como Blitz, Kid Abelha e Paralamas do Sucesso. Já o ‘fim dessa cena roqueira’ é associado, entre outras coisas, à onda de música sertaneja que invadiu a mídia no início do governo de Fernando Collor de Mello; à morte de Cazuza – tido por muitos o ícone do ‘rock brasileiro da década’ – em julho de 1990; ao desaparecimento de bandas ‘seminais’, como Camisa de Vênus e Plebe Rude; e à perda de ‘atitude’.” RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro anos 80*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 38/39.

<sup>63</sup> Esse histórico do rock incorporou a leitura dos seguintes textos: DAPIEVE, 1995; RIBEIRO, 2009; e QUADRAT, Samantha Viz. “El brock y la memoria de los años de plomo en el Brasil democrático” in: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana. (Org.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Ied.Madrid: Siglo XXI, 2005, p. 93-117.

sucesso do rock nacional até então, sua versão de “Estúpido Cupido” foi ouvida pelo país inteiro. Esse momento do rock nacional, porém, era muito ingênuo e romântico, sem incorporar a feição de “juventude transviada” presente no rock norte-americano. Mas tudo ainda era muito incipiente.

O segundo momento do rock no Brasil teve mais sucesso comercial. A Jovem Guarda surgiu em meados da década de 1960, através de um grupo de músicos da zona norte do Rio de Janeiro reunidos em torno do The Sputniks. A fase anterior deu origem a grupos de rock como The Fevers e Renato & Seus Blue Caps, mas foi o The Sputniks, que trouxe nomes fundamentais como Erasmo Carlos e Roberto Carlos. Além deles, Wanderléa, Ronnie Von e Carlos Imperial formavam a base medular da Jovem Guarda. Sucessos como “Calhambeque”, “Splish Splash” e “Festa de arromba” estouraram em todo o país, levando ao surgimento de fãs fanáticas em todos os shows. O êxito foi tamanho que em 1965 eles ganharam um programa de auditório chamado “Jovem Guarda”, na TV Record, nas tardes de domingo.

Se as músicas roqueiras da década de 1950 eram inspiradas no rock norte-americano, a Jovem Guarda se inspirava no rock inglês dos Beatles. A canção “She loves you”, primeiro sucesso dos Beatles inspirou ao iê-iê-iê nacional (o refrão da música dizia: *She loves you yeah yeah yeah*). As canções tinham um caráter de conquista amorosa e rebeldia juvenil que não estavam presentes nas músicas da década de 1950. A temática era relacionada ao Brasil urbano e a presença de guitarras era cada vez maior nas composições. Por outro lado, a juventude “engajada” dos festivais de música, os considerava “alienados” e “vendidos ao imperialismo”, e os programas de TV da MPB como “O fino da Bossa” e “Bossasaudade” tinham maior prestígio da crítica. Apesar do grande sucesso na juventude urbana dos subúrbios e periferias, a Jovem Guarda foi um fenômeno de curta duração.

O terceiro momento do rock nacional começou com a Tropicália em 1968. Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Rogério Duprat, Tom Zé, Capinam, Gal Costa, Os Mutantes, entre outros, se reuniram em torno do lançamento do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. As apresentações nos festivais de música de 1967, na TV Record, de Gilberto Gil acompanhado pelo grupo Os Mutantes e em 1968, na TV Globo, de Caetano sendo vaiado cantando “É proibido proibir” (com seu discurso contra o

conformismo estético da juventude – “Vocês não estão entendendo nada!”) foram momentos antológicos da história da música popular brasileira.

As canções tropicalistas não eram propriamente de rock “puro”, pelo contrário eram em sua maioria, sambas e boleros, mas que tinham forte presença de guitarras elétricas (para desespero dos puristas). Portanto, eles não abandonaram a “linha evolutiva” da MPB, e sim se incluíram nela, mas trazendo novos elementos. A novidade do tropicalismo no cenário musical era o seu papel de “contracultura”<sup>64</sup> e de crítica comportamental. Segundo Ribeiro,

Quando surgiu, em 1967, a tropicália transportou para o Brasil uma “vertente solar” da “contracultura”. Ainda no clima de relativa liberdade e intensa atividade cultural que marcou a primeira fase do regime militar, o novo movimento adotou uma série de significantes “contraculturais” – as roupas coloridas, os cabelos compridos, e, acima de tudo, as guitarras elétricas e outros elementos da linguagem do rock.<sup>65</sup>

E essa postura “contracultural” incomodou os jovens “engajados” dos festivais assim como a crítica de opinião. A influência musical dos tropicalistas estava também relacionada ao Beatles, mas de outra fase. Assim, “*Se a Jovem Guarda era reflexo dos Beatles fase iê-iê-iê, a Tropicália era o reflexo dos Beatles fase ‘Revolver’ (1966) em diante*”<sup>66</sup>. O movimento tropicalista terminou em 1969 quando da prisão e exílio de seus principais articuladores: Caetano Veloso e Gilberto Gil.

O final forçado do tropicalismo separou o joio do trigo, ou seja, demarcou as diferenças entre os músicos ligados a MPB (Caetano e Gil), e os roqueiros propriamente

---

<sup>64</sup> O termo contracultura surgiu na imprensa norte-americana para designar manifestações culturais da juventude identificados com a contestação ao sistema e a ordem vigente. Segundo Carlos Alberto Pereira, “o termo contracultura pode se referir ao conjunto de movimentos de rebelião da juventude (...) que marcaram os anos 60: o movimento *hippie*, a música *rock*, uma certa movimentação nas universidades, viagens de mochila, drogas, orientalismo e assim por diante. E tudo isso levado à frente com um forte espírito de contestação, de insatisfação, de experiência, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida”. PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é Contracultura?* São Paulo: Círculo do Livro, S/D (coleção Primeiros Passos), p. 73.

<sup>65</sup> RIBEIRO, 2009, p. 28/29.

<sup>66</sup> DAPIEVE, 1995, P. 14.

ditos, como Os Mutantes. Durante a década de 1970 os músicos de rock estavam ligados de diferentes formas a concepção da “contracultura”. Grupos como Os Mutantes, O Terço, A Bolha, Vímana, entre outros, trouxeram a influência do rock progressivo. Os Secos e Molhados, traziam a postura andrógina de Ney Matogrosso a frente do grupo. O cantor Raul Seixas mesclou rock com baião e músicas de origem nordestina e foi reconhecido por muitos como o pai da geração do Brock da década seguinte. Todos esses roqueiros permaneceram por mais ou menos tempo em evidência durante a década, mas sempre foram marginais ao *mainstream* da MPB.

Depois desse breve histórico, voltemos ao rock brasileiro dos anos 80. O Brock se inspirava no punk-rock anglo-americano e em atitudes como *do-it-yourself*. O movimento punk propunha a “espontaneidade”, o desprezo por determinadas técnicas formais da música e aproximação entre músicos e público.<sup>67</sup> Segundo Helena Abramo,

Pode-se dizer que, de forma geral, o imaginário e o comportamento dos grupos juvenis nos anos 80 foram bastante marcados pelas questões lançadas pelos punks. Principalmente a proposta de uma atuação – em vez da passividade – no próprio campo do lazer e do consumo, expressa pelo *do it yourself*: “faça sua música, o seu estilo, não se acomode na postura de espectador passivo”. E, por outro lado, a tematização da *crise do futuro* – pessoal e social – como questão central: o questionamento do futuro possível e das possibilidades de esperança.<sup>68</sup>

Outra importante influência foi o *New wave*, surgido na Inglaterra no final da década de 1970. Eles enfrentaram o domínio do nihilismo do punk e criaram um novo cenário musical inglês. No Brasil, a inspiração do *new wave* permitiu a ascensão de

---

<sup>67</sup> A ideia de que qualquer um podia ser um cantor de rock, fica mais clara ao lembrarmos que, por uma opção estética, as canções de rock dos anos 80 tinham geralmente três acordes. Era tão forte essa influência musical que Renato Russo, cantor do Legião Urbana, excluiu o guitarrista Eduardo Paraná do grupo argumentando que ele tocava bem demais e solava em excesso.

<sup>68</sup> ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994, p. 84.

diversos grupos roqueiros, com ampla variedade de estilos, composições e apresentações.<sup>69</sup>

Assim surgiram bandas no Rio de Janeiro, como Blitz, Barão Vermelho e Kid Abelha e os Abóboras Selvagens; em São Paulo como Ratos do Porão, Ultraje a Rigor, Inocentes e Ira; em Brasília como Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial; e no Sul do Brasil como Nenhum de Nós e Engenheiros do Hawaii. Estes grupos estabeleceram uma significativa convivência ao frequentarem shows uns dos outros e trocar ideias e percepções sobre as mais variadas temáticas.

No caso do Rio de Janeiro, cenário de Gonzaguinha e Cazusa, o Circo Voador no Arpoador, durante o verão de 1982, e depois sua transferência para a Lapa, foi o principal palco de apresentação dos grupos roqueiros. O projeto Rock Voador proporcionava semanalmente os shows dos artistas do Brock.<sup>70</sup>

No mesmo ano, a Rádio Fluminense começou uma programação só voltada para o rock'n' roll. A Rádio que até então fazia transmissões de corridas de cavalo, ganhou uma nova direção comandada por Luiz Antonio Mello, Amaury Santos, Sérgio Vasconcelos, entre outros. A ideia era manter a rádio com programação 24h somente voltada para o rock. Uma semana após a nova programação da *Maldita* ter entrado no ar, o Ibope já registrou um enorme crescimento de seus ouvintes. Sem aceitar jabá, as *demos* chegavam à rádio e iam para o ar sem edição. E a Fluminense se tornou a principal divulgadora do Brock.<sup>71</sup>

A proposta dessa geração era fazer uma música com linguagem coloquial, relacionada com o cotidiano das ruas e dos próprios jovens, e sem grandes elaborações musicais. Essa postura buscava atingir a juventude, numa relação diferente da que existia até então. Segundo Evandro Mesquita:

---

<sup>69</sup> GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana – rock brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.

<sup>70</sup> Em São Paulo, os grupos punks da periferia se encontravam mantendo o movimento, e a Lira Paulistana era o palco dos shows dos roqueiros e em Brasília, os roqueiros se encontravam na *Colina*, conjunto residencial da UNB, e se apresentavam em festas. ROCHEDO, Aline. *“Derrubando reis” – a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

<sup>71</sup> ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM – a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Outras letras, 2012 e SILVA, Heitor da Luz. *Rock & Rádio FM – Fluminense Maldita, Cidade Rock e o circuito musical*. Niterói: EDUFF/UNIVALI, 2011.

A Blitz surgiu de uma brincadeira de beira de praia, de fim de noite, de conversas tidas como alienadas, bobas ou fúteis. Mas, de repente você está falando de uma coisa que é da maior importância. Está falando de amor, da profissão, do futuro, da barra da vida. A gente não tem mais tempo útil para se reunir e tratar desses assuntos que estão nos nervos do homem de 82. E esses papos, às vezes irônicos, tem uma carga dramática de seriedade. O papo do cotidiano é cheio de poesia e é, sim, da maior importância.<sup>72</sup>

Os roqueiros cantavam uma música urbana de uma juventude que havia crescido sob a ditadura civil-militar, e que enfrentava processos de crise econômica, expansão da industrialização e urbanização, crise das utopias, entre outros fatores. Ao mesmo tempo, viviam a abertura política, com um horizonte repleto de possibilidades no futuro. Desse repertório, cantar o cotidiano representava para os jovens refletir sob suas perspectivas de presente e futuro.

Os shows desses grupos tinham um caráter muito mais corporal do que cerebral, em relação ao dos músicos ligados à MPB, ou seja, nenhum jovem queria ficar sentado apreciando uma apresentação de voz e violão de um artista da MPB, mas sim dançar e cantar loucamente nos shows de rock. E essa nova música atingiu em cheio o público mais jovem e os roqueiros passaram a vender milhões de discos quase que simultaneamente.<sup>73</sup>

Além de fugir de canções rebuscadas musicalmente – grande parte das músicas só possuíam três acordes - os novos roqueiros brasileiros se esquivavam do apoio de artistas tidos como “*medalhões*” de outras gerações. Esses “padrinhos indesejáveis” eram principalmente as estrelas da MPB. Um manifesto punk, escrito por Clemente, líder da banda “Inocente”, traduz muito bem esta perspectiva:

**Manifesto punk: fora com o mofo da MPB! Fim da ideia de falsa liberdade!**

---

<sup>72</sup> Estado de São Paulo, 23/10/1982.

<sup>73</sup> Para se ter noção do desenvolvimento dos grupos roqueiros vamos aos dados: entre 1968 e 1974 somente quatro grupos conseguiram lançar três álbuns cada um, entre 1975 e 1981, seis grupos que uniam rock com outros ritmos lançaram pelo menos três álbuns, enquanto que entre 1982 e 1987, ao menos vinte grupos lançaram três discos. GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana: o rock brasileiro*, Salvador: UFBA, 1994, p. 138.

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. [...] Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. [...] Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar nas flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer.<sup>74</sup>

Afora toda a carga emocional presente no discurso acima, percebemos uma forte tentativa de desvencilhamento da MPB, pois ela não representaria a juventude da periferia. A necessidade de denúncia da realidade material, segundo o manifesto não estava mais presente nas canções da MPB. A saída, portanto, seria o rock, fortemente influenciado pelo movimento punk descrito anteriormente. Esse distanciamento da MPB, que vai ocorrer nos três primeiros anos da ascensão do rock (1982-1985), depois sofre um refluxo, com vários desses artistas buscando uma aproximação com os “medalhões” já na segunda parte da década.<sup>75</sup>

Segundo Julio Ribeiro<sup>76</sup>, uma das críticas que os roqueiros faziam aos *emepebeistas* tinha relação com a formação de uma certa identidade nacional tão presente nos anos 1960, mas que era rechaçada pelos artistas da nova música *pop* dos anos 80, como fica claro nas palavras de Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial:

Leio Ariano Suassuna e José Ramos Tinhorão e noto um consenso de que é preciso ser folclórico para ter algum valor e fazer parte da história da cultura brasileira [...] Querer uma cultura genuinamente brasileira [...] é como

---

<sup>74</sup> Clemente *apud* ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA Dórea Books and Art, 2002, p. 60.

<sup>75</sup> Importante lembrar que esse distanciamento da MPB era específico de alguns grupos. O Barão Vermelho, por exemplo, conseguiu ter reconhecimento do público após a gravação de Ney Matogrosso de “Pro dia nascer feliz” e de Caetano Veloso, cantando em seu show “Todo amor que houver nessa vida” em 1983.

<sup>76</sup> RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora – Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. Rio de Janeiro: São Paulo: Annablume, 2009.

procurar o Santo Graal. Afinal, os movimentos de massa no país funcionam se alternando entre o nacionalismo e o cosmopolitismo. Depois da Bossa Nova, veio a Jovem Guarda, a Tropicália, o rock brasileiro... É algo tão antigo que já está arraigado na nossa tradição. Não dá para falar na cultura do país sem os parnasianos ou a Jovem Guarda. É legítimo, porque há uma parte do Brasil que é totalmente urbana e europeizada e que não é uma abstração. Tenho mais elos com imigrantes europeus do que com nossas raízes folclóricas.<sup>77</sup>

A crítica a MPB ia não só no sentido de que as canções não mais representariam seu público já que os artistas estavam cansados e repetindo “fórmulas” prontas, mas também em relação ao nacional-popular tão capital para a canção engajada dos anos anteriores. Segundo a proposta acima, a alternância entre nacionalismo e cosmopolitismo definiria nossos dois objetos de análise: a MPB estaria para o nacionalismo assim como rock nacional dos anos 1980 estava para o cosmopolitismo. Esse debate entre qual gênero representa qual público e qual os significados apropriados em relação as canções da MPB e do rock dos anos 1980, faz parte dos objetivos a serem investigados por nossa pesquisa.

Essa questão precisa ser melhor esmiuçada neste momento. Trabalhamos com a hipótese de que a MPB estava cantando o nacional-popular durante as décadas de 1970 e 1980, mas que também o Brock se colocou nesse debate, integrando esse tipo de ação. Essa ideia vai de encontro a posição de Dinho Ouro Preto expressa acima.

## 1.5. Sintetizando

Na década de 1980, vemos concomitantemente os artistas da MPB e do Brock produzindo sua arte. A indústria fonográfica, através da indústria de bens culturais havia se consolidado anteriormente, mas naqueles anos foi preciso enfrentar a forte crise

---

<sup>77</sup> *apud* ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA Dórea Books and Art, 2002, pp. 241-242.

econômica. E foram os roqueiros que mantiveram a vendagem de discos ainda em alta durante aquela época.

Apesar da massificação da indústria de bens culturais que a década de 1980 apresentou, entendemos que tanto a MPB engajada quanto os roqueiros do Brock mantiveram espaços de criação e de disputas que traduziam o comportamento e o modo de vida daquelas duas gerações. A *indústria cultural* de Adorno ainda permitia espaços para difusão de ideias, luta por engajamento, protestos e desilusões sendo cantadas pelos artistas daquele cenário musical.

A geração do AI-5, que era jovem durante fins da década de 1960 e nos anos seguintes cantava sua experiência com a vida política do país ainda focada na canção engajada bossanovista. Gonzaguinha foi um importante exemplar desse grupo. A juventude da década de 1980, que havia nascido já durante a ditadura militar, tinha uma desesperança com o fim das utopias, se diferenciando da geração anterior. Os roqueiros exprimiam através de suas canções o protesto e a desilusão com o país. Cazuza cantava para esses jovens e se tornou um dos maiores poetas de sua geração, representando aquela juventude como poucos.

Suas obras nos ajudarão a entender as práticas, costumes e questões que foram colocadas por cada uma dessas gerações durante os anos 1980. É esse o objetivo deste trabalho.

Para isso, iremos tentar compreender melhor a conjuntura da redemocratização política e a trajetória de vida desses dois artistas numa tentativa de inseri-los dentro do contexto que suas obras foram produzidas. É o assunto do próximo capítulo.

*“Dias de Santos e  
Silvas”<sup>78</sup>:*

*O contexto de Gonzaguinha  
e Cazuza*

---

<sup>78</sup> Título de música de Gonzaguinha.

O objetivo deste capítulo é contextualizar conjuntura da década de 1980 que iremos analisar. Para isso, faremos um debate sobre o processo de transição política desde meados da década anterior. Na sequência, vamos relembrar os perigos e as possibilidades que a relação da História com a biografia nos traz.

A última etapa é o momento em que faremos o relato sobre as trajetórias de vida de Gonzaguinha e Cazusa. Acreditamos que com isso, conseguimos descrever a conjuntura em que suas obras foram produzidas e ouvidas pelas diferentes gerações no país.

## **2.1. A redemocratização**

Anos 1970 e 1980. Brasil. Ditadura militar. Censura. Consolidação da indústria cultural. Milagre econômico. Crise do milagre econômico. Modernização conservadora. Arrocho salarial. Abertura. Movimentos Negros. Anistia. Novos movimentos sociais. Greves. Mobilização popular. Diretas já. Eleição Indireta. Nova República. Crise econômica. Eleições diretas.

Muitos são os temas que podem ser debatidos quando optamos por fazer um estudo sobre o processo de redemocratização do país entre as décadas de 1970 e 1980. Podemos discutir todos os assuntos arrolados acima entre tantos outros. Para delimitarmos melhor o tema que estamos pesquisando precisamos, neste momento, discutir a conjuntura mais geral do Estado autoritário.

Desde o golpe de 31 de março de 1964, o país estava em meio a um Estado autoritário militar. Do ponto de vista econômico, o golpe acirrou o projeto de desenvolvimentismo iniciado por Juscelino Kubistchek, se baseando no binômio endividamento externo e arrocho salarial. No imediato pós-golpe, o país atravessou um período de recessão até 1967, onde foram tomadas medidas de contenção e “saneamento econômico”. A partir de 1968, o grande crescimento econômico (chamado de “milagre”) significou na prática o altíssimo lucro de empresas oligopolistas nacionais e internacionais. O “milagre” da economia brasileira, porém, foi baseado no estímulo às

empresas oligopolistas e no arrocho salarial dos trabalhadores como estratégia para obtenção de divisas.<sup>79</sup>

Em 1973, porém, essa estrutura não conseguiu mais se manter, consequência não só da conjuntura internacional, com a “crise do petróleo”, mas também como resultado das contradições causadas pelo modelo adotado. Assim, em meados da década de 1970, o Brasil entrou em uma profunda crise econômica.

O regime de exceção atravessado pelo país cerceava as liberdades individuais, com perseguição a grupos políticos de oposição ao regime e censura à imprensa e à cultura. A tortura e a repressão passaram a ser utilizadas como os braços autoritários do Estado em relação aos que discordavam do regime. A crise do “milagre” exigiu uma reorganização das forças políticas que controlavam o poder. Uma das saídas utilizadas como resposta às manifestações populares foi o início da abertura política - lenta, gradual e segura - que possibilitou a continuidade do controle dos grupos dominantes sobre o processo.

A legitimidade do Estado autoritário foi formada com a promessa de crescimento econômico e do controle da inflação. Com a crise do “milagre”, aumentaram os sinais de descontentamento da população e o arrocho salarial chegou a níveis jamais atingidos. Em meados da década de 70, começam a “pipocar” pelo país diversos movimentos organizados, de contestação ao regime militar, como o movimento pela anistia, as greves e os novos movimentos sociais<sup>80</sup>, como o movimento das associações de moradores, os movimentos negros, feministas, entre outros.

---

<sup>79</sup> Cf. MENDONÇA, Sonia Regina de & FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil Recente – 1964-1992*. 3ª. edição, revista e atualizada, São Paulo: Ática, 1994.

<sup>80</sup> São diversas formas de lutas dos novos movimentos sociais surgidos durante os anos 70. No caso do movimento negro, por exemplo, a fundação do Movimento Negro Unificado ocorreu somente em 1978, mas várias organizações de cunho cultural, tinham a questão política como fundamental, buscando a autoafirmação negra. Para citar algumas: o CEAA (Centro de Estudos Afro-Asiáticos), o SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil), a SINBA (Sociedade de Intercâmbio Brasil-África), o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), a Confederação Baiana dos Cultos Afro-Brasileiros, o bloco afro Ilê Ayê, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, o Centro de Pesquisas das Culturas Negras e o Grêmio de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Uma das características dos novos movimentos sociais foram estas novas propostas de enfrentamento político. BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “*A chama não se apagou*”: *Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, mimeo, 2005.

Nesta conjuntura surgiu em 1975 o Movimento Feminista pela Anistia (MFPA) em São Paulo, mas que se espalhou em núcleos por diversas outras cidades brasileiras. A ideia era pleitear a “*anistia ampla e geral para todos aqueles que foram atingidos pelos atos de exceção*”<sup>81</sup> numa tentativa de pacificar a família brasileira. Nos três anos seguintes o MFPA tentou articular junto aos deputados do MDB apoio à sua luta. Ao mesmo tempo, no exterior foram criados pelos exilados vários comitês e organizações que se articulavam em torno das denúncias contra o governo militar e da necessidade da anistia.

Com a extinção do AI-5 em 1978, algumas liberdades legais foram restauradas, como o fim da censura à imprensa e a limitação das prisões somente com acusações formais, anistia a presos e exilados e o fim do bipartidarismo restritivo<sup>82</sup>.

A partir de 1978 foram criados os Comitês Brasileiros pela Anistia (CBA) em várias cidades brasileiras. Em cada local havia uma aproximação maior ou menor com o MFPA, mas ambos foram fundamentais para colocar em pauta na sociedade a questão da anistia. Surgido ainda dentro do AI-5, o MFPA tinha propostas mais conciliadoras, o que possibilitou manter o tema na rua.

O discurso mais radical dos CBAs, surgido contemporaneamente a outras manifestações contra a ditadura – como o movimento estudantil e, logo depois, o sindical -, rompia com a lógica da conciliação. Ao mesmo tempo em que reivindicava anistia para os presos políticos (a maioria deles ligada aos grupos de esquerda armada), volta dos exilados, reintegração dos expurgados e dos alunos expulsos das universidades, aprofundava as denúncias dos crimes da ditadura, pedia punição dos responsáveis e demandava esclarecimentos sobre militantes mortos e desaparecidos. A abertura proposta

---

<sup>81</sup>RODEGHERO, Carla Simone. “A anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje” In. REIS, Daniel A., RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs ) *A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, pp. 172-185, p. 178.

<sup>82</sup> Segundo Marcelo Badaró Mattos, “Tais medidas possuíam uma caráter limitado e dúbio. Antes de efetivá-las, a ditadura decretou, em abril de 1977, um pacote de medidas que fechou temporariamente o Congresso (como o AI-5 fizera em 1968) e instituiu eleições indiretas para 1/3 do Senado (os senadores ‘biônicos’), alterou a composição do colégio eleitoral para as escolhas presidenciais, manteve a escolha indireta dos governadores, entre outros atos.” MATTOS, Marcelo Badaró *Trabalhadores e sindicatos no Brasil*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

pelo regime não era considerada justificativa para a concessão da anistia. Ao contrário, era denunciada e desmascarada.<sup>83</sup>

Apesar das lutas das organizações pró-anistia, quando o governo encaminhou ao Congresso Nacional seu próprio projeto, ele não contemplava aquele imaginado pelos CBAs, por exemplo.<sup>84</sup> Essas organizações atuaram juntos aos deputados no sentido de apresentar emendas que garantissem a “anistia ampla, geral e irrestrita”. Mesmo assim, num Congresso eleito indiretamente e com maioria da Arena, praticamente todas as emendas foram rejeitadas. A inclusão dos “crimes conexos” que na prática anistiavam os agentes do Estado envolvidos na repressão e tortura foi aprovada. Nos primeiros momentos pós-aprovação da lei o sentimento era dúbio: após tanta luta a anistia tinha saído, mas com todos os limites impostos pelo regime. Rapidamente, porém, os atores ligados a luta pela anistia “ampla, geral e irrestrita” foram percebendo que a equação anistia=esquecimento foi o mote da lei aprovada. A primeira derrota no período da transição...

A revogação do AI-5 e a aprovação da anistia não foram suficientes para controlar os movimentos sociais em ascensão. A mobilização popular seguiu crescendo com as greves dos metalúrgicos do ABC, de professores das escolas públicas no Rio ou dos bancários em vários estados. O movimento sanitarista ganhou cada vez mais espaço nos debates do período com sua proposta de saúde para todos.

As eleições de 1982 foram as primeiras com voto direto para governador desde o início da ditadura civil-militar. Foram eleitos dez governadores da oposição, dentre eles adversários do governo como Leonel Brizola, no Rio de Janeiro, do PDT e Franco Montoro, do PMDB. O voto vinculado, onde o voto dos deputados federais, estaduais e para vereador eram do mesmo partido que o governador, ampliou o número de deputados

---

<sup>83</sup> RODEGHERO, Carla Simone. “A anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje” in. REIS, Daniel A., RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs) *A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014, p. 180.

<sup>84</sup> Segundo Rodeghero, “O projeto definia que seriam anistiados os que cometeram crimes políticos e conexos, e que tivessem sido punidos com base nos Atos Institucionais e Complementares, com exclusão dos que foram condenados por terrorismo, assalto, sequestro e atentado pessoal. A medida abrangia também os que perderam direitos políticos, os funcionários públicos e líderes sindicais que haviam sido afastados em decorrência da mesma legislação. A reintegração ao serviço público seria condicionada à existência de vagas e ao interesse da administração, sendo que os funcionários civis e militares afastados teriam seus requerimentos avaliados por comissões ligadas aos respectivos ministérios”, RODEGHERO, op. cit, p. 181.

da oposição no Congresso Nacional. O resultado da eleição foi considerado uma derrota para o governo.

O ano seguinte se iniciou com os “saques de abril” em São Paulo, manifestações de desempregados pedindo trabalho que pararam por três dias o centro da cidade. A grave crise econômica que o país atravessava ocasionou atos políticos que foram chamados de “espontâneos” pelos contemporâneos. Como o movimento não contava com liderança organizada, a relação e interpretação junto aos partidos políticos e a esquerda foram complexas. A avaliação passou a ser de que era necessária uma cidadania social e uma cidadania política para todos os brasileiros, além da imagem de que o país estava à beira de uma convulsão social. E esse discurso refletia a ideia de que era preciso mais democracia.

Após os saques de abril, o movimento sindical organizou em julho uma Greve Geral, a primeira desde 1964. O Rio de Janeiro teve um ato que contou com cerca de 50 mil pessoas enquanto o ABC paulista parou quase em sua totalidade. Foi uma tentativa do movimento sindical de dar uma resposta a crise econômica que estava instaurada. Ou, como diz Marcos Napolitano “*era preciso politizar a questão econômica, politizando igualmente as lutas sindicais*”.<sup>85</sup>

No final de 1983 foi convocado pelo PT o primeiro comício pelas eleições “livres e diretas”, que ocorreu em São Paulo. Além do PT, foram quase 70 entidades que acabaram aderindo ao movimento, incluindo as forças políticas de oposição a ditadura como UNE, CUT, PDT, PMDB, entre outros. Apesar da ampla convocação, cerca de 15 mil pessoas participaram do ato, sendo a maioria petista.<sup>86</sup>

1984 foi o ano em que a população brasileira voltou a ocupar as ruas protagonizando um novo momento de uma cultura política que estava encoberta durante muitos anos. A movimentação pelas diretas-já tomou o país e seus momentos de

---

<sup>85</sup> NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e Poder no Brasil contemporâneo*. 4 ed. Curitiba: Juruá, 2006, 4 ed, p. 118.

<sup>86</sup> No dia 26 de novembro, véspera do comício, foi lançado um manifesto pelas eleições diretas assinado por governadores da oposição. Referendaram o manifesto Leonel Brizola (RJ), Franco Montoro (SP), José Richa (PR), Iris Rezende (GO), Jader Barbalho (PA), Gilberto Mestrinho (AM), Gerson Camata (ES) e Tancredo Neves (MG).

culminância eram nos comícios. De janeiro a abril várias capitais tiveram os atos que reuniram milhões de pessoas<sup>87</sup>.

Vejamos o que dizia o jornal *Folha de São Paulo*, de 17 de abril de 1984, sobre um dos maiores comícios da época, ocorrido em São Paulo:

Mais de um milhão de pessoas em silêncio, mãos entrelaçadas, braços para cima. Ao sinal do maestro Benito Juarez, da Orquestra Sinfônica de Campinas, a multidão cantou o Hino Nacional. Do céu caía papel picado, papel amarelo, a cor das diretas, brilhando à luz dos holofotes. No Vale do Anhangabaú, muita gente chorou.

Houve outros momentos de emoções na maior manifestação popular já ocorrida no Brasil: houve choro quando chegou ao palanque um gigantesco boneco do senador Teotônio Vilela, ao som do "Menestrel das Alagoas"; quando a Sinfônica de Campinas tocou a Quinta Sinfonia de Beethoven, cujo prefixo iniciava os noticiosos da BBC durante a guerra contra o nazismo; quando a Corporação Musical Artur Giambelli, de Limeira, tocou o "Cisne Branco", hino da Marinha de Guerra.

Mas a alegria superou o choro. Enquanto a passeata avançava pelo centro da cidade, pequenos grupos se destacavam e dançavam forró, faziam humor ("Figueiredo para ex-presidente", dizia um cartaz: "Pois eu prefiro cheiro de cavalo", lembrava outro), puxavam novas palavras de ordem: "Não, não, não/ao colégio do João". Em nome da festa das diretas, os professores se privaram de vaiar o governador Franco Montoro; PT e PMDB evitaram a costumeira troca de estocadas e trabalham juntos na organização da passeata; PCB, PC do B e MR-8 aceitaram pacificamente uma escala de oradores que não os incluía.<sup>88</sup>

Interessante na descrição acima que, apesar da carga emocional presente na reportagem, ela já coloca algumas das incongruências postas no processo das Diretas-já. Ao lembrar a "trégua" feita pelos professores estaduais ao governador do estado Franco Montoro, já podemos perceber a heterogeneidade do movimento.

---

<sup>87</sup> "A cronologia do movimento era a seguinte: Curitiba 12/01 – 50 mil pessoas (aliás o primeiro comício sob a hegemonia do PMDB); São Paulo 25/01 – 300 mil; Rio de Janeiro 16/02 – 50 mil; Belém 16/02 – 60 mil; Belo Horizonte 24/02- 300 mil; Rio de Janeiro 21/03 – 200 mil; Londrina 02/04 – 50 mil; Recife 05/04 – 80 mil; Rio de Janeiro 10/04 – 1 milhão; Goiânia 12/04 – 250 mil; Porto Alegre 13/04 – 200 mil." Napolitano, 2006, p. 137. No dia 16 de abril houve o último grande comício em São Paulo que reuniu cerca de 1,7 milhões de pessoas, segundo a Folha de São Paulo.

<sup>88</sup> [www.almanaque.folha.uol.com.br/brasil\\_17abr1984.htm](http://www.almanaque.folha.uol.com.br/brasil_17abr1984.htm). Acessado em 28/09/2011, às 12:09h.

O movimento das Diretas-já, além da impressionante mobilização popular evidenciava uma conjuntura de afastamento de frações da classe dominante do apoio ao regime que defendiam desde 1964. As disputas parlamentares tornaram-se mais acirradas e governos estaduais de oposição ao regime ganharam enorme destaque. Não é à toa que os três principais comícios pelas diretas, ocorridos em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, tenham sido organizados por seus governadores à época (Tancredo Neves e Franco Montoro, do PMDB, e Leonel Brizola, do PDT)<sup>89</sup>.

Para deter a movimentação popular em torno das diretas-já, no dia 18 de abril o presidente decretou “Medidas de emergência” em Brasília, Goiânia e outras cidades no entorno para garantir a votação da emenda Dante de Oliveira. Ao mesmo tempo, as articulações em torno de um possível civil ser eleito mesmo que a emenda não passasse começou a ganhar corpo fazendo com que alguns integrantes do PMDB como Franco Montoro e Tancredo Neves, se afastassem das manifestações de rua. O golpe contra a mobilização popular estava em curso...

Apesar das medidas de emergência, panelaços, buzinaços e diversas manifestações ocorreram por todo o país no dia 25 de abril, dia da votação da emenda pelo voto direto. Como estratégia parlamentar, a emenda não foi aprovada por falta de quórum no Congresso Nacional. Mais uma vez a transição ocorria de acordo com a vontade dos militares, transição “pelo alto” segura e ordeira, representando a segunda grande derrota da Redemocratização política brasileira.

Carlos Fico, ao analisar o processo da redemocratização política, tem uma interpretação interessante: “as marcas da transição brasileira são a impunidade e a frustração. A frustração diante da impunidade e da ausência de uma verdadeira ruptura torna a transição brasileira um processo que não terminou, uma transição inconclusa.”<sup>90</sup> Ele próprio reconhece o quão pessimista é sua análise do processo, mas entende que essa chave ajuda a clarear as disputas de análise e da compreensão do processo como um todo.

---

<sup>89</sup> NERY, Vanderley E. “Diretas-já a luta pela democracia e seus limites”. in *Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina*, 2010. [http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais\\_ivsimp/gt8/12\\_vanderleinery.pdf](http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_ivsimp/gt8/12_vanderleinery.pdf) Acessado em 29/09/2013.

<sup>90</sup> FICO, Carlos. “Brasil: a transição inconclusa” In. FICO, Carlos, ARAUJO, Maria Paula e GRIN, Mônica (Orgs). *Violência na História- memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012, p.29.

Por outro lado, Marcos Napolitano enfatiza em sua análise a participação popular como uma importante vitória da sociedade brasileira a partir do processo de transição, e que se refletiu nas lutas posteriores. Assim, ao analisar as Diretas-já, ele conclui:

Com o fim do regime militar, a eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral e a instauração da “Nova República”, as formas e representações geradas pelo protesto de rua contra o regime foram se incorporando nas novas lutas sociais, pelos movimentos que continuaram expressando suas reivindicações por cidadania, no sentido pleno do termo: participação efetiva na gestão do Estado, igualdade política entre os diversos segmentos sociais e maior distribuição de renda nacional.

(...)

O “povo”, efetivamente, havia conquistado a praça para a manifestação política e dela se utilizou nos anos posteriores, em greves, passeatas, atos públicos, reivindicações gerais<sup>91</sup>

Concordo com aspectos da interpretação de cada um dos autores citados. Para explicar o processo de transição política não podemos prescindir dessas duas interpretações: a que leva em conta o sentimento de incompletude do processo, de frustração pela transição “pelo alto” bem aos moldes que os militares instituíram durante todo o período, mas isso sozinho não explica o processo. Por outro lado, a importância da mobilização política, da resistência à ditadura foram fundamentais para o processo de Redemocratização que levou ao fim do regime, e essa cultura política da ocupação das ruas e mobilização social deu frutos fundamentais para a sociedade brasileira nos anos seguintes. Mas a chave explicativa não pode ser só essa. Tanto a mobilização popular quanto a frustração diante da derrota da lei da Anistia e da emenda Dante de Oliveira ajudam a entender melhor o processo de transição política, contraditório e complexo como todos os processos históricos assim o são.

E é neste contexto de ebulição, que nossos artistas estão vivendo, produzindo suas canções e sendo o fundo musical de boa parte da sociedade brasileira da época. Agora é o momento de falarmos sobre as trajetórias de Gonzaguinha e Cazuza, mas antes, uma

---

<sup>91</sup> NAPOLITANO, 2006, op. cit. p. 143/144.

breve explicação sobre nossa concepção acerca da biografia enquanto objeto de estudo da História.

## 2.2. História e Biografia

A relação da História com a biografia, ou a biografia histórica é um campo de estudos que recentemente vem ganhando força na historiografia. A possibilidade de utilizar a vida de um indivíduo para tentar auxiliar na interpretação de um determinado período na história vem ganhando cada vez mais adeptos. Arriscaria dizer inclusive, que é uma das novas "modas" historiográficas. Essa, porém não era a realidade das biografias históricas há 30 anos. A desconfiança em relação ao gênero biográfico se mostrava, por exemplo, no prefácio escrito por Pierre Guiral em sua tese sobre Prévost-Paradol:

A espíritos justamente preocupados com as técnicas e os movimentos sociais, parece arbitrário extrair dessa multidão de homens que fizeram a História uma personalidade escolhida e interrogar uma época através de suas reações. Arbitrário e perigoso, pois o historiador acaba por assumir os sentimentos de seu herói.<sup>92</sup>

Os problemas da biografia estariam, portanto, ligados a falta de distanciamento crítico pelos historiadores em relação a seu personagem e a escolha arbitrária de um homem como explicador de determinado contexto.

Muitas águas rolaram e, atualmente a biografia histórica é um campo bastante produtivo da historiografia. Giovanni Levi propõe quatro grandes enfoques a respeito das novas biografias produzidas<sup>93</sup>. O primeiro se pautaria na ideia de que as histórias

---

<sup>92</sup> GUIRAL, Pierre, Prévost-Paradol (1829-1870) – Pensée et action d'un libéral sous le Second empire, Paris: PUF, 1955. *apud* LEVILLAIN, Philippe, "Os protagonistas: da biografia", In. RÉMOND, René (Org), *Por uma História Política*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/FGV, 1996.

<sup>93</sup> LEVI, Giovanni. "Usos da Biografia" in, FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000, pp.167-182.

individuais só seriam utilizadas quando ilustrassem formas típicas de comportamento, ligadas as condições sociais mais frequentes. Por esse motivo foi bastante utilizada pela história das mentalidades. O segundo tipo de abordagem da biografia se basearia em sua relação com o contexto. Com uma valorização forte da conjuntura em que está inserido o biografado, ela tem como pressuposto a ideia de que cada desvio da normalidade em sua trajetória é explicado pelo contexto a sua volta. O terceiro enfoque seria a biografia relacionada com personagens de casos extremos. Neste tipo de pesquisa, a análise de casos atípicos serviria para mostrar as margens do campo social onde ele estava inserido. O trabalho de Carlo Ginzburg, sobre o moleiro Menocchio seria um exemplo deste tipo de interpretação.<sup>94</sup> O último tipo de abordagem, segundo Levi, seria a biografia ligada a antropologia interpretativa, onde o significativo seria o próprio ato interpretativo. Como em todas as linhas de pesquisa em nosso *campo*, a biografia também tem várias questões e questionamentos feitos por seus críticos. Uma delas, bastante pertinente, pensa na impossibilidade da narrativa de uma biografia pela história, pois seu pressuposto inicial seria o “sentido da existência” do sujeito. Explicando melhor: a biografia histórica utiliza a história de vida de um indivíduo, tendo como pano de fundo uma intenção explicativa, buscando criar um universo significativo para o ser humano analisado. Segundo Pierre Bordieu:

Essa vida organizada como uma história transcorre, segundo uma ordem cronológica que também é uma ordem lógica, desde um começo, uma origem, no duplo sentido de ponto de partida, de início, mas também de princípio, de razão de ser, de causa primeira, até seu término, que também é objetivo. O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que “se entrega” a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica, (...), tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis.<sup>95</sup>

Qual seria então a possibilidade de construção de uma biografia historiográfica que não caísse na armadilha assinalada por Bordieu? Segundo ele próprio, é fundamental

---

<sup>94</sup> GINZBURG, Carlo. O queijo e os vermes – o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição, São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

<sup>95</sup> BORDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica" in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000, p. 184.

a reconstrução do contexto em que o ator social está inserido, pensando na pluralidade de campos em que atua o indivíduo em cada instante. Para que o pesquisador não fique buscando na vida do indivíduo momentos significativos que explicam a questão investigada, ele não pode prescindir da análise dos contextos em que o biografado circulava. Em nosso caso, vamos trabalhar com biografia e contexto, definida anteriormente por Levi, pois não acreditamos na possibilidade de uma vida ser compreendida somente por suas especificidades e singularidades. Qualquer ser humano está inserido em seu contexto histórico e é fruto, explicação dele. Além disso, a biografia permite perceber quais as atuações de seu personagem neste contexto. Essa possibilidade do diálogo do contexto e do ator social, e de suas interferências um sobre o outro que, sob meu ponto de vista, traz a riqueza da biografia. Acreditamos que desse modo, a biografia de um indivíduo pode e deve também servir como História.<sup>96</sup>

Assim, correndo os riscos e atenta a eles, vamos fazer a narrativa da vida de Gonzaguinha e Cazuza tentando abarcar a maior quantidade possível de campos de atuação de nossos personagens.

Utilizamos como fontes secundárias para nossas narrativas duas biografias de Gonzaguinha: uma da jornalista Regina Echeverria chamada “*Gonzagão e Gonzaguinha – uma história brasileira*” e outra de Simon Khoury e Jonas Vieira, intitulada: “*Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*”. Interessante ressaltar como as duas biografias de Gonzaguinha foram feitas pensando paralelamente na relação entre pai de filho. As fontes primárias trabalhadas foram jornais e revistas de época.<sup>97</sup>

No caso de Cazuza, utilizamos as seguintes biografias: o primeiro foi o depoimento dado por Lucinha Araujo a Regina Echeverria<sup>98</sup> chamado “*Cazuza – só as mães são felizes*” e um livro da coleção Vozes do Brasil chamado “*Cazuza*”, onde os

---

<sup>96</sup> Para essas reflexões sobre a biografia histórica foram fundamentais além do já citado texto de BORDIEU, op. cit., LEVI, op. cit., e JAMES, Daniel. "Contos narrados na fronteira – A história de Doña María, história oral e questões de gênero" in – BATALHA, Claudio H. M.; SILVA, Fernando Teixeira da; e FORTES, Alexandre (Orgs). *Culturas de classe*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

<sup>97</sup> Além dos livros, o site [www.gonzaguinha.com.br](http://www.gonzaguinha.com.br) foi uma importante fonte de informações.

<sup>98</sup> Importante registrar que a jornalista Regina Echeverria escreveu as biografias mais conhecidas de Gonzaguinha e Cazuza. No caso de Cazuza, ela registrou o depoimento da mãe do artista, Lucinha Araújo, e no de Gonzaguinha, teve acesso a várias fontes a partir da família. As duas biografias inspiraram dois filmes sobre os artistas: *Cazuza – o tempo não para*, dirigido por Sandra Werneck e Walter Carvalho, de 2004; e *Gonzaga – de pai para filho*, lançado em 2012 e dirigido por Breno Silveira.

textos foram escritos por Eduardo Duó. A imprensa também foi importante fonte de informações.<sup>99</sup>

Apesar de indicarmos o uso das referências centrais, devemos ressaltar que outras fontes foram utilizadas na confecção dos relatos e estão identificadas no decorrer da tese.

### **2.3. Gonzaguinha – o moleque do São Carlos**

Rio de Janeiro, década de 1940. Um sanfoneiro recém-chegado a cidade começou a tocar na noite. Aos poucos, foi ganhando espaço nos programas de rádio e em shows nos *dancings* cariocas. Reconhecido mulherengo, se encantou por uma cantora do *dancing* Farolito, local em que também tocava sua sanfona. Ela também dançava no Farolito, além de trabalhar como corista de rádio e do coro de Erasmo Silva. No dia 22 de setembro de 1945 nasceu o filho do casal. Nome dos personagens: Luiz Gonzaga, Odaléia Guedes dos Santos e o bebê foi batizado de Luiz Gonzaga do Nascimento Jr.

As informações sobre o casal são bastante diversas e contraditórias. Alguns biógrafos contam que ela foi o grande amor da vida de Gonzagão, enquanto outros dizem que era uma aproveitadora que só queria um pai para seu filho. A questão da paternidade biológica de Gonzaguinha e os detalhes do romance dos pais têm diversas versões. Optamos por contar essa história a partir da versão de Gonzaguinha, ou seja, as falas e impressões que o cantor expressou ao longo da vida por acharmos que foram essas as memórias que deixaram marcas no artista e, conseqüentemente, em sua obra.

O certo é que a relação entre os pais de Gonzaguinha sempre foi tumultuada. Viveram juntos durante alguns meses e, depois de uma briga em que os irmãos de Odaléia deram uma surra em Gonzagão, se separaram. O bebê ainda não havia nascido.

Quando Gonzaguinha nasceu, Luiz Gonzaga registrou-o como seu filho. Porém, a paternidade biológica foi contestada por muitos que diziam que ele era estéril. Alguns

---

<sup>99</sup> O site [www.cazuza.com.br](http://www.cazuza.com.br) também foi fundamental como base de dados.

relatos falam que o verdadeiro pai de Gonzaguinha seria o maestro Nelsinho do Trombone, com quem Odaléia teria tido um caso antes de Luiz Gonzaga. Já Odaléia mantinha a história de que ele era filho legítimo de Luiz Gonzaga. De qualquer forma Gonzaguinha sempre considerou Gonzagão seu pai. Além dele, falava de outros que considerava também como pais, seu padrinho Baiano e Aluísio Porto Carrero, seu sogro.

Quando Gonzaguinha tinha dois meses, sua mãe foi diagnosticada com tuberculose. Luiz Gonzaga a internou em uma casa de saúde em Petrópolis e, com diversas viagens marcadas, entregou o filho aos cuidados de seus padrinhos Leopoldina de Castro Xavier (a Dina) e Henrique Xavier Pinheiro, o Baiano. O que era para ser provisório tornou-se permanente: Dina e Baiano criaram Gonzaguinha, pois Odaléia morreu quando ele tinha dois anos, em 1947, e Luiz Gonzaga se tornou o “rei do baião”, com viagens constantes para todos os cantos do país.

Na versão de Gonzaguinha, Odaléia era uma mulher independente:

Segundo as pessoas, era uma excelente cantora, também uma excelente compositora de músicas românticas, igual ao seu filho Gonzaguinha. Uma pessoa voluntariosa, teimosa, uma pessoa moleque, no sentido que eu sou, porque acreditava nas coisas, ia fundo e, de repente, morreu de tuberculose. Nessa coisa toda de Emilinhas, Marlenes e Gonzagas e Lupicínios e Jamelões e por aí vai, Dircinhas, Elizeths, Ademildes, é que minha mãe vivia, minha mãe Odaléia, uma pessoa de luta, uma pessoa que acreditava. Com dezesseis anos, ela já havia saído de casa, tinha encarado e cantava, era crooner de uma orquestra do maestro Dedé, que gostava dela e inclusive fez uma música para ela. Aí de repente Gonzagão a conheceu e se apaixonaram, viveram juntos. E olha eu aqui”<sup>100</sup>

Nesse seu relato ficam bem claras as impressões dele sobre sua mãe, que ele construiu a partir dos relatos que ouviu: mulher batalhadora e obstinada, que morreu jovem. Além disso, sucintamente revela sua opinião da relação de seus pais.

---

<sup>100</sup> ECHEVERRIA, Regina. *Gonzagão & Gonzaguinha – uma história brasileira*, São Paulo: Leya, 2012, p. 68.

Após a morte da mãe, Gonzaguinha cresceu aos cuidados de Dina e Baiano no alto do Morro de São Carlos, no Rio de Janeiro. Vivia solto pelo morro jogando bola e soltando pipa junto aos amigos. Em suas palavras:

Nasci no Estácio e morava ali no pé do Morro de São Carlos. Viva aquilo, uma barra pesada, e também as coisas de moleque de rua, pipa, atiradeira. A orfandade veio muito cedo, aos dois anos, com a morte de Odaléia, e a ausência permanente de meu pai, Luiz Gonzaga, sempre viajando, sempre na estrada.

Por causa dessa orfandade, fui criado por Leopoldina de Castro Xavier e Henrique Xavier Pinheiro, o popular “Baiano”, amigo de meu pai. O casal me levava constantemente para passear, porque Leopoldina adorava tomar cerveja e viver na rua. Por isso, desde cedo, passei a ir aos cabarés da Lapa, onde o “Baiano” trabalhava como guitarrista, à noite.<sup>101</sup>

Nessa vida de menino solto no morro, perdeu cerca de 80% da visão do olho esquerdo por causa de uma pedrada, depois de um estilingue, terminando batendo com o olho na quina da cama. Por esse motivo, sempre falava olhando “meio de banda”, olhando de lado.

Depois da morte de Odaléia, Luiz Gonzaga se casou com Helena das Neves Cavalcanti. Num primeiro momento, a ideia foi que Gonzaguinha fosse morar com os dois para ser criado por Helena, mas isso não deu certo. A relação entre Gonzaguinha e Helena foi bastante conflituosa e a tentativa dele morar com o pai ainda criança não ocorreu. Por esse motivo, o cantor só foi morar com o pai aos 16 anos. Mesmo assim, Luiz Gonzaga mandava o dinheiro necessário para os cuidados do filho. Mas somente quando ele estava no Rio de Janeiro que Dina fazia questão de levá-lo para visitar o pai.

Como Gonzaguinha era uma criança muito levada, Luiz Gonzaga criou um *modus operandi* constante: quando Dina se queixava das travessuras do menino ele o internava num colégio interno. Aos catorze anos contraiu tuberculose, doença de tratamento longo e por isso teve que voltar do colégio interno para o Rio.

---

<sup>101</sup> KHOURY, Simon e VIEIRA, Jonas. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman, 2012, p, 146.

Após estar totalmente curado da doença decidiu que iria morar com o pai, a madrasta Helena e sua irmã, Rosinha, na casa deles na Ilha do Governador, zona norte do Rio de Janeiro. É ele mais uma vez que nos relata sua história:

Meu problema é simples: minha mãe morreu, fui criado moleque de rua, meu pai na estrada, na vida de viajante, casado, já com Helena. Tem Rosinha, minha irmã, tem uma avó que era má-drastra mesmo (ele está se referindo a mãe de Helena, Marieta)... sabe aquelas histórias infantis: aí, a madrasta...? Desço o Morro de São Carlos, vou para a praça da Bandeira. Chegamos a morar num quarto que era pouco menor que essa sala, onde quebrei um violão de trinta anos do meu pai Xavier, até que um belo dia aquele garoto tinha um negócio qualquer que não permitia que fosse para a casa de seu pai chegou para a Dina e disse: seguinte! Nessa época eu morava na Sampaio Correa, na casa de minha avó, dormindo na sala, quando não estava no colégio interno. De repente, vendo que meu pais se aproximava, cheguei e disse: vou porque é tempo de ir. E fui.<sup>102</sup>

Foram tempos difíceis. Gonzaguinha tinha uma relação conflituosa em casa com Helena e com seu pai, quando este estava no Rio. Mesmo assim, a pedido de Luiz Gonzaga, entrou para a faculdade de Economia na Universidade Cândido Mendes.

Na Ilha do Governador, Gonzaguinha participava de um grupo de adolescentes como ele que ficavam na Praia do Cocotá, conversando, bebendo e ouvindo seu violão. Era chamado de Tio Patinhas, porque nunca tinha dinheiro, o que causava certa estranheza já que era filho do “rei do baião”. Para garantir alguns trocados, dava aula de violão para alguns amigos.

As dificuldades de relacionamento em casa continuavam. Luiz Gonzaga, ao falar sobre essa época para a revista “Veja”, assim relata a rotina de Gonzaguinha:

Ficava o dia inteiro tocando violão em cima da cama, olhando para as letras das músicas, e eu reclamava da posição em que ele ficava – as costas curvadas

---

<sup>102</sup> ECHEVERRIA, op. cit., 2012, p.93/94.

para a frente sobre o violão. Eu dizia que ele ia ficar corcunda e podem reparar que, hoje, ele é meio curvado.<sup>103</sup>

A preocupação de Gonzagão com a saúde do filho vem desde os tempos de internato: “Ele jogava futebol o dia inteiro e encontrava o refeitório sempre fechado. Dei um liquidificador ao Luizinho, mas aí ele só se alimentava de vitaminas, achava isso o suficiente.”<sup>104</sup>

Por seu lado, Gonzaguinha explicava as dificuldades que ele enfrentava no relacionamento com o pai e na casa:

- E daí, vocês não sabem que o 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. Por isso pintavam uns probleminhas dentro de casa. Meu pai chegava e me encontrava no quarto tocando violão com um monte de livros, papel, almoço. Almoço tá na mesa!

- Não vou comer, não! Tô tocando aqui, fazendo umas besteiras. Daqui a pouco vinha meu pai: entrava no quarto, fechava a porta.

- Falava tudo o que ele queria, mas ficava meio esquisito, porque eu ficava olhando para a cara dele, tranquilo.<sup>105</sup>

A relação entre pai e filho não era exatamente harmônica nessa época. Gonzaguinha vivia nos fundos da casa no quarto de empregada e, em suas palavras, tentava incomodar o menos possível, mas as discussões eram constantes. Em uma dessas brigas, Luiz Gonzaga chegou a quebrar o violão do filho. Helena também tinha muitas dificuldades em conviver com aquele adolescente rebelde que não se adaptava a rotina da casa. Ainda reclamava dos porres que ele tomava, e que por muitas vezes chegava em casa bêbado.

---

<sup>103</sup> Revista Veja. “Com a perna no mundo”. 26/09/1979, p. 134. Essa matéria da Veja foi reportagem de capa, mostrando a importância no cenário musical brasileiro que Gonzaguinha alcançou em fins da década de 1970 e início dos anos 80. <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>. Acessado em 21/11/2014.

<sup>104</sup> Revista Veja. “Com a perna no mundo”. 26/09/1979, p. 134.

<sup>105</sup> ECHEVERRIA, op. cit., 2012, p.94.

Foi nesta época que Gonzaguinha começou a compor, aos 19 anos. Em 1964 seu pai gravou “Lembrança da Primavera” em seu LP *Triste Partida*, e no ano seguinte mais duas canções que fizeram em parceria, “Matuto de opinião” e “Boi bumbá”, no álbum *Quadrilhas e marchinhas juninas*.

Com 21 anos, em 1966, Gonzaguinha teve seu primeiro “trabalho musical” sem o pai. Foi convidado por um grupo dos amigos da Ilha do Governador para fazer a trilha sonora da peça “Joana em flor e outras histórias”, de Reinaldo Jardim. A peça foi montada pelo grupo de teatro Arena da Ilha do Governador. Gonzaguinha, segundo o ator Bemvindo Sequeira revelou em seu blog<sup>106</sup>, cantava suas músicas enquanto os atores declamavam poemas do livro de Jardim e outras de Brecht. Ele chegou a pedir aos amigos do grupo que não revelassem que ele era filho do “rei do baião”.

Uma singularidade sobre essa versão de “Joana em flor” foi que o grupo foi convidado para fazer apresentações em Sergipe durante as apresentações da Semana de Encontros entre grupos teatrais do Rio e de Sergipe. Na viagem para Aracaju foram: Lia Maria Rodrigues, Bemvindo Siqueira, Reynaldo Gonzaga, Luiz Fernando Guimarães e Gonzaguinha. Após a primeira apresentação, o Secretário de Segurança de Aracaju, General Graciliano Nascimento, mandou prender Reynaldo Gonzaga e Luiz Guimarães e posteriormente, Lia Maria, pois “*tinha ordens para acabar com esse negócio de teatro de um tal Reynaldo Jardim, autor das poesias que eram apresentadas.*”<sup>107</sup> Além dos três atores ficarem presos por quatro dias, também foi encarcerado um jornalista local que fora perguntar sobre o caso: “*se os jornais abrirem a boca eu fecho, muita gente vai se dar mal.*”<sup>108</sup> Para culminar a coerção, ao serem soltos descobriram que os 15 exemplares do livro de Jardim, “Joana em flor” que o grupo tinha levado para vender e promover o grupo foram todos queimados. O chefe do Serviço de Segurança ainda afirmou que de: “*teatro, em Sergipe, quem entende é a Polícia, e mais ninguém, após considerar a obra subversiva*”<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> <http://blogdobemvindo.blogspot.com.br/2011/01/memoria-foto-gonzaguinha-1966.html>. Acessado em 21/11/2014.

<sup>107</sup> Correio da Manhã, 18/09/1966, “General acha flor subversiva e põe atores no xadrez”, p. 7.

<sup>108</sup> Correio da Manhã, 18/09/1966, “General acha flor subversiva e põe atores no xadrez”, p. 7.

<sup>109</sup> Jornal do Brasil, 20/09/1966, “Jardim reúne intelectuais em protesto”.

Neste mesmo ano, Gonzaguinha foi levado à casa de Aluísio Porto Carrero por Ângela Leal, sua amiga da Ilha do Governador. Aluísio era médico e nessa época trabalhava com psiquiatria, mas na verdade era um violonista frustrado porque não conseguiu seguir carreira na música. Morava na Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro, na rua Jaceguai, 27. Começou a convidar seus antigos amigos músicos para saraus em sua casa. Suas filhas adolescentes, Ângela e Regina começaram então a chamar os seus amigos para os eventos em casa. Os jovens universitários começaram a frequentar as reuniões musicais que rolavam nas madrugadas de sexta e sábado. Nomes como Ivan Lins, Lucinha Lins, Aldir Blanc, Cesar Costa Filho, Paulo Emilio e o próprio Gonzaguinha eram assíduos e espalharam rapidamente a fama do local, que contava com cada vez mais *habitués*. Daí este endereço se tornar um dos templos da música popular, ou como diz Sérgio Cabral: “*A música brasileira deve muito a essa casa, só comparável a de Tia Ciata, para o samba, e à de Nara Leão, para a bossa nova.*”<sup>110</sup>

Vários músicos frequentavam os saraus da rua Jaceguai transformando-a em um sucesso na cidade. Ana Maria Bahiana, jornalista e uma das frequentadoras das reuniões explicou em uma crônica publicada em 1976 como elas eram:

Já faz uns cinco anos, a gente era uma geração muito besta, mas enfim, era melhor do que nada. Tinha uma casa na Tijuca, era de um psiquiatra que hoje é sogro de Luiz Gonzaga Jr. Lá não tinha fim de semana e dia útil. Toda noite era aquilo: um monte de gente na sala, na cozinha, na garagem, na varanda, tocando, conversando, brigando e fazendo projetos mirabolantes a maior parte do tempo.<sup>111</sup>

Nesse encontro dos músicos eles apresentavam as novas composições uns para os outros. Aldir Blanc fala de uma “*competição amigável*” entre eles, onde um instigava o outro a expor suas novas canções. Aos poucos, devido à lotação cada vez maior da casa, decidiram criar festivais de músicas. O primeiro festival da Jaceguai foi no Tijuca Country Club e os outros dois aconteceram no auditório do Instituto de Educação.

---

<sup>110</sup> Jornal do Brasil, 22/08/1995, “Vende-se um templo da MPB”.

<sup>111</sup> BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes. – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p. 173.

Gonzaguinha começou a namorar Ângela Porto Carrero, filha de Aluísio, e cada vez mais se tornou um membro da família. Em determinado momento, saiu de vez da casa do pai na Ilha do Governador e foi morar com os Porto Carrero na Tijuca. A afinidade com Aluísio foi tão forte que ele começou a declarar que ele era seu pai, assim como Luiz Gonzaga e Henrique Xavier. Maria Carmem Barbosa, hoje roteirista de novelas e frequentadora assídua da rua Jaceguai fala sobre Gonzaguinha nessa época:

Todo mundo viu que ele ia para as cabeças, porque ele era oportuno, ele era o cara certo na hora certa. E Aluísio e Maria Ruth passaram a tratá-lo como filho. A Dina e o Xavier iam diversas vezes. A casa de Aluísio e Maria Ruth era a casa do Gonzaguinha. E ele começou a namorar a Ângela.<sup>112</sup>

As coisas iam se acertando pra Gonzaguinha. Ele, junto com outros músicos que frequentavam os saraus da Jaceguai como Ivan Lins, Cesar Costa Filho e Aldir Blanc, começou a participar dos Festivais Universitários da Canção Popular, da TV Tupi, na versão carioca<sup>113</sup>. E eles sempre estavam entre os finalistas.

Segundo a jornalista Christine Ajuz:

Em 68, no I Festival Universitário de Música Popular, surgiu no palco do Teatro João Caetano um moço calmo e tímido, que além do violão dedilhado com intimidade só trazia como mérito o nome do pai. Mas Pobreza, pobreza foi uma das finalistas, e, já no ano seguinte, Luiz Gonzaga Jr. vencia o II Festival com O Trem, música que apesar de considerada por alguns como hermética, foi acolhida com entusiasmo pelo público jovem.<sup>114</sup>

---

<sup>112</sup> Echeverria, op. cit., 2012, p. 143.

<sup>113</sup> A TV Tupi fez quatro edições do Festival Universitário da Canção Popular entre 1968 e 1971 no Rio de Janeiro e em São Paulo. Só podiam concorrer músicos universitários. In. <http://www.dicionariompb.com.br/festival-universitario-da-cancao-popular-tv-tupi/dados-artisticos>. Para saber mais sobre os festivais da canção no final da década de 1960 e sobre o caráter das “músicas de festival” ver NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001.

<sup>114</sup> Jornal do Brasil, 11/01/1974, “Os últimos dias de Luiz Gonzaga Jr.”.

Para Gonzaguinha os festivais eram somente “*programas de televisão, meios de mostrar meu trabalho*”<sup>115</sup>, cada vez mais o trabalho deles estava sendo reconhecido. A apresentação da música “O trem” no festival foi o momento em que ele decidiu que seria um cantor-compositor. Quando venceu o II Festival Universitário da Música Popular, da TV Tupi, com essa canção levou uma enorme vaia da plateia. Sobre esse episódio ele nos conta:

Lembro demais do Luizinho Eça, meu arranjador, perto de mim dizendo: “Canta, canta que eles calam a boca!” Fiquei olhando aquele pessoal vaiando. Tinha um cara na plateia que eu nunca vou esquecer a minha vida toda. Ele pulava, gritava, levantava o braço. Fiquei olhando para ele, fixei-me nele no meio daquela vaia e pensava assim; “Mas aquele cara tá parecendo um gorila”. Gente, que loucura gente viver esse tempo assim, ele é o próprio gorila pulando, bestificado. Esse cara tá louco. E Luizinho Eça: “Canta, canta”. “Luizinho, calma, eu estou olhando ali o cara, olha lá. Você já viu?” No meio do festival e eu fazendo essas coisas, sempre fui meio assim, meio calmo mesmo.<sup>116</sup>

Em 1970 eles decidiram fundar o Movimento Artístico Universitário (MAU), com o lema “um por todos e todos por um!”<sup>117</sup>. Segundo Ivan Lins:

Fundou-se o MAU dentro da Jaceguai porque depois do terceiro festival universitário a Tupi, que produzia o festival, não dava continuidade para os participantes. Achávamos aquilo injusto. E resolvemos fundar o MAU para que depois do festival universitário tivéssemos um grupo, um movimento que monopolizasse e desse continuidade ao trabalho. O que nos motivou a estar juntos foi abrir mercado de trabalho. Fomos para os teatros como MAU, Movimento Artístico Universitário, usando a palavra universitário para chamar a atenção, fizemos shows em toda a cidade e interior do Rio de Janeiro e em São Paulo. (...) Veio o Festival de 1970 e eu virei a estrela do MAU, seguido por Gonzaguinha e César Costa Filho.

---

<sup>115</sup> Idem.

<sup>116</sup> ECHEVERRIA, 2012, p. 132/133.

<sup>117</sup> Aldir Blanc e Silvio da Silva Junior declararam que a música “Amigo é pra essas coisas”, 2ª colocada no Festival Universitário da TV Tupi em 1970, era a síntese do MAU.

Portanto, a criação do MAU ocorreu numa busca para ampliação das apresentações dos integrantes do grupo além dos festivais. Para mostrar unidade, compraram um tecido de feltro azul-marinho e fizeram coletes com a qual passaram a se apresentar em todos os locais. O problema é que a unidade apresentada no colete não representava a diversidade dos artistas do MAU. Eduardo Scoville explica:

Desde o início, as composições dos membros do MAU não estavam presas a um estilo fixo, ou seja, havia uma independência entre os seus membros tanto nos campos da estética como da política. No I Festival Universitário da Canção Popular da Tupi, as 3 canções classificadas dos membros do MAU refletiram esta diferença. A toada “Pobreza por pobreza” (Gonzaguinha), continha todos os principais elementos da canção de protesto, pois tratava das dificuldades do sertanejo nordestino. Já “Meu tamborim” (César Costa Filho e Ronaldo Monteiro dos Santos), seguiu uma linha mais tradicional do samba, conseguindo o 3º lugar. Ivan Lins e Waldemar Correia dos Santos obtiveram o 5º lugar com “Até o amanhecer”, defendida por Ciro Monteiro. Um partido alto que se limitou ao festival e mostrava os primeiros passos de Ivan Lins antes de ser influenciado pela Soul Music de Thelma Houston<sup>118</sup>

Essa diversidade dos artistas fez com que o movimento não fosse unitário na estética musical nem na política, causando seu esvaziamento cerca de um ano depois. Mas antes disso houve o “Som Livre Exportação”, programa da TV Globo, com protagonismo do MAU.

O V Festival Internacional da Canção, de 1970, era uma parceria entre a Rede Globo e a Secretaria de Turismo do Estado do Rio de Janeiro. O modelo de festival estava se esgotando e, com a prisão e exílio de muitos compositores da MPB como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, era necessário para a *indústria cultural* buscar os novos artistas da MPB. O MAU, que se intitulava um movimento e que se apresentava com colete azul, parecia a grande chance pós-tropicalismo da indústria encontrar seus

---

<sup>118</sup> SCOVILLE, Eduardo H. M. L. de. “Amigo é para essas coisas: o MAU e a televisão”. In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA*, 24., 2007, São Leopoldo, RS. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2007. CD-ROM.

novos ídolos. A partir daí, veio o convite para um novo programa musical televisivo na TV Globo.

Ivan Lins havia conseguido o segundo lugar no V Festival Internacional da Canção e um relativo sucesso com a música “O amor é meu país”. Essa canção foi acusada de *entreguista* por muitos membros da esquerda, mas os artistas do MAU faziam questão em suas apresentações de explicar que não era esse o caso.<sup>119</sup> Além disso, “Madalena” tinha sido gravada por Elis Regina e tocava em todas as rádios do país após entrar como trilha da novela “*A próxima atração*” da Rede Globo. Era, portanto, um jovem cantor em ascensão, que além de tudo vinha de um movimento de artistas universitários bem ao estilo daquilo que a indústria estava procurando.

O “Som Livre Exportação”<sup>120</sup> foi pensado para ser uma atração mensal que rapidamente se transformou em semanal pela TV Globo. A estreia foi em 3 de dezembro de 1970. A ideia era criar um programa que apresentasse novos artistas e alavancasse a audiência da programação musical que a emissora estava buscando. O “exportação” do nome era porque ao final de três semanas o artista que mais se destacasse no programa ganharia uma passagem para o exterior (sem nenhum show marcado previamente, digase de passagem).<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> A música dizia que “de você fiz o meu país/vestindo festa e final feliz.” Os integrantes do MAU defendiam nos shows a música dizendo tratar-se de uma canção romântica. A questão é que as músicas românticas não eram bem vistas neste momento por parte do público universitário, pois não faziam crítica a situação do país. Além disso, era uma *soul music*, o que levava a uma crítica também das influências musicais dos artistas. Dois anos depois, Ivan Lins deu uma entrevista ao Pasquim e disse que estava “totalmente deslumbrado” e “sem personalidade, não sabendo o que dizia nem o que achava. LINS, Ivan. O que caiu no golpe do Olímpia. O Pasquim, n. 174, 06 nov. 1972. p. 10. Entrevista. O fato é que a partir do terceiro disco ele deu uma guinada em sua carreira, “deixando de lado” os temas românticos e o *soul*. Para mais informações cf LOPES, Andrea Maria V. A. *Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968/1979)*, Curitiba: dissertação de História da UFPR, 2009. Disponível em: [http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/19618/Versao?sequence=1&origin=publication\\_detail](http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/19618/Versao?sequence=1&origin=publication_detail). Acesso em 10/08/2014.

<sup>120</sup> Para mais informações sobre o “Som livre Exportação”, conferir a tese de SCOVILLE, Eduardo. H. M. L. *Na barriga da baleia: a rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese (Doutorado em História) – Curso de pós-graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2008. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/14366/tese%20-%20def.%20para%20ufpr.pdf;jsessionid=02223EE07476F3F4D7FA09AD3A23F63D?sequence=1>, acessado em 20/11/2014.

<sup>121</sup> Em pouco tempo de programa essa ideia do “exportação” desapareceu. Ivan Lins foi o primeiro a ser premiado.

Era um programa focado na juventude engajada e, acreditava-se que o MAU iria catalisar o interesse e a audiência daquele público órfão não só dos programas musicais da televisão brasileira como dos artistas que deixaram um vácuo na MPB daquela época com o exílio e censura de muitos dos cantores. Além dos doze contratados do MAU, a atração se baseava nos universitários que foram bem-sucedidos no V FIC, de 1970.

A fórmula era apresentações em estúdio, com cenário moderno e fotos dos artistas, e alguns programas especiais que seriam shows abertos. O estúdio era em formato de arena, com espaço para cerca de 1,6 mil pessoas sentadas. Os apresentadores não seriam fixos, para não dar o programa a “cara” de artistas, como “O fino da bossa”, em 1965 com a dupla Elis Regina e Jair Rodrigues. Mesmo com esse objetivo inicial não foi o que se verificou com o programa, que ficou marcado por Ivan Lins e Elis Regina. Outra novidade foi entrevistas externas com populares que davam sua impressão sobre os artistas da atração.

O alto investimento da Rede Globo não teve o retorno de telespectadores que a emissora esperava. Os jovens artistas do MAU não conseguiram alavancar a audiência e a opção foi apelar para os artistas já consagrados como Elis Regina, Wilson Simonal e Roberto Carlos.<sup>122</sup> Assim, em fevereiro de 1971, após mudanças na direção, um novo formato foi pensado para as gravações. O programa seria itinerante, com gravações de shows por todo o país e teria dois apresentadores fixos: Elis Regina e Ivan Lins. Além disso, contaria com os artistas aclamados pelo mercado fonográfico. Nessa nova configuração, dos doze integrantes do MAU que haviam sido contratados, só restaram três: Ivan Lins, Gonzaguinha e César Costa Filho.

Essa nova feição itinerante do “Som Livre Exportação” tinha um custo muito elevado, além de uma produção gigante por parte da Globo. O ápice do sucesso do programa foi em março de 1971, com a gravação no Palácio do Anhembi com a presença de mais de cem mil pessoas. Essa edição que chegou a ter vários tumultos entre o público, fez com que a audiência aumentasse.

---

<sup>122</sup> Em janeiro de 1971, Caetano Veloso, então exilado em Londres, conseguiu uma autorização para vir ao país para o aniversário de casamento dos pais. No acordo feito se comprometeu com o governo se comprometeu a se apresentar no “Som Livre Exportação”. Sua primeira apresentação na televisão brasileira com voz e violão foi cantando “Adeus batucada” de Sinval Silva, no programa. Para o depoimento dele ver, VELOSO, Caetano, *Verdade Tropical*, Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2008.

Porém, aos poucos foi ficando claro que o modelo de programa de música era uma fórmula esgotada. Em julho foi necessária uma nova reformulação porque a audiência continuava caindo, mesmo com o alto custo da produção. Só haveria um programa com público e os outros seriam sem contar com plateia nos estúdios. Em agosto de 1971, o programa foi cancelado pela Rede Globo.

Antes disso, porém, o MAU já estava esfacelado. Em fevereiro de 1971, Ivan Lins declarou sua saída do movimento. Suas palavras, apesar de longas são esclarecedoras:

Deixei o MAU porque profissionalmente fui obrigado a isso. O lado afetivo que me unia a eles teve que ser posto em segundo plano, pois precisava pensar mais em mim mesmo. (...) Foi melhor para eles também, pois sem minha presença, eles aparecerão mais. Quando estamos juntos, meu sucesso quase sempre os deixava passar despercebido. Paralelamente, perdi contratos e chances de ganhar mais, só para ficarmos unidos, pensando que isto ajudaria a todos. A filosofia que usávamos, por sinal, era errada; era “ou todos ou ninguém. O MAU tem grandes valores individuais, apenas não estão agindo como deveriam. Não tenho fórmula para eles, mas sei que a encontrarei pois são de grande valia para nossa música. O jeito é mudar, pois da maneira como eles estão trabalhando, o negócio já era. Um desconhecido cantando música desconhecida de um compositor desconhecido que ninguém sabe quem é, acaba não dando pé.” O público não aceita os que cantam canções desconhecidas, devem escolher música que o público já tenha ouvido algumas vezes, ao menos. Inicialmente, devemos conquistar o respeito dos colegas e depois do público, senão, já era.<sup>123</sup>

A revisão do contrato com a Globo, onde somente três (Ivan Lins, Gonzaguinha e César Costa Filho) integrantes do MAU mantiveram seus acordos, havia criado melindres entre os demais integrantes. Após a saída de Ivan, Aldir Blanc e César Costa Filho também anunciaram sua retirada do movimento. Aldir Blanc explica:

Ivan queria transformar. Fazer música de consumo. Por isso consideramos benéfica a sua saída. Ivan não compreende que a proposta era fazer música para a faixa universitária. É verdade que consumo é vital, porém, música consumível, sem ceder às leis de consumo. (...) MAU não estava fazendo música para a faixa universitária, estava se aproveitando dos veículos de comunicação para divulgar o seu trabalho. Não apostava mais no trabalho

---

<sup>123</sup> SILVA, A. C. “O MAU já era”. *Amiga*, São Paulo: Bloch, n° 42, p. 27, 02 mar 1971.

musical, informativo, sincero e conseqüentemente político. [grifo nosso] (...) Minha saída não é consequência da saída de Ivan. O Ivan escolheu a faixa de consumo fácil e o MAU preferiu ficar no meio termo. Não quero fazer média. Continuo como parceiro de César, do Silvio e atualmente, João Bosco, um compositor lá de Ouro Preto.<sup>124</sup>

Estava posta a questão do consumo em oposição a canção engajada que aquela década colocou. A acusação de que a música de Ivan Lins era muito comercial e adaptável ao consumo o acompanhou durante toda a primeira metade da década de 1970. O certo é que dentre os membros do MAU, ele foi o que mais se destacou comercialmente. Gonzaguinha, numa entrevista ao Pasquim, em poucas palavras explicou o processo:

Foi um grupo heterogêneo que me ensinou como não fazer um grupo. Quando começou, foi uma coisa boa, mas se perdeu, foi engolido pelo programa Som Livre Exportação, onde Ivan Lins foi esmagado, apesar de constantemente avisado por Aldir Blanc, Paulo Emílio e eu.<sup>125</sup>

O ano de 1971 ainda traria outra novidade para Gonzaguinha: seu casamento com Ângela Porto Carrero em dezembro. A relação entre os dois que tinha começado na Jaceguai se consolidou cada vez mais e ele tinha um sentimento de pertencimento cada vez maior àquela família. Apesar da relação próxima com os Porto Carrero, convidou Luiz Gonzaga para padrinho de casamento. Este compareceu de terno verde e amarelo.

Em relação aos discos, Gonzaguinha gravou o primeiro compacto simples ainda em 1968, pelo selo “Moleque” que tinha criado para gravar seus discos. A produção bastante amadora continha o “Tema Joana em flor” e “Pobreza por pobreza”.

As primeiras gravações profissionais foram com o selo Forma, da Philips. No final dos anos 1960 a gravadora contratou Paulinho Tapajós para produzir aqueles novos artistas dos festivais universitários que despontavam no cenário musical. Ele produziu os

---

<sup>124</sup> SOMBRA, J. L. “Alguém acredita no MAU? César Costa Filho sai do MAU”. *Amiga*, São Paulo: Bloch, nº. 49, 29 abr 1971, p. 37.

<sup>125</sup> KHOURY, Simon e VIEIRA, Jonas. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viagem, 2012, p. 144.

primeiros acordes de César Costa Filho, Dorinha Tapajós, do próprio Gonzaguinha e dois álbuns do “Som Livre Exportação”<sup>126</sup>.

Em 1972 ele foi convidado a ir para a gravadora Odeon. Junto com Milton Nascimento, Wagner Tiso e o Som Imaginário e o 14 Bis, passou a fazer parte do *staff* da gravadora que ficava sob responsabilidade do produtor musical Mariozinho Rocha. Era um grupo conhecido como Bela Vista, que reunia artistas ligados a MPB, exemplificando o processo que descrevemos no capítulo anterior sobre a formação dos *casts* de músicos emepistas estáveis que ajudou na reformulação da indústria fonográfica dos anos 70. Logo que assinou contrato com a EMI-Odeon, Gonzaguinha gravou mais dois compactos: “Pobreza por pobreza/Mundo novo, vida nova” e “Comportamento Geral/Um sorriso nos lábios”.

Seu primeiro LP “Luiz Gonzaga Jr” só foi gravado em 1973. Segundo ele: “Mande 28 músicas para a censura e voltaram nove. Juntei as nove com “Moleque” e o disco afinal, saiu. Porém, a censura recolheu”. Com o lançamento do disco, Gonzaguinha foi ao programa “Flávio Cavalcanti”, de grande sucesso na TV Tupi. Ao apresentar a música “Comportamento Geral” (Você deve notar que não tem mais tutu/e dizer que não está preocupado) foi vaiado e criticado duramente pelos jurados do programa. Logo após esse episódio, o disco começou a ter muita procura e o estoque acabou rapidamente nas lojas. A Odeon fez mais vinte mil cópias e as rádios começaram a tocar diariamente a canção. A ação da repressão veio com força: todos os discos em estoque apreendidos, proibição da execução pública em todo o território nacional e Gonzaguinha teve que dar explicações aos órgãos de segurança.

Os problemas dele com a censura tiveram início neste momento, mas se mantiveram ao longo do tempo. Em 1976, ele calculava que teria tido cerca de 50 músicas censuradas, sendo que 35 continuavam inéditas, ainda sem a liberação da censura. E seguia explicando:

---

<sup>126</sup> Na Forma/Philips foram gravados os seguintes compactos: “O trem”, em 1969; “Parada obrigatória pra pensar”, em 1970; e “Um abraço terno em você, viu, mãe” e “Por um segundo/Africasiamérica” no ano seguinte. Ainda em 1971 foi gravado um EP (compacto duplo) com “Felicía/Por um segundo/Plano sensacional/Sanfona de prata”.

Na hora que estou compondo, não me preocupo com censura – diz Gonzaguinha – Eu simplesmente faço. E sou chamado, como no caso de “Cama de gato”, música em que tive que mexer para ser liberada. Pediram para que mandasse no dia seguinte três cópias batidas na máquina. Fui eu mesmo até lá e o censor implicou com a palavra gritar. Pedia para que eu colocasse torcer, alegando que a primeira era proibida: “Quer ver como é?” – me perguntou. E virando-se para um colega falou alto: “Fulano, veja como a palavra gritar **não** pode”. Desta vez eu mesmo tive o gostinho de passar o lápis vermelho sobre as palavras.<sup>127</sup>

Afora a autocensura feita em sua própria canção como ele descreveu, sabemos que o processo de composição dos artistas durante a ditadura foi permanentemente atravessado pela censura.<sup>128</sup> Isso fez com que em muitos momentos Gonzaguinha fosse acusado de hermético (por fazer músicas difíceis de serem compreendidas pelo público em geral) ou de cantor-rancor pela crítica especializada. E ao longo de toda a vida artística tenha tentado se livrar dessa pecha que o acompanhou.

Em 1974, foi lançado seu segundo álbum, também chamado de “Luiz Gonzaga Jr”.<sup>129</sup> Durante os shows de lançamento do disco, ele começou com crises de tosse e, segundo o baterista João Garcez continuou fumando, bebendo cerveja gelada e uísque com gelo. Antes de uma apresentação no Tuca, em São Paulo, foi ao hospital e teve que cancelar o show. Ao chegar ao Rio de Janeiro, recebeu o diagnóstico de tuberculose mais uma vez.

Dessa vez, porém, a situação era mais complexa: Ângela, sua esposa, estava grávida de seu primeiro filho Daniel. Seu sogro Aluísio Porto Carrero, médico, aconselhou que eles não ficassem no mesmo local. Assim, ele se internou numa clínica no Rio e depois em Campos do Jordão. Não aguentou o frio da cidade e voltou para seu apartamento na Tijuca, onde se instalou no quarto de empregada. No final, acabou ficando com o casal de amigos Ivone Kassu e Arthur Laranjeira.

---

<sup>127</sup> RANGEL, Maria Lúcia Rangel. “Censor versus compositor – o silencioso duelo de todos os dias”, *Jornal do Brasil*, 5 fev 1976, grifo do autor.

<sup>128</sup> Para mais detalhes sobre a censura a MPB durante a ditadura militar ver: MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra aberta, 1994.

<sup>129</sup> Segundo Ana Maria Bahiana, os discos de 1973 e 1974 “se encharcavam de uma tristeza monocórdia, áspera e agressiva, quase como uma pessoa contente com seu posto de mártir. Bela música, incômoda sempre, mas às vezes intolerável”. BAHIANA, Ana Maria. “De silêncio em silêncio”. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 155, 24 out. 1975, p. 26.

No início de 1975, ele já estava curado da tuberculose, e em fevereiro seu filho, Daniel, nasceu. Durante esse ano foi lançado seu terceiro LP “Plano de Voo”<sup>130</sup> e ele participou do “Setembro futebol e arte”, excursão futebolística musical que correu várias capitais nordestinas junto com Paulinho da Viola, Suely Costa, Moraes Moreira, Raimundo Fagner, Abel Silva e o jogador de futebol Afonsinho.

Suas apresentações eram somente com voz e violão. Seu instrumento fundamental era o violão, que aprendeu a tocar vendo seu padrinho Baiano dedilhando pelo centro do Rio de Janeiro. Quando o número de shows começou a aumentar, Gonzaguinha avaliou que era necessário uma banda que o acompanhasse. Entrou em um acordo com Ivan Lins e compartilharam a mesma banda “Modo Livre”, que era composta por Gilson Peranzetta, João Cortez e Ricardo Pontes.

A nova forma de apresentação, acompanhada pelos músicos do “Modo Livre”, foi uma das consequências do período “sabático” da tuberculose. Outra decorrência da doença foi seu novo cotidiano de shows. Segundo ele:

Era imprescindível, porém, sair e fazer um trabalho. A questão não é escolher o melhor caminho, mas o caminho que escolhi. Resolvi então me organizar o máximo pra chegar em determinado ponto: mostrar meu trabalho em todo o lugar possível e imaginável, não depender de telefonemas ou convites, acreditar e investir na minha força de operário.

(...)

Para mostrar essa nova maneira de ser, viver e cantar, Gonzaguinha optou pelos circuitos livres através de todos os teatros, clubes e improvisados palcos deste país. “Um negócio maravilhoso”.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Neste ano foi lançado o álbum “Os senhores da terra”, gravado pelo Museu da Imagem e do Som e que se referia ao filme de Paulo Thiago filmado em 1970. Todas as músicas eram de Sidney Miller e as letras de Paulo Thiago. Gonzaguinha gravou para o filme as seguintes canções: “Maria doida”, “A família feiticeira”, “A alma do arcanjo”, “O oráculo” e “Cantiga de guerra”.

<sup>131</sup> DUTRA, M<sup>a</sup> Helena. “Gonzaguinha – nem aplauso nem vaia só o silêncio que fica depois da música”. *Jornal do Brasil*, 26 mai 1977.

Essa inspiração de Gonzaguinha de correr o Brasil fazendo shows veio do pai, Luiz Gonzaga. E ele tornou-se durante meados da década de 1970 e início de 1980, um dos artistas da MPB que tinham agenda de shows mais concorrida, exatamente por fazer suas apresentações em todo e qualquer lugar.

Aos poucos, Gonzaguinha se afirmou como uma artista da MPB, acusado muitas vezes de hermetismo, mas que tinha um público consolidado principalmente nos circuitos universitários do país. Contratado pela EMI-Odeon, passou a lançar um disco de carreira por ano: em 1976 gravou *Começaria tudo outra vez*, que fez sucesso com a música título e “Espere por mim, morena”, no ano seguinte *Moleque Gonzaguinha* tinha o samba de breque “Teatro de revistas”, e em 78, *Recado*, trazia a canção de mesmo nome e “Pessoa”. Tinha um bom sucesso nas vendas de disco, na execução nas rádios e nos shows. Em suas palavras:

Acabei de realizar um número recorde de apresentações em três meses, batendo o recorde do Projeto Pixinguinha atuando com uma cantora popularíssima como a Marlene; gravando anualmente um LP e vendendo relativamente bem; e sendo tocado bem; e sendo gravado por outros bem. A propósito, “Começaria tudo outra vez” acaba de ser gravado pela Simone. Só por isso, o Agnaldo Timóteo deixou de gravar essa música. Já outra composição “A felicidade bate à sua porta”, gravada pelas Frenéticas, encheu de tanto tocar.<sup>132</sup>

Em 1978 nasceu sua segunda filha Fernanda, filha dele com Ângela Porto Carrero.

O ano seguinte traria mudanças de peso na vida de Gonzaguinha. Isso por conta do sucesso arrebatador da música “Explode coração”, gravada por Maria Bethânia e Agnaldo Timóteo. Com o disco *Gonzaguinha da vida* ele alcançou o sucesso comercial, além de receber todos os prêmios da crítica especializada de 1979.<sup>133</sup> Para culminar seu

---

<sup>132</sup> KHOURY, Simon e VIEIRA, Jonas. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman, 2012, p. 164.

<sup>133</sup> Ganhou os prêmios de melhor compositor, melhor música e melhor show da Associação Paulista dos críticos de arte de São Paulo (APCA) e o reconhecimento com o Golfinho de Ouro, ao ser escolhido pelo Conselho de música popular do MIS, relativo a melhor temporada de 1979.

prestígio, em setembro foi a matéria de capa da *Veja*, consagrando-o como um dos grandes nomes da MPB.

Impactado pelas consequências que podiam advir do sucesso de seu LP, Gonzaguinha decidiu reorganizar seu sistema de trabalho. Conversou com os músicos que o acompanhavam e criou uma cooperativa. Assim, os guitarristas Frederica e Ary Piassarollo, o tecladista Jota Moraes, o baterista Paschoal Meirelles e o baixista Paulo Maranhão recebiam 10% do cachê enquanto Gonzaguinha recebia a metade restante.

Paralela a criação da cooperativa ele também criou a Ação Produções, firma responsável por empresariar a ele próprio e mais Gonzagão, Dominginhos, Guilherme Arantes, Lulu Santos, Beto Guedes, João Bosco e o Premeditando o Breque. A empresa durou até 1989 e seu principal responsável junto com Gonzaguinha foi Nelson Drucker. Além de cuidar dos artistas a Ação ainda começou a organizar a produção de festas juninas com Gonzagão no nordeste.

O cotidiano de shows aumentou mais ainda com o LP *Gonzaguinha da Vida*, o que começou a causar dificuldades em casa. Na reportagem da *Veja*, sua mulher Ângela afirmou:

As viagens de Gonzaguinha tornam bastante difícil nossa vida. Quando ele não está a professora do nosso filho percebe porque ele fica nervoso, diferente. Coloquei Daniel com dois anos na escola por causa da falta do pai em casa. Fernanda, quando o vê na televisão, vai atrás do aparelho para ver se ele está lá.<sup>134</sup>

As coisas começaram a complicar no campo pessoal. Por outro lado, a anistia política e o surgimento dos novos movimentos sociais abriu um campo de atuação política importante para Gonzaguinha. Desde 1975 ele participava de reuniões pela anistia no Teatro Casa Grande com outros artistas e intelectuais. Além disso, ele tinha uma aproximação forte com Lula que o convidou mais de uma vez a fazer parte do PT que então estava se formando. Fez vários shows de sindicatos e do movimento estudantil sem

---

<sup>134</sup> *Veja*, “Explode Gonzaguinha – Com a perna no mundo”, 26/09/1979.

costrar cachê, ou seja, se tornou “figurinha fácil” em atos político-culturais de oposição a ditadura civil-militar.

Um exemplo de seu engajamento político foi no show de comemoração do 1º de maio de 1981 no Riocentro, quando duas bombas explodiram numa ação ligada ao Doi-Codi. Gonzaguinha havia convencido seu pai a participar do show junto com ele e, após saberem das bombas, argumentou que a pessoa correta a dar a notícia para o público estimado em 20 mil pessoas era seu pai, que era ligado a Arena, pois teria um efeito muito maior que qualquer um ligado a oposição.

É claro que isso era reflexo das músicas que ele compunha. Desde o início de sua carreira se colocou como um cantor de músicas de protesto, o que lhe trouxe a acusação de hermetismo, e de cantor-rancor, que ele passou o resto da carreira tentando se livrar. Mas é claro - e isso será analisado no quinto capítulo - que suas canções tinham uma forte politização. Para colocarmos sua própria visão desse processo, vejamos em suas palavras:

A música não faz revolução. Nosso poder é o de encarar, informar, alegrar. E, em determinados momentos, formar. Podemos fazer política sem ser políticos. Mas não somos donos do país, somos regidos por um sistema, estando de acordo com ele ou não.<sup>135</sup>

Os dois anos seguintes foram de mudanças para Gonzaguinha. Por um lado, gravou dois discos, *De volta ao começo* em 1980, que trazia músicas como “Grito de alerta”, “Ponto de interrogação” e “E vamos à luta”, e *Coisa mais maior de grande* em 1981, onde cantava a canção título do disco e a parte que havia sido censurada da música “Geraldinos e arquibaldos II”, o mantendo como estrela em ascensão da MPB. Paralelamente decidiu fazer um show com seu pai e sair em turnê pelo país. Esse show, que depois virou um disco chamava-se sintomaticamente *A vida do viajante* e promoveu uma “reconciliação” na vida de pai e filho.

---

<sup>135</sup> Idem.

Seu papel como artista consagrado da MPB estava tão consolidado que em 1981 a rede Globo fez um programa na “Série grandes nomes”<sup>136</sup> com ele chamado “Luiz Gonzaga do Nascimento Jr”. O programa com Gonzaguinha foi ao ar em 01/05/1980 e teve participações especiais de Roberto Ribeiro, As Frenéticas, Simone e Luiz Gonzaga. O programa teve produção musical de Guto Graça Mello, roteiro de Luís Carlos Maciel e direção de Daniel Filho. A plateia era composta de membros do Comitê Brasileiro pela Anistia e do Movimento Negro.

A vida pessoal, no entanto, estava sofrendo grandes reviravoltas: o casamento com Ângela não ia bem há muito tempo e acabou definitivamente em 1981, pouco tempo depois que seu sogro Aluizio, faleceu. Gonzaguinha sempre teve muitas “namoradas” durante seu casamento e era um reconhecido conquistador de corações femininos. Ainda em 1980 se envolveu com Sandra Pêra, integrante das Frenéticas, com quem teve uma filha, Amora. Quando ela nasceu, ele ainda estava casado com Ângela, o que não permitia legalmente que ela fosse registrada como sua filha. Somente alguns anos depois que o foi feito o registro em que constava seu nome como pai de Amora.

Ao mesmo tempo em que todo esse processo acontecia, Gonzaguinha tinha uma história paralela com Louise Margarete Martins, a Lelete, em Belo Horizonte. Desde que se conheceram em finais da década de 1970 que os dois mantinham um relacionamento que cada vez mais se consolidava. Tanto que, ao final de seu casamento com Ângela, ele se mudou para Belo Horizonte e alugou uma casa para os dois.

Nesta guinada pessoal quase não conseguiu entrar no estúdio para gravar o disco *Caminhos do coração*, de 1982. Foi somente por causa do sistema de cooperativa de seus músicos, que estes o pressionaram e votaram pela feitura do álbum, e ele acabou tendo que gravar o LP. Bom lembrar que neste disco que foi gravada “O que é, o que é?”, música de enorme sucesso comercial. Mesmo assim ele queria suspender os shows durante um ano, o que levou o baixista Paulo Maranhão a entrar com uma ação trabalhista contra ele.

O casamento com Lelete trouxe um novo significado para a vida de Gonzaguinha. A mudança para Belo Horizonte, os amigos como Fernando Brant e Marcio Borges e uma certa estabilidade amorosa deram um equilíbrio emocional que era novidade para o artista.

---

<sup>136</sup> O programa “Série grandes nomes” foi ao ar em 1980 e 1981 e depois retornou em 1983-1984.

A culminância disso foi o nascimento de Mariana, filha do casal, em 1983. No lançamento do disco *Alô, alô Brasil* ele explicou:

- Passei e estou passando por uma reconstrução pessoal. (...) Separado da esposa Ângela, primeira namorada ('temos uma relação tão boa que não consigo chama-la de ex-mulher'), teve uma filha Amora, com a ex-Frenética Sandra Pêra, em 81, mas casou e mudou para Belo Horizonte em setembro passado. A nova mulher, Louise, "do ramo de roupas", deu-lhe Mariana. (...) A vida mais ou menos assentada – está morando numa casa, no bairro da Pampulha, mas quer ter uma residência no Rio para evitar a impessoalidade dos hotéis – alterou seu repertório.<sup>137</sup>

A vida em Belo Horizonte tinha uma dinâmica diferente do que até então ele tinha vivido. Diminuiu o número de shows e tentava ficar em casa o máximo possível. Como Lelete trabalhava fora, ele era o responsável pelos cuidados diretos com Mariana, levar e buscar na escola, fazer os deveres de casa, etc. Não foi por acaso que seu disco de 1984 se chamou *Grávido*, onde cantou "Lindo lago do amor" e em 1985 *Olho de lince-Trabalho de parto*, tinha a gravação de "Mamão com mel", refletindo o momento estável em que vivia.

Por outro lado, relacionava o LP *Grávido* com a campanha das Diretas-já, no qual ele participou intensamente em todos os comícios país afora. Segundo ele, seu disco foi gestado:

A partir do movimento pelas Diretas-já, vendo as multidões nos comícios, todo o país grávido e esse povo nem pode ainda dar à luz. Grávido é estar cheio de coisas e também sentir uma série de transformações. Começou com o movimento das Diretas, uma esperança viva. As pessoas indo para as ruas, pros comícios. As ideias começaram a rolar na minha cabeça. As ruas foram ficando cheias de cores. Ninguém pode negar que existe uma gravidez rolando, um estado de quem vai dar à luz de várias maneiras. E esse disco é

---

<sup>137</sup> SOUZA, Tárík de. "Alô, alô Brasil – Gonzaguinha explode outra vez.", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 ago 1983, Caderno B, p. 8.

isso. Existe uma gravidez e, ao mesmo tempo, toda uma tendência para abortá-la.<sup>138</sup>

Outra luta política que ele mergulhou de cabeça foi pelos direitos autorais. Desde a década de 1970 esta era uma preocupação sua, que participou do Sombras (Sociedade Musical Brasileira), movimento pela autonomia do artista e pelo controle do sistema de arrecadação dos direitos autorais e nesta época fundou sua editora Moleque. Em 1985 em Araxá, participou do I Encontro de Música Popular para discutir as questões relacionadas aos direitos autorais e as políticas culturais para a música popular. Além disso, fazia parte do Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA) e participava de reuniões mensais em Brasília. Hildebrando Pontes, um dos presidentes do Conselho disse que: “*Gonzaguinha era atuante, fazia uma grande ligação entre o segmento da MPB, de quem levava as teses, as reivindicações.*”<sup>139</sup>

Uma nova atividade que Gonzaguinha desenvolveu em Belo Horizonte e que era um sonho antigo foi no rádio. Fernando Brant foi convidado para dirigir a rádio Inconfidência, do governo do estado durante o governo de Tancredo Neves. Muito amigo de Fernando, Gonzaguinha também ajudou não só na programação como a frente dos microfones, apresentando programas.

O ano de 1986 foi o primeiro em treze anos em que ele não gravou nenhum disco. No ano seguinte, porém, lançou seu último álbum pela EMI-Odeon, chamado *Geral*, com a maioria das músicas sendo regravações de antigos sucessos. O LP foi fruto de um show gravado no tradicional forró Asa Branca, no Rio de Janeiro. Ainda neste álbum a faixa título do disco foi censurada, só sendo liberada depois dele recorrer da decisão.

O disco *Corações marginais*, de 1988, representava uma tentativa de Gonzaguinha de buscar novos caminhos em relação a indústria fonográfica. Depois de 16 anos de contrato com a EMI-Odeon, ele fez a produção de seu disco pelo seu selo “Moleque”, fabricado e distribuído pela WEA. Para ele, era “*preciso sair dessa do coitadinho, debaixo do paternalismo da gravadora, e ‘ir à luta’.* Para enfrentar uma

---

<sup>138</sup> ECHEVERRIA, Regina. *Gonzagão & Gonzaguinha – uma história brasileira*, São Paulo: Leya, 2012, p. 242.

<sup>139</sup> Idem, p. 254.

*economia em declínio, 'esta aí o calcanhar de nossa independência'".<sup>140</sup> Foi também neste LP que foi gravada a música "É".*

Neste mesmo ano ele teve um forte baque: durante a direção musical que ele estava fazendo para o espetáculo "Elas por ela", de Marília Pera, Dina, sua mãe de criação, faleceu. Mesmo com a dificuldade em demonstrar seus sentimentos, todos da produção da peça (que era bastante familiar com Marília e seus três filhos, Sandra Pera na direção e Amora, sua filha) perceberam a dificuldade que ele teve em continuar o trabalho.

A mudança para Belo Horizonte e o nascimento de Mariana aproximou mais a relação entre Gonzaguinha e Gonzagão. Este passou a ficar meses hospedado em sua casa, pois se dava bem com Lelete e adorava a neta Mariana, coisa que nunca fez quando este era casado com Ângela, no Rio. Porém, em 1987, aos setenta e quatro anos foi diagnosticado com câncer de próstata e metástase nos ossos, o que lhe causava fortes dores. Dois anos depois faleceu em decorrência da doença.

Gonzaguinha foi o responsável por tratar de todas as questões práticas e promover o funeral de seu pai em Exu. Lá, foi alçado ao posto de sucessor de seu pai e se comprometeu a manter sua memória através da fundação do Museu do Gonzagão. O museu foi fundado em 1989 no Parque Asa Branca, fazenda comprada ainda em 1974 pelo pai visando manter a memória de seu nome.

Para inaugurar o Museu Luiz Gonzaga em Exu, contou com vários parceiros como seus primos Joquinha Gonzaga e Muniz, em Exu, e Helena, que guardou o acervo e o liberou para o museu. Em 1990 ele lançou seu último disco em vida *Luizinho de Gonzagão e Gonzaga de Gonzaguinha*, em homenagem ao pai, numa tentativa de reunir subsídios para o museu. Nessa intenção, se reuniram para gravar uma faixa-homenagem a Gonzagão: Beth Carvalho, Fagner, Emilinha Borba, Marlene, Elba Ramalho, Erasmo Carlos, Xuxa e o próprio Gonzaguinha.

Após a inauguração do Museu Luiz Gonzaga, o ano de 1991 seria para a gravação de seu novo disco pelo selo Moleque e para a turnê. Os três primeiros meses do ano foram

---

<sup>140</sup> SOUZA, Tárík de. "De volta ao começo", *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago 1988.

de preparação do LP *Cavaleiro Solitário* e em abril ele viajou para o sul do Brasil em uma série de shows.

Num domingo, 28 de abril de 1991, fez o show na cidade de Pato Branco, interior do Paraná. Naquele dia fazia muito frio e chovia bastante na cidade, o que explica as cerca de 50 pessoas que estavam na plateia. Foi cedo para o hotel, pois, no dia seguinte seguiriam de carro ele, seu empresário Renato Manoel da Costa e Aristides Pereira da Silva, um produtor local, para Foz do Iguaçu. De lá pegariam um avião para Florianópolis, onde tinham outros shows agendados.

Saíram com o carro as 7:00 da manhã em ponto. Gonzaguinha dirigia o carro, como sempre fez. Era algo que ele gostava, e que fazia em todas as viagens e shows. Também gostava de pilotar em alta velocidade<sup>141</sup>. Mas tinha bastante prática de direção, o que explica o fato de que nunca tivesse tido nenhum acidente grave de carro. Nesse dia, porém, isso mudou. Entre as cidades de Pato Branco e Marmeleiro, uma caminhonete cruzou a estrada para entrar numa estrada transversal. Gonzaguinha, freou, mas não conseguiu parar, atingindo o carro de frente. Ele havia percorrido cerca de 50 quilômetros em aproximadamente 20 minutos, o que o coloca com uma velocidade média de 150 km por hora. O condutor da caminhonete, Pedro Cikanovicius, fugiu logo após o acidente.

Os três foram socorridos por Pedro Almirante, que vinha num carro logo atrás. Ele transportava porcos e os soltou, e colocou os três no bagageiro de sua Saveiro. O hospital mais próximo, na cidade de Marmeleiro, não tinha nenhum médico e eles seguiram para Francisco Beltrão, cidade maior. Durante o trajeto os três gemiam e estavam vivos, mas ao chegar ao hospital Gonzaguinha foi dado como morto. Aristides faleceu horas depois na mesa de cirurgia do hospital. Renato, que dormia na hora do acidente, acordou do coma três meses depois, em julho.

O governo de Minas Gerais trasladou o corpo de Gonzaguinha para Belo Horizonte no mesmo dia, e o velório foi durante aquela noite no Palácio das Artes. Cerca de dez mil pessoas passaram para se despedir do artista. Durante o sepultamento, a imprensa notou os poucos artistas que participaram: Fernando Brant, Toninho Horta, Tavinho Moura, Flávio Venturini, Paulinho Pedra Azul, Fagner, entre outros. Por outro

---

<sup>141</sup> Fazia uma viagem do Rio de Janeiro a Belo Horizonte em três horas e meio ou quatro horas enquanto que atualmente o tempo estimado dessa viagem é de cerca de 6:30h.

lado, muitos políticos vieram se despedir de Gonzaguinha: Lula desmarcou a agenda para isso, assim como o senador Eduardo Suplicy, além de vários deputados e vereadores mineiros. Luís Inácio Lula da Silva declarou que Gonzaguinha era *“um companheiro das esquerdas, dos brasileiros, um homem que estava à disposição em todos os momentos importantes da vida nacional”*.<sup>142</sup>

Gonzaguinha faleceu aos 45 anos. Deixou quatro filhos: Daniel, com dezesseis anos, Fernanda, de treze, Amora, dez e Mariana, com oito anos. A família se reuniu no funeral: os filhos, a mulher Lelete, a ex-mulher Ângela e Sandra Pera, mãe de Amora. Helena Gonzaga, viúva de Gonzagão veio do Rio. A sensação de quem convivia com ele é que no momento da sua partida ele estava feliz, equilibrado, zerado com o passado. Seis meses antes de falecer ele escreveu: *“O equilíbrio não é uma coisa estática, o ponteiro oscila. Zerei legal, falta pouco. Quer dizer, falta pouco”*.<sup>143</sup>

## **2.4. Cazuzza – o jovem carioca**

Cazuzza nasceu no dia quatro de abril de 1958, batizado de Agenor de Miranda Araújo Neto. Filho do casal Maria Lucia da Silva Araújo e João Alfredo Rangel de Araújo, foi filho único, pois sua mãe teve problemas durante o parto não podendo ter mais filhos. Ainda durante a gravidez já tinha sido apelidado de Cazuzza pelos pais, que quiseram homenagear o pai de João, mas que não gostavam do nome Agenor.

O casal Araújo vivia em um apartamento de quarto e sala, térreo com quintal em Ipanema, zona sul do Rio de Janeiro. Filho de classe média, João Araújo trabalhava como divulgador de rádio na gravadora Odeon e Lucinha Araújo costurava para fora para complementar a renda familiar. Aos poucos, João foi subindo na carreira até se tornar diretor artístico da Philips, sendo reconhecido como um grande “descobridor de talentos”. Enriqueceu, porém, ao fundar a gravadora Som Livre, em 1969, e se tornar um braço da Rede Globo de televisão na indústria fonográfica nacional.

---

<sup>142</sup> KHOURY e VIEIRA, 2012, op. cit. p. 198.

<sup>143</sup> Idem, op. cit.

O próprio Cazuza explica:

Sou muito protegido. Isso até me prejudica. Sou meio despreparado. Sou o neto preferido de duas avós e filho único, mimado de pai e mãe. Mas meus valores são todos de classe média baixa. Eu era filho de um produtor de discos e de uma costureira. Estudava no Santo Inácio que só tinha gente rica. Eu tinha vergonha porque minha mãe costurava para as mães de meus colegas. Na época eu chorava, hoje tenho o maior orgulho dela. Papai só começou a ficar rico quando eu tinha 15 anos.<sup>144</sup>

A infância de Cazuza foi tranquila, apesar de ser uma criança levada. Foi matriculado no tradicional Colégio Santo Inácio, em Botafogo, ainda com cinco anos de idade. Não tirava as melhores notas na escola, mas quando se interessava por um assunto, ia fundo nele. Assim, aos oito anos era um ás de geografia ao decorar países, suas capitais, sua população etc. Outro interesse foi a arquitetura, em que passava dias trancado em seu quarto desenhando e montando cidades imaginárias.

Dos tempos de Santo Inácio, Pedro Bial, seu amigo da escola relata sua convivência:

Cazuza não era nada esportivo, não gostava de esportes. Era tímido e fechado. Não se socializava com o resto da turma. Nunca teve paciência para o social. Era inteligente e desenhava muito bem. Fazia desenhos de mapas e cidades, superorganizado. O resultado era muito bem feito e, para cada um dos lugares, ele inventava nomes de fantasia.<sup>145</sup>

À medida que foi crescendo, porém, os embates com os pais começaram a se intensificar. Sua mãe lhe cobrava perfeição na escola e ele cada vez menos correspondia a este estereótipo. Aos doze anos provou seu primeiro baseado. Segundo Cazuza, *“meu pai e minha mãe não eram repressores. Já aos 13 anos, tinha a chave de casa e o carro*

---

<sup>144</sup> ARAUJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Só as mães são felizes*. São Paulo, Globo, 2004, p. 385-386. Texto escrito por Cazuza na Praia de Pajuçara em Maceió, em janeiro de 1989.

<sup>145</sup> Idem, p. 85.

*de meu pai para dirigir.*<sup>146</sup> Aos quinze anos já havia sido detido oito vezes pela polícia por porte de drogas, sendo solto todas as vezes por seus pais, que pagavam propina aos guardas. Foi expulso do Colégio Santo Inácio e foi pulando de escola em escola, sem conseguir terminar os estudos. Conseguiu o diploma do Ensino Médio (então chamado de Segundo Grau) quando a mãe o convenceu a fazer o supletivo do Colégio Pinheiro Guimarães. Enfim, um adolescente rebelde em rota de colisão com os pais.

Anos após esse período conturbado, Cazuzza tentou explicar sua posição: “A gente não podia falar, não podia fazer nada, então a única maneira de mudar alguma coisa, de ir contra aquilo tudo era se drogando.”<sup>147</sup> E continuou: “Era uma maneira de não ser submisso àquilo tudo que corria nos anos 70”<sup>148</sup>.

Foi ainda durante a adolescência que Cazuzza se descobriu bissexual. Ao ser perguntado se era homossexual, respondeu diretamente a sua mãe:

- Olha mamãe, eu não sou uma coisa, nem outra, porque nada é definitivo na vida. Você pode dizer que eu seja bissexual, porque não fiz minha escolha ainda. Um dia posso gostar de homem como, no outro, gostar de uma mulher. Então, não fique preocupada com isso.<sup>149</sup>

Em 1976, pediu aos pais uma viagem a Londres para estudar arte dramática. Foi com um primo, Paulinho Muller e Márcia Senra, uma amiga em comum. Passou três meses em Londres e visitou todos os museus, viu todos os filmes e peças em cartaz. No entanto, o curso de arte dramática não foi concluído.

Quando voltou de Londres, foi pressionado pelos pais a fazer faculdade porque ganharia um carro. Fez vestibular para Comunicação no Centro de Comunicação, em Jacarepaguá, e foi aprovado. Cursou somente três semanas e justificou ao pai que o acordo foi que ele fizesse vestibular para ganhar o carro, e não a faculdade.

---

<sup>146</sup> Amiga, 04/dezembro/1985.

<sup>147</sup> DUÓ, Eduardo. *Cazuza*, São Paulo: Martins Claret (coleção Vozes do Brasil) 1990, p. 38.

<sup>148</sup> Idem, op. cit.

<sup>149</sup> ARAÚJO & ECHEVERRIA, op. cit., 2004, p. 108.

A saída dos Araújo foi convencer Cazuzza a trabalhar na Som Livre, empresa do qual o pai era diretor, selecionando novos artistas e escrevendo releases. O salário era pago com o dinheiro do pai, o que Cazuzza nunca soube.

Ficou quase dois anos na empresa e, quando ia receber uma promoção, decidiu largar tudo e ir estudar fotografia em São Francisco. Passou oito meses nos EUA e voltou sem saber inglês e cheio de experiências. Ele mesmo relatou seu retorno até a entrada no Barão Vermelho:

Quando saí da Som Livre, passei uma temporada em São Francisco. Estava com 20 anos. Fiquei lá sete meses, dividia uma quitinete com um chinês. Descobri o blues de Janis Joplin, fiz cursos de fotografia, dança, essas coisas. Quando voltei, fui ser ator com o Perfeito Fortuna, do Asdrúbal; foi na época que a gente armou o Circo Voador, no Arpoador, para fazer a peça “Paraquedas do coração”. Eu não dizia uma palavra em cena, só cantava o tempo todo. A primeira coisa que eu cantei foi uma sacanagem com a Noviça Rebelde: na minha música, os filhos do almirante Von Trapp descobriam que a noviça era na verdade um travesti: Eu cantava até “Edelweiss”. Cantava com microfone sem fio, chiquêrrimo. Depois, com a Carla Camurati, a gente fez uma peça infantil. Foi quando o Léo Jaime, que é um cara genial, começou a dar força, dizendo que eu tinha era de cantar. Ele foi minha fada madrinha, e me levou pro Barão Vermelho, um grupo que tinha um som tipo Led Zepellin, um rockão gostoso, e precisava de um cantor. Cheguei bem pianinho, devagar. Era um bando louco, pintava camburão na porta, porque os vizinhos lá no Rio Comprido, onde ensaiavam, reclamavam da barulheira. Aos poucos fui apresentando as minhas músicas, eles foram se amarrando nas letras, e pintou a parceria com Roberto Frejat, a paixão da minha vida, uma gracinha de parceiro<sup>150</sup>

O encontro com o Barão Vermelho foi para um show que tinha marcado na Feira da Providência em novembro de 1981. Por questões técnicas o show não aconteceu, mas eles continuaram ensaiando até rolar a estreia no Riviera Dei Fiori, um condomínio na Barra da Tijuca. Nesse primeiro show, Cazuzza fumou maconha e bebeu, e subiu ao palco completamente alterado, com a braguilha da calça aberta. Estava descabelado e bêbado e

---

<sup>150</sup> Mônica Figueiredo, Revista Playboy, dezembro/84.

abaixou as calças e colocou o microfone na virilha. O show não saiu exatamente como eles tinham previsto.

De qualquer forma, continuaram fazendo shows em todos os lugares possíveis no Rio de Janeiro. Foi nesta época que gravaram uma fita demo para apresentarem seu trabalho. Cazuzza, que conhecia boa parte dos produtores musicais da cidade, entregou a fita para Leonardo Netto, empresário e sócio de Nelson Motta no Noites Cariocas, casa de show no Morro da Urca. Leonardo estava produzindo os discos de Bebel Gilberto e Gang 90 pelo selo Hot Discos e Cazuzza pediu para que ouvisse a fita.

A fita foi ouvida na casa de Leonardo junto com Regina Echeverria, o técnico de som Wagner Baldinato e o produtor musical Ezequiel Neves. Todos ficaram muito sensibilizados com os versos e o som levado pelo Barão. A partir daquele momento Ezequiel Neves<sup>151</sup> virou a fada-madrinha do grupo. Ele lembra:

Ficamos todos bastante impressionados com as letras das músicas do Barão. Tinha muita coisa escrita em português errado, mas uma linguagem totalmente moderna, atualíssima, falando de garotada, de dor-de-corno. Lembro que liguei para a Lucinha e lhe disse: recebi uma fita de um grupo em que seu filho é vocalista. Quem é que escreve as letras? E ela me respondeu: é o meu filho! Então, eu disse: Lucinha, prepare-se porque seu filho é genial!<sup>152</sup>

Ezequiel Neves mostrou a fita ao produtor musical Guto Graça Mello, que também gostou da fita. A dificuldade seria convencer João Araújo, diretor da Som Livre e pai de Cazuzza, que eles deviam gravar o disco do Barão Vermelho. O relato é do próprio João Araújo:

---

<sup>151</sup> Ezequiel Neves trabalhou no teatro e no cinema, mas se firmou como jornalista e cronista de música, além de trabalhar como produtor musical. Desde que ouviu a demo do Barão, se jogou de cabeça na produção do grupo e trabalhou incessantemente com o grupo. Foi fiel escudeiro e amigo de Cazuzza até sua morte.

<sup>152</sup> ARAUJO & ECHEVERRIA, op. cit, 2004, p. 153.

Quando Guto Graça Mello e Zeca Neves entraram em minha sala com a fita do grupo nas mãos dizendo que queriam gravar de qualquer jeito, eu disse: não há hipótese, eu não vou gravar com o Cazuza e nem o Cazuza vai querer gravar comigo! Se não der certo, vão dizer que eu lancei só porque ele é meu filho. A situação é muito desconfortável. Não gosto de favoritismos. Mas se formou um rolo compressor em torno de mim, de uma maneira que não pude resistir. Acabamos encontrando uma solução – o disco do Barão sairia pelo selo Opus, dirigido pelo Heleno de Oliveira.<sup>153</sup>

O disco foi gravado nos estúdios da Som Livre em maio e foi lançado em setembro de 1982. A revista *Pipoca Moderna* o saudou como:

o que melhor transa o novo som. Blues e rock de garagem, despojamento e muita garra. É uma linguagem urbana, jovem e carioca que vai dos bares da “baixada” da Gávea e Leblon aos anti-heróis da Baixada fluminense.<sup>154</sup>

Apesar do apoio da crítica, o álbum *Barão Vermelho* só vendeu oito mil cópias. A título de comparação, o primeiro disco da Blitz, *As aventuras da Blitz*, que foi lançado um dia depois do álbum do Barão, vendeu 500 mil cópias nos meses seguintes e o compacto, lançado dois meses antes, vendeu quase um milhão de cópias.

No início de 1983, o Barão Vermelho conseguiu que um casal de empresários, Rosa e Mário Almeida, organizasse pela primeira vez uma turnê de shows fora do Rio. Também se apresentaram em lugares consagrados, como a abertura do show do A Cor do Som, no Morro da Urca. Entre abril e junho entraram no estúdio para gravar seu segundo álbum *Barão Vermelho 2*, produzido por Ezequiel Neves e Andy Mills.

O disco criou uma certa expectativa entre a crítica especializada, mas também não “estourou” no início. Foi necessária a entrada da MPB para revelar os roqueiros do Barão ao grande público. No meio do ano, Caetano Veloso, amigo dos pais e de Cazuza, cantou a música “Todo amor que houver nessa vida” no show *Uns*. Paralelo a isso, Ney

---

<sup>153</sup> ARAUJO & ECHEVERRIA, op. cit, 2004, p. 156.

<sup>154</sup> Antonio Carlos Miguel, *Revista Pipoca Moderna*, outubro de 1982, p. 38.

Matogrosso<sup>155</sup> gravou em seu disco a música “Pro dia nascer feliz” e conseguiu emplacar o primeiro sucesso do Barão. Apesar do êxito de Ney, a gravação dos roqueiros começou também a ser tocada nas rádios. O sucesso finalmente havia chegado.

Nesse mesmo ano o cineasta Lael Rodrigues convidou Cazuza para fazer a trilha sonora de seu filme *Bete Balanço*. Além da canção tema do filme, fez também junto com Frejat a música “Amor, amor”. Cazuza ainda teve uma participação como ator e um show do Barão fez parte do filme. A música “Bete Balanço” se tornou um dos maiores sucessos do Barão, e finalmente projetou o grupo para o grande público.

O sucesso chegou com tudo e Cazuza foi eleito o muso do verão pelo *Jornal do Brasil* de 1984. Segundo Ricardo Alexandre:

A diferença é que o Barão era uma banda de rock. Rock’n’ roll como não se usava mais fazer. Cazuza e seus novos amigos conseguiam, instintivamente, encontrar um elo perdido entre o blues americano e as canções de dor de cotovelo de Dolores Duran, entre os gritos hippies de Janis Joplin e o resmungo tosco dos punks.<sup>156</sup>

Em julho de 1984, o Barão Vermelho voltou aos estúdios da Som Livre para gravar seu terceiro e último LP, chamado *Maior abandonado*. Os shows do Barão começaram a ter uma produção maior: equipamento e cenário próprios, além de um figurino para os integrantes. Mas as polêmicas se intensificaram também. No dia 20 de outubro, em São Paulo, o grupo foi conduzido a delegacia por porte de maconha. Segundo a *Folha de São Paulo*:

Com um trecho da letra de *Bete Balanço* – “Quem tem um sonho não dança” – Flávio Augusto Marquezine, Guto Goffi, membro da banda de rock Barão Vermelho resumiu ontem os problemas que o grupo teve com a polícia no último sábado.

---

<sup>155</sup> Ney Matogrosso namorou Cazuza em 1979, quando ele ainda era desconhecido. A relação dos dois durou alguns meses, mas foi muito intensa. Após um término explosivo, eles retomaram a amizade tempos depois.

<sup>156</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta – o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2014, 2ª ed, p. 115.

(...)

Baseada numa “denúncia anônima”, segundo o delegado Paulo Fleury, da divisão de entorpecentes do Departamento Estadual de Investigações Criminais (Deic) a polícia deu uma batida nos apartamentos ocupados por Flávio, André Palmeira (Dé), Roberto Frejat e do crítico José Ezequiel Neves (produtor e empresário do grupo) no Hilton Hotel e encontrou 300 gramas de maconha junto com os rapazes.<sup>157</sup>

Cazuza, que não tinha drogas em seu quarto<sup>158</sup> foi com o grupo para a delegacia em solidariedade. Passaram toda a tarde lá, mas foram liberados a noite a tempo de fazerem seu show no Ibirapuera. Durante a apresentação, o palco se encheu de cigarros de maconha jogados pelo público em solidariedade ao Barão.

Ainda durante essa série de shows em São Paulo, ele e Frejat se envolveram em uma briga no camarim, em que Cazuza foi atingido pela porta e abriu o supercílio e o lábio.

O início de 1985 trouxe o *Rock in Rio*, o maior festival de rock que tinha acontecido até então no país. O Rio de Janeiro parou para ver as apresentações em Jacarepaguá, zona oeste da cidade, na Cidade do Rock, com transmissão diária da rede Globo com os melhores momentos das apresentações do dia. Enquanto acontecia o festival, o Colégio Eleitoral votava quem seria o primeiro presidente civil pós-governos militares.

O Barão Vermelho se apresentou em dois dias do festival, nos dias 15 e 20 de janeiro e foi uma das bandas brasileiras mais elogiadas. No último dia do festival, Cazuza, após cantar “Pro dia nascer feliz”, no encerramento do show, se enrolou na bandeira nacional comemorando a eleição de Tancredo Neves naquele dia. E disse: “- *Que o dia nasça lindo pra todo mundo amanhã. Um Brasil novo. Uma rapaziada esperta!*”<sup>159</sup>

A partir do *Rock in Rio*, uma série de shows foi marcada em todo país. A intensidade dos shows fez uma ideia que ainda era germinal em Cazuza, crescer cada vez

---

<sup>157</sup> Folha de São Paulo, “Barão Vermelho dança com maconha”, 22/10/1984, p.22.

<sup>158</sup> Segundo o relato de Ezequiel Neves, quando a polícia chegou ao hotel, perguntava onde estava a droga e procurando o filho do homem.

<sup>159</sup> ARAUJO & ECHEVERRIA, op. cit, 2004, p. 184.

mais: ele queria sair do Barão. Durante a turnê de shows ele bebia e se drogava cada vez mais, o que fez com que faltasse a entrevistas coletivas, por exemplo. Em uma apresentação em Curitiba, saiu do palco reclamando do operador de luz. Quando voltou, ele e Frejat se empurraram no palco. Em outro show em Fortaleza foi atingido por um cubo de gelo na testa e perdeu o controle. Saiu do palco e não voltou, fazendo com que Frejat tivesse que negociar com muita diplomacia com a segurança do show para que todo o público saísse em segurança. O descontrole de Cazuza fez com que a relações com os outros integrantes do Barão ficasse estremecida.

Mesmo assim, o contrato com a Som Livre iria ser renovado por mais três anos. O descontrole de Cazuza não comprometeu o sucesso do grupo, que vendia discos como água. O álbum *Maior abandonado* atingiu as 100 mil cópias, superando de longe a vendagem dos LPs anteriores. Quando receberam o disco de ouro, porém, Cazuza se decidiu pela saída do grupo. No dia seguinte, quando iam assinar o contrato com a Som Livre, ele chegou na reunião e disse que estava fora do grupo, pegando todos os envolvidos de surpresa.

A versão de Cazuza para a separação do Barão Vermelho era bem harmoniosa: “- *Há dois meses vinha pensando em tomar esta decisão, porque queria ter um trabalho mais autoral, mais de intérprete, e em um grupo as decisões sempre são democráticas, tomadas por todos. Não quero garagem, quero cobertura, penthouse.*”<sup>160</sup> Na interpretação de Frejat, os fatos tinham acontecido de uma forma diferente, com mais conflitos: “-*Não vou dizer que saída do Cazuza foi numa boa, porque não foi bem assim. É como num casamento, em que separações não são nem amigáveis nem litigiosas: não houve brigas, mas também não estamos nos adorando.*”<sup>161</sup>

De qualquer forma, a separação de Cazuza fez com que o Barão se reformulasse. Frejat começou a cantar, além de continuar com o papel de guitarrista e o grupo se manteve como um dos grandes no cenário do rock nacional. A relação entre os dois passou um tempo estremecida, mas assim que se reencontraram na gravação de um programa de televisão, se abraçaram e deixaram para trás as desavenças. Além disso,

---

<sup>160</sup> NEVES, Ezequiel, GOFFI, Guto, PINTO, Rodrigo. *Barão Vermelho – por que a gente é assim*. São Paulo, Globo, 2007, p. 111

<sup>161</sup> Idem, p. 111.

Cazuza e Frejat continuaram formando uma das principais duplas de compositores da cena musical brasileira.

Ezequiel Neves estava em uma situação complicada: adorava o Barão e não conseguiria deixar Cazuza. Decidiu então que ele ficaria produzindo os dois, mesmo que tivesse que se desdobrar. No acordo de separação entre Cazuza e o Barão, eles decidiram dividir as músicas que já estavam prontas para a gravação do disco (que veio a se chamar *Declare guerra*) e cerca de 60% do repertório ficou para o disco solo de Cazuza, sob o título *Exagerado*.

Em julho de 1985 Cazuza começou a ter febres diárias no final da tarde. Sentindo que estava piorando, foi para a casa da mãe para ser ajudado. No dia 31, teve febre alta e convulsão e foi internado no Hospital São Lucas, em Copacabana. Durante a internação foi diagnosticado com mononucleose e, posteriormente, com *Streptococcus Pneumoniae*, ou seja, uma das bactérias causadoras de pneumonia. Mesmo assim fez um teste de HIV, que deu negativo. Nos onze dias que ficou internado, tinha a companhia constante dos pais e de amigos, mas nenhum dos integrantes do Barão foi visitá-lo.

Nesse momento, a imprensa começou a especular que ele estaria contaminado com o vírus da Aids. Em uma entrevista, Cazuza manifestou sua insatisfação com isso:

Em primeiro lugar, não aguento mais ouvir falar nesse assunto. Uma chatice! Eu acho o seguinte: todo mundo, hoje em dia, que tem febre ou dor de cabeça, já acha que está com aids. O bombardeio de informações é enorme, ok, tem que falar, é claro. Mas aí a paranoia é enorme também. Você quer saber mesmo o que eu acho? Eu tive uma “baronite” aguda. A aids é um complô contra a sacanagem e eu não admito abandonar a sacanagem, em hipótese alguma. Isso é coisa do Papa e do Reagan<sup>162</sup> contra a sacanagem. Mas passarinho que come pedra sabe, não é? Eu não vou ter aids.<sup>163</sup>

Em novembro do mesmo ano finalmente o LP *Exagerado* foi lançado por Cazuza. Nele, as parcerias eram mais variadas que durante o Barão, incluindo Lobão, Leoni,

---

<sup>162</sup> O Papa da época era João Paulo II, que manteve seu pontificado entre 1978 e 2005, reconhecido por seu apoio ao fim do comunismo na Polônia, sua terra natal e pela condenação a Teologia da Libertação. Ronald Reagan foi o presidente republicano dos EUA entre 1981 e 1989, que adotou medidas neoliberais.

<sup>163</sup> ARAUJO & ECHEVERRIA, op cit, 2004, p. 195.

Rogério Meanda e Zé Luiz (saxofonista da banda de Caetano Veloso). A música “Só as mães são felizes”, homenagem a geração *beat*, foi censurada para a execução pública.

No ano seguinte, a Som Livre decidiu reformular sua produção: dispensou todos os artistas do *cast* e passou a gravar somente trilhas de novela da Rede Globo. Por esse motivo, Cazuzza ficou sem gravadora e, segundo ele, estava em leilão. Dentre as várias propostas que recebeu – como por exemplo, “*A Warner queria que eu fosse um ídolo gay, e eu não quis*”<sup>164</sup> – acabou se decidindo pela Polygram.

O disco *Só se for a dois* já estava gravado e foi prensado e distribuído pela Polygram no início de 1987. O show de lançamento foi uma alta produção no Teatro Ipanema em maio daquele ano. O disco teve um grande sucesso “O nosso amor a gente inventa – história romântica”.

Um mês antes do show no Teatro Ipanema, Cazuzza começou a se sentir mal e foi fazer uma consulta com o médico da família. No final de abril recebeu o diagnóstico de que era soropositivo. A notícia, como era de se esperar, caiu como uma bomba: “*Sentei num banco diante do mar e fiquei apavorado pensando: eu vou morrer, eu vou morrer.*”<sup>165</sup> Neste momento ele estava acompanhado de Ezequiel Neves, e foi depois para a casa dos pais para contar o diagnóstico. No final de maio ele, Ezequiel Neves, e os pais embarcaram para Boston, nos Estados Unidos, num dos hospitais de referência em Aids naquele momento, buscando confirmar o diagnóstico recebido no Brasil. O que infelizmente aconteceu.

Durante os seis meses seguintes somente Cazuzza e os três sabiam de que ele era portador do vírus HIV. Com os boatos circulando, ele reuniu os amigos e revelou: “*Disse a eles que era Aids mesmo, que a gente tinha de curtir porque eu não sabia quanto tempo mais iríamos ficar juntos.*”<sup>166</sup>

Cazuzza continuava produzindo como um louco. Durante este ano fez a música-tema do filme *Um trem para as estrelas*, em parceria com Gilberto Gil. Ainda participou do filme como ator sendo ele mesmo, ou seja, um autor-intérprete da canção-título. No

---

<sup>164</sup> Veja, 26/04/1989, p. 86.

<sup>165</sup> Idem, p. 83.

<sup>166</sup> Ibidem, p. 83.

meio do ano dividiu o prêmio de melhor letrista pela Associação Brasileira dos Produtores de Disco (ABPD) com Chico Buarque e declarou: “Foi o máximo, a partir daquele momento percebi que era do primeiro time, não estava mais na reserva.”<sup>167</sup>

Neste mesmo ano ele comprou com a ajuda dos pais uma cobertura na Lagoa, zona sul do Rio de Janeiro. Continuou com sua rotina de shows, festas em casa e noitadas. Até que em outubro teve uma febre muito alta e foi internado na Clínica São Vicente, na Gávea. Como não conseguiam descobrir a infecção, a família foi aconselhada a tentar novamente ajuda em Boston. Embarcaram para os EUA, Cazuza, os pais, Ezequiel Neves e uma assistente do médico. Tiveram que driblar a imprensa que estava a postos na frente da clínica.

A internação em Boston foi muito difícil. O antibiótico que ele tinha que tomar causava efeitos colaterais terríveis. Foi necessário interná-lo no CTI e mesmo assim seu estado não apresentava melhora. Só foi possível a evolução positiva do quadro quando ele tomou um novo remédio, o Azt, que ainda não estava no mercado, mas que deu resultado nas primeiras 24 horas. Depois de mais de um mês internado, finalmente teve alta do New England Medical Center.

No início de 1988, Cazuza voltou ao Brasil com urgência de trabalho. Tinha começado a tomar o Azt, remédio que deu uma nova qualidade de vida para ele. Compunha loucamente e cobrava dos parceiros velocidade na composição. Urgia vida.

Fruto desse momento nasceu o álbum mais marcante de Cazuza, *Ideologia*. Nele havia canções como “Ideologia”, “Brasil”<sup>168</sup> e “Faz parte do meu show”. Essas duas últimas faziam parte da trilha sonora da novela Vale Tudo, da Rede Globo, a primeira como música de abertura, cantada por Gal Costa, e a outra música tema da personagem de Lídia Brondi, uma das mocinhas do folhetim. O disco foi um marco na carreira dele. A revista Veja assim analisou sua obra depois do *Ideologia*:

---

<sup>167</sup> DUÓ, Eduardo. *Cazuza*, São Paulo: Martins Claret (coleção Vozes do Brasil) 1990, p. 52.

<sup>168</sup> A música “Brasil” foi feita em parceria com Nilo Romero e George Israel inicialmente para o filme Rádio Pirata, de Lael Rodrigues.

Com *Ideologia*, ele deu um salto em sua arte e entrou na terceira fase de sua carreira. Na primeira etapa, a dos três discos lançados pelo grupo Barão Vermelho entre 1982 e 1984, havia muito da tolice do rock brasileiro, com suas letras chinfrins e seu sonzinho barato. Mas no grupo já se destacava as baladas, as canções românticas rasgadas, à maneira de Dolores Duran, compostas por Cazuzza. Na segunda fase, já com o Barão dissolvido, ele aprofundou-se na trilha do rock romântico com as canções derramadas e inovadoras dos LPs *Exagerado*, de 1985 e *Só se for a dois*, de 1987. Com *Ideologia*, finalmente, o compositor ficou mais melancólico, mais político, mais contundente – e captou como poucos um certo desencanto com o país.<sup>169</sup>

Cazuzza convidou Ney Matogrosso para fazer a direção do show de *Ideologia*. O espetáculo foi pensado para que ele não corresse mais por todo o palco e que mostrasse mais sua voz. Era a luz que dava o movimento todo do palco. Além disso, foi pensado para pequenas casas de shows e não para palcos muito amplos com uma plateia muito grande.

O show de *Ideologia* estreou e foi um sucesso de público e de crítica. A turnê percorreu várias cidades em todo o Brasil. Em outubro, foi gravado ao vivo no Canecão o disco *O tempo não para*, fruto do show. Foi indicado ao I Prêmio Sharp de Música e recebeu o Prêmio Vinícius de Moraes de melhor cantor de pop/rock e de melhor música, com a canção “Brasil”.

O AZT possibilitou que Cazuzza recuperasse toda essa energia, mas tinha seus efeitos colaterais. Ele tomava doses altíssimas do remédio e, sua mistura com as festas, álcool e drogas, trouxe consigo comportamentos incontroláveis. Brigou em um hotel em São Paulo com a segurança, onde acabou quebrando a porta de vidro. Em outro show, convidou a plateia que estava nas mesas atrás para virem para frente quando viu uma mulher na fileira da frente se maquiando. Em todas as apresentações havia uma ambulância de prontidão e em Belém ele suportou o mal-estar até o final do show, quando desmaiou ao acabar a última canção. O episódio mais polêmico foi quando cuspiu na bandeira nacional que havia sido jogada no palco por um fã. A imprensa deu destaque ao fato e o jornal “O Estado de São Paulo” proibiu que ele aparecesse em suas páginas.<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Veja, 26/04/1989, p. 83.

<sup>170</sup> O maior crítico ao episódio da bandeira foi o empresário Humberto Saad. Como resposta, Cazuzza escreveu uma carta para ser publicada no jornal, mas sua família o convenceu do contrário. A carta foi

Nessa época de angústias, polêmicas e depressão, Cazuzza pensou em suicídio. Foi quando Ney Matogrosso interveio e o levou para uma experiência com o Santo Daime. A experiência com o chá alucinógeno do *ayahuasca* trouxe grandes revelações para ele, mas preferiu não entrar para a seita por não acreditar em religiões. De qualquer forma, achou muito proveitosa sua vivência declarando que: “*Numa das viagens perdoei meu pai, 30 anos depois, por ter me colocado no mundo.*”<sup>171</sup>

Em janeiro de 1989 foi lançado o disco *O tempo não para*, gravação do show *Ideologia*. O disco vendeu 560 mil cópias e foi novamente um sucesso comercial. Mas a alta dosagem do AZT estava complicando mais uma vez o estado geral de Cazuzza. Nos últimos shows que fez, causou polêmicas e brigas com o público nordestino: “*Eu precisava provocá-los de alguma forma, não suportava vê-los olhando para mim daquele jeito*”<sup>172</sup>. Assim, chamou o público de “paraíbas”, arriou as calças no palco, fez discursos em inglês sobre o sucesso da música brasileira no exterior, enfim, mais uma vez rompeu os limites.

Durante todo o ano anterior ele continuou fazendo o acompanhamento médico no hospital norte-americano. Com este contexto de descontrole, a família decidiu voltar ao

---

publicada postumamente no jornal “O Globo”. “Está havendo uma polêmica, um escândalo, como diz o JB de terça-feira, de 18 de outubro, com o fato de eu ter cuspidado na bandeira brasileira durante a música *Brasil*, no meu show de domingo no Canecão. Eu realmente cuspi na bandeira, e duas vezes. Não me arrependo. Sabia muito bem o que estava fazendo, depois que um ufanista me jogou a bandeira da plateia.

O senhor Humberto Saad declarou que eu não entendo o que é a bandeira brasileira, que ela não simboliza o poder mas a nossa história. Tudo bem, eu cuspo nessa história triste e patética.

Os jovens americanos queimavam sua bandeira em protesto contra a guerra do Vietnã, queimavam a bandeira de um país onde todos têm as mesmas oportunidades, onde não há impunidade e um presidente é deposto pelo ‘simples’ fato de ter escondido alguma coisa do povo.

Será que as pessoas não têm consciência de que o Vietnã é logo ali, na Amazônia, que as crianças índias são bombardeadas e assassinadas com os mesmos olhos puxados? Que a África do Sul é aqui, nesse apartheid disfarçado em democracia, onde mais de cinquenta milhões de pessoas vivem à margem da Ordem e Progresso, analfabetos e famintos?

Eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock in Rio junto com uma multidão que acreditava que esse país podia realmente mudar.

A bandeira de um país é o símbolo da nacionalidade para um povo.

Vamos amá-la e respeitá-la no dia em que o que está escrito nela for realidade. Por enquanto, estamos esperando.” Apud, ARAUJO & ECHEVERRIA, 2004, p. 246/248.

<sup>171</sup> DUÓ, Eduardo. *Cazuzza*, São Paulo: Martins Claret (coleção Vozes do Brasil) 1990. p. 56.

<sup>172</sup> Idem, p. 58

hospital de Boston para ajustar a dose do AZT. A internação durou cerca de 15 dias e ele foi liberado.

Cada vez ficava mais claro para a imprensa e o público em geral que Cazuza era portador do vírus do HIV. Ele decidiu que era o momento de revelar sua doença para o público em geral. Recebeu um telefonema de um jovem repórter da Folha de São Paulo, Zeca Camargo, quando estava em Nova Iorque e aceitou dar a entrevista. Segundo Zeca Camargo, ele lhe ofereceu uma taça de vinho e:

A conversa continuou dali, daquele gole de vinho, que me animou a perguntar sobre os exames que ele tinha acabado de receber, segundo ele, todos com resultados muito animadores. E quando insisti no tema, perguntando exatamente que exames ele tinha ido fazer, ele disse que tinha a ver com “a maldita”. Seguiu-se um rápido e desconfortável silêncio, interrompido por ele mesmo: “Pode escrever aí que estou com a maldita, com aids”. E, em seguida, acrescentou que estava com a saúde ótima, como se o vírus HIV ainda não tivesse começado a agir.<sup>173</sup>

A notícia saiu na Folha de São Paulo do dia seguinte e a imprensa passou a procurá-lo sem trégua para entrevistas e registrando todos os seus passos. Foi muito importante que um artista do seu status assumisse naquele momento ser soropositivo, já que as campanhas governamentais para a prevenção da doença eram do estilo “Aids Mata!”, não dando nenhuma esperança de vida ou sobrevida ao portador do HIV.

Quando voltou ao Brasil Cazuza admitiu que não podia mais morar sozinho na cobertura duplex na Lagoa e alugou um apartamento linear no Leblon. Foi nessa mesma época que as pernas começaram a falhar e ele ganhou a companhia constante da cadeira de rodas.

Em março foi mais uma vez internado na Clínica São Vicente, desta vez com hepatite. Durante essa internação compôs muitas das canções do disco duplo *Burguesia*. Os dois meses seguintes foram para a gravação do LP. Todos sentiam sua urgência durante os dias no estúdio, mas também acompanhavam as dificuldades de seu corpo em

---

<sup>173</sup> CAMARGO, Zeca. De A-há a U2 – os bastidores das entrevistas do mundo da música. São Paulo: Globo, 2006, p. 93.

acompanhar o ritmo de sua mente. Alguns dias conseguia gravar doze horas seguidas enquanto em outros só ficava duas horas. Chegou a gravar deitado algumas vezes, mas conseguiu finalizar o álbum.

Cazuza nunca foi um artista que poupasse a língua durante as entrevistas. Respondia as perguntas muitas vezes com declarações bombásticas.<sup>174</sup> Deu uma longa entrevista a revista *Veja* na qual foi matéria de capa. A matéria saiu repleta de declarações fortes, mas o grande problema era a capa que tinha como manchete “Cazuza – uma vítima da Aids agoniza em praça pública” e uma foto onde aparecia muito magro, com cabelos curtos e ralos e com a pele escurecida. Além disso, o último parágrafo o marcou profundamente:

Cazuza não quer que as pessoas tenham pena dele. Tampouco considera que suas situações físicas estejam sendo exploradas pela televisão, pela imprensa ou pelas gravadoras. “Realmente não acredito nisso”, diz. “Também no programa especial de fim de ano da Globo não me senti usado. Achei o programa muito bonito, eu dançava, corria, adorei.” Mas, sem dúvida, o drama de Cazuza tem servido para que se escrevam algumas bobagens. O jornalista verde Fernando Gabeira, por exemplo, escreveu que o verso A droga que já vem malhada antes de eu nascer é uma “reflexão sobre a própria civilização brasileira, que se instalou com a rapina colonial e a intensa exploração de índios e escravos negros”. Gabeira também acha que o verso do poeta Wally Salomão Eu sou o beijo da boca do luxo na boca do lixo, com o qual Cazuza se identifica demandaria “alguns anos de estudo” até que fosse interpretado corretamente. Quando o ecologista topar com letras de Tom Jobim, Chico Buarque ou Caetano Veloso, para não falar de Shakespeare ou Dante, quantos séculos de estudo precisará? Cazuza não é um gênio da música. É até discutível se sua obra irá perdurar, de tão colada que está ao momento presente. Não vale, igualmente, o argumento de que sua obra tende a ser pequena devido a força do destino: quando morreu de tuberculose em 1937, Noel Rosa tinha 26 anos, cinco a menos que Cazuza, e deixou nada menos que 213 músicas, dezenas delas obras-primas que entraram pela eternidade afora. Cazuza não é Noel, não é um gênio. É um grande artista, um homem cheio de qualidades e defeitos que tem a grandeza de alardeá-los em praça pública para chegar a algum tipo de verdade.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup><sup>174</sup> Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil* em 1988 declarou que: “Eu gostaria de transar com minha mãe e com meu pai também. Eles são muito gostosos. Mas eu gosto mesmo é de broto, eles estão passados”. Segundo Lucinha Araújo, ao ser questionado do porque daquela resposta ele disse que para perguntas ridículas as respostas deveriam ser absurdas. A partir dessa entrevista ela ficou conhecida como Jocasta no meio artístico.

<sup>175</sup> *Veja*, 26/04/1989, p 87.

A dureza e frieza desse parágrafo atingiram Cazuzza em cheio, tanto que ele teve que sair às pressas de Petrópolis para a Clínica São Vicente para controlar a crise de pressão que lhe abateu. Os repórteres da Veja que fizeram a entrevista com ele foram Ângela Abreu e Alessandro Porto. Sua justificativa foi que o texto final da matéria, como é de praxe no jornalismo brasileiro, não havia sido escrito pelos dois e sim editado em São Paulo. O fato foi que na semana seguinte Ângela pediu demissão da revista e Alessandro foi morar na Europa.

Cazuzza ficou tão revoltado com a matéria da Veja que escreveu uma carta-resposta que foi publicada em vários jornais e revistas de todo o país. Seu título era: “Veja, a agonia de uma Revista”, e seguia:

A leitura da edição da VEJA que traz meu retrato na capa produz em mim – e acredito que em todas as pessoas sensíveis e dotadas de um mínimo de espírito de solidariedade – um profundo sentimento de tristeza e revolta.

Tristeza por ver essa revista ceder à tentação de descer ao sensacionalismo para me sentenciar à morte em troca da venda de alguns exemplares a mais. Se os seus repórteres e editores tinham de antemão determinado que estou em agonia, deviam, quando nada, ter tido a lealdade e a franqueza de o anunciar para mim mesmo, quando foram recebidos cordialmente em minha casa.

Mesmo não sendo jornalista, entendo que a afirmação de que sou um agonizante devia estar fundamentada em declaração dos médicos que me assistem, únicos, segundo entendo, a conhecerem meu estado clínico e, portanto, em condições de se manifestarem a respeito. A VEJA não cumpriu esse dever e, com arrogância, assume o papel de juiz do meu destino. Esta é a razão da minha revolta.

Não estou em agonia, não estou morrendo. Posso morrer a qualquer momento, como qualquer pessoa viva. Afinal, quem sabe com certeza o quanto vai durar?

Mas estou vivíssimo na minha luta, no meu trabalho, no meu amor pelos meus seres queridos, na minha música – e, certamente, perante todos os que gostam de mim.

Cazuzza.<sup>176</sup>

Dois dias após a publicação da Veja, Cazuzza recebeu os prêmios de melhor disco pop/rock, por *Ideologia*, e melhor música pop/rock e melhor música do ano com “Brasil” do II Prêmio Sharp de Música. Com o auditório do Copacabana Palace lotado, foi

---

<sup>176</sup> ARAUJO & ECHEVERRIA, op. cit., 2004, p. 284.

ovacionado pela plateia. Fernanda Montenegro leu no palco o manifesto de apoio a Cazuzza com mais de 600 assinaturas do mundo artístico. Foi sua noite de desagravo.

Em junho decidiu tentar um novo tratamento não regulamentado que consistia em vacinas a base de sangue de cavalo para fortalecer o sistema imunológico em São Paulo. Por conta do tratamento, suspendeu o Azt e mudou-se para São Paulo para o acompanhamento dos médicos.

O tratamento deu resultado naquele momento e ele ganhou oito quilos a mais, o que melhorou bastante sua qualidade de vida. Foi nesta conjuntura que foi lançado o disco duplo *Burguesia*, que vendeu cerca de 500 mil cópias naquele ano.

O tratamento em São Paulo começou a não funcionar mais e Cazuzza foi internado com citomegalovírus, doença viral comum em soropositivos. Um mês após a divulgação de que era portador do HIV, o visto para os EUA havia sido negado e foi necessário um grande apelo de João Araújo ao Consulado norte-americano para que eles permitissem que ele fosse transferido para o hospital em Boston. Para a viagem, Roberto Marinho e seus irmãos ofereceram o jatinho da família para que Cazuzza fosse levado.

Além de tentar debelar o citomegalovírus essa internação tinha como objetivo a introdução de um novo remédio, o DDI, em substituição ao Azt, que ele não podia mais tomar. Foram cinco meses de internação em que finalmente conseguiram vencer o citomegalovírus, mas o novo remédio não pôde ser administrado. Cazuzza voltou para o Brasil dessa última internação em Boston sem nenhuma luz no fim do túnel.

Mas isso não significou que ele se entregou à doença. Pelo contrário, ao chegar ao Brasil se sentiu melhor durante os primeiros dias e acreditou que poderia melhorar. Aos poucos foi se sentindo cada vez mais fraco e começou o tempo das despedidas: foi passar 15 dias na casa da família em Petrópolis e depois mais uma temporada em Angra dos Reis. Nessas viagens era necessário um aparato enorme para seus cuidados.

Em junho, comprou um carro veraneio para poder sair com amigos e toda a estrutura de que necessitava para visitar lugares que gostava. Ele batizou essas saídas de *Caravana do delírio*. Nos dias que estava bem saía para ir as Paineiras ou tomar água de coco na Barra. Compareceu a aniversários de amigos próximos e shows.

Seu estado de saúde era de altos e baixos, mas cada vez ele ficava mais fraco. Pesava cerca de 38 quilos e precisava de suporte 24 horas por dia, era como uma UTI montada em seu quarto. No dia 5 de julho o médico avisou a família que era só uma questão de tempo, porque seu quadro era irreversível. Sua pressão era cada vez mais fraca. Dois dias depois, em 7 de julho de 1990, Cazuzza não acordou pela manhã, estava em coma e, as 8:30h da manhã foi dado como morto. Causa da morte: choque séptico, consequência de um agranulocitose (falta de leucócitos na corrente sanguínea), decorrente do HIV.

O enterro de Cazuzza contou com toda a presença de boa parte da classe artística brasileira. Além deles, a família e os grandes amigos da vida toda. Durante o enterro, o fiel escudeiro Ezequiel Neves puxou o refrão: “*Vamos pedir piedade/Senhor piedade/Pra essa gente careta e covarde*”. Foi acompanhado por todos.

Na capa do *Jornal do Brasil* do dia seguinte um poema de Cazuzza muito representativo dele e de sua obra dizia:

#### Jogo de Vôlei

Estou na praia no jogo de vôlei

De homens alados que voam atrás de uma bola

E são felizes assim.

Estou na Aníbal Mendonça, Ipanema.

O povo grita. O povo é lindo.

Foram criados com a melhor manteiga,

Com as melhores frutas e agruras do destino

Quero enlouquecer, quero esquecer.

Eu não estou cabendo no mundo.

Em todo lugar eu sou um estranho. Me ajudem.

Tomei uma vodca. Melhorei. Fumei um cigarro. Melhorei.

Os médicos não entendem de magia. Iemanjá me repreendeu.

Me deu um tapa na onda que eu mergulhei.

Não foi surpresa nenhuma.

Quebrei um copo com uma palavra.<sup>177</sup>

## **2.5. O encontro dos artistas ou as pragas do século XX**

Durante este capítulo ressaltamos por algumas vezes as diferenças, oposições e o conflito de gerações entre Gonzaguinha e Caetano. Mas, apesar disso, algumas semelhanças são importantes na trajetória dos dois e é importante realçá-las.

Gonzaguinha por duas vezes em sua vida enfrentou a tuberculose, doença altamente estigmatizada e que o afastou de sua mãe ainda quando bebê. Para percebermos o quão difícil era ser tachado de tuberculoso, vejamos as palavras de Helen Gonçalves:

Algumas concepções da tuberculose referem-se a ela como uma doença que vem do “outro”, do comportamento desregrado e amoral, do ar impuro, do local aglomerado e não higiênico, do que é colocado para fora e que contagia; do crescimento acelerado e desestruturado<sup>178</sup>.

Portanto, o doente tuberculoso era classificado como o culpado pela doença por não ter boas condições de higiene e assepsia. Entre as décadas de 1920 e 1960, o doente

---

<sup>177</sup> Jornal do Brasil, 08/07/1990, p. 1

<sup>178</sup> GONÇALVES, Helen. “A tuberculose ao longo dos tempos”. In: *História, Ciência, Saúde-Manguinhos*. Rio de Janeiro: vol7/nº 2, julho/outubro, 2000.

era tratado com boa alimentação, repouso e isolamento. Gonzaguinha, nas duas vezes que foi contaminado pela bactéria, ficou isolado. Quando criança foi tratado por Dina, sua mãe de criação. Na segunda vez que teve a doença, como sua esposa estava grávida do primeiro filho, foi separado dela e viveu com um casal de amigos que eram as pessoas que cuidavam dele.

A tuberculose nessa segunda vez, deixou marcas mais profundas em Gonzaguinha:

Fiquei tuberculoso quando eu ainda era menino. A segunda vez em 74. Na segunda vez, foram oito meses tendo como companhia a doença. Duvido que uma pessoa tenha passado oito meses convivendo com um mal e saia dizendo que está numa boa. Pois eu saí. A última tuberculose me deixou marcas, mas foram marcas positivas. Altamente positivas porque pude refletir sobre a minha atividade sobre meu relacionamento pessoal, e entender o que acontecia comigo. Foi uma boa fase de autocrítica.<sup>179</sup>

Daí ele segue fazendo a relação com o estigma de *cantor rancor* que o acompanhava:

Entendia que estava transmitindo aos demais somente uma imagem agressiva e que isso era capitalizado pelos órgãos de imprensa que queriam fazer de mim um estereótipo. Assim, compreendi que se continuasse mantendo essa situação iria ficar muito ruim para o meu lado. Então cuidei para que o Gonzaguinhaoubessem o lado agressivo e o lado carinhoso, de forma mais equilibrada, tentando tornar tudo mais fácil e mais acessível.<sup>180</sup>

Portanto, a tuberculose, ao obrigá-lo ao isolamento, permitiu que Gonzaguinha refletisse sobre os rumos que sua carreira ia tomando. E a partir desse momento, em todos os discos que lançou, tentava fugir e criar uma outra imagem de artista que fugisse da marca de hermético e cantor-rancor. E é claro também que sua obra musical sofreu

---

<sup>179</sup> KHOURY, Simon e VIEIRA, Jonas. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman, 2012, p, 152.

<sup>180</sup> Idem, p. 152.

mudanças significativas, pois as músicas começaram a ser criadas numa tentativa de fugir desse estigma que o acompanhou por grande parte de sua carreira.

No caso de Cazuzza, o vírus HIV o contaminou ainda durante a década de 1980, quando nem os médicos, nem cientistas, tinham uma ideia exata do que era aquela doença que acometia, homossexuais, usuários de drogas e prostitutas.

A imagem da Aids foi construída pela sociedade paralelamente com a medicina. Pois como não se sabia do que se tratava, a população acompanhava a evolução da doença de acordo com as descobertas da medicina. Contribuindo para a construção da discriminação e do preconceito acerca da doença e dos portadores do Hiv, uma vez que a população construiu conceitos de doença incurável, imortal e que acometia pessoas promíscuas e transgressoras de normas sociais. Logo, surgiu a ideia de que os portadores do Hiv/Aids eram os próprios culpados pela doença, pois esta era uma consequência do seu comportamento, o que culpa o indivíduo e o castiga com o vírus e a doença.<sup>181</sup>

Assim como a tuberculose, os soropositivos eram acusados e culpados por adquirirem o vírus. A culpa não era da falta de higiene, como com os tísicos, mas o comportamento imoral e promíscuo que estava sendo castigado. Como cantou Cazuzza: *“o meu prazer/agora é risco de vida”*<sup>182</sup>.

Diferente das figuras públicas na década de 1980, Cazuzza foi o primeiro artista a assumir publicamente ser soropositivo. Isso fez com que o público acompanhasse de perto a evolução da doença. A coragem que teve ao revelar sua doença com certeza ajudou muitas pessoas que tinham o desconhecimento e o pavor daquela “peste gay”.<sup>183</sup>

Apesar do tratamento de Cazuzza nos melhores hospitais, o HIV era um vírus completamente mortal durante esse período. Só na década de 1990 que os soropositivos

---

<sup>181</sup> VARGENS, Octavio M. da C & RANGEL, Tainara S. A. “Análise reflexiva sobre os aspectos sociais do HIV/AIDS: feminização, discriminação e estigma”. In: *Online Brazilian Journal of Nursing*, Vol 11, No 1, 2012. Disponível em: [http://www.objnursing.uff.br/index.php/nursing/rt/printerFriendly/3531/html\\_2](http://www.objnursing.uff.br/index.php/nursing/rt/printerFriendly/3531/html_2) Acesso em 08 fev 2014.

<sup>182</sup> Trecho da canção Ideologia.

<sup>183</sup> Expressão utilizada na década de 1980 para definir a AIDS.

vão passar a conviver cronicamente com o vírus da Aids, e que as mortes diminuirão consideravelmente.

À medida que a doença se complicava, a urgência de Cazuza em criar aumentava. Isso permitiu que ele fizesse seu último álbum, *Burguesia*, um disco duplo em que as canções falavam em sua ampla maioria, da doença e suas consequências.

Nossos dois artistas enfrentaram as duas grandes pragas do século XX: a tuberculose e a Aids. É claro que suas obras a partir daí sofreram transformações e foram marcadas por essas mazelas. A marca dessas doenças na obra deles fez parte da conjuntura em que ambos viveram e produziram.

Para entendermos que a trajetória de Gonzaguinha e Cazuza fazem parte de um contexto mais amplo, marcado pelas gerações a que cada um deles pertence, vamos ao próximo capítulo.

*“Um trem pras  
estrelas”<sup>184</sup> :*

*O encontro das gerações de  
Gonzaguinha e Cazuza.*

---

<sup>184</sup> Título de música de Cazuza e Gilberto Gil.

### 3.1. Tem um pessoal novo aí...

Rio de Janeiro, maio de 1977. Jovens deixavam as praias e bares da zona sul e dirigiam-se repetidamente ao Teatro Dulcina, no centro da cidade, para assistir a um espetáculo com o qual a identificação era total. A peça: Trate-me Leão, apresentada pelo grupo teatral Asdrúbal trouxe o trombone.

Os atores do Asdrúbal, cujo nome era inspirado numa brincadeira para anunciar a chegada de uma visita chata, representavam no palco as experiências cotidianas de uma geração que era ainda criança quando o regime militar se instaurara no país. Como o que se via até então eram, predominantemente, espetáculos politicamente engajados, eles emitiam os primeiros sinais de liberdade num lugar onde imperavam a censura e a tortura.

Alguns críticos enxergavam neste espetáculo autobiográfico algo que girava em torno apenas de garotos ipanemenses. “Existia uma geração anterior à nossa que achava que aquilo era coisa de garotos alienados e despreparados. Na realidade, estávamos mostrando uma voz que era a da nossa geração, sem ter receio de demonstrar a alegria de viver e sem nos desculparmos ou inferiorizarmos”, analisa hoje o diretor do grupo Hamilton Vaz Pereira.

(...)

Caio Fernando Abreu os defendeu no jornal porto-alegrense Folha da manhã, de 27 de agosto de 1977: “Muitas coisas podem ser ditas sobre os Asdrúbals e seu Trate-me Leão. Por exemplo, que é um espetáculo alienado e alienante, que nada tem a ver com a realidade brasileira. A proposta de Trate-me Leão é a da luta pela alegria e se isso não é uma proposta política, desculpem, não sei exatamente o que seria política”.<sup>185</sup>

O final da década de 1970 e início dos anos 1980 trouxe uma série de transformações no cenário cultural do país, dando grande visibilidade a toda uma geração. O surgimento do *Asdrúbal trouxe o trombone*, grupo de teatro criado em 1974, por exemplo, trouxe uma nova concepção de fazer teatro diferente dos espetáculos engajados

---

<sup>185</sup> BRYAN, Guilherme. Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 21.

e de resistência que estavam sendo produzidos até então. Uma nova “cultura juvenil”, direcionada a juventude começou a ser gestada.

Esses jovens artistas que representavam o cotidiano de uma juventude nascida durante a ditadura militar, que ainda não tinha conseguido se expressar, irrompeu com força na década seguinte. Assim, no caso do teatro, além do Asdrúbal trouxe o trombone, surgiu o teatro besteirol, “*em que temas despreziosos eram veiculados um uma linguagem anárquica, cujo estilo o dramaturgo Mauro Rasi definia como a junção de ‘chanchadas da Atlântida’ com o ‘rock maldito’ de Lou Reed*”.<sup>186</sup>

A literatura mantinha os “poetas marginais” como Chacal, Paulo Leminski e Ana Cristina César, todos editados pela série *Cantatas Literárias*. Além deles, as autobiografias de Marcelo Rubens Paiva, *Feliz Ano Velho*, Sandra Mara Hezes, *A queda para o alto*, e Eliane Maciel, *Com licença, eu vou à luta*, assim como o livro de contos de Caio Fernando Abreu, *Morangos mofados*, fizeram enorme sucesso contando as vicissitudes e o cotidiano desses jovens durante a década de 70.

O cinema, que como cultura de massa tinha um alcance bem maior, lançou filmes sobre os jovens da década de 1980, *Menino do Rio* e sua continuação, *Garota Dourada*, *Bete Balanço*, *Rock Estrela e Rádio Pirata* retratavam as aventuras e amores dos jovens daquela geração.<sup>187</sup>

Neste contexto explodiu a Blitz, cantando “*Você não soube me amar*”, e pedindo batata frita. Bernardo Vilhena, poeta e letrista, relembra em depoimento para Guilherme Bryan:

Teve um show definitivo no Circo Voador. (...) Era uma plateia completamente nova: rapaziadinha de 16 anos. E quando terminou, depois de

---

<sup>186</sup> RIBEIRO, Júlio Naves. De lugar nenhum a Bora Bora – Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”. Rio de Janeiro: São Paulo: Annablume, 2009, p. 42.

<sup>187</sup> SALIM, Diego de Moraes. Pegou a guitarra e foi ao cinema: rock e juventude na filmografia de Lael Rodrigues nos anos 1980. Niterói: Dissertação apresentada ao PPGH-UFF, 2013, mimeo

uma hora de bis, saiu todo mundo (...) gritando: Você não soube me amar. Era realmente uma revolução acontecendo!<sup>188</sup>

O sucesso comercial foi imediato.<sup>189</sup> A Blitz abria caminho para o movimento do rock nacional da década de 1980 que ficou conhecido como brock.

Esse movimento cultural voltado para os jovens brasileiros modificou as ações da indústria dos bens simbólicos que passou a produzir cada vez mais produtos voltados para esse segmento do mercado. A juventude da década de 1980 passou a se expressar, cantar e vender o seu cotidiano, aventuras, amores e protestos. Helena Abramo, ao falar sobre a cultura juvenil dos anos 1980, além de ressaltar as diversas tribos, compara com a geração anterior: “*O sonho acabou: os analistas que se referem aos jovens dos anos 80 repetem as palavras de John Lennon pronunciada vinte anos antes*”.<sup>190</sup>

### 3.2. O conceito de geração

Gonzaguinha nasceu em 1945 e se tornou um expoente cantor da MPB. Cazuza nasceu em 1958, treze anos depois, e surgiu no cenário musical brasileiro como roqueiro. Apesar de Cazuza sempre apresentar como influências de sua carreira, músicos da MPB, a produção musical dos dois tem características bem diferentes. São, portanto, duas gerações de músicos que iremos analisar.

As gerações da década de 1970 e a de 1980 viveram, se identificaram e se relacionaram com realidades muito diferentes uma da outra. E é essa diferenciação que vai explicar as diversas formas de se expressar artisticamente, por exemplo.

---

<sup>188</sup> BRYAN, Guilherme. Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 97.

<sup>189</sup> Importante lembrar que a música “Você não soube me amar” entrou na trilha sonora da novela Sol de Verão, da TV Globo, em 1982.

<sup>190</sup> ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994, p.43.

Neste momento é necessário fazer um breve esclarecimento sobre o conceito de geração que utilizaremos em nosso trabalho. A geração é um conceito bastante contraditório para os historiadores. Em primeiro lugar porque não podemos compreendê-la como um padrão regular ao longo da história, ou seja, as gerações são elásticas, algumas mais curtas e outras mais longas, e não tem a periodicidade uniforme dos séculos e das décadas, por exemplo. Outro questionamento vai no sentido de que a geração tem características biológicas, ou seja, a sucessão de faixas etárias por si só explicaria sua existência, o que, portanto, banalizaria sua utilização. Além disso, por ser necessariamente um instrumento para uma análise de curta duração, do tempo do acontecimento, muitos historiadores preocupados durante o século XX com os fenômenos de média e longa duração, desqualificavam sua pertinência.

É importante sabermos as dificuldades e o terreno espinhoso que o conceito de geração possui para uma análise histórica. Porém, questionando esse tipo de análise precisamos fazer algumas colocações: apesar da geração não ser um padrão de tempo periódico e regular entendemos que ela deve ser:

concebida como uma escala móvel do tempo. O que limita, certamente suas virtudes de “periodização”. Mas, uma vez admitidos tais limites, a noção de geração, em vez de dissolver como não objeto de história, permanece fecunda para a análise histórica e, notadamente, para as respirações do tempo.<sup>191</sup>

Ademais, temos que entender que a geração além de seu fator biológico apontado acima, tem também um importante fator cultural que é a noção de pertencimento. Nossos grupos analisados – os músicos da MPB e do Brock, especificamente Gonzaguinha e Cazuza - tem a ideia de que pertencem a um determinado grupo de pessoas que produzem suas canções a partir dos mesmos pontos de vista e das mesmas experiências. Mais que isso, identificam que seu pertencimento a uma geração significa a diferenciação das gerações mais velhas ou novas. Ou nas palavras de Sirinelli:

---

<sup>191</sup> SIRINELLI, Jean-François. “A geração” In. FERREIRA, Marieta de M. AMADO, Janaína (Orgs). *Os usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006, pp. 131-137, p. 135.

A geração (...) é um fato cultural, por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da auto representação e da autoproclamação: o sentimento de pertencer – ou ter pertencido – a uma faixa etária com forte identidade diferencial.<sup>192</sup>

Importante fazer a ressalva de que é necessário ao historiador em sua análise perceber a construção por parte de seu objeto das identidades e autoafirmações. Pierre Bourdieu nos lembra da importância de, ao falar sobre jovens, compreendermos que:

a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; e que o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente.<sup>193</sup>

Assim, a perspectiva da construção de identidades e manipulações tem de estar sempre como pano de fundo. A geração e a juventude são conceitos socialmente construídos e adúlteráveis, mas nem por isso devem ser descartáveis.

Finalmente, acreditamos que o conceito de geração deve servir não só como um elemento de descrição, mas também como instrumento de análise do historiador. Apesar de todas as restrições apontadas entendemos que tal conceito pode e deve ser considerado como uma estrutura na investigação histórica que auxilia na recolocação do acontecimento na historiografia. Assim, “*a geração é seguramente uma peça essencial, da ‘engrenagem do tempo.’*”<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Idem, p. 133.

<sup>193</sup> BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*: Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, p. 113.

<sup>194</sup> SIRINELLI, 2006, op. cit. p. 137.

### 3.3. A auto representação de Gonzaguinha e Cazuzza

Vamos agora buscar qual a identidade que Gonzaguinha e Cazuzza representavam e, ademais, quais os grupos, a geração, a qual eles se sentem pertencentes. Nossa análise será através das canções e de depoimentos dos artistas. Acreditamos que essa análise esclarecerá melhor a ideia de geração, cultura juvenil que estavam presentes na conjuntura da década de 1980.

O objetivo desta etapa do trabalho é analisar como Gonzaguinha e Cazuzza apresentavam as questões relacionadas a identidade. Assim, debateremos o significado do cantar e o papel da geração para eles.

A ideia é compreendermos qual a representação e auto representação que nossos artistas fazem de si próprios e de sua geração. Assim, analisaremos as canções de Gonzaguinha e Cazuzza buscando clarificar as interpretações que eles criaram sobre as identidades de cada um e de sua *tribo*.

No início da década de 1980, os dois artistas compuseram canções que buscavam explicar como eles eram/estavam.

No lançamento do disco *Coisa mais maior de grande pessoa*, de 1981, Gonzaguinha, analisa em uma entrevista como ele se vê no mundo:

Tenho certeza que trouxe para dentro de casa muitas riquezas e vejo isso pelo carinho que meus filhos tem com as pessoas. O agressivo que, na verdade, sempre foi carinhoso, vê nos filhos um carinho muito grande, e esse carinho foi colocado para fora através das viagens. Esse bolo todo sou eu. Sou filho de Dina mas, na verdade, sou filho de Odaléia, e também sou filho de Helena e de Maria Ruth. Sou filho de Luiz Gonzaga, sou filho de Baiano do Violão e sou filho de Aluizio Porto Carrero. E como é que fica essa loucura? Quem é Gonzaguinha? Eu não sei porque ninguém vai saber nunca quem é. A vida está aí para ser vivida, a gente aprende todos os dias, todos os momentos se tem que estar atento a tudo e a todos.<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> PENTEADO, Léa. “Luiz Gonzaga Jr. Um viajante, um bolo de coisas”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 mai 1981, edição matutina, Cultura, p. 23.

Nesta época, Gonzaguinha fazia parte do primeiro escalão da MPB, gravando muitas músicas de sucesso comercial e compondo inúmeras outras para diversas cantoras nacionais. Assim, ele tentava abandonar o desconfortável apelido de cantor-rancor ou cantor-hermético, e adotava uma visão mais otimista de si próprio. Reconhecendo toda a multiplicidade dos diversos pais e mães que teve em sua trajetória, se entendia como alguém carinhoso com os filhos e atento as possibilidades que a vida oferecia.

Neste álbum foi gravada a canção “Eu apenas queria que você soubesse”, que trazia uma análise otimista e que demonstrava alegria com sua existência. A letra e a música são composições dele próprio, assim como a grande maioria das músicas que ele gravou ao longo de sua trajetória artística.

### **Eu apenas queria que você soubesse (Gonzaguinha)**

Eu apenas queria que você soubesse  
Que aquela alegria ainda está comigo  
E que a minha ternura não ficou na estrada  
Não ficou no tempo presa na poeira

Eu apenas queria que você soubesse  
Que esta menina hoje é uma mulher  
E que esta mulher é uma menina  
Que colheu seu fruto flor do seu carinho

Eu apenas queria dizer a todo mundo que me gosta  
Que hoje eu me gosto muito mais  
Porque me entendo muito mais também

E que a atitude de recomeçar é todo dia toda hora  
É se respeitar na sua força e fé  
E se olhar bem fundo até o dedão do pé

Eu apenas queria que você soubesse  
Que essa criança brinca nesta roda  
E não teme o corte das novas feridas  
Pois tem a saúde que aprendeu com a vida

A música foi feita para Wanderléia, cantora da Jovem Guarda, e gravada imediatamente por diversas outras cantoras. Sua letra tem uma perspectiva feminina, falando do binômio menina-mulher. Porém, ela retrata muito bem o otimismo e a esperança no futuro que ele buscava encarnar neste momento.

Dois anos antes, ainda em 1979, durante o fenômeno “Explode Coração”, Gonzaguinha teve bastante reconhecimento do público também com a canção “Com a perna no mundo”, onde fala de sua infância e a conquista do mundo. Vejamos:

### **Com a perna no mundo (Gonzaguinha)**

Acreditava na vida  
Na alegria de ser  
Nas coisas do coração  
Nas mãos um muito fazer

Sentava bem lá no alto  
Pivete olhando a cidade  
Sentindo o cheiro do asfalto  
Desceu por necessidade

O Dina  
Teu menino desceu o São Carlos  
Pegou um sonho e partiu  
Pensava que era um guerreiro  
Com terras e gentes a conquistar  
Havia um fogo em seus olhos  
Um fogo de não se apagar

Diz lá pra Dina que eu volto  
Que seu guri não fugiu  
Só quis saber como é  
Qual é  
Perna no mundo sumiu

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 a  
O moleque acabou de chegar  
ê mãe  
Nessa cama é que eu quero sonhar  
ô ô ô e a  
Amanhã boto a perna no mundo  
e lá vou eu  
É que o mundo é que é meu lugar

Esta canção é um samba “animado” em que Gonzaguinha canta diretamente para Dina, sua mãe de criação. O otimismo e a esperança no futuro estavam presentes como na música anterior, demonstrando mais uma vez a tentativa de encarnar essa pessoa mais leve, que apesar das batalhas enfrentadas, acreditava nas possibilidades que o amanhã pode oferecer.<sup>196</sup> Esta é uma típica “canção de abertura”, termo cunhado por Marcos Napolitano<sup>197</sup> e debatido anteriormente, que demonstra as possibilidades do presente, que estava sendo vivido e as oportunidades que o futuro trazia. Portanto, Gonzaguinha buscava no início da década de 1980, representar o otimismo e a esperança no futuro que a conjuntura política começava a apontar. Como um artista da MPB, buscava demonstrar a transição que o país apresentava e que se refletia em suas canções. Naquele momento já se podia cantar apostando no futuro e aprendendo com as feridas que tinham ocorrido.

Cazuza, por seu lado, tinha outras questões de identificação e identidade. No lançamento do disco *Exagerado*, o primeiro após sua saída do Barão Vermelho, assim se definia:

Eu tenho vários lados. O lado escuro é um lado muito forte, porque sou muito boêmio, vivo muito de noite. Gosto muito da noite, acho que ela é um espaço,

---

<sup>196</sup> Em diversas entrevistas, Gonzaguinha afirma que tomou esta atitude depois de conversas com Milton Nascimento. Gilberto Gil e Caetano Veloso, que lhe falaram sobre a agressividade de suas canções. Cf. SOUZA, Tárík de. “Alô, alô Brasil – Gonzaguinha explode outra vez.”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 ago 1983, Caderno B, p. 8; BAHIANA, Ana Maria. “Alô, alô Brasil, show e disco de Gonzaguinha em fase de abertura e esperança”, *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 set 1983, edição matutina - *Cultura*, p. 25.

<sup>197</sup> NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982)”. in: *São Paulo: Revista de Estudos Avançados* 24 (69), 2010.

um território livre para tudo. Não sei... a noite é muito dramática, muito bonita. As pessoas que saem na noite, procuram algo que na verdade não vão encontrar, mas elas curtem a procura, aquele papo furado. Gosto muito de sol, também, de praia.<sup>198</sup>

A dualidade entre dia e noite sempre atraía Cazuza. Tanto a vida boêmia, noturna, do Baixo Leblon, quanto a Praia de Ipanema durante o dia, faziam parte de seu cotidiano. Porém, essa intensidade dos dois universos causavam certa tensão constante. A música “Exagerado”, lançada neste álbum de 1985, se tornou seu “cartão de visitas”<sup>199</sup>. Vejamos um trecho:

### **Exagerado** (Leoni/Cazuza/Ezequiel Neves)

Eu nunca mais vou respirar  
Se você não me notar  
Eu posso até morrer de fome  
Se você não me amar

E por você eu largo tudo  
Vou mendigar, roubar, matar  
Até nas coisas mais banais  
Prá mim é tudo ou nunca mais

Exagerado  
Jogado aos teus pés  
Eu sou mesmo exagerado  
Adoro um amor inventado

E por você eu largo tudo  
Carreira, dinheiro, canudo  
Até nas coisas mais banais  
Prá mim é tudo ou nunca mais

Essa canção é considerada por Cazuza como sua música mais autobiográfica, apesar de quando foi escrita ter sido pensada para o produtor e amigo Ezequiel Neves. A intensidade e o descomedimento cantado no “amor inventado” retrata com clareza a

---

<sup>198</sup> Correio Braziliense, 25/novembro/1985.

<sup>199</sup> ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo*, São Paulo: Global, 2001, p. 114.

energia com que ele vivia e demonstrava viver sua existência. A identidade que foi construída por Cazuzza revelava um jovem da Zona Sul do Rio de Janeiro, que vivia profundamente sua cidade e suas paixões. O exagero da canção que se tornou sua marca refletia bastante oportunamente sua personalidade. Ele encarnava boa parte de elementos da cultura juvenil que estava surgindo, expressando para parte da juventude dos anos 1980, o roqueiro que vivia a tríade sexo-drogas-rock'n roll abundantemente.

Gonzaguinha e Cazuzza também cantaram a profissão de músicos e o que representava o cantar para eles. É importante falarmos sobre essas questões para compreendermos como as gerações *emepebista* e os *roqueiros* entendiam a função do artista.

A música “Alô, alô Brasil”, fez parte do disco com o mesmo nome lançado por Gonzaguinha em 1983. Segundo Tárík de Souza, a canção tinha uma “ideologia epistolar”<sup>200</sup>, ou seja, procurava responder as dezenas de cartas recebidas semanalmente sobre o papel que ele cumpria como cantor e compositor.

#### **Alô alô Brasil (Gonzaguinha)**

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

---

<sup>200</sup> SOUZA, Tárík de. “Alô, alô Brasil – Gonzaguinha explode outra vez.”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 ago 1983, Caderno B, p. 8.

Eu fiz uma canção bonita  
Pra você assim aflita  
Saber  
Que juntos  
Podemos até fazer chover.

O papel que Gonzaguinha cumpria enquanto artista em seu entender, portanto, era o de viajar levando felicidade, alegria e esperança as pessoas. A ideia era “*penetrar em cada casa*” levando tranquilidade e possibilidades de futuro. Em uma entrevista no jornal O Globo ele falou:

Não é preciso que eu diga que as coisas estão difíceis. Não vou soterrar ainda mais as pessoas em angústia. Tenho visto, no dia-a-dia das pessoas simples, uma esperança muito grande, uma capacidade de ver a beleza e a alegria nas menores coisas, na natureza, na cor de uma nuvem, num sabiá num galho, no sol. É isso que eu quero passar. Não aquela alegria de um momento só, a fuga, o gol no Maracanã. Mas uma esperança do dia-a-dia, que permaneça mesmo nos momentos mais difíceis.<sup>201</sup>

Era preciso, naquela conjuntura de início da década de 1980, trazer a esperança e a alegria. Essa era uma crença de que o passado duro e difícil da ditadura entrava em outro paradigma: era possível pensar em um futuro melhor, com mais possibilidades de construir algo mais permanente e feliz.

Em outra linda canção, Gonzaguinha revela qual o significado do cantar para ele. Trata-se de “Sangrando”, gravado no disco *De volta ao começo*, de 1980.

### **Sangrando** (Gonzaguinha)

---

<sup>201</sup> SOUZA, Tárík de. “Alô, alô Brasil – Gonzaguinha explode outra vez.”, *Jornal do Brasil*, 02/08/1983. Caderno B, p. 8.

Quando eu soltar a minha voz por favor, entenda  
Que palavras por palavras eis aqui uma pessoa se entregando  
Coração na boca, peito aberto, vou sangrando  
São as lutas dessa nossa vida que eu estou cantando  
Quando eu abrir a minha garganta, essa força tanta  
Tudo que você ouvir, esteja certa que eu estarei vivendo  
Veja o brilho dos meus olhos e o tremor das minhas mãos  
E o meu corpo tão suado, transbordando toda raça e emoção  
E se eu chorar e o sal molhar o meu sorriso  
Não se espante, cante que o teu canto é minha força pra cantar  
Quando eu soltar a minha voz por favor entenda  
Que é apenas o meu jeito de viver  
O que é amar...

Essa música começa sendo cantada contidamente, mas ao longo de sua execução, vai ganhando força, terminando apoteoticamente. Nela, ele revela o significado e a importância do cantar, onde ele canta as lutas e alegrias do cotidiano e se entrega inteiramente.

Nesse sentido, Marcos Napolitano identificou que uma das características da “canção de abertura” era:

a linguagem da  *festa* substituía, paulatinamente, a cifrada “linguagem da festa”, os temas do encontro e da esperança superavam os temas da solidão e da depressão. Era comum a recorrência de letras que expressavam a iminência de um movimento incontável, individual e coletivo, político e erótico, como uma irrupção violenta de uma energia reprimida durante muito tempo.<sup>202</sup>

O papel do cantor de MPB que Gonzaguinha encarna revelava tanto a transformação do conceito de cantor hermético para o de alegre e esperançoso com o futuro, mas também a noção do irrompimento de algo que estava contido desde os tempos da ditadura mais fechada. No início dos anos 1980, ele estava fazendo a transição para um artista da MPB voltado para a “canção de abertura”.

---

<sup>202</sup> NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982)”. in: *São Paulo: Revista de Estudos Avançados* 24 (69), 2010, p. 394/395.

Cazuza começou a gravar no início da década de 1980, mas com outra perspectiva. Logo em seu primeiro disco com o Barão Vermelho, de 1982, gravou a música “Certo dia na cidade”, dele, Guto Goffi e Maurício Barros, que fala sobre a profissão de cantor. Contando com uma grande introdução de guitarra, a música é um rock cantado bem “gritado” por ele.

**Certo dia na cidade** (Guto Goffi/Maurício Barros/Cazuza)

Já nem sei quanto tempo faz  
Ele foi como quem se distrai  
Viu na cor de um som a cor que atrai  
Foi num solo que não volta atrás

Tchau, mãezinha, fui beijar o céu  
A vida não tem tamanho  
Tchau, paizinho, eu vou levando fé  
É tudo luz e sonho  
É tudo luz e sonho

Eu vou viver, vou sentir tudo  
Eu vou sofrer, eu vou amar demais

Ei, garoto, a força que me conduz  
É leve e é pesada  
É uma barra de ferro jogada no ar  
Eu vou levando fé  
Eu vou levando fé

A música retrata a realidade deles naquele momento: cinco jovens rapazes com idades entre 16 e 24 anos que acabaram de gravar o primeiro disco de rock e estão começando a colocar o pé na estrada. A separação com a família ainda é uma novidade, mas a “cor de um som” é “luz e sonho”. É uma história muito diferente do que vimos com Gonzaguinha, que a essa altura tinha mais de dez anos de profissão.

Dois anos depois, em 1984, ele explica o porquê de fazer composições ligadas ao cotidiano:

Tem gente que se irrita, porque eu canto que todo mundo vai pegar a sua pasta e ir pro trabalho de terno, enquanto vou dormir depois de uma noite de trepadas incríveis. Mas o dia-a-dia não é poético, todo mundo dando duro e a cada minuto alguém está sendo assaltado ou atropelado. Então, vamos

transformar esse tédio numa coisa maior. Li uma vez que você vive não sei quantas mil horas e pode resumir tudo de bom em apenas cinco minutos. O resto é apenas o dia-a-dia. Um olhar, uma lágrima que cai, um abraço... Isso é muito pouco na vida. Então, isso vale mais que tudo para mim. Prefiro não acreditar no day after, no fim do mundo, no apocalipse.<sup>203</sup>

Cazuza quando deu essa declaração tinha 26 anos e estava no auge de sua carreira com o Barão Vermelho. Sua fala é muito esclarecedora no sentido de qual o significado da profissão de cantor: ele não está preocupado em cantar o futuro, nem a rotina e o cotidiano das pessoas. Ele busca o excepcional na vida dessa “geração coca-cola” e está focado no hoje, no presente. E ele vai representar como poucos essa juventude “perdida” dos anos de 1980.

Alguns anos depois, em uma entrevista de 1988, ele mantém a ideia de que o papel do artista é diferente das outras pessoas. Assim, “*O artista não é um operário, que bate o ponto e tal. Eu não acredito que ninguém possa ser operário da arte, porque a arte é contra a transformação do homem numa máquina.*”<sup>204</sup> A ideia de que a rotina converte o homem em máquina e que o artista tem outra função, a de realçar o incomum, criar sobre a realidade mas o que ela tem de diverso e heterogêneo.

Em outra conjuntura, porém, Cazuza vai refletir sobre o papel do canto. A canção “Quando eu estiver cantando”, é a última música do disco *Burguesia*, gravado com muita urgência enquanto a doença ia cada vez mais o enfraquecendo. É uma parceria com João Rebouças que revelou que a primeira versão da canção havia sido feita para Maria Bethânia, que acabou não gravando. Cazuza ajustou a letra e a melodia para gravá-la na sequência.

### **Quando eu estiver cantando (João Rebouças/Cazuza)**

Tem gente que recebe Deus quando canta  
Tem gente que canta procurando Deus

---

<sup>203</sup> FIGUEIREDO, Mônica. Revista Playboy, dezembro de 1984.

<sup>204</sup> Revista Bizz, novembro de 1988.

Eu sou assim com a minha voz desafinada  
Peço a Deus que me perdoe no camarim

Eu sou assim  
Canto pra me mostrar  
De besta  
Ah, de besta

Quando eu estiver cantando  
Não se aproxime  
Quando eu estiver cantando  
Fique em silêncio  
Quando eu estiver cantando  
Não cante comigo

Porque eu só canto só  
E o meu canto é a minha solidão  
É a minha salvação

Porque o meu canto redime o meu lado mau  
Porque o meu canto é pra quem me ama  
Me ama, me ama

(..)

Quando eu estiver cantando  
Fique em silêncio

Porque o meu canto é a minha solidão  
É a minha salvação  
Porque o meu canto é o que me mantém vivo  
E o que me mantém vivo

A música foi entoada suavemente por Cazuza, que só altera a voz ao falar de seu lado mau. A canção revela uma perspectiva diferente dele em relação a “Certo dia na cidade”. O enfoque não é mais de jovens ganhando e descobrindo o mundo e sim, de alguém que está refletindo sob o cantar e a necessidade vital do canto para ele. O amadurecimento em sua obra com o avanço da doença e tornar público o fato de ser soropositivo fez com que toda aquela juventude do início da década de 1980 acompanhasse de perto sua trajetória nesse final.

### 3.4. As gerações do AI-5 e dos 80

Eric Hobsbawm afirmou que o grande motor da revolução cultural do século XX foi a autonomia da juventude. A partir de meados do século a juventude se tornou uma força importante no campo social. As transformações relacionadas aos gêneros e as gerações irromperam, alterando costumes e culturas na sociedade ocidental burguesa. Segundo ele, “*a juventude, um grupo com consciência própria que se estende da puberdade – (...) – até metade da casa dos vinte, agora se tornava um agente social independente.*”<sup>205</sup> Esses jovens dos 14 aos 25 anos cada vez mais passaram a ocupar espaços próprios na sociedade.

Uma das consequências da formação de um grupo social específico da juventude foi o surgimento de uma cultura juvenil. Esse fenômeno estava intimamente ligado a questão do consumo. Ser jovem passou a significar o ápice da vida, já que depois disso as vivências trariam pouco interesse. E, a ideia de uma cultura única para os jovens cresceu com força. Foi o momento em que a cultura de massa e a moda, ou mais especificamente, a indústria fonográfica do rock e o jeans ganham cada vez maior importância.

Com o surgimento da cultura juvenil na década de 1950, vimos paralelamente o crescimento do conflito entre as gerações. Não que antes não houvesse “estranhamentos” entre pessoas com faixas etárias diferentes, mas a construção da cultura juvenil dentro da sociedade levou ao acirramento do embate entre jovens e adultos. A sociedade era majoritariamente dominada política e economicamente pelos adultos,<sup>206</sup> mas paulatinamente os jovens passaram a dominar novas máquinas e tecnologias com mais facilidade que seus pais. Assim, o conhecimento transmitido de pai para filho se tornou cada vez mais discutível e confuso. “*Inverteram-se os papéis das gerações*”.<sup>207</sup>

Já discutimos anteriormente o conceito de geração e sua funcionalidade para os historiadores. Como definiu Sirinelli, geração é um “*estrato demográfico unido por um*

---

<sup>205</sup> HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos – o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 317.

<sup>206</sup> Hobsbawm fala em uma verdadeira gerontocracia

<sup>207</sup> Idem, p. 320.

*acontecimento fundador que por isso mesmo adquiriu uma existência autônoma*”.<sup>208</sup>

Nesse sentido, vamos agora discutir e buscar definir mais claramente quais as características, o que dava a noção de pertencimento a suas gerações para Gonzaguinha e Cazuza, antes de analisarmos suas canções e seus depoimentos.

A MPB, como já vimos, representou durante a década de 1960 (desde a bossa nova ao surgimento do tropicalismo) o espaço onde era possível avançar na conscientização do “povo” e que cantasse a modernização industrial, criando uma nova cultura política. O AI-5 e o tropicalismo mudaram um pouco esses paradigmas: por um lado diversos ritmos foram cada vez mais incorporados a sigla, acabando que a instituição MPB se tornasse um verdadeiro “complexo cultural”, conceito guarda chuva para definir gostos hierarquicamente elevados que englobavam os mais diversos artistas.

Por outro lado, a consolidação da indústria fonográfica durante os anos de 1970 levaram a “institucionalização” da MPB como o gênero musical da oposição civil a ditadura militar. As gravadoras mantinham um catálogo de artistas *emepebistas* para manter seu *status*, mas os campeões de vendas de discos eram artistas populares ou estrangeiros. Sem entrar na polêmica de adesismo a indústria cultural ou de resistência a ditadura militar por parte dos *emepebistas*, acreditamos que essas duas questões estavam intrinsicamente e simultaneamente colocadas em todos os artistas dessa geração, uns com maior ou menor intensidade para um dos polos.

Esse prestígio que a MPB vivia no início dos anos de 1970 encontrava um forte empecilho: a censura e o exílio. As canções passaram a falar em liberdade e democracia, mas de formas veladas e cifradas. É o momento em que Gonzaguinha se tornou o artista-hermético. Os grandes nomes daquela geração estavam exilados: Caetano, Gil e Chico Buarque só voltaram para o Brasil no início em 1971/72 e enfrentavam as mesmas dificuldades na criação e gravação das canções. O produto MPB nesse momento era voltado para um público de classe média (assim como a grande maioria de seus artistas) que viam cada composição como resistência e luta contra a ditadura militar.

A “canção de abertura”, que se iniciou em 1975 até 1982, representou outra etapa: as mudanças na política, a abertura do regime, o abrandamento da censura, consolidaram

---

<sup>208</sup> SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”, In. REMOND, Rene (Org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/FGV, 1996, p. 255.

os artistas *emepebistas* como esse núcleo de oposição civil, da esquerda política, mas o público se ampliou. Na chegada aos anos 1980 os artistas *emepebistas* se tornaram campeões de venda. Segundo Marcos Napolitano ao falar sobre a MPB neste período:

Sua penetração em faixas de público mais amplas, fora dos estratos mais intelectualizados e exclusivamente universitários da classe média alta, desempenhou um importante papel na “educação sentimental” e política de uma geração inteira de jovens, principalmente: a chamada geração AI-5.<sup>209</sup>

A geração AI-5 passou a consumir as canções engajadas dos artistas da MPB, tornando-os um sucesso não só de prestígio e bom gosto (que definiam a sigla), mas também de vendas. Como já vimos, o período de 1979/1980 foi o momento que Gonzaguinha se tornou um campeão de vendas e chegou ao panteão dos grandes artistas *emepebistas*.

Gonzaguinha nasceu em 1945, como já vimos, e fazia parte da geração de 1960. Era um artista da MPB reconhecido no início dos anos de 1980 e cantava em consonância com sua geração. Isso significava que todo o debate sobre o papel do artista no mundo, a necessidade de levar a palavra ao “povo”, a identificação e propagação de um discurso de oposição a ditadura militar, a linguagem em “frestas”, faziam parte do contexto em que suas obras estavam inseridas até 1975.

Essa “canção de abertura” cantada pelos cantores da MPB trazia características tanto da canção engajada dos anos 1960 como específicas do período da abertura política que atravessavam. Para entendermos melhor a geração AI-5, vamos analisar algumas dessas canções.

A música “Caminhos do coração” foi gravada no disco de mesmo nome em 1982. Neste período ele estava em crise pessoal, passando pelo divórcio da primeira esposa Ângela, e não escondia isso.

---

<sup>209</sup> NAPOLITANO, Marcos. “A Música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. in: *Atas do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL)*, México, abril/2002.

### **Caminhos do coração** (Gonzaguinha)

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 prá dormir e sonhar

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

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

É tão bonito quando a gente pisa firme  
Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos  
É tão bonito quando a gente vai à vida  
Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração

A música é cantada de forma leve e vibrante, revelando um entusiasmo que ia de encontro ao cotidiano que ele enfrentava, já que deu diversas declarações sobre seu divórcio e a crise pessoal que ele atravessava naquele momento. Mas essa canção apontava outros caminhos: seu depoimento narra o quanto era importante o coletivismo e o companheirismo para ele. Na conjuntura da abertura política, Gonzaguinha realçava a noção do coletivo como saída para o presente, dentro de uma perspectiva semelhante aos artistas *emepebistas*. E essa era uma das características da “canção engajada”.

Seguindo a trilha da canção engajada enquanto fruto da produção artística dos cantores da MPB, analisemos outra música, “Simples saudade”, gravada no disco *Coisa mais maior de grande Pessoa*, em 1981. Esse álbum, “da gravadora aos lojistas foi considerado ‘hermético.’”<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> O globo, 16/05/1982.

### **Simples saudade** (Gonzaguinha)

A saudade que eu sinto  
Não é a saudade da dor de chorar  
Não é a saudade da cor do passado  
Que deixa grudado meu pé no chão  
Não é a tristeza que queima o peito  
Não é lamentar o que nunca foi feito  
Não é a doença que acaba com a gente  
Deixando esmagada a vida no chão

É a estranha saudade do que ainda não vivi  
É a raça e o sangue de um simples moleque  
Que leva na ponta da língua a todos os cantos  
O sal e o doce da palma da mão

É a garra e a alegria de um simples menino

que acredita nas pessoas e no futuro

que seja fruto da força imensa de nossos corações

A música faz parte de um *pout-porri* com diversas outras canções tendo inclusive como trilha incidental um pequeno trecho de “Sangrando” ao final. Essa canção fala sobre a aposta no futuro tão presente nas “canções de abertura” da MPB neste momento. Havia um futuro a ser construído, e que estava sendo cantado pelos artistas *emepebistas* e compartilhado pelo público que o consumia. A juventude universitária e a elite de esquerda brasileira estavam apostando que, com a abertura política, seria possível construir um novo futuro.

No entanto, acredito que a canção que melhor representa essa característica do otimismo e da aposta no futuro é “E vamos à luta”, do álbum *De volta ao começo*, de 1980. Vejamos:

### **E vamos à luta** (Gonzaguinha)

Eu acredito é na rapaziada  
Que segue em frente e segura o rojão  
Eu ponho fé é na fé da moçada  
Que não foge da fera, enfrenta o leão  
Eu vou à luta com essa juventude

Que não corre da raia a troco de nada  
Eu vou no bloco dessa mocidade  
Que não tá na saudade e constrói  
A manhã desejada

Aquele que sabe que é negro  
o coro da gente  
E segura a batida da vida o ano inteiro  
Aquele que sabe o sufoco de um jogo tão duro  
E apesar dos pesares ainda se orgulha de ser  
brasileiro  
Aquele que sai da batalha  
Entra no botequim, pede uma cerva gelada  
E agita na mesa logo uma batucada  
Aquele que manda o pagode  
E sacode a poeira suada da luta e faz a brincadeira  
Pois o resto é besteira  
E nós estamos por aí...

A canção é um samba animado executado com o objetivo de transmitir esperança no presente, na juventude e no futuro. O brasileiro é aquele lutador que enfrenta as batalhas com cerveja, samba e brincadeira. Essa idealização do ser “brasileiro” será discutida adiante, mas importa agora realçar a exaltação da “confiança no que virá”, fazendo desta canção uma das mais representativas de Gonzaguinha e de sua geração naquilo que denominamos “canção de abertura”.

Outra canção reflete as agruras vividas no passado. Trata-se de “Achados e perdidos”, do mesmo álbum *De volta ao começo*:

**Achados e perdidos** (Gonzaguinha)

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

Beco das liberdades  
Estreita e esquecida  
Uma pequena marginal  
Dessa imensa Avenida Brasil

Essa música faz parte de um *pout-porri* e foi cantada a capela por Marília Medalha. Seu final emenda com a percussão do samba gravado na sequência – “Pequena memória para um povo sem memória”. A música faz diretamente a denúncia dos desaparecidos e mortos políticos da ditadura civil militar. Nesse sentido, revela uma das faces da “canção de abertura”: a importância dos tempos heroicos do passado e da resistência feita ao governo autoritário. Como afirma Marcos Napolitano:

O clima poético-musical dessas canções era mais sombrio, nas quais predominavam melancolia e tensão, contrapostas por um movimento de superação dos traumas coletivos gerados pelo “círculo do medo” imposto aos setores mais críticos da sociedade na era do AI-5.<sup>211</sup>

Os desaparecidos políticos cantados por Gonzaguinha e Marília Medalha cumprem a função de relembrar a todo o público – dos jovens universitários engajados a um público mais amplo que se identificava com o processo da abertura política e que se tornou ouvinte da MPB engajada na época – um tema tão difícil e espinhoso como o desaparecimento dessas pessoas durante a ditadura e, ainda por cima, em tom de denúncia direta.

A música cantada por Gonzaguinha, portanto, incluía o otimismo no futuro com o processo de abertura política, mas também não excluía a exaltação do passado daqueles que lutaram contra a ditadura civil militar mais violenta. E essas canções dele assim como de diversos outros artistas da MPB se tornaram o fundo musical de toda aquela geração.

---

<sup>211</sup> NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982)”. in: *São Paulo: Revista de Estudos Avançados* 24 (69), 2010, p. 395.

Quando em 1982 surgiu o Barão Vermelho e os diversos grupos de rock no Brasil, a nova geração de jovens foi consumindo cada vez mais esses novos artistas. Como vimos, eles buscavam as músicas que cantassem a sua realidade, ou seja, de jovens no início da década de 1980 que viveram os anos de chumbo enquanto crianças e que não viam muitas perspectivas no futuro, nem na política. Eles viviam um cotidiano de crise econômica, com alto nível de desemprego. A abertura política não trazia novidades para essa juventude porque eles não tinham vivido a experiência forte da repressão. E queriam ouvir e cantar o cotidiano deles próprios. É essa geração que vamos tentar mapear agora a partir das canções de Cazuza.

Apesar de falar sempre sobre sua ligação com artistas anteriores da música brasileira como Lupicínio Rodrigues e Cartola, ele explica qual a importância do rock para ele:

O rock é a ideia da eterna juventude. Quando descobri o rock, descobri também que podia desbundar. O rock foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o “gauche” – porque de repente, virou moda ser louco. Eu estudava num colégio de padre onde, de repente, eu era a escória. Então quando descobri o rock, descobri a minha tribo: ali eu ia ser aceito! E rock para mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo! Quer coisa mais nova que o rock? O rock ferve, é uma coisa que nunca pode parar. O rock não é uma lagoa é um rio. O rock é a vingança dos escravos. É porque não é para ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal. Rock é simplesmente uma batucada. O rock brasileiro é fazer gracinhas, é contar piada. O que a gente tem de forte no rock brasileiro é o “agá” que a gente leva”<sup>212</sup>.

Portanto, o rock para Cazuza representava mais do que a música, a atitude.<sup>213</sup> A possibilidade que ele construiu de ser aceito por sua tribo e pela sociedade. A música que ele compunha era rock, mas a forma de se colocar e se expressar no mundo só eram possíveis através de sua arte. E sua postura na vida sempre foi absolutamente rock’n roll.

---

<sup>212</sup> SARDENBERG, Walterson e ROCHA, Fernando. *Revista Contigo*, 01/07/1985.

<sup>213</sup> Há um consenso de que o rock é mais do que música, inclui também a atitude, a performance dos roqueiros.

Os roqueiros da década de 1980 tinham uma inclinação a autoafirmação, daí, apesar da maioria das canções serem sobre amor, em muitas outras eles expressavam o modo de vida e de viver que experimentavam. Vamos tratar de algumas delas nesta etapa.

A primeira parceria entre Cazuza e Frejat foi uma canção chamada sintomaticamente de “Nós”, e ela ajuda a revelar quem são esses jovens cantores e seu público. Ela foi gravada somente em 1984, no disco *Maior abandonado* e depois entrou como faixa-bônus do CD comemorativo dos 30 anos do primeiro LP do Barão.

### **Nós (Frejat/Cazuza)**

Mas não é só isso  
O dia também morre e é lindo  
Quando o sol dá a alma  
Pra noite que vem  
Alma vermelha, que eu vi  
Vê, são tantas histórias  
Que ainda temos que armar  
Que ainda temos que amar

Por enquanto cantamos  
Somos belos, bêbados cometas  
Sempre em bandos de quinze ou de vinte  
Tomamos cerveja  
E queremos carinho  
E sonhamos sozinhos  
E olhamos estrelas  
Prevendo o futuro  
Que não chega

Não é só pensar no fim  
Nas profecias  
Não, não, não, não  
É pensar que um dia  
Sob algum luar  
Vou te mandar um recado  
Um reggae bem gingado  
Alucinado de amor  
Amassado num guardanapo

Pra rirmos dos loucos  
Dos sábios, dos mendigos  
E dos palhaços noturnos  
O sal da terra  
Ainda arde e pulsa  
Aqui nesse instante  
E olhamos a lua

E babamos nos muros  
Cheios de desejos

Essa canção é um rock *suingado* que não fazia parte dos shows porque o grupo entendia que ela não funcionava nos palcos.<sup>214</sup> A vida noturna e o encontro de amigos são celebrados. A turma roqueira vivia sob a lua, tomando cerveja e em grupo. Nada mais de acordo com a rotina ainda adolescente de jovens que não tem compromissos com trabalho e horários da vida adulta. É interessante também que, ao pensar no tempo, o futuro é visto de uma forma diferente em relação as canções do Gonzaguinha: o porvir é ansiado ou pelo fim de tudo, ou pelo encontro amoroso.

A questão da vida boêmia está presente em diversas canções de Cazuza e de todos os artistas do Brock, mas a que talvez tenha se tornado a mais clássica foi “Por que a gente é assim?”, do mesmo álbum *Maior abandonado*. Citaremos um trecho:

**Por que a gente é assim?** (Frejat/Ezequiel Neves/Cazuza)

Mais uma dose?  
É claro que eu estou a fim  
A noite nunca tem fim  
Por que que a gente é assim?

(...)

Canibais de nós mesmos  
Antes que a terra nos coma  
Cem grammas, sem dramas  
Por que que a gente é assim?

Você tem exatamente  
Três mil horas pra parar de me beijar  
Hum, meu bem, você tem tudo, tudo  
Pra me conquistar

---

<sup>214</sup> SILVA, Beatriz Coelho. “Barão leva ‘Maior abandonado’ à Lapa para festa no Circo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 out 1984, Segundo Caderno, p. 1.

O exagero da boêmia, o uso de drogas e a identificação de um grupo de amigos é o mote dessa canção. A geração roqueira estava focada em manter a tríade sexo-drogas e rock'n roll em alta. A questão da música - por que a gente é assim? - foi colocada para demonstrar o desajuste e a dificuldade daquela geração em se adaptar a rotina e o cotidiano “adultos”. Ao mesmo tempo o abuso do sexo, drogas e rock'n roll e essa adaptação complexa ao mundo traduziam de forma clara o sentimento de boa parte da juventude da década de 1980.

Essa questão do “desajuste” em relação a rotina comum era presente em diversas canções dos roqueiros. Esses jovens estavam entrando no mercado de trabalho com uma forte crise econômica e desemprego elevado. A modernização conservadora em curso desde o desenvolvimentismo estava em crise e essa juventude estava sofrendo as consequências desse processo. Daí que o cantar a boêmia, a rebeldia, os conflitos existenciais e geracionais se tornassem importante para essa geração.

Diversas canções de Cazuza tinham essas características mencionadas. A título de exemplo podemos citar “Blues da piedade”, gravada no disco *Ideologia*, de 1988:

### **Blues da piedade** (Frejat/Cazuza)

Agora eu vou cantar pros miseráveis  
Que vagam pelo mundo derrotados  
Pra essas sementes mal plantadas  
Que já nascem com cara de abortadas

Pras pessoas de alma bem pequena  
Remoendo pequenos problemas  
Querendo sempre aquilo que não têm

Pra quem vê a luz  
Mas não ilumina suas mini certezas  
Vive contando dinheiro  
E não muda quando é lua cheia

Pra quem não sabe amar  
Fica esperando  
Alguém que caiba no seu sonho  
Como varizes que vão aumentando  
Como insetos em volta da lâmpada

Vamos pedir piedade  
Senhor, piedade  
Pra essa gente careta e covarde  
Vamos pedir piedade  
Senhor, piedade  
Lhes dê grandeza e um pouco de coragem

Quero cantar só para as pessoas fracas  
Que tão no mundo e perderam a viagem  
Quero cantar o blues  
Com o pastor e o bumbo na praça

Vamos pedir piedade  
Pois há um incêndio sob a chuva rala  
Somos iguais em desgraça  
Vamos cantar o blues da piedade

O blues canta para os “caretas e covardes” que estão adaptados à vida comum, que não sofrem com as mudanças da lua (olha a louvação a noite de novo!), e são antiquados. Apesar de haver uma identificação nas desgraças (que atingem a todos), a canção não foi criada para falar dos jovens de 1980, mas aos antiquados, os “miseráveis” acomodados a vida “adulta”. É a denúncia da oposição entre juventude e maturidade, ou o conflito das gerações que o Brock estava expondo naquele momento.

Uma outra característica das canções roqueiras dos anos 1980 é a questão do tempo. A MPB e Gonzaguinha tinham esperança na construção coletiva do futuro e na louvação aos heróis do passado que lutaram contra a ditadura. Cazuza e sua geração tinham outra relação com a passagem do tempo. Na canção “Ritual”, gravada no álbum *Só se for a dois*, vemos um exemplo disso:

### **Ritual** (Frejat/Cazuza)

Pra que sonhar  
A vida é tão desconhecida e mágica  
Dorme às vezes do teu lado  
Calada  
Calada

Pra que buscar o paraíso  
Se até o poeta fecha o livro  
Sente o perfume de uma flor no lixo

E fuxica  
Fuxica

Tantas histórias de um grande amor perdido  
Terras perdidas, precipícios  
Faz sacrifícios, imola mil virgens  
Uma por uma, milhares de dias

Ao mesmo Deus que ensina a prazo  
Ao mais esperto e ao mais otário  
Que o amor na prática é sempre ao contrário  
Que o amor na prática é sempre ao contrário

Ah, pra que chorar  
A vida é bela e cruel, despida  
Tão desprevenida e exata  
Que um dia acaba  
Acaba

Fruto de mais uma parceria com Frejat, Cazuza afirma que este rock foi feito de forma reflexiva: “*eu não conto uma historinha, é uma coisa de parar e pensar na vida*”<sup>215</sup>. O tempo no rock é o presente e ele não apresenta muitas expectativas, não vale a pena sonhar nem buscar a religião, pois há um prazo onde a vida em algum dia acaba. Não há nenhuma preocupação em construir, batalhar ou conquistar o futuro, pois a vida é cheia de surpresas. Segundo Goli Guerreiro:

O fator tempo é elemento recorrente nas representações da tribo [roqueiros]. (...) a questão da presentificação se manifesta, a partir da construção de um tempo subjetivo, diferente do tempo social, pois traz um caráter simultaneamente efêmero e infinito, cujo transcorrer não implica em objetivação.<sup>216</sup>

---

<sup>215</sup> GUEDES, Jeferson. “Cazuza inventa o amor”, *O globo*. Rio de Janeiro, 07 mai 1987, edição matutina, Segundo Caderno, p. 5.

<sup>216</sup> GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana – rock brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, p. 69.

O tempo, portanto, é uma temática importante também para a geração do Brock, mas a crise econômica, a dificuldade de entrada no mercado de trabalho, a própria questão da complexidade da chegada a vida adulta fazia com que não se sonhasse ou projetasse o futuro como algo concreto a ser construído.

Roberto Muggiati, pioneiro no estudo do rock, afirma que: “Assiste-se à elaboração de uma mitologia em torno do rock, estreitamente vinculada a outros mitos, como a ‘explosão jovem’ e o ‘conflito de gerações’.”<sup>217</sup> Nessa lógica, em torno dos mitos fundadores, os músicos e críticos do Brock mantêm essa tríade entre rock-juventude-conflito geracional para explicar seu surgimento na cena cultural brasileira.

Para Renato Russo,

Realmente não precisamos entrar nessa de masturbação intelectual, vocabulário hermético e citações de autores desconhecidos para provar qualquer coisa sobre nosso país. Isto é insegurança de uma geração mais velha, frustrada, porque não teve permissão para abrir a boca. Não precisamos disto. ‘Por que não falar o que você sente, sem gramática correta, sem preocupações políticas? Pelo menos enquanto você ainda tem tempo e energia?’<sup>218</sup>

Ou ainda como lembra Herbert Vianna,

havia uma intenção de se contrapor a uma música que não falasse das coisas da rua – referindo-se, obviamente à MPB. “Agora, você poderia tocar uma música de três acordes e se comunicar. Poderia também não ser um poeta e escrever coisas rápidas e simples sobre o que estava acontecendo – e isso foi fogo no palheiro mesmo. Pegamos a música brasileira no contrapé.”<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup>MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973, p.15.

<sup>218</sup> Apud, BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 138.

<sup>219</sup> Apud, ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta – o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2ª edição, 2013, p. 140.

No discurso tanto de Renato Russo como de Herbert Vianna percebemos que foi necessário o embate, a diferenciação com os músicos da MPB para o estabelecimento dos roqueiros na indústria fonográfica brasileira. E que a tríade escrita por Muggiati pensando nos roqueiros ingleses da década de 1960 se mostrou absolutamente pertinente vinte anos depois no Brasil.

Gonzaguinha e Cazuza também entraram na briga da ascensão do rock nos anos 1980 como a música vendida aos milhões para a juventude da época. Ambos, de forma irônica e divertida, fizeram canções sobre o Brock.

A canção “Cabeça”, de Gonzaguinha foi gravada no disco *Grávido*, em 1984.

### **Cabeça** (Gonzaguinha)

Cabeça que eu tenha sempre  
para sempre lembrar (matutar)  
memória que eu nunca perca  
para nunca esquecer

que tudo começou a muito tempo  
e há tanta coisa ainda por fazer (claro)  
e sem saber daquilo que é passado  
o presente fica sempre mais difícil de se entender  
e de repente toda a gang grita  
e me convida pr'uma festa (imodesta)  
e cai numa gandaia vaia berra  
desatina desembesta  
eu brinco vendo um copo de aguardente  
esquecido lá no canto (pro santo)  
de alguém que algum dia nos sorria  
após aquela batalha e no entanto

é hoje apenas uma das lembranças  
é o brilho que realça as minhas danças  
ferida que aquele que viveu a nossa etapa  
vai levar por toda via  
seu sangue é o vinho que alimenta  
a necessária alegria

e em mim a alegria  
é coisa muito mais que realizada  
e quem sou eu pra dar conselhos  
e cortar a da moçada (que nada)  
e fico rindo com a boca bem cheia

de seus dentes (reluzentes)  
e no meu quengo eu repito e digo mui calmamente:

(...) que apenas sou uma pessoa  
e que devo sempre estar presente  
cantando repetindo renovando  
o que o meu coração doido sente.

A música é um rock num clima *new wave* cantada animadamente por ele. Nela vemos a ironia de Gonzaguinha ao falar da necessidade de lembrar o passado para interpretar o presente. A gangue e a moçada são referências diretas aos roqueiros, que não conhecem esse passado, mas que não precisam de conselhos. De qualquer forma, ele reafirma o passado como o espaço que construiu sua alegria e que ainda tem espaço no cenário musical para ele e os *emepebistas*.

Por seu lado, Cazuzza compôs com Frejat “Subproduto do rock”, canção encomendada para o especial infantil da Rede Globo, *Plunct plact zuuum 2*, em 1984. Foi gravada no disco do programa e cantada no Rock in Rio do ano seguinte.

### **Subproduto do rock (Geração do Rock) (Cazuzza e Frejat)**

Mamãe tá certo, eu me dei mal na escola  
Isso acontece, mês que vem eu melhoro  
Mamãe tá certo, eu pisei na bola  
Quebrei vidraça, fiz a maior pirraça  
Mamãe tá certo, eu fui pro fundo e não pode  
O mar tá bravo e pode

Pode cortar televisão e vitrola  
Parar o jogo, você é a dona da bola  
Só não me xingue, só não me xingue  
De sub sub sub sub sub o que?  
Só não me xingue, só não me xingue  
De sub sub...sub o que?

Sub-produto de rock (que isso brow)  
Será um tipo de nhoque (uau, nhoque)  
Sub-produto de rock  
Alguém me dê um toque  
O que quer dizer...

A música é um rock que conta com um coro feminino no refrão e tem um espírito rebelde. A desobediência a mãe faz com que ele seja castigado, mas a pior punição seria o menosprezo da música que ele faz/ouve. Além da sensacional rima de rock com nhoque, a ironia da canção revela a disputa por reconhecimento que o Brock buscava ainda em meados da década.

Com bastante ironia, Gonzaguinha e Cazuza refletiram também sobre o sucesso comercial do Brock, cada uma com sua perspectiva. O *emepebista* reclamava da falta de apreço aos antepassados, mas reafirmava o seu lugar no cenário musical enquanto o roqueiro evidenciava o conflito de gerações entre pais e filhos, que culminava no rock ouvido pelos jovens.

### **3.5. Sintetizando**

As diferenças geracionais entre a “canção de abertura” de Gonzaguinha e do rock de Cazuza se dão pelas diferenças de idade e posicionamento na sociedade, mas também pela conjuntura em que eles estavam inseridos. Helena Abramo falando da interpretação de Edgard Morin sobre as gerações da década de 1960/70 e a de 1980, assim analisa o porquê dos embates:

Para Morin, na configuração dessa reversão está a confluência de uma crise econômica com uma crise mitológica. Esta se produz a partir da “autodestruição” da promessa levantada pelas revoluções socialistas que serviam de paradigma para a “salvação terrestre” daqueles anos. A crise econômica vai afetar o aspecto libertário/comunitário que expressava simbolicamente a “filosofia do desejo”. No contexto da crise, a necessidade de encontrar um emprego substitui a aspiração de abandonar um trabalho alienante, que havia se manifestado num contexto de pleno emprego – há que sobreviver. A coincidência dessas crises debilita consideravelmente as correntes desencadeadas na década de 1960, tanto a da salvação individual/comunitária da contracultura, como a da salvação política do

marxismo: “o desejo de mudar a vida se encontra limitado existencial, econômica e mitologicamente.”<sup>220</sup>

A crise, portanto, era de paradigmas. Se toda a conjuntura da década de 1960 criou uma perspectiva que buscava a salvação pela contracultura e/ou pelo marxismo essa referência foi sendo solapada no contexto da crise econômica e de *ethos* da década de 1980. Assim, os jovens “românticos revolucionários” que ouviam a MPB engajada, que resistiam a ditadura, ampliaram seu público durante a abertura política e chegando no início da década apostando no futuro, no otimismo, exaltando a resistência e denunciando as atrocidades cometidas durante o período de chumbo.

Por seu lado, os nascidos já durante o regime militar, que chegaram a juventude na década de 1980 tinham outras questões: a falta de perspectiva de futuro, já que a crise econômica complicava o acesso a vida produtiva, mas também a ausência de crença nas promessas “salvadoras” anteriores. Como eles não tiveram o embate com a ditadura, a conjuntura da abertura política não os motivava da mesma forma. Isso deu espaço a uma geração rebelde, que tinha dificuldade de adaptação a rotina, pessimista com o futuro, questionadora, e que adotou a atitude da velha tríade sexo-drogas-rock’n roll.

---

<sup>220</sup> ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994, p. 53.

*“Todo amor que  
houver nessa vida”<sup>221</sup>:*

*As relações  
amorosas cantadas por  
Gonzaguinha e Cazuza*

---

<sup>221</sup> Título de canção de Cazuza e Frejat.

Como já vimos em capítulos anteriores, o final dos anos 1970 e início dos anos 1980 foram momentos de grandes transformações na sociedade brasileira em variados setores. Neste capítulo nosso objetivo está centrado no amor e na sociabilidade que essas mudanças trouxeram. Assim, nossa proposta é politizar o amor da década de 1980 que nossos artistas estavam cantando. Identificar quais as perspectivas e ideais amorosos que Gonzaguinha e Cazuza tinham e apresentavam em suas canções. Acreditamos que as mudanças nos costumes e na cultura que os dois revelam em suas letras e entrevistas nos darão os indícios para trilharmos essa investigação.

Iremos assim, analisar os discursos que Gonzaguinha e Cazuza divulgam sobre a experiência do amor, sensualidade, visões masculinas e femininas sobre as relações amorosas entre outros temas. Acreditamos que a análise de algumas de suas canções nos permitirá conhecer e compreender melhor a concepção de ambos sobre as relações a dois. Além de conseguirmos perceber as questões geracionais presentes nas obras desses dois artistas.

Gonzaguinha que era chamado de “canto-rancor” durante os anos de 1970, se transformou no final dessa década e início da seguinte no “cantor-psicanalítico”, segundo a imprensa na época. Isso ocorreu devido as diversas canções de amor que ele compôs e cantou que não retratavam somente relações amorosas mais tradicionais, mas que incorporavam muitas das questões feministas que estavam sendo discutidas e debatidas naquela conjuntura de ascensão dos novos movimentos sociais assim como o papel que os homens poderiam/deveriam cumprir nessa sociedade em transformação. Cazuza, por seu lado, cantava bastante o amor no início de sua carreira profissional. Esse amor estava mais relacionado com os ideais e sentimentos expressos pela juventude da época, cantando o cotidiano de sua geração, com uma linguagem coloquial e direta. É o amor da geração de 80 que buscava namoros e paqueras, com chope e batata frita.

Para fins didáticos, organizamos o capítulo a partir de temáticas que identificamos nas canções de Gonzaguinha e Cazuza que versavam sobre o amor e suas questões. Acreditamos que deste modo conseguiremos explorar de forma mais aprofundada cada assunto que for analisado.

## 4.1. As mulheres invadem a música brasileira

A música popular no Brasil durante a década de 1970 refletiu a conjuntura que estava sendo vivida pela população. Censura e repressão aos músicos eram uma realidade constante para diversos artistas daquele período. As canções *emepebistas* sentiram e refletiram muito desse momento. Porém, não foram só buscas por frestas e músicas herméticas as cantadas naquele cenário. A canção brasileira incorporou durante esse período todo um universo que revelava as questões das mulheres, do feminismo e da sexualidade.

As questões de liberdade sexual e afetiva permeavam o universo não só dos artistas da MPB, mas de todo o campo musical brasileiro. Nesse momento, surgem diversas novas cantoras e compositoras como: Ângela Ro Rô, Zezé Motta, Rita Lee (em carreira solo), Fafá de Belém, Vanusa, Baby Consuelo (em dupla com Pepeu Gomes, seu marido na época); a dupla Luli e Lucina, Claudete, Gretchen, Sueli Costa, o grupo As Frenéticas (Dudu Moraes, Edyr, Leiloca, Lidoka, Regina e Sandra Pêra), Simone, só para lembrar de algumas que ficaram mais tempo no panteão da música brasileira. Essas mulheres cantavam as canções dos compositores, Gonzaguinha na virada da década de 1970 para 1980 se transformou em grande “fornecedor” desse tipo de música, mas muitas também compunham as suas próprias músicas. A lenda de que cantoras brasileiras não vendiam discos que existia entre as gravadoras, caiu por terra, segundo Roberto Menescal contou em entrevista ao pesquisador Adalberto Paranhos, devido a “invasão” feminina no universo musical brasileiro nesta época.

Segundo Adalberto Paranhos,

Havia algo de novo de ar. O erotismo e a sensualidade invadiam a canção popular brasileira, fenômeno que, evidentemente, não se desconectava do que acontecia à volta do mundo da música, com os feminismos em alta. (...) Rompia-se – por mais que perdurassem representações em contrário – com imagens da mulher posta na encruzilhada, condenada a ser santa ou puta, bem

como com as concepções da mulher como inevitavelmente traiçoeira, ingrata, fútil, perdulária, de mil e uma utilidades domésticas ou fatal.<sup>222</sup>

Essa mudança na perspectiva das questões femininas foi fundamental nas canções de amor que se refletiram a partir de então. O lugar da mulher na sociedade, a emancipação feminina, sua autonomia, os embates entre os universos masculinos e femininos se refletiram em diversas canções a partir desse momento. E, obviamente, estavam presentes nas obras de Gonzaguinha e Cazuza.

## 4.2. A reorganização do movimento feminista

O ano de 1975 foi definido pela ONU como o Ano Internacional da Mulher promovendo em diversos países do mundo a discussão sobre gênero de uma maneira mais específica. Junto a uma conjuntura internacional que colocava o feminismo norte-americano e europeu em voga e as próprias questões das mulheres brasileiras que enfrentavam a modernização conservadora da sociedade e começavam a colocar em xeque seu papel na hierarquia de gênero foram os catalisadores para o surgimento da segunda onda de feminismo no país. No Brasil, neste mesmo ano surgiram diversas organizações que debatiam a pauta específica das mulheres como o Centro da Mulher Brasileira (CMB) e o Movimento das mulheres pela Anistia.

Essas organizações tinham como integrantes de um modo geral, mulheres militantes de esquerda e que lutavam contra a ditadura. O CMB inclusive, se tornou por decisão partidária, um importante instrumento de organização do PCB que incluía diversas de suas militantes.

---

<sup>222</sup> PARANHOS, Adalberto. Mulher, política do corpo e sexualidade na música popular (Brasil (1970-1980)), Anpuh, 2015. Disponível em: [http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373\\_ARQUIVO\\_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373_ARQUIVO_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf) Acessado em 22/01/2016 Agradeço imensamente ao autor por me enviar seu artigo ainda antes da publicação e das questões e ideias trazidas por ele em nossos encontros nos GTs de História e Música na Anpuh.

Paulatinamente as questões do enfrentamento a ditadura militar foram sendo colocadas de lado para que as questões feministas cada vez mais ganhassem espaços nessas organizações, mas também em diversas outras que começaram a pipocar pelo país. Segundo Rachel Soihet, a partir da década de 1980 o movimento feminista tornou-se uma força política e social consolidada, assim:

Campanhas contra os abusos com relação às mulheres no que tange a temas até então ignorados como a violência física e simbólica, assim como a questão do aborto, merecem espaço cada vez mais amplo nos meios de comunicação, como resultado da mobilização das feministas e da própria modernização da sociedade brasileira. Assim, a partir desse momento, questões antes colocadas em segundo plano, vistas como próprias à esfera privada – tais como as relativas ao corpo, ao desejo, à sexualidade, à violência – foram legitimadas e trazidas à esfera pública, como reconhecimento de sua dimensão política”.<sup>223</sup>

Essas questões colocadas pelo movimento feminista referentes a esfera privada vão ecoar de diferentes formas na música popular. Gonzaguinha e Cazuza, cada qual a seu modo e a seu tempo construiu representações do amor e dos relacionamentos incorporando, esses novos paradigmas que foram surgindo. Isso, conjugado ao fato do protagonismo que as mulheres conquistaram no cenário musical do país, como já discutido, serão analisadas nas letras das canções a partir deste momento.

### **4.3. As definições do amor**

Em determinado momento da carreira de Gonzaguinha ele se debruçou e passou a ter grandes sucessos cantando o amor. Se no início da carreira ele era chamado de “cantor hermético”, no final dos anos 1970 e início da década de 1980, ele compunha várias músicas de amor. Algumas ele mesmo gravava e depois eram cantadas por outros

---

<sup>223</sup> SOIHET, Rachel. “Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-80”. In. ABREU, Martha, SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca (Orgs). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 423/424.

cantores, principalmente mulheres; e outras eram entregues a diversas cantoras brasileiras. Assim, músicas como “Explode coração”, “Grito de alerta” e “Infinito desejo” fizeram grande sucesso na época, todas gravadas pela primeira vez por Maria Bethânia. Desta forma,

Quando as canções de amor – na verdade, a crônica pública de suas crises pessoais, que lhe valeram gozações do tipo “compositor psicanalítico” (‘mas não é isso, é simplesmente o que estava ali para ser cantado um problema do dia-a-dia) – pareciam ter se tornado sua assinatura.<sup>224</sup>

Portanto, o “cantor rancor” virou ironicamente o “cantor psicanalítico”. Vejamos o que ele está cantando e pensando sobre o amor.

A música “Mergulho”, de Gonzaguinha, foi gravada no disco *Coisa mais maior de grande*, de 1981. Esse elepê foi gravado quando ele já havia conseguido consolidar sua carreira, se tornando um grande vendedor de discos.<sup>225</sup> No final desse ano ele se divorciou de Ângela, sua esposa, e se mudou para Belo Horizonte, para viver com Lelete. A canção é um bolero que narra um encontro amoroso e as expectativas criadas nesse relacionamento. Vejamos a letra:

### **Mergulho** (Gonzaguinha)

No exato momento, no exato instante  
Em que nós mergulhamos  
É preciso entender  
Que não estamos somente matando  
Nossa fome na paixão

Pois o suor que escorre, não seca, não morre  
E não pode e nem deve nunca ser em vão  
São memórias de doce e de sal

---

<sup>224</sup> BAHIANA, Ana Maria. “Alô, alô Brasil, show e disco de Gonzaguinha em fase de abertura e esperança”, *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 set 1983, edição matutina - *Cultura*, p. 25.

<sup>225</sup> Segundo o jornal *O Globo*, em 15/02/1981 Gonzaguinha está entre os dez mais vendidos do Rio de Janeiro.

Nosso bem, nosso mal  
Gotas de recordação

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

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

É o passado somado ao presente  
Colorindo o futuro que tanto buscamos

Por favor, compreendamos que é o  
Princípio de tudo  
Batendo com força em nossos corações  
E é importante que nós dois saibamos  
Que a vida está mais que nunca em nossas mãos

E assim nessa hora devemos despir  
O que seja vaidade, o que seja orgulho  
E do modo mais franco de ser  
Vamos juntos nesse nosso mergulho.

Na música Gonzaguinha vai cantando a relação amorosa, que não é simplesmente um encontro sexual ocasional. Para ele o elo é maior e mais profundo. Assim, é necessário que o casal se conheça profundamente, e identifique a importância daquele relacionamento. Essa é uma união de amor, e necessita ser compreendida enquanto tal pelo casal. Interessante que apesar de estarem vivenciando uma relação amorosa, é preciso lembrá-los disso, para que não deixem escapar, pois a vida está nas mãos deles.

Após se afastar da ideia de uma relação somente de desejo e de identificar que se trata de algo especial, Gonzaguinha define o sentimento amoroso. Para ele, O amor “*é o princípio de tudo*” e “*é o passado somado ao presente colorindo o futuro*”. Para viverem plenamente esse relacionamento, o casal deve se despojar dos apegos individuais e mergulhar conjuntamente na relação.

Na música “De volta ao começo”, essa ideia de circularidade do amor, no tempo e no espaço se repete. A canção foi gravada em 1980, no disco com o mesmo nome, e é um bolero cantado docemente por Nana Caymmi.

### **De volta ao começo** (Gonzaguinha)

E o menino com o brilho do sol  
Na menina dos olhos  
Sorri e estende a mão  
Entregando o seu coração  
E eu entrego o meu coração  
E eu entro na roda  
E canto as antigas cantigas  
De amigo irmão  
As canções de amanhecer  
Lumiar a escuridão  
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

Nessa música o apaixonar-se do menino e da menina se dá quando eles entregam o coração um ao outro. Daí eles passam a viver a vida real, que até então estava encoberta por um sonho. O amor permite que a vida irrompa, enfim, ele permite chegar ao “*fundo do fim, de volta ao começo*”. Acredito que essa imagem poética do amor circular criada por Gonzaguinha carrega consigo também a concepção de completude. O amor, para ele, é pleno, é a totalidade.

Em outra canção, Gonzaguinha vai explicar ao filho o que é o amor. Trata-se da música “Amor”, gravada no LP *Alô, alô Brasil*, de 1983. Na época do lançamento do show sua filha caçula Mariana, fruto de seu novo casamento com Lelete tinha dois meses. Eis um trecho da letra:

### **Amor** (Gonzaguinha)

Um filho curioso pergunta  
E o amor, diga lá, o que será meu pai?!  
Pra quem já mais amou eterna vontade  
Pra quem ama  
Felicidade.

Nessa canção, amar é felicidade. Aqueles que nunca amaram buscam permanentemente o amor. A ideia de amor enquanto totalidade continua presente na definição de amor para Gonzaguinha.

Na música “Qualquer situação de amor – QSA”<sup>226</sup>, gravada no álbum *Corações marginais*, de 1988, ele explica os “sintomas” de um apaixonado. Vejamos só um trecho:

### **Qualquer Situação de Amor - QSA (Gonzaguinha)**

Benvindo será sempre o amor  
É a hora louca do arrepio na espinha  
daquela fraqueza  
O joelho dobra... no alô da emoção  
Coração dispara, para...falta ar na garganta!

A voz atrapalha, falha...a cabeça tá tonta!  
E a gente fica meio boba

Até parece que a gente baba  
Igualzinho à criança  
no desejo quando vê o sorvete na mão.

Portanto, o corpo reage a qualquer momento de encontro com o ser amado. A descrição da resposta física do corpo, “o joelho dobra”, o “coração dispara”, “A voz atrapalha” são os sintomas de que aquela emoção é amor.

Cazuza começou a compor e cantar o amor já desde o início da carreira. Diversas músicas dos discos que ele fez ainda no Barão Vermelho falavam sobre o amor e as conquistas amorosas. Mas em boa parte das situações o amor cantado é juvenil, de paqueras, conquistas e noitadas, sem relações muito estáveis. É o retrato da juventude que está surgindo no início da década de 1980, sem compromissos maiores ou mais profundos com nada que os limite ou impeça.

Cazuza interpretou muito bem o papel de garoto louco, bêbado, drogado, liberado sexualmente e exagerado nos sentimentos da zona sul do Rio de Janeiro – “*Por enquanto*

---

<sup>226</sup> O título abreviado foi uma sugestão de Maria Bethânia, uma das principais intérpretes da obra de Gonzaguinha.

*cantamos/ somos belos, bêbados, cometas/ (...) prevendo o futuro que não chega*”<sup>227</sup>. E esse personagem buscava a liberdade e o protagonismo que os jovens da década de 1980 perseguiam.

A música que selecionamos como a definição de amor para Cazuza foi feita para um casal de namorados amigos. É “Minha flor, meu bebê”, gravada no disco *Ideologia*,<sup>228</sup> de 1988. A letra é de Cazuza e a música de Dé Palmeira<sup>229</sup> e é uma bossa nova, cantada suavemente. Segundo ele, ela seria cantada de uma forma “*mais tranquila, mais gostosa. Sai do lance de cantar berrado.*”<sup>230</sup> Eis a letra:

### **Minha flor, meu bebê (Dé/Cazuza)**

Dizem que tô louco  
Por te querer assim  
Por pedir tão pouco  
E me dar por feliz  
Em perder noites de sono  
Só pra te ver dormir  
E me fingir de burro  
Pra você sobressair

Dizem que tô louco  
Que você manda em mim  
Mas não me convencem, não  
Que seja tão ruim  
Que prazer mais egoísta  
O de cuidar de um outro ser  
Mesmo se dando mais  
Do que se tem pra receber  
E é por isso que eu te chamo  
Minha flor, meu bebê

Dizem que tô louco  
E falam pro meu bem

---

<sup>227</sup> Trecho da música “Nós”.

<sup>228</sup> O álbum *Ideologia* foi um marco na carreira de Cazuza, tanto por sua grande vendagem, mas também por ser o primeiro a retratar as dificuldades e complexidade da convivência com a Aids.

<sup>229</sup> O próprio Dé Palmeira conta que Cazuza entregou a letra para ele musicar, mas ele só conseguiu fazer a primeira parte. Apesar de Cazuza estar em estúdio gravando o disco e cobrando o restante da música ele tinha dificuldade em terminá-la. Ricardo Palmeira, seu irmão, era o guitarrista do disco e chegou um dia avisando que tinha terminado a música. Apesar disso, não entrou na parceria. Cf. ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo*, São Paulo: Global, 2001, p. 188.

<sup>230</sup> DUMAR, Débora. “Cazuza de corpo e alma”, *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 jan 1988, Segundo Caderno, p. 1.

Os meus amigos todos  
Será que eles não entendem  
Que quem ama nesta vida  
Às vezes ama sem querer  
Que a dor no fundo esconde  
Uma pontinha de prazer  
E é por isso que eu te chamo  
Minha flor, meu bebê

A canção mostra uma relação a dois desigual, onde um dos lados parece mais imerso e inteiro do que o outro. Assim, ele passa as noites admirando o ser amado e permite que este se sobressaia, se tolhendo nas conversas. Os amigos em volta alertam da desproporção do namoro, mas a relação é defendida e justificada. É quando Cazuzza define que o amor é “*um prazer egoísta de cuidar de outro ser*” e “*que a dor no fundo esconde uma pontinha de prazer*”. Para ele, portanto, uma das definições do amor é essa, de que ele representa a entrega e dedicação ao ser amado, mas também inclui a contradição da dor e do prazer coexistindo.

A música “Exagerado” foi gravada no primeiro álbum solo de Cazuzza, com o mesmo nome, em 1985.<sup>231</sup> Foi a música de trabalho do disco, e como falamos anteriormente, é uma das canções mais autobiográficas de sua carreira. A letra é de Cazuzza e Ezequiel Neves, e a música de Leoni. Frejat era o escolhido para musicar a letra mas fez uma melodia mais *abolerada*, o que acabou permitindo que Leoni compusesse um pop rock. Analisando sua letra percebemos que ela também nos ajuda a compreender o que é o amor para Cazuzza. Apesar de termos analisado anteriormente um trecho da canção, consideramos fundamental apresentá-la novamente, sob um novo enfoque:

### **Exagerado** (Leoni/Cazuzza/Ezequiel Neves)

Amor da minha vida  
Daqui até a eternidade  
Nossos destinos  
Foram traçados na maternidade

Paixão cruel desenfreada  
Te trago mil rosas roubadas

---

<sup>231</sup> Em 2015 completou-se 30 anos dessa música e foi organizada uma grande comemoração para homenagear Cazuzza e sua carreira solo. Entre os dias 12 e 14 de junho foi montada uma réplica do Circo Voador no Arpoador e durante o final – de- semana aconteceram diversos shows, atividades infantis, debates e filmes.

Pra desculpar minhas mentiras  
Minhas mancadas

Exagerado  
Jogado aos teus pés  
Eu sou mesmo exagerado  
Adoro um amor inventado

Eu nunca mais vou respirar  
Se você não me notar  
Eu posso até morrer de fome  
Se você não me amar

E por você eu largo tudo  
Vou mendigar, roubar, matar  
Até nas coisas mais banais  
Prá mim é tudo ou nunca mais

E por você eu largo tudo  
Carreira, dinheiro, canudo  
Até nas coisas mais banais  
Prá mim é tudo ou nunca mais

Jogado aos teus pés  
Com mil rosas roubadas  
Exagerado  
Eu adoro um amor inventado

Nessa canção, o amor é tão intenso e profundo que existe desde que o casal nasceu, mas é repleto de “mentiras e mancadas”. É um amor cheio de romantismo exacerbado, excessos e descomedimentos. Sem a relação amorosa ele abandonaria sua existência como era vivida até então. O interessante também é que toda essa demasia e exageros na relação amorosa são questionados no refrão, que fala do amor inventado. O amor causador de tão avassaladoras reações, na realidade é (ou pode ser) fantasioso.

Em outra música, Cazuza segue definindo o que é o amor romântico para ele. A canção “Medieval II” foi gravada no mesmo disco “Exagerado”, de 1985. A composição foi de Rogério Meanda e a letra de Cazuza. Vejamos um trecho:

**Medieval II** (Meanda/Cazuza)

Você me pede pra ser mais moderno  
Que culpa que eu tenho  
É só você que eu quero

As vezes eu amo e construo castelos  
As vezes eu amo tanto que tiro férias  
E embarco num tour pro inferno

Será que eu sou Medieval?  
Baby, eu me acho um cara tão atual  
Na moda da nova idade média.  
Na mídia da novidade média.

O nome da música é uma tentativa de remeter ao mundo medieval, que é identificado como de castelos e amores profundos. Na canção, ele busca a monogamia e não quer a modernidade e a atualidade de uma relação que não se pautem na exclusividade. Por outro lado, em alguns momentos ele não aguenta a pressão do relacionamento amoroso e “sai de férias”. Os desacordos da vida a dois complexificam a realidade. Ele queria viver só um amor romântico medieval, que seria sem contradições.

Em Cazuzza, o amor existe, mas é contraditório e complexo, às vezes é inventado outras é desigual. Quando a relação atravessa dificuldades é necessário uma folga para que ela se recomponha. O paradoxo entre o que define o amor e sua prática na relação a dois é repleto de paradoxos e discrepâncias.

Pensando nas definições do amor de nossos artistas que analisamos até esta etapa podemos perceber que para Gonzaguinha, o amor tem o sentido de completude e totalidade. Enquanto isso, Cazuzza compreende que o amor é cheio de intensidade, mas também de contradições. A teoria e a prática, ou em outras palavras, o que é sentido e a forma como a relação a dois acontece, tem distância entre si. Isso é explicado não só pela questão geracional, mas também pela diferença de idade e, conseqüentemente, de vivências que ambos tinham.

#### **4.4. Encontros, flertes e paqueras**

Vamos aprofundar nossa compreensão e análise sobre as relações amorosas retratadas por Gonzaguinha e Cazuza e de que forma essa concepção do amor por nós identificada ao longo do capítulo foi sendo representada. Nesse momento vamos analisar as relações amorosas, desde os encontros, flertes e paqueras, até relacionamentos mais estáveis como casamentos.

Na obra de Gonzaguinha poucas vezes identificamos canções que tem a conquista amorosa como objeto, apesar dele ter sido um reconhecido namorador. Mas ela está presente no bolero “Maravida”, de 1982, do LP *Caminhos do coração*.<sup>232</sup> Como já dito, o lançamento desse disco é conjugado a revelação de seu divórcio para a imprensa e de que ele estava em crise pessoal. Vamos a letra:

### **Maravida** (Gonzaguinha)

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

---

<sup>232</sup> A música foi gravada pela primeira vez por Maria Bethânia, no álbum *Alteza*, no ano anterior.

Nessa canção a protagonista é uma mulher que vive intensamente a rua.<sup>233</sup> Assim, usa e abusa do verbo provar. A liberdade feminina permite que ela paquere várias pessoas (“um beija-flor, flor em flor”) porque ela tem fome e sede de amar. Interessante que essa mulher que não é fiel, que está experimentando a rua, as relações amorosas e a vida, não é taxada como “fácil” ou “prostituta”, e sim como “traquinas”, ou seja, é uma menina brincando e experimentando a liberdade.

Importante lembrar que o movimento feminista estava se reorganizando desde o final da década de 1970, na conjuntura dos “novos movimentos sociais” e que Gonzaguinha incorpora parte deste debate em suas canções. Esse olhar feminino que encontramos em sua obra em diversas canções compreende a liberdade feminina com muita autonomia. Essa mulher que Gonzaguinha está cantando é a mesma que está discutindo ideias de liberdade e emancipação femininas.

No bolero “Pulsação tropical”, gravado no disco *Geral*, de 1987, Gonzaguinha canta paqueras em dias de calor e verão. Eis:

**Pulsação tropical** (Gonzaguinha)

nessas noites febris  
é o cio, é o sol,  
pulsação tropical,  
e as meninas em bando na esquina,  
na esquina as matilhas, farejando o sinal  
e elas sabem que eles sabem  
que elas mandam em tudo  
que vai acontecer  
as janelas abertas são propícias,  
às corrente de muito calor  
e há um uivo rolando solto  
nos ares do alto verão

Num cenário de calor e verão, as meninas estão na rua juntas prontas para o flerte. Já os homens são identificados como matilha, ou seja, são cães reunidos, farejando, uivando em torno das mulheres. A questão é que mesmo com a descrição dessa cena são elas “*que mandam em tudo que vai acontecer*”. E eles sabem. O protagonismo da paquera

---

<sup>233</sup> A canção foi gravada por Maria Bethânia no álbum *Alteza*, em 1981.

é das mulheres e são elas que definem o que querem e o que não querem fazer na rua e na relação amorosa.

Para Gonzaguinha, portanto, o encontro amoroso está nas mãos e decisões das mulheres. Elas definem o que querem, quando querem e sempre no espaço da rua.<sup>234</sup> Bem de acordo com a os debates relacionados as questões de gênero em voga naquele momento.

Cazuza canta as paqueras e flertes sob outro viés. No new wave “Vem comigo”, de autoria de Guto Goffi e Dé Palmeira e letra de Cazuza, do disco *Barão Vermelho 2*, de 1983, ele canta uma conquista amorosa.

### **Vem comigo** (Guto Goffi/Dé/Cazuza)

Bebe a saideira  
Que agora é brincadeira e ninguém vai reparar  
Já que é festa, que tal uma em particular?  
Há dias que eu planejo impressionar você  
Mas eu fiquei sem assunto

Vem comigo, no caminho eu explico  
Vem comigo, vai ser divertido  
Vem comigo

Vem junto comigo, eu quero te contaminar  
De loucura, até a febre acabar  
Há dias que eu sonho beijos ao luar  
Em ilhas de fantasia

Há dias com azia, o remédio é teu mel  
Eu sinto tanto frio no calor do Rio  
Já mandei olhares prometendo o céu  
Agora eu quero é no grito

Vem, vem comigo  
Vem comigo, no caminho eu explico  
Vem comigo, vem

---

<sup>234</sup> Importante lembrar que o espaço da rua já foi bastante esmiuçado pelas ciências sociais como o local de sociabilidade e conflitos da sociedade brasileira. Para maiores informações ver o clássico de Roberto DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987

A letra revela uma paquera que vem de tempos anteriores e que Cazuza decidiu que agora “é no grito”. O ser ativo e atuante para a concretização do encontro não é a mulher, como vimos em Gonzaguinha, mas o cantor. É ele quem define que quer aquela conquista, que busca convencê-la, contaminá-la e até gritar se preciso for. A autonomia feminina que Gonzaguinha cantava é muito diferente da perspectiva de Cazuza. O protagonismo não é o feminino, nesta canção segundo o roqueiro. Porém, para ambos, a disputa amorosa acontece na rua, nos bares, na festa.

Outra característica presente em músicas de Cazuza que falam sobre os relacionamentos a dois é a urgência. A canção “Heavy love”<sup>235</sup>, gravada no álbum *Só se for a dois* (1987), feita em parceria com Frejat representa bem esse aspecto:

### **Heavy love** (Frejat/Cazuza)

Eu não sei se é dia ou noite  
Por favor, não conte, é  
Tire o fone do gancho  
E grite meu nome

Feche a cortina  
Desligue o rádio  
A televisão sem som  
Já é um bonito quadro

Pro nosso amor descarado  
Virado (virado)  
O mundo lá fora  
Não vale pra nada (pra nada)

Eu não sei se o nosso caso  
Vai durar ou não  
Se o que sinto por você  
É doença ou paixão

Acenda as luzes todas  
Perca a razão  
Vem, me procura e encaixa (encaixa)  
No escuro do meu coração

---

<sup>235</sup> Essa música foi incluída na trilha sonora do filme “Um trem pras estrelas”.

Nesse rock, fica claro a necessidade com o tempo presente, com o imediatismo. Não existe a preocupação “*se o nosso caso vai durar*” porque o que urge é o aqui e o agora, sem preocupação em construir relações mais duradouras.

A urgência parece ser um dos atributos da geração da década de 1980. Essa característica que já apontamos anteriormente de valorização do hoje, do momento atual é um dos principais aspectos realçados pela antropóloga Goli Guerreiro em seu livro que analisa os roqueiros, “rockers” para ela, da década de 80 no Brasil. Ao falar das representações de amor cantadas por eles, ela explica: “*O amor lhes parece, sobretudo, efêmero, fugaz, instantâneo e reúne aqueles que partilham de uma mesma maneira de sentir e estar no mundo.*”<sup>236</sup>

No rock “Ponto fraco”, do primeiro álbum do Barão Vermelho, de 1982, a busca pelo ser amado também acontece na rua. A música é de Frejat e a letra de Cazuzá.

### **Ponto fraco (Cazuzá/Frejat)**

Benzinho, eu ando pirado  
Rodando de bar em bar  
Jogando conversa fora  
Só pra te ver  
Passando, gingando  
Me encarando  
Me enchendo de esperança  
Me maltratando a visão

Girando de mesa em mesa  
Sorrindo pra qualquer um  
Fazendo cara de fácil, é  
Jogando duro  
Com o coração, gracinha  
Todo mundo tem um ponto fraco  
Você é o meu, por que não?  
Você é o meu, por que não?

---

<sup>236</sup> GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana – rock brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994, p. 84.

A conquista amorosa acontece no bar. O eu-lírico<sup>237</sup> sofre a ausência do ser amado que “joga duro”. Mais uma vez a canção é centrada no eu-lírico e o outro não tem voz. Assim, é a visão dele que nos é cantada, é ele quem sofre, quem busca, quem tem um ponto fraco.

Os encontros e paqueras amorosas foram cantadas de formas diversas por Gonzaguinha e Cazuza. Em ambos, o espaço dessas conquistas é o de sociabilidade, a rua, as festas, os bares. Mas enquanto Gonzaguinha coloca o protagonismo das conquistas nas mulheres, Cazuza canta a visão do eu-lírico, protagonista, sofredor, sujeito ativo das conquistas, pois é ele quem convence e decide. Mesmo quando não consegue seduzir o ser amado, é a visão do eu lírico que nos é cantada, o outro surge como o ponto fraco, como aquele que enche de esperança mas não joga duro.

#### **4.5. Casamentos e relações estáveis**

Além dos flertes e paqueras ambos os artistas cantaram também relações mais estáveis e duradouras e/ou casamentos. Gonzaguinha, durante a década de 1980, tinha passado por dois casamentos e um divórcio, portanto, a expressão dele sobre as relações estáveis era com maior frequência que Cazuza, que poucas vezes viveu relações mais duradouras. Essa diferenciação tem relação direta com as diferenças de geração e de experiência de cada um deles.

Uma das músicas de Gonzaguinha sobre casamento é a toada “Tudo”, gravada no disco *Corações marginais*, de 1988. Nessa época ele vivia com Lelete em Belo Horizonte e tinha encontrado a tranquilidade e serenidade (em suas palavras) na relação a dois. Eis a letra:

**Tudo** (Gonzaguinha)

---

<sup>237</sup> Eu-lírico é um recurso utilizado pelos escritores para dar voz a personagens em seus poemas. Ele seria como um narrador em outros gêneros literários. É importante para diferenciarmos o autor do poema e os personagens criados em cada obra.

Todas as cores do amor ofereço a você  
Toda infinita beleza ocê possa viver  
Beijos nos olhos - bons dias  
Abraços ensolarados  
Grandes encontros na estrada do alô e olá  
E a cama das amizades para descansar  
E a leveza de mãos carinhosas pra poder prosseguir!

Tudo além do enorme tudo que a gente sonhou  
Coisas da serenidade, da paz e prazer  
Tudo estará com certeza, no meu coração  
Tudo amigão é apenas carinho e atenção  
Tudo, com certeza, será em nosso coração.

Nessa canção Gonzaguinha canta o cotidiano de uma relação mais estável, onde eles se encontram todos os dias, acordam juntos. A música transparece a serenidade de uma relação a dois, baseada na amizade, companheirismo e carinho. O casamento é “*Tudo além do enorme tudo que a gente sonhou/coisas da serenidade, da paz e prazer*”.

Em outra canção “*Todo dia*”, gravada em 1978 no disco *Recado*, Gonzaguinha canta o casamento de outra forma. Nesse momento ele está casado com Ângela e tem dois filhos pequenos. Este é o primeiro LP dos quatro que dão uma virada na carreira do compositor, levando-o a alcançar um amplo sucesso de público e crítica nos anos seguintes. Vamos a canção:

### **Todo dia** (Gonzaguinha)

Todo dia ela grita da porta  
Meu filho  
Te cuida, te olha  
Que eu te quero inteiro  
De volta, em casa, em nossa mesa  
Todo dia ela avisa da porta  
Amigo  
Te aquietta, segura  
Que eu te quero de volta  
à mesa, em casa, inteiro  
Todo dia ela geme no beijo  
amor meu  
acalma, e lembra  
que eu te quero sempre  
de volta a cama mais que inteiro  
e ela sofre os perigos da vida lá fora

tanto quanto eu, tanto quanto nós sofremos  
arrancando pedaços, marcando o corpo  
Tanto quanto o seu, tanto quanto nós sabemos  
ensanguentando as nossas brancas camisas  
suor ou não suor  
todo dia retorno ferido e digo  
Te amo  
E durmo guerreiro garoto em seu peito travesseiro  
E ela canta baixinho  
Amanhã ele vai batalhar  
Vai se dar inteiro  
Vai se arrebentar  
E vai rolar pra mim  
Ou talvez não  
Quem sabe...

Essa música conta o cotidiano de um casal, os temores e amores que vivem no dia-a-dia. O eu-lírico é masculino, é o homem que canta a rotina do casal, mas isso acontece através do ponto de vista da mulher. Ou seja, é ele que conta as impressões que tem, mas se colocando no que ele acredita ser a visão da mulher sobre o eles.

A canção mostra um cotidiano de temor e medo, pois ela pede que ele volte em segurança. Paira a sensação de um mundo da rua perigoso e assustador, “*arrancando pedaços, marcando o corpo*”. A mulher, que pede zelo e cuidado ao ser amado, também sofre os riscos “*e ela sofre os perigos da vida lá fora/tanto quanto eu, tanto quanto nós sofremos*”. É na amada que ele vai encontrar consolo e proteção, ele é o guerreiro, mas ela canta pra ele dormir e enfrentar as batalhas do dia seguinte.

Nessa música a rua é muito arriscada e perigosa, precisamos relacionar que a música foi composta em meio aos debates sobre a anistia e a redemocratização. E, além disso, o amor dos dois é pautado nesse medo, mas no companheirismo e proteção que a mulher entrega ao ser amado. Ela é quem rotineiramente está preocupada com seu homem, apesar dela enfrentar os mesmos riscos que ele. Ela é a fortaleza que acalma e consola o cotidiano difícil que ambos enfrentam. A mulher é a protagonista da relação, mas o cerne de sua vida acontece em função do outro. E todo dia ele retorna para casa e para ela ferido, mas amando. Os obstáculos que a rua oferece, porém, não permitem que ela se tranquilize porque ele pode um dia não voltar, “*quem sabe...*”

Cazuza tem um clássico que fala sobre uma relação estável e as dificuldades e felicidades dessa união. É a música “*Todo amor que houver nessa vida*”, gravada pela

primeira vez no álbum *Barão Vermelho*, de 1982. A canção foi composta por Frejat e Cazuzza.

**Todo amor que houver nessa vida** (Frejat/Cazuzza)

Eu quero a sorte de um amor tranquilo  
Com sabor de fruta mordida  
Nós na batida, no embalo da rede  
Matando a sede na saliva

Ser teu pão, ser tua comida  
Todo amor que houver nessa vida  
E algum trocado pra dar garantia

E ser artista no nosso convívio  
Pelo inferno e céu de todo dia  
Pra poesia que a gente não vive  
Transformar o tédio em melodia

Ser teu pão, ser tua comida  
Todo amor que houver nessa vida  
E algum veneno antimonotonia

E se eu achar a tua fonte escondida  
Te alcanço em cheio, o mel e a ferida  
E o corpo inteiro como um furacão  
Boca, nuca, mão e a tua mente não

Ser teu pão, ser tua comida  
Todo amor que houver nessa vida  
E algum remédio que me dê alegria

O amor estável cantado por Cazuzza revela a ideia de que um amor tranquilo é alcançado numa relação que una desejo e serenidade, no entanto, é preciso “*um trocado pra dar garantia*”. Para viver a rotina é importante uma relação que não caia no tédio e encontre formas de convivência que fujam da monotonia. Mas o cotidiano da relação estável que ele busca é cruel, pois apesar da emoção e a ânsia do outro, a alegria acaba não passando, é preciso “*algum remédio que me dê alegria*”. Apesar da melancolia e do sofrimento atravessado, a canção é repleta de esperança e expectativa.

Os casamentos e uniões mais estáveis são vistos de formas diversas por Gonzaguinha e Cazuza. Para o primeiro, essas relações são o ápice da felicidade, o objetivo maior, a rua pode ser perigosa, como vimos, mas é o lar, a casa, a relação a dois que traz alegria e segurança ao casal. Cazuza interpreta de outra forma, para ele a relação mais permanente, o amor mais tranquilo pode ser atingido, mas as contradições continuam acontecendo. Os casais têm que buscar “venenos antinomonotonias” e “remédios” para atravessar a rotina e o cotidiano de uma união duradoura e constante.

#### **4.6. Brigas, separações e divórcios**

Neste momento vamos nos debruçar para investigar como Gonzaguinha e Cazuza repercutiram as questões das brigas, separações e divórcios em sua obra. Os momentos de crise amorosa são importantes para revelar de que forma eles entendiam as relações amorosas não só durante o estar apaixonado ou se apaixonando, como vimos até agora, mas também, o lado difícil do fim dos relacionamentos.

Gonzaguinha gravou a canção “Grito de alerta” em 1980, no disco *De volta ao começo*. Nessa época seu casamento estava se deteriorando cada vez mais, e essa crise amorosa foi vivida e publicizada por ele nos palcos, onde por diversas vezes chorou ao cantar determinadas músicas, como também na imprensa. Vamos a letra:

##### **Grito de alerta (Gonzaguinha)**

Primeiro você me azucrina, me entorta a cabeça  
Me bota na boca um gosto amargo de fel  
Depois vem chorando desculpas, assim meio pedindo  
Querendo ganhar um bocado de mel  
Não vê que então eu me rasgo, engasgo, engulo  
Reflito e estendo a mão  
E assim nossa vida é um rio secando  
As pedras cortando e eu vou perguntando: até quando?  
São tantas coisinhas miúdas, roendo, comendo  
Arrasando aos poucos com o nosso ideal  
São frases perdidas num mundo de gritos e gestos  
Num jogo de culpa que faz tanto mal  
Não quero a razão pois eu sei o quanto estou errado  
O quanto já fiz destruir

Só sinto no ar o momento em que o copo está cheio  
E que já não dá mais pra engolir  
Veja bem, nosso caso é uma porta entreaberta  
Eu busquei a palavra mais certa  
Vê se entende o meu grito de alerta  
Veja bem, é o amor agitando meu coração  
Há um lado carente dizendo que sim  
E essa vida da gente gritando que não.

A canção foi composta baseada na relação amorosa de Agnaldo Timóteo e gravada por Maria Bethânia<sup>238</sup>. Revela o cotidiano de crise de uma união estável. As brigas, a rotina de desavenças e conciliação, a dificuldade da vida ser “*um rio secando*”, não dando espaço para o amor se realizar. O objetivo da música é revelar o desgaste daquele convívio, o “*caso é uma porta entreaberta*”, está prestes a fechar, mas ainda está aberta.

O enfrentamento a essas questões difíceis de crise de relacionamento amoroso e divórcio aparecem também em duas outras canções de Gonzaguinha, uma onde o eu-lírico é masculino e em outra ele é feminino.

Na música “O começo”, do álbum *Caminhos do coração*, de 1982, Gonzaguinha revela a rotina de um homem que acabou de se divorciar. Só para lembrar que esta era exatamente sua situação no ano anterior, tinha saído do casamento com Ângela, ter uma filha de sua relação com a frenética Sandra Pera e começar um novo casamento com Lelete em Belo Horizonte. Ela revela bem a conjuntura em que ele vivia naquele momento. Eis a letra:

### **O começo** (Gonzaguinha)

As paredes do quarto ainda derramam  
As histórias de um tempo que o vento levou  
Sobre um corpo de um homem deitado na cama  
Olhar preso no teto buscando uma chama  
Pois na sua cabeça a lembrança da festa  
É o fogo que resta no seu coração  
E ele espera o boa noite e o beijo  
Pra poder dormir santo, salvo e são

---

<sup>238</sup> <http://musicaemprosa.musicblog.com.br/255392/Grito-de-alerta-Entre-Gonzaguinha-e-Agnaldo-Timoteo/>

E amanhã de manhã vai pedir um bom-dia  
Pra ele se olhando no espelho  
Vai sair sem ouvir o conselho  
Pra tomar cuidado e não se aborrecer  
Vai ligar do trabalho e sentir  
O telefone tocando, chamando, clamando  
Vai sair da batalha e se impacientar  
Pois está mais depressa em casa  
Querendo chegar  
Mas vai se perguntar: vou chegar  
Mas aonde, por que, pra quem e pra quê?  
Se eu não tenho hora e sem hora (senhora)  
Não dar mais pra viver

Sobe no elevador com a chave na mão  
E lhe bate no peito dolorosa emoção  
Abre a porta e nada de nada  
A não ser o botão de uma blusa  
Jogando no chão

E parado no meio da sala  
As perguntam lhe assaltam e ele se revela  
Não vai ser tudo muito mais fácil  
Sem ela como eu pensei (bem sei)  
Sem aquela, sem trela, sem querelas  
Eu não tenho paz  
Não é filme, é fato, é vida  
E sem a moça, como é que se faz

Vai olhar as paredes do quarto  
E sonhar as histórias que a vida levou  
Vai apagar a luz  
E chorar  
Como nunca  
Um homem  
De sua vivência  
chorou.

Esse é um bolero que traz a solidão do eu-lírico de forma rascante. A rotina do homem com o divórcio é o isolamento, e repleto de ausências do ser amado. Nessa canção, onde o eu-lírico é colocado do ponto de vista masculino, vemos um homem frágil, sofrido, solitário, bem diferente da imagem de fortaleza que lhe era socialmente imposta. O homem também podia chorar nas canções de Gonzaguinha. Os homens da geração de 68, vivendo as agruras amorosas podiam demonstrar estarem fracos e infelizes.

Numa canção feita anteriormente, em 1980, do LP *De volta ao começo*, o eu-lírico canta sob a ótica feminina. A canção é *Mulher, e daí?* (apenas mulher):

**Mulher, e daí? (apenas mulher)** (Gonzaguinha)

E daí?  
Pouco importa se você se importa  
Ou se interessa ou não se interessa  
É fim de conversa  
Eu volto pra vida  
Que deixei lá fora na rua  
E daí  
Vou sentindo a demora  
De ver que o vulcão  
Que o meu peito devora  
Não teve a resposta  
A contra-proposta  
Da parte que é tua

Fui tua...e daí?

É uma pena  
Que a moça não seja  
De cama e mesa  
Um bicho uma presa  
Que depois de usada  
Se guarda ou se joga  
Na lata de lixo

E daí?  
Eu sou uma mulher  
Uma parte comum  
De um jogo qualquer  
Pra perder ou ganhar  
Ou aquilo que for  
Mas os dois com a mão na colher

E daí?  
Digo a frase maldita  
E pra mim pouco importa  
Se você acredita  
Eu te amo e não temo este amor  
Já vou indo vou levando esta dor  
Vou em paz  
Pois não temo a dor de amar demais  
E daí?!...

A canção também é um bolero e revela o fim de um a relação a dois. Diferente do homem frágil mostrado na canção anterior, a mulher retratada na canção é forte. Ela não está preocupada com a opinião alheia: ama o outro daquela relação, mas se ele não retribuiu o amor oferecido, ela vai embora. Essa mulher ou “apenas mulher” retrata o processo de emancipação feminina que vinha acontecendo através da difusão da segunda onda do movimento feminista e as mudanças dos costumes que aquele momento trazia. As mães das mulheres da geração de 68, ao se divorciarem num casamento eram marcadas durante todo o resto da vida de uma forma pejorativa, por não terem conseguido manter um casamento. As mulheres da geração de 68, que passavam pelo processo de construção de uma autonomia feminina, viviam suas dores com muita potência e coragem.

Na visão que Gonzaguinha deixava aparecer em suas canções, a mulher era a fortaleza enquanto o homem era o frágil e solitário, bem diferente da visão sobre gêneros que era construída socialmente nas décadas de 1950 e 1960.

O fim da crise amorosa trazia possibilidades de se construírem novos tipos de relação com o outro da união que se desfez. Gonzaguinha compôs uma canção inspirada e dedicada para Ângela, sua ex-mulher, que expressava exatamente isso. Trata-se de “Feliz”, gravada em 1983 no disco *Alô, alô Brasil*.

### **Feliz (Gonzaguinha)**

Para quem bem viveu o amor  
Duas vidas que abrem  
Não acabam com a luz  
São pequenas estrelas  
Que correm no céu  
Trajetórias opostas  
Sem jamais deixar de se olhar

É um carinho guardado no cofre  
De um coração que voou  
É um afeto deixado nas veias  
De um coração que ficou  
É a certeza da eterna presença  
Da vida que foi  
Na vida que vai  
É a saudade da boa  
Feliz, cantar

Que foi, foi, foi  
Foi bom e pra sempre será  
Mais, mais, mais  
*Maravi rosamente* amar

Este é um bolero que conta o pós-divórcio. Para ele, era possível incluir novas possibilidades de relacionamentos com o antigo parceiro amoroso. A presença dele em seus novos arranjos e uniões. Para a geração de 68, que viveu casamentos durante os anos de 1970 e divórcios no início da década seguinte como Gonzaguinha, era importante conseguir transformar as relações estáveis em parcerias para o resto da vida.

Cazuza não compartilhava da tranquilidade de Gonzaguinha ao pensar na vida pós-divórcio. A música “Codinome beija-flor”, gravada pela primeira vez em 1985, no LP *Exagerado*, revela outra concepção de fim de relação.

#### **Codinome Beija-flor** (Reinaldo Arias/Cazuza/Ezequiel Neves)

Pra que mentir  
Fingir que perdoou  
Tentar ficar amigos sem rancor  
A emoção acabou  
Que coincidência é o amor  
A nossa música nunca mais tocou

Pra que usar de tanta educação  
Pra destilar terceiras intenções  
Desperdiçando o meu mel  
Devagarzinho, flor em flor  
Entre os meus inimigos, beija-flor

Eu protegi o teu nome por amor  
Em um codinome, Beija-flor  
Não responda nunca, meu amor  
Pra qualquer um na rua, Beija-flor

Que só eu que podia  
Dentro da tua orelha fria  
Dizer segredos de liquidificador

Você sonhava acordada  
Um jeito de não sentir dor  
Prendia o choro e aguava o bom do amor  
Prendia o choro e aguava o bom do amor

Essa canção foi feita durante a internação de Cazuza no Hospital São Lucas e onde, segundo ele, vinham diariamente beija-flores na janela. Sabemos que a música “Feliz”, feita por Gonzaguinha para sua ex-mulher, foi composta algum tempo depois do fim do relacionamento deles, cerca de dois anos antes. Já “Codinome beija-flor” não foi dedicada a ninguém, portanto, não identificamos há quanto tempo a relação já havia terminado. Para Cazuza a separação ainda poderia ser recente.

De qualquer forma, para ele não existe motivos para a manutenção de qualquer tipo de relacionamento com o outro que não fosse o amoroso. Depois do divórcio, ainda restavam o rancor e a desilusão. Ainda era forte o sentimento de como a relação estava em crise, pois para mantê-la era necessário prender o choro e a emoção.

Uma canção que fez grande sucesso comercial foi “O nosso amor a gente inventa”, gravada no álbum *Só se for a dois*, em 1987.

**O nosso amor a gente inventa- História Romântica** (Rogério Meanda/Cazuza/João Rebouças)

O teu amor é uma mentira  
Que a minha vaidade quer  
E o meu, poesia de cego  
Você não pode ver

Não pode ver que no meu mundo  
Um troço qualquer morreu  
Num corte lento e profundo  
Entre você e eu

O nosso amor a gente inventa  
Pra se distrair  
E quando acaba a gente pensa  
Que ele nunca existiu

Te ver não é mais tão bacana  
Quanto a semana passada  
Você nem arrumou a cama  
Parece que fugiu de casa

Mas ficou tudo fora de lugar  
Café sem açúcar, dança sem par  
Você podia ao menos me contar  
Uma história romântica

O rock revela uma relação que estava em crise e que se encaminhava para o término. A falta de entendimento, as ausências e a desorganização demonstram que a união estava cada vez mais esgarçada. Aos poucos, o sentimento vai acabando até chegar o momento “*que ele nunca existiu*”. A ideia do amor inventado, que ele pode ser fruto somente da imaginação para existir, se mantém na ótica de Cazuza sobre o amor.

Em outra canção aparece a ideia de que o sentimento pode ser fingido, inventado e não real como deveria. Trata-se de “Obrigado (por ter se mandado)”, do disco *Ideologia*, de 1988. Vejamos somente um trecho:

### **Obrigado (por ter se mandado) Zé Luís/Cazuza**

Obrigado  
Por ter se mandado  
Ter me condenado a tanta liberdade  
Pelas tardes nunca foi tão tarde  
Teus abraços, tuas ameaças

Obrigado  
Por eu ter te amado  
Com a fidelidade de um bicho amestrado  
Pelas vezes que eu chorei sem vontade  
Pra te impressionar, causar piedade

Pelos dias de cão, muito obrigado  
Pela frase feita  
Por esculhambar meu coração  
Antiquado e careta  
Me trair, me dar inspiração  
Pr’eu ganhar dinheiro

O rock, gravado com solos de sopro, e com refrão gritado, revela que o eu-lírico também chora. Só que o choro é forçado para causar culpa no outro. A música é repleta de ironias, mas mostra que desta vez foi ele o abandonado na relação. O cotidiano da união era difícil e tenso, onde o personagem foi traído. Mas toda essa dificuldade o permitiu ganhar dinheiro, pois serviu de inspiração para suas composições.

Uma canção gravada ainda quando fazia parte do Barão Vermelho revela a desilusão do fim da união. Vejamos a letra de “Você se parece com todo mundo”, gravada em 1984 no disco *Maior abandonado*:

**Você se parece com todo mundo** (Frejat/Cazuza)

Relógios e flores  
Todo o tipo de presentes  
Eu te dei todas as coisas  
Mas te perdi

Você se parece com todo mundo  
Eu investi demais  
Sem pôr no seguro

Você empresta e cobra  
Mais tarde com juros  
Você chora e fede  
Como todo mundo

Você mente e esconde  
No teu cofre escuro  
Mas vacila e entrega  
Um mistério sujo

Você se parece com todo mundo  
É, eu te amei demais  
Eu sofri pra burro

Beijinhos e tapas  
Todo o tipo de carinhos  
Eu te mostrei vários amores  
Mas eu te perdi

Ameaças, trapaças  
Todo o tipo de chantagem  
Eu usei todos os truques  
Mas me esqueci

Que todo mundo ama  
Exagera tudo  
Mas depois disfarça  
Foge pelos fundos

Você se parece com todo mundo  
Eu sonhei demais  
Eu fiquei maluco  
Eu fiquei maluco por você

A música é um rock bem no estilo dos feitos pelo Brock. O encantamento do amor acaba quando o eu-lírico percebe que o outro é igual a todo mundo. Ele ofereceu os melhores presentes, usou de artimanhas e mentiras, deu beijos e tapas, mas mesmo assim o outro era igual a todos. Só quando vem a desilusão ele percebe o quão “maluco” ele foi ao se entregar aquela união.

Gonzaguinha e Cazuza estavam cantando o fim dos relacionamentos amorosos a partir de suas próprias experiências e vivências. Gonzaguinha demonstrou publicamente sua crise amorosa enquanto durou seu processo de divórcio com Ângela, depois de um casamento que durou dez anos e dois filhos. Tinha uma preocupação forte que também fazia parte de sua geração, com o papel do homem e da mulher nas relações a dois e propunha, invertendo a lógica conservadora, que a mulher era o lado forte e seguro do casamento. Cazuza não tinha passado por nenhuma relação tão duradoura, era mais jovem e com menos compromissos assumidos. Também teve relações duradouras e cantou-as muitas vezes. Não se pode cobrar que a postura de um não tenha sido utilizada pelo outro porque o que se revela muitas vezes durante este trabalho foi a diferença de experiências e vivências que cada um teve. São gerações diferentes, pensando e agindo de formas diversas a mesma realidade que enfrentavam.

## **4.7. Sexualidades**

Um outro ponto importante presente na obra de Gonzaguinha e Cazuza é a sexualidade. Ambos artistas têm em diversas canções essa temática como pano de fundo ou o cerne mesmo da música. Importante registrar que a década de 1980 traz consigo diversas mudanças comportamentais relacionadas a sexualidade e sensualidade. O protagonismo das cantoras e o movimento feminista argumentando a favor da autonomia sexual e liberdade dos corpos das mulheres fazia parte do repertório daquela sociedade. O cantar esses temas revela também um “tomar posição” numa esfera político-social importante naquele contexto.

Gonzaguinha relata um ato sexual cheio de desejo na canção “Jornada do prazer”, gravada em 1985, no álbum *Olho de lince*. Eis a letra:

### **Jornada do prazer** (Gonzaguinha)

E aí ela falou coisas bonitas, agradáveis e gostosas de escutar  
Que até parecia um beijo num bebê  
Que a gente bota pra dormir e sonhar  
energizou meu corpo com a luz potente do seu enorme olhar  
Lambeu bem devagar a minha pele como se fora um ato de purificar  
Foi botando lenha na fogueira  
Fome na criança  
Até totalmente me excitar  
Com aquela mão de seda torturando maltratando alisando num tocando sem tocar  
Subir pelas paredes, pular de cabeça, gemer, chorar, uivar, gritar  
Meu Deus é bom demais e tudo azul  
mamãe eu quero mais é mergulhar!  
Calma meu bebê, calma, nós vamos viajar  
Estrelas na cabeça, sol no peito, mel nos lábios  
Cheiro de mar  
Ela penetrou com a veemência que só a vida sabe ter  
O doce e o sal  
O bem e o mal  
O fogo e o céu  
No jogo da jornada do prazer

A mulher é a responsável por energizar e excitar o homem conversando e olhando o homem. É ela quem busca e excita o ser amado, “*alisando num tocando sem tocar*”. O ápice sexual acontece também numa ideia de circularidade, de completude “*o doce e o sal/ o bem e o mal/ o fogo e o céu*”.

A canção “Avassaladora”, gravada no último disco gravado em vida por Gonzaguinha de 1990, *Luizinho de Gonzagão, Gonzaga, Gonzaguinha*, também narra um ato sexual. Vejamos a letra:

### **Avassaladora** (Gonzaguinha)

Avassaladora  
senta no seu colo  
lambe o pescoço

morde a orelha  
enfia a língua  
por entre seus dentes  
tomando toda a sua boca  
ela é louca  
muito louca e,  
ele adora sua mão  
apertando o que deseja  
com calor e com carinho  
ensinando o caminho  
da loucura  
e acabando com  
seu medo de não poder  
e o macho se solta  
se larga, se acaba na  
mão da rainha  
com todo prazer.  
e o macho desmonta  
no grito de gozo  
na mão da rainha  
e desmaia  
de tanto prazer.

Nessa música a mulher também é a responsável por estimular o homem no ato sexual. “Ela é louca” e a “rainha”, ela é quem tem o poder da sedução. O homem, “macho” fica completamente entregue e capitulado nas mãos da mulher. Como fica claro, mais uma vez a mulher é quem busca o ser amado e a responsável pelo desejo. Ela não é nada submissa ao homem durante a relação sexual, ele sim, se entrega e fica sob os domínios da “avassaladora”.

O movimento feminista do final da década de 1970 e início de 1980 acabou por dividir-se em dois grupos gerais que abordavam perspectivas diferentes sobre a questão de gênero. O primeiro grupo era influenciado diretamente pelo marxismo que reunia a luta de classes ao tema das mulheres. Esse grupo foi o responsável por criar organizações que lutavam por políticas públicas relacionadas as questões de saúde, trabalho, ao direito da mulher. A segunda tendência era ligada a subjetividade, onde as questões interpessoais eram estruturais e que promoviam grupos de estudo, reflexão e convivência entre as mulheres. Segundo Rachel Soihet,

A outra orientação presente nos subgrupos era quantitativamente minoritária, representada majoritariamente por mulheres mais jovens do que a média, motivadas pelo aspecto contracultural, libertário e utópico dos novos movimentos de liberação das mulheres. Delas provinha o estímulo das “novas práticas”, graças a elas se fez reflexão sobre o “vivido” das próprias participantes, discutiu-se problemas da individuação feminina, relações entre as mulheres e entre os sexos, falou-se do amor e de emoções, deu-se grande ênfase às questões da sexualidade e do corpo e incluíram-se aspectos lúdicos e prazerosos nas práticas desenvolvidas.<sup>239</sup>

Gonzaguinha em sua canção está falando de uma mulher autônoma e protagonista em sua sexualidade bastante próxima ao que essa segunda vertente do movimento feminista estava discutindo

Outra canção que se tornou um clássico e que também narra uma relação sexual é “Não dá mais pra segurar – Explode coração”, gravada em 1979, no disco *Gonzaguinha da vida*. Essa música foi um estrondoso sucesso na voz de Maria Bethânia e alçou Gonzaguinha como um dos grandes nomes da MPB. Foi quando ele se tornou matéria de capa da *Veja*, e fez shows com grande público e aceitação da crítica especializada. Eis a música:

### **Não dá mais pra segurar (Explode coração) (Gonzaguinha)**

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

---

<sup>239</sup> SOIHET, Rachel. “Do comunismo ao feminismo: a trajetória de Zuleika Alembert”. In. *Cadernos Pagu* (40), janeiro-junho de 2013:169-195.

E tudo aquilo que é viver  
Eu quero mais é me abrir  
E que essa vida entre assim

Como se fosse o sol  
Desvirginando a madrugada  
Quero sentir a dor dessa manhã

Nascendo, rompendo, tomando  
Rasgando meu corpo e, então, eu  
Chorando, gostando, sofrendo, adorando, gritando

Feito louca, alucinada e criança  
Eu quero o meu amor se derramando  
Não dá mais pra segurar  
Explode coração!

A interpretação dessa canção é polêmica porque na época do lançamento Gonzaguinha falava que era uma música de amor e desejo, pura e simplesmente. Muitos, porém, a compreenderam como música de abertura, cantando o clamor pelo fim da ditadura civil-militar e a chegada da democracia. Alguns anos depois ele deu a seguinte declaração: “*aquela música tinha muitas leituras; era um momento muito denso que a gente estava vivendo; o geral não podia ser separado do pessoal*”.<sup>240</sup>

Mas façamos a análise pessoal da canção: ela narra o processo de entrega de uma mulher ao ser amado. A canção não se resume, como as anteriores, somente ao ato sexual, mas pode ser entendida como um se render a relação amorosa, mas sexual também. Nesse caso, a mulher é o centro da canção, mas ela que é conquistada, ela é quem fica “*louca, alucinada e criança*”.

Cazuza também canta a sexualidade em diversas canções. O rock “Pro dia nascer feliz”, gravado no disco *Barão Vermelho 2*, de 1983, também narra uma relação sexual. A música é uma composição da dupla Frejat e Cazuza. Eis a letra:

### **Pro dia nascer feliz (Frejat/Cazuza)**

---

<sup>240</sup>BAHIANA, Ana Maria. “Alô, alô Brasil, show e disco de Gonzaguinha em fase de abertura e esperança”, *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 set 1983, edição matutina - *Cultura*, p. 25.

Todo dia a insônia me convence que o céu  
Faz tudo ficar infinito  
E que a solidão é pretensão de quem fica  
Escondido fazendo fita

Todo dia tem a hora da sessão coruja  
Só entende quem namora  
Agora "vão bora"  
Estamos meu bem por um triz

Pro dia nascer feliz  
O mundo acordar e a gente dormir, dormir  
Pro dia nascer feliz  
Essa é a vida que eu quis  
O mundo inteiro acordar e a gente dormir

Todo dia é dia e tudo em nome do amor  
Essa é a vida que eu quis  
Procurando vaga uma hora aqui, a outra ali  
No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente só pra exercitar  
Todo o músculo que sente  
Me dê de presente o teu bis

Pro dia nascer feliz  
O mundo inteiro acordar e a gente dormir, dormir  
Pro dia nascer feliz  
O mundo inteiro acordar e a gente dormir

Todo dia é dia e tudo em nome do amor  
Essa é a vida que eu quis  
Procurando vaga uma hora aqui, a outra ali  
No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente só pra exercitar  
Todo o músculo que sente  
Me dê de presente o teu bis

Pro dia nascer feliz  
O mundo inteiro acordar e a gente dormir, dormir  
Pro dia nascer feliz  
O mundo inteiro acordar e a gente dormir

Essa música também foi considerada “música de abertura” pelo jornalista e crítico de rock Arthur Dapieve. Ela encerrou o show do Barão Vermelho no Rock’n Rio de 1985,

com Cazuza enrolado na bandeira nacional no dia da eleição de Tancredo Neves pelo Colégio Eleitoral. No entanto, os próprios autores a explicam como um ato sexual.<sup>241</sup>

Na canção o eu-lírico narra a relação sexual e que eles passam a noite “*por um triz / pro dia nascer feliz*”. O sexo durante a noite faz com que eles durmam durante o dia. O “*vai e vem dos quadris*” relata a relação sexual, mas diferente de Gonzaguinha, não há o protagonismo da mulher na conquista amorosa. Na realidade, nem fica explícito que o parceiro sexual é uma mulher.

Outra canção interessante para compreendermos a representação que Cazuza faz sobre o sexo e a sexualidade é “Posando de star”, a primeira música do primeiro álbum do *Barão Vermelho*, de 1982. Essa música foi censurada pelo verso “Você precisa é dar” e trocou-se por “Você precisa é dar-se”. Vejamos um trecho:

#### **Posando de star** (Cazuza)

Pouco importa  
O que essa gente vá falar mal  
Falem mal  
Eu já tô pra lá de rouco, louco total  
Eu sou o teu amor, me entenda  
Você precisa descobrir  
O que está perdendo  
É, o que está perdendo!  
Botando banca  
Posando de star  
Você precisa é dar-se!

Vem viver comigo  
Vem me experimentar, me experimenta  
Soltem as coisas lindas que te ardem, me traz  
Você sem texto sem cinema  
Não faz do sexo um problema  
Eu armo uma cena, é, eu armo uma cena  
Quebro garrafa, morro de chorar  
Mas ainda te faço dar-se

O sexo é considerado algo que deveria ser simples e fácil, como algo que não deve trazer questões morais e/ou psicológicas. As questões da contracultura debatidas nos

---

<sup>241</sup> Cf. ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo*, São Paulo: Global, 2001, p. 60/31.

grupos feministas e ligadas a sexualidade estão influenciando diretamente a canção. Goli Guerreiro, ao analisar como os roqueiros cantam o sexo, identifica que “*através da bandeira do ‘amor livre’ levantada pela juventude contracultural e que parece encontrar um certo respaldo entre a tribo rocker do Brasil*”<sup>242</sup>.

Cazuza era bissexual assumido, numa época que a bissexualidade era pouco falada. Numa declaração a Playboy em 1985 disse que:

Eu fico feliz quando penso que o homem difere dos bichos e das plantas porque pode amar sem reproduzir – embora o Papa não goste disso. O homem transa por prazer. Então pode ser homem com homem, mulher com mulher, com diafragma, com pílula, com o que for... Homossexualismo é assim uma coisa normal. E o hetero, e o bissexualismo. O homem pode amar independente do sexo, porque ele não é bicho, não é planta.<sup>243</sup>

Quando saiu do Barão Vermelho foi contatado pela gravadora Warner que queria transformá-lo em um ídolo gay, como vimos no segundo capítulo. Mesmo com essa tranquilidade em expor sua bissexualidade, ele só compôs duas músicas onde tocava diretamente no tema<sup>244</sup>. A primeira era “Como já dizia Djavan (dois homens apaixonados), de autoria de Frejat e Cazuza, gravada no álbum *Burguesia*, de 1989.

### **Como já dizia Djavan (dois homens apaixonados) (Frejat/Cazuza)**

Todo dia será um dia de paz  
Pra quem vive a verdade  
Todo fim de tarde será rapaz  
Toda lua será moça

Todo dia será um dia a mais  
Cheio de sol entre as trevas

---

<sup>242</sup> GUERREIRO, Goli. Op. Cit., 1994, p. 88.

<sup>243</sup> FIGUEIREDO, Mônica. Playboy, dezembro de 1984.

<sup>244</sup> Na canção “Narciso”, de Frejat e Cazuza, gravada no álbum *Maior abandonado*, de 1984, há uma insinuação sobre o amor entre iguais, apesar de não ser uma abordagem explícita.

Todo homem será rei na terra  
E não haverá mais guerra

Pois só quem tem os sonhos mais básicos  
Pode amar e dizer a verdade  
Ipanema é uma sala de estar  
Pro nosso barato hipnótico  
A ponte aérea, o barulho do mar

E as estrelas ainda vão nos mostrar  
Que o amor não é inviável  
Num mundo inacreditável  
Dois homens apaixonados

A canção narra a dificuldade de assumir uma relação entre dois homens, pois é necessário, “viver a verdade”, ter um dia “cheio de sol entre as trevas”. Ele canta como é imprescindível sonhos mais simples e que permitam que seja natural que exista um mundo com “dois homens apaixonados”.

A outra música que fala em bissexualidade é um pequeno trecho de “Eu quero alguém”, rock de Renato Rocket e Cazuza, gravado também no álbum *Burguesia*. Eis o trecho:

### **Eu quero alguém** (Renato Rocket/Cazuza)

Eu quero alguém  
Na areia da praia  
Eu quero alguém  
Que use calça ou saia  
Quero alguém  
É melhor que nada  
Quero alguém  
Pra ter do meu lado

A busca do ser amado não está relacionada ao gênero. Portanto, ele quer alguém que use “calça ou saia”, mas que esteja ao seu lado. Não há como não relacionar essa canção a música “Meninos e meninas”<sup>245</sup>, de Renato Russo, Dado Villa-Lobos e Bonfá,

---

<sup>245</sup> “Acho que gosto de São Paulo/gosto de São João/gosto de São Francisco/e São Sebastião/E eu gosto de meninos e meninas”

do disco “As quatro estações”, do Legião Urbana, lançado no mesmo ano. Em ambas as músicas Cazuza e Renato Russo cantam e assumem sua bissexualidade. Nesse momento, Cazuza já assumiu ser soropositivo, mas Renato Russo só iria fazer isso, pouco tempo antes de sua morte em 1986. Interessante, porém, que no mesmo ano os dois cantem a temática.

## 4.8. Concluindo...

Por questões geracionais Gonzaguinha e Cazuza cantavam relações amorosas diferentes, enquanto o primeiro estava focado em casamentos, brigas e divórcios, o outro cantava o amor mais fluido, da paquera, da conquista amorosa. É claro que essa não é uma regra definitiva, pois ambos compunham sobre todos os espectros amorosos, mas Gonzaguinha, tinha 37 anos em 1982 enquanto Cazuza, 24. Isso fez com que em suas composições, aparecessem cenários diferentes sob o amor, enquanto o primeiro focava nas questões mais específicas de relações estáveis, o outro cantasse a busca do amor.

É interessante que Gonzaguinha, representante da MPB em nossa pesquisa, retrata um amor que é a totalidade, encontrar o amor é o objetivo de todos os seres. Mantê-lo é uma opção amorosa, mas política em determinada instância. Para Cazuza o amor é buscado incessantemente, mas ele é mais complexificado. Ele canta relações desiguais, exageros, dramas e invenções na conquista do ser amado.

Os dois artistas eram representantes de suas gerações, de suas tribos. Nesse sentido, percebemos tantas questões debatidas naquele momento nas canções sobre o amor e as relações amorosas. A questão feminista, com o discurso da autonomia do corpo das mulheres encontrou muito eco em diversas canções de Gonzaguinha enquanto em Cazuza identificamos o discurso que aproximava feminismo e contracultura, na questão específica da liberdade sexual.

No próximo capítulo veremos como eles tratavam as questões urbanas e as questões políticas em suas canções durante a redemocratização.

*“Desenredo (Gres  
Unidos do Pau  
Brasil)”<sup>246</sup>*

*O Rio e o Brasil de  
Gonzaguinha e Cazuzza*

---

<sup>246</sup> Título de canção de Gonzaguinha.

## 5.1. O Rio de Gonzaguinha e Cazuza

O processo de urbanização brasileiro iniciado no início do século XX se acelerou bastante no correr do século. Foi partir de meados da década de 1960 que a maioria da população do país passou a viver nas cidades. A chegada aos anos de 1980 tínhamos cerca de 68% das pessoas vivendo em áreas urbanas<sup>247</sup>. Esse inchamento das cidades trouxe diversos problemas relacionados a infraestrutura e mobilidade, que junto a crise econômica e política atravessada pelo país, levou a baixa qualidade de vida nos grandes centros urbanos.

Vimos em capítulo anterior o longo e conturbado processo de redemocratização política que o país atravessou durante a década de 1980. Desde a luta pela anistia em fins da década anterior passando pelo movimento das diretas-já e culminando no caótico governo Sarney, o país atravessou uma séria crise econômica, política e social em todo esse período.

Nosso objetivo neste capítulo é analisar os depoimentos e as canções de Gonzaguinha e Cazuza para entendermos de que forma eles viveram e cantaram as cidades, especialmente o Rio de Janeiro, e o país. A ideia é que através do discurso propagado por ambos através de suas músicas percebermos de que forma a geração do AI-5 e os jovens da década de 1980 estavam experimentando a vida urbana e, ao mesmo tempo, a política e suas representações.

## 5.2. As cidades

A experiência da vida nas cidades fez com que diversos artistas, se debruçassem sobre a temática ao longo de suas obras. O avanço do capitalismo no século XIX, permitiu que as vivências urbanas fossem assunto de diversos escritores, pensadores e literatos. O surgimento das metrópoles capitalistas associaram a ideia de cidade a modernidade sendo

---

<sup>247</sup> IBGE, <http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=9&uf=00>. Acessado em 01/03/2016.

alvo dos mais diversos autores. A heterogeneidade presente nas grandes cidades contemporâneas deu espaço para as mais variadas formas de se viver e conviver nesses espaços. Os diversos estilos de vida e de relação com os territórios foi profícuo na formação e compreensão das pessoas de qual o seu lugar no mundo. E esse hibridismo sempre foi objeto de interesse dos mais variados autores.

A cidade do Rio de Janeiro teve diversos escritores que usavam sua prática urbana como elementos fundamentais em suas obras. Cronistas como João do Rio, Lima Barreto, Benjamim Costallat, Machado de Assis e Nelson Rodrigues, entre tantos outros, colocaram em suas obras suas experiências e vivências da cidade. As transformações urbanas atravessadas pela cidade desde o final do século XIX foram acompanhadas de perto pelos mais diversos artistas e pensadores que aqui viviam.

A música popular é um fenômeno típico do século XX e, assim como a literatura, também teve diversos músicos cantando suas experiências com suas cidades. O Rio de Janeiro foi e ainda é cenário das mais variadas canções que tinham a cidade como pano de fundo ou como seu objeto principal. Desde Noel Rosa até Chico Buarque, passando por Candeia e Fausto Fawcett, compositores também cantaram suas experiências urbanas carregadas de contradições e conflitos, além dos personagens e do cenário carioca.

Gonzaguinha e Cazuza nascidos e moradores do Rio de Janeiro cantaram algumas músicas que tinham a cidade como parte integrante da canção. Mas a vivência e experiência deles era diferente no que diz respeito aos lugares e a relação com o território. Um era filho do subúrbio enquanto o outro tinha vivido somente na zona sul. Adriana Facina ao falar sobre as cidades do Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues afirma que:

Embora a divisão entre a cidade real e a cidade legal nunca tenha se concretizado de modo absoluto na construção do espaço urbano carioca, pois a dinâmica da cidade impôs espaços de sociabilidade, de trânsito, de mediação, que relativizam separações rígidas, é inegável que tais tentativas de segregação ficaram gravadas nas representações simbólicas da cidade. Nessas representações há, em geral, a atribuição de valores e significados distintos a três grandes áreas da cidade: Centro, Zona sul e Zona norte/subúrbios.<sup>248</sup>

---

<sup>248</sup> FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 158.

Levando em consideração as construções feitas a partir dos lugares da cidade, vejamos como Gonzaguinha e Cazuza viviam e experimentavam o Rio de Janeiro a partir de suas canções.

A cidade do Rio de Janeiro que Gonzaguinha viveu era ligada ao subúrbio, ao Morro de São Carlos. Sua infância durante a década de 40/50 se passou na casa dos pais adotivos, Dina e Baiano, no Estácio. Depois de viver alguns anos com o pai, Luiz Gonzaga na Ilha do Governador, se mudou para a Tijuca, onde viveu até o divórcio, em 1983, momento em que se mudou para Belo Horizonte.

A cidade do Rio de Janeiro que ele se identifica é localizada. Em suas palavras:

*A transa do subúrbio está enraizada nele, sempre viveu “das montanhas azuis pra cá”, como define a Zona Norte, estudando em Realengo e atravessando a Praça da Bandeira com enchentes até os joelhos. Atualmente mora na Tijuca, que só alcançou depois de rapaz, em antigo e confortável apartamento, (...) ele constata que, ao contrário da maioria dos companheiros de subúrbio, teve formação universitária.*

O subúrbio que ele reconhece em suas canções é a zona norte da cidade. Ele sempre reafirmou o lugar de onde veio: o Morro de São Carlos no Estácio (*Ô Dina, seu menino desceu o São Carlos*<sup>249</sup>) e compôs sambas no lugar de baião, porque se reconhecia como um carioca do Estácio.

Por seu lado Cazuza cantou a zona sul do Rio de Janeiro. Nascido em Ipanema, morou com os pais no Leblon na adolescência, depois morando em uma cobertura na Lagoa. A proximidade da praia e os bares noturnos do Baixo Leblon foram os espaços de socialização e identificação dele. Por isso, obviamente, sua música está imbricada da noção de “menino do Rio”<sup>250</sup>, aquele jovem da zona sul carioca que frequenta a praia diariamente e vive a noite intensamente.

---

<sup>249</sup> “Com a perna no mundo”. *Gonzaguinha da vida*, 1979, Odeon.

<sup>250</sup> Canção de Caetano Veloso gravada por Baby do Brasil em 1980.

O Rio é uma cidade louca por isso: é meio provinciana e é enorme. As coisas todas acontecem em volta da Lagoa. Eu me considero um personagem da zona sul. Se for ali ao Méier, vou me sentir igual em Nova York, tão estranho quanto. Este esquadro é típico de quem mora perto da praia. A praia é uma coisa muito poderosa. (...)

Fui um dos fundadores do Baixo Leblon, claro! Até hoje, quando volto lá sou homenageado. Fazem uma festa interminável. Eu adoro.<sup>251</sup>

A experiência dele com a cidade foi completamente diferente da de Gonzaguinha. A cidade que ele cantou foi a da juventude bronzada de classe alta, muito diferente da população mais pobre do subúrbio, que para ele era totalmente desconhecido. O rock foi o ritmo e a atitude adotada para cantar (“*Sou feliz em Ipanema/encho a cara no Leblon*”<sup>252</sup>) essa realidade de parte da juventude da cidade.

Interessante também que os dois experimentaram o centro da cidade como um local que frequentavam. Mas as experiências também foram diversas. Gonzaguinha falava sobre os cabarés da Lapa que ele frequentava na infância, na década de 1950. Segundo ele:

O casal [Dina e Baiano] me levava constantemente para passear, porque Leopoldina adorava tomar cerveja e viver na rua. Por isso, desde cedo, passei a ir aos cabarés da Lapa, onde o Baiano trabalhava como guitarrista, à noite.

(...)

- Ainda menino, portanto, aprendi todo o percurso da Lapa até o Morro de São Carlos e os locais e nomes que mais me chamavam a atenção: a Leitaria Bols, o hidrolitol servido no centro do bairro, o restaurante Capela, o cinema Alhambra, os inúmeros cabarés, tudo Rio Antigo.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> LOGULLO, Eduardo. Revista Interview, 1988. *Apud.* [www.cazuza.com.br](http://www.cazuza.com.br)

<sup>252</sup> “Completamente blue”. *Só se for a dois*, 1987, Polygram.

<sup>253</sup> KHOURY, Simon e VIEIRA, Jonas. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman, 2012, p, 146.

Essa realidade do Rio antigo, da Lapa da infância de Gonzaguinha vai aparecer em diversas canções inspiradas nos cabarés e no teatro de revista. São boleros como “Teatro de revista” – “*Ataca a orquestra/Pra lá já de frapê/O tema de abertura/Começa o trê lê lê/O fraque em frangalhos/Tirando no aluguel*” ou Odaléia, noites brasileiras”, feita em homenagem a mãe que dizia: “*Minha cantora esquecida das noites brasileiras (...)* *Furando cartão/cantando nos becos*, que ele canta esse Rio antigo da Lapa.

Cazuza também vai frequentar a Lapa, mas em outra conjuntura. O Circo Voador, que como vimos anteriormente, primeiro aterrissou no Arpoador no verão de 1982, havia sido despejado. Além das apresentações do Asdrúbal trouxe o trombone, a Blitz havia feito um show antológico naquele espaço. Perfeito Fortuna, um dos idealizadores do Circo, conta como eles foram parar na Lapa:

A trupe se decidiu pelo decadente bairro da Lapa, em um terreno de um antigo circo de verdade, embaixo dos Arcos históricos, defronte da condenada Fundação Progresso, no meio dos pontos de prostitutas e travestis (...). O Circo ajudou a ressuscitar o local. “No Arpoador, sabíamos que nos limitávamos”, dizia ele na mesma entrevista. “A Lapa era um espaço intermediário, democrático, a igual distância para todo mundo.”<sup>254</sup>

A Lapa frequentada por Cazuza era a do Circo Voador, do projeto Rock Voador, que promovia shows de bandas novas de rock semanalmente. Como vimos, a Lapa era um lugar decadente, diferente daquela vista por Gonzaguinha na infância. O primeiro show do Barão Vermelho no Circo Voador foi em dezembro de 1982, com a presença de ilustres artistas da MPB, como Caetano Veloso, Joanna e Ângela Rô Rô<sup>255</sup>. Depois desse, diversos outras apresentações aconteceram naquele espaço.

---

<sup>254</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta – o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2ª edição, 2013, p. 104.

<sup>255</sup> ANGEL, Hildegard. “Noite do Barão no Voador”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1982, Revista da TV, p. 7.

Além dessa diferenciação nos territórios que cada um deles experimentava no Rio de Janeiro, outras questões a partir da cidade foram observadas. A cidade foi utilizada para fazer crônicas do cotidiano por ambos artistas. Gonzaguinha gravou “Dias de santos e silvas” no disco *Moleque*, de 1977.

### **Dias de santos e silvas (Gonzaguinha)**

O dia subiu sobre a cidade  
Que acorda e se põe em movimento  
Um despertador bem barulhento  
Badala, bem dentro, em meu ouvido

Levanto, engulo o meu café  
Corro e tomo a condução  
Que, como sempre, vem cheia,  
Anda, para e me chateia

Está quente pra chuchu,  
Meu calo dói,  
A certeza já me rói,  
Levo bronca do patrão

Mas, sonhei  
E fiz a fé no avestruz  
Que vai me dar uma luz  
Levo uma nota pra mão

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

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

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

E vou lá dentro,  
No escritório do patrão

Peço aumento, ele não dá,  
Mostro a grana e a demissão

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

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

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

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

Que o gato comeu  
O rato roeu  
Alguém se lambeu

Este samba canção não faz uma referência direta ao Rio de Janeiro, mas faz o relato da rotina de um morador de uma cidade brasileira, daí nosso interesse. O cotidiano dele é contado em primeira pessoa, dividindo seu dia na manhã, tarde e noite. A ideia básica é falar sobre um brasileiro comum da cidade grande, com um dia-a-dia, estressado de trabalho, transporte público, atrasos e carestia de preço. A aposta que ele faz para fugir de sua situação é jogar no bicho para poder pedir demissão ao patrão. Gonzaguinha constrói sua canção pensando em um homem comum das cidades, vivendo as agruras do trabalhador urbano daquela conjuntura de fim do “milagre econômico”.

Usando o cenário do Rio de Janeiro, Cazuza compôs junto com Maurício Barros e Guto Goffi, “Billy Negão”, no primeiro disco do Barão, em 1982. É a primeira composição dos três juntos e Guto e Maurício queriam fazer uma canção inspirada no

Velho Oeste, com o personagem Billy, the kid<sup>256</sup>, mas Cazuza os convenceu a abraçar a história.

### **Billy Negão** (Guto Goffi/Maurício Barros/Cazuza)

Eu conheci um cara num bar lá do Leblon  
Foi se apresentando: "Eu sou Billy Negão  
A turma da Baixada fala  
que eu sou durão  
Eu só marco touca é com o coração"

"Bati uma carteira pra pagar o meu pivô  
Sorri cheio de dentes pro meu amor  
Ela nem ligou, foi me xingando de ladrão  
Pega ladrão! Pega ladrão!"

Alguém passava perto e, sem querer, escutou  
Correu no delegado e me denunciou  
E logo a rua inteira caiu na minha esteira  
Pois nessa D.P. eu tava a maior sujeira

E nesse instante eu vi parar o camburão  
E o Billy "sartô" fora com a minha grana na mão  
Deixou na minha conta um conhaque de alcatrão  
Pega ladrão, pega ladrão!

Billy dançou, dançou, coitado  
Billy dançou, é, foi baleado  
Billy dançou, coitado  
Billy dançou, foi enjaulado  
Foi autuado, enquadrado, condenado  
Um pobre coração rejeitado

O rock acelerado da música começa cantado na terceira pessoa, mas na sequência passa a ser o próprio Billy Negão a narrar os fatos. Essa é uma música atípica que, apesar de se passar no Baixo Leblon, retrata um ladrão da Baixada Fluminense, região representada muitas das vezes como violenta no estado do Rio. É interessante que o personagem foi construído como alguém excluído social e amorosamente na canção. Ele transitou entre o Leblon e a Baixada, mas não era como os companheiros de bar, do Baixo

---

<sup>256</sup> Interessante lembrar que Billy, the kid foi um fora-da-lei do oeste americano que entrou para o mundo do crime devido ao assassinato de seu pai quando tinha 12 anos. Sua trajetória como marginal e sua prisão remetem a ideia de absolvição ao final.

Leblon: foi um ladrão que “dançou” na zona sul. Apesar de acabar roubando o próprio parceiro, Billy foi representado como um “coitado”, por ser preso e rejeitado. Esse final revela a dificuldade de se viver na cidade, e o coloca como um sobrevivente.

O viver na cidade do Rio de Janeiro traz muitos conflitos e contradições para ambos os artistas. O trabalhador do subúrbio cantado por Gonzaguinha tem um cotidiano duro e cruel, sem possibilidades de escape (a não ser quando ganhar no bicho). Billy Negão, personagem de Cazusa que transita pela cidade, é um marginal (nos diversos sentidos da palavra), e se mostra um sobrevivente. Há complacência com ele, pois apesar de roubar o companheiro de bar, não deveria ter sido preso. Os dois são personagens urbanos que, cada um de sua forma, vão buscando as frestas e respirando antes de submergirem para o mundo real onde vivem.

A cidade para os dois é um local de trânsito e de experiências, mas carrega em si as agruras do cotidiano capitalista e selvagem. Apesar das belezas do Rio de Janeiro, os conflitos acontecem no cenário urbano com frequência. Gonzaguinha fala dessa cidade conflituosa em “Pacato cidadão”, gravada em 1981 no disco *Coisa mais maior de boa – Pessoa*, álbum considerado hermético apesar do sucesso comercial que ele havia alcançado anteriormente.

### **Pacato cidadão (Gonzaguinha)**

E eu nem atino, mas, todos os dias,  
Calmamente, assassino meu vizinho de cima.  
E, pela cidade, sem qualquer maldade,  
Mato, tranquilamente,  
Quem se me ponha na frente.  
Através de suores, humores e gestos e olhares  
(Atitudes que a barra da vida põe em nossas mentes).

E, assim, de repente, deixei de ser gente,  
Sou mais um bicho nas ruas pra vencer qualquer batalha.  
Um novo Cristo se malha num poste,  
Amarrado,  
Pra lavar nossas dores desses dias tão pesados.  
Mais um pacifista se iguala a policia e ao ladrão,  
Um pai de família: pacato cidadão,  
Que não nota que o filho  
Só ouve e repete  
Simplesmente

A palavra  
Não.

Esse é um bolero cantado para falar da naturalização da violência nas cidades. O cenário é uma cidade, mas o cidadão carrega no cotidiano uma fúria enorme, em que mata o vizinho com “*suores, humores e gestos e olhares*”. A rotina dura das grandes metrópoles faz com que as pessoas se desumanizem, se tornando bichos para sobreviver na selvageria urbana que é apresentada. O “pacato cidadão” termina reproduzindo o discurso nada pacato para seu filho, promovendo a continuidade da realidade cruel e arisca que se desenrola na cidade.

Essa leitura da cidade como um espaço violento, duro para o trabalhador, de adaptação a uma rotina estressante foi reproduzida em diversas canções da MPB. Em oposição a essa ideia, Gonzaguinha tinha outra visão sobre o campo. A música “Frutos”, do álbum foi gravada ainda em 1977, no álbum *Moleque*.

### **Frutos** (Gonzaguinha)

Pelos campos arei terreiros  
Pés na lama plantei sementes  
Para os ditos tão justiceiros  
Ai, deus meu!  
Nunca provei dos frutos das minhas mãos  
Nunca provei dos frutos das minhas mãos

As cidades, minha canseira  
Construí com tijolo e sangue  
Para os ditos tão justiceiros  
Ai, deus meu!  
Nunca provei dos frutos das minhas mãos

E onde estão essas mãos que eu tanto canto?  
Por que não li seus nomes nos livros santos?

Eia cantar cansaço  
Ei rei meu  
Cana cortar com aço  
Ei rei meu  
Mira, me olha, danço  
Comprenderás?

Não  
E eu sei, calma é coisa nossa esse alegre estar  
“Justos” se comem, murcham se eu não gerar  
“Justos” não têm no peito esse meu cantar

E meu canto machuca ouvidos  
Corta sonhos, incomoda justos  
É aço cana corpos cortando  
A tempo e hora  
E  
Olha eu provando os frutos das minhas mãos  
Olha eu provando os frutos das minhas mãos  
Olha eu provando os frutos das minhas mãos

Essa é uma toada cantada com viola caipira numa tentativa de valorizar o interior em detrimento do ritmo frenético das cidades. Esse campo idealizado como o lugar de autenticidade, de tranquilidade era comum entre a geração do AI-5. Marcelo Ridenti fala sobre a busca pelo homem novo no final dos anos 60;

Buscavam-se no passado elementos que permitiam uma alternativa de modernização da sociedade que não implicasse a desumanização, o consumismo, o império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro. Não se tratava de propor a mera condenação moral das cidades e a volta ao campo, mas sim de pensar (...) a superação da modernidade capitalista cristalizada nas cidades.<sup>257</sup>

Esse campo concebido como um território puro, genuíno, que fornece os frutos, os alimentos, em detrimento da cidade capitalista moderna que era desumanizada (*minha canseira*), revela ainda a presença do discurso da canção engajada e da busca pela autenticidade e pelo povo tão comuns nas canções da MPB entre 1960/1970. A ideia de que o interior era um local mais livre e sem as contradições que a cidade impunha. E Gonzaguinha carregava em si também esse tipo de construção da dicotomia entre campo e cidade.

---

<sup>257</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC a era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 25.

Cazuza também cantou as dificuldades de se viver em uma grande metrópole e a violência urbana. A música “Milagres”, feita em parceria com Frejat e Denise Barroso, foi gravada pelo Barão Vermelho no disco *Maior abandonado*, em 1984.

**Milagres** (Frejat/Denise Barroso/Cazuza)

Nossas armas estão nas ruas  
É um milagre  
Elas não matam ninguém

A fome está em toda parte  
Mas a gente come  
Levando a vida na arte

Todos choram  
Mas só há alegria  
Me perguntam  
O que é que eu faço?  
E eu respondo:  
"Milagres, milagres"

As crianças brincam  
Com a violência  
Nesse cinema sem tela  
Que passa na cidade

Que tempo mais vagabundo  
Esse agora  
Que escolheram pra gente viver

O faroeste das telas de “Billy Negão” volta nesse rock, com a violência urbana sendo vista pelas crianças no cinema. Por outro lado, as armas que circulam na rua não matam ninguém, pois são frutos da arte. A sobrevivência na cidade é repleta de artimanhas ou milagres. Além disso, a exclusão social (fome) é que vai mais uma vez explicar a violência urbana.

A cidade capitalista moderna foi palco de diversas canções da MPB e do Brock. Nas visões de Gonzaguinha e Cazuza essa cidade era permeada de contradições, dureza, conflitos e dificuldades. Os personagens que vivem essa experiência urbana são sobreviventes, buscando espaços e frestas para respirarem ou se desumanizando no convívio naqueles espaços. A vida urbana é muito rígida e penosa para seus moradores.

A ideia da canção de que há um “*cinema sem tela que passa na cidade*” é uma constante nas composições do Brock. Os roqueiros não só participavam ativamente de diversos filmes que representavam a geração de 80, mas também construíam uma visão bastante cinematográfica em diversas canções. A imagem de que os eventos, a violência presentes no cotidiano da cidade, parecem acontecer através da tela de cinema é bastante significativa neste sentido.

Segundo Diego Salim,

A produção cinematográfica brasileira ancorada no rock foi principalmente feita sob os moldes do gênero juvenil, ainda que canções de rock continuassem a participar de filmes que não assumiam essa característica. Mas, em comparação as décadas anteriores, o volume de canções de rock presentes nas trilhas de filmes marcadamente voltados a um público juvenil foi o maior de toda a história do cinema até então.<sup>258</sup>

Nessa lógica, Cazuzza compôs bastante e inclusive participou de filmes que tinham esse caráter focado na juventude. Uma das mais marcantes películas da década de 1980 foi *Bete Balanço*, dirigido por Lael Rodrigues em 1984. A trilha sonora foi composta por Cazuzza e a faixa título se tornou um grande sucesso do Barão Vermelho. O refrão “*quem tem um sonho não dança*” virou um bordão daquela geração. No filme, Bete Balanço (Débora Bloch) saía aos 17 anos de uma cidade no interior para buscar um espaço como roqueira no Rio de Janeiro. As diversas aventuras que a personagem viveu mostravam a transgressão que aquela geração estava disposta a cumprir para conquistar seu lugar ao sol. Vejamos a canção:

### **Bete Balanço** (Frejat/Cazuzza)

Pode seguir a tua estrela  
O teu brinquedo de 'star'  
Fantasiando um segredo  
No ponto aonde quer chegar...

---

<sup>258</sup> SALIM, Diego de Moraes. Pegou a guitarra e foi ao cinema: rock e juventude na filmografia de Lael Rodrigues nos anos 1980. Niterói: Dissertação apresentada ao PPGH-UFF, 2013, mimeo, p. 180.

O teu futuro é duvidoso  
Eu vejo grana, eu vejo dor  
No paraíso perigoso  
Que a palma da tua mão mostrou...

Quem vem com tudo não cansa  
Bete balança meu amor  
Me avise quando for a hora...

Não ligue pr'essas caras tristes  
Fingindo que a gente não existe  
Sentadas, são tão engraçadas  
Dona das suas salas...

Quem tem um sonho não dança  
Bete Balanço  
Por favor!  
Me avise quando for embora...

Segundo Cazuzo, o rock feito junto com Frejat, “*só tem a ver comigo na medida em que eu também sou jovem e estou começando*”<sup>259</sup>. Mas a música que fez tanto sucesso comercial expressa exatamente essa geração que “*deu uma blitz na MPB*”<sup>260</sup> e que tocava com três acordes e cheios de atitudes cantando seu cotidiano, angústias e amores.

A ligação dos filmes voltados para a juventude dos anos 80 com o rock nacional que explodia naquele momento era intensa. Diretores como Lael Rodrigues dedicaram filmes inteiros as aventuras que tinham o rock como pano de fundo. E os roqueiros faziam participações nos filmes, que incluíam cenas com performances inspiradas em *videoclipes*.

Outra canção importante feita para o cinema, mas que cantava a cidade do Rio de Janeiro foi “Um trem pras estrelas”. Fruto de uma parceria com Gilberto Gil, para o filme de Cacá Diegues, foi gravada no disco *Ideologia*, de 1988. O filme Um trem pras estrelas contava a história de um saxofonista em busca de sua namorada pela cidade do Rio de Janeiro. No filme ele consegue um emprego na banda de Cazuzo, que faz uma participação especial na película como ele próprio.

---

<sup>259</sup> ARAUJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2004, p. 96.

<sup>260</sup> Frase de Gilberto Gil sobre o surgimento do Brock no início da década de 1980.

### **Um trem para as estrelas** (Cazuza/Gilberto Gil)

São 7 horas da manhã  
Vejo Cristo da janela  
O sol já apagou sua luz  
E o povo lá embaixo espera  
Nas filas dos pontos de ônibus  
Procurando aonde ir  
São todos seus cicrones  
Correm pra não desistir  
Dos seus salários de fome  
É a esperança que eles tem  
Neste filme como extras  
Todos querem se dar bem

Num trem pras estrelas  
Depois dos navios negreiros  
Outras correntezas

Estranho o teu Cristo, Rio  
Que olha tão longe, além  
Com os braços sempre abertos  
Mas sem proteger ninguém  
Eu vou forrar as paredes  
Do meu quarto de miséria  
Com manchetes de jornal  
Pra ver que não é nada sério  
Eu vou dar o meu desprezo  
Pra você que me ensinou  
Que a tristeza é uma maneira  
Da gente se salvar depois

Num trem pras estrelas  
Depois dos navios negreiros  
Outras correntezas

A canção revela mais uma vez aponta as dificuldades de viver em uma metrópole capitalista, demonstrando o cotidiano árduo dos moradores. O vai e vem, a impessoalidade das cidades continuam sendo marcadas.

A visão cinematográfica continua presente, já que a realidade é semelhante a ficção dos filmes. A saída para *se dar bem* são os *extras do cinema*, ou seja, as frestas da vida cotidiana da cidade aparecem como cinema mais uma vez. A ideia do circular, andar,

flanar pela cidade é fundamental para a construção dessas canções que incorporam a estética cinematográfica da crônica.

As cidades cantadas por Gonzaguinha e Cazuza apresentam características em comum apesar de serem territórios vividos diferentes. Ambos entendem os conflitos e contradições das metrópoles capitalistas modernas e incorporam essa perspectiva em suas composições. A experiência urbana se mostra muito dura e as pessoas se tornam sobreviventes, em busca de saídas e espaços para viverem plenamente.

Gonzaguinha apresentou também uma visão bastante próxima aos músicos *emepibistas* das canções engajadas da década de 1960. A visão idílica do campo como o local da pureza, da autenticidade, da ausência de conflitos em oposição a uma cidade desumanizadora aparece em algumas composições. O otimismo e a esperança que ele apresentou em tantos outros aspectos que cantou não se repetiu em relação a cidade. E nesse sentido, o Rio de Janeiro e o subúrbio quando apareceram nas canções eram pano de fundo, cenário onde os acontecimentos se passavam.

Cazuza mantém essa experiência conflituosa com a cidade e seus personagens. E apresentou, como os roqueiros de sua geração, uma forte ligação com os filmes voltados para a juventude que estavam sendo feitos durante a década de 1980. Sua participação nos filmes e nas trilhas sonoras foi uma constante. Mas a linguagem cinematográfica estava presente em suas canções, a ideia de cronista cantando o Rio de Janeiro, de observador dos lugares e personagens da cidade faziam parte de sua obra musical. Cazuza cantou mais que Gonzaguinha o seu Rio de Janeiro, mas para ambos o Cristo Redentor, símbolo da cidade era incapaz de proteger seus moradores.

### 5.3. O Brasil e o nacional-popular

Nesta parte do capítulo vamos debater a questão do nacional-popular muito presente no debate de cultura presente em nosso país desde o início do século XX. “Que país é este?” “Quem é o povo?” “O que queremos para o futuro da nação?” são questões que estavam imbricadas em boa parte da produção artística no século passado.

Vejamos num primeiro momento como se apresentou a questão do nacional-popular presente em variadas situações ao longo do século XX no Brasil. A questão da “identidade nacional”<sup>261</sup> começou a ser pensada ainda em fins do século XIX numa tentativa de oposição a colonização e a busca do que sintetizaria, do que seria “autenticamente” brasileiro. Os estudos folclóricos de Silvio Romero tinham como questão fundamental pensar o que definiria o Brasil, qual seu significado. Segundo eles, “*Popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura ‘milénar’, romanticamente idealizada pelos folcloristas*”<sup>262</sup>. Portanto, dentre os folcloristas existia uma forte preocupação com a catalogação e a conservação desta cultura em museus. Daí as viagens de Mario de Andrade, por exemplo, recolhendo “folclore” em diversos locais do país.

Uma outra tradição de pensamento do nacional-popular surgiu em meados dos anos de 1950 através de diversos setores como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os Centros Populares de Cultura (CPC), os militantes de esquerda ligados a Teologia da Libertação, os participantes do movimento de alfabetização proposto por Paulo Freire, entre outros. É claro que esses grupos tinham diferentes matizes ideológicas, mas todos tinham algo em comum em relação ao nacional-popular: a questão política. E nessa tradição o conceito de cultura foi ressignificado, não expressando mais a cultura

---

<sup>261</sup> Importante reforçar que o conceito de “identidade nacional” e “autenticidade” do povo brasileiro são construções simbólicas, idealizações de determinados grupos que pensaram o “ser brasileiro”, ao longo da história. É claro que a nação pensada pelos folcloristas do final do século XIX é completamente diferente da nação dos artistas ligados ao CPC da UNE, por exemplo. Segundo Silvio Romero: “Na verdade não existe uma única identidade, mas uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’, que varia ao longo dos anos e segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram. As categorias do pensamento isebiano estão certamente distantes daquelas utilizadas pelos pensadores do século XIX, mas elas contemplam a mesma inquietação, a busca de um destino nacional.” ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., 2001, p.183.

<sup>262</sup> Ortiz, op. cit., p. 160.

tradicionalista dos folcloristas, mas relacionando o conceito a necessidade de atuação política junto as classes populares. Nessa perspectiva,

O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar as classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a ‘autêntica’ cultura brasileira se exprimia na sua relação com o povo-nação.<sup>263</sup>

A cultura popular, portanto, era o espaço onde o “verdadeiro povo” expressava sua “brasilidade”. E a partir daí, diversos intelectuais e artistas foram em busca do “povo” querendo elevar a conscientização nacional. Ou nas palavras de Ortiz, “*A cultura se transforma, desta forma, em ação política junto às classes subalternas*”<sup>264</sup>.

Essa tradição do nacional-popular ligada a jovens artistas, identificada por Marcelo Ridenti como os “românticos revolucionários”<sup>265</sup> e por Marcos Napolitano como “jovens engajados”<sup>266</sup> durante os anos de 1960 levou um forte baque com o golpe civil-militar de 1964 e o AI-5 em 1968.

Importante lembrar que atualmente esses tipos de representações da cultura nacional-popular sobrevivem em diversos espaços. A ideia da necessidade de preservação do que é considerado “folclore” ou “autêntico”, ligado a uma tradição que remete ao interior, ao campo como o local da verdadeira cultura nacional está presente em algumas políticas públicas de cultura. Por outro lado, a ideia de levar a conscientização ao povo, atualmente com incorporação de críticas ao vanguardismo estão presentes em diversos grupos políticos que atuam no país.

---

<sup>263</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>264</sup> Ibidem, p.162.

<sup>265</sup> RIDENTI, 2000, op. cit.

<sup>266</sup> NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001.

Foi a partir da instauração da ditadura civil-militar no Brasil e do processo de consolidação e massificação dos bens culturais durante as décadas seguintes, que se originou uma nova perspectiva do nacional-popular que agora nos interessa discutir.

À medida que os bens culturais se massificaram durante a década de 1970, ocorreu uma transformação no significado do nacional e do popular, segundo Renato Ortiz. O bem cultural popular passou a significar o que era mais consumido, não mais com o caráter de autenticidade que até então estava colocado. Por outro lado, a indústria cultural como a televisão e o cinema, relacionou o nacional com o mercado e a possibilidade de integração que esses produtos permitiam. Assim, *“à correspondência que se fazia anteriormente, a cultura nacional-popular, substitui-se uma outra, cultura mercado-consumo.”*<sup>267</sup> E esse processo levou a uma despolitização crescente da indústria cultural no julgamento do que era o não relevante enquanto bem cultural a ser difundido.

Ele segue defendendo que o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970 substituiu esse conteúdo anterior baseado no caráter nacional-popular por outro de cunho internacional-popular que se iniciaria nos anos 1980.

No caso da música popular a questão ganha outros contornos. Segundo Rita Morelli, desde as décadas de 1930/40, músicos como João de Barro e Alberto Ribeiro eram considerados representantes da música “boa” e “brasileira”, criando uma hierarquia sobre gostos e construindo a relação do que seria a nação. A bossa nova nos anos de 1950 foi um marco fundamental nesse processo, como já vimos, pois consolidou a essa relação.

Os jovens músicos engajados da década de 1960, imbuídos da questão de levar a conscientização para o “povo” buscando a construção da nação moderna, foram incorporados ao campo de prestígio e hierarquização da MPB que então se formava. O engajamento político era um dos critérios para distinção e participação nesse campo cultural. Mas o golpe militar e a consolidação da indústria de bens culturais a partir da lógica da Segurança Nacional bagunçaram as estruturas das utopias da esquerda e dos jovens músicos.

---

<sup>267</sup> ORTIZ, 2001 op. cit, p. 165.

A década de 1970 chegou trazendo as contradições acirradas do período anterior: o tropicalismo adentrou o cenário musical em 1968 e incorporou as guitarras elétricas e o rock ao restrito circuito da MPB. Por outro lado, foi incorporado a sigla, pois mantinha a tradição musical nacional-popular da década anterior, incorporando-se a “linha evolutiva” da música popular brasileira. Os diversos artistas que surgiram ou se afirmaram nesses anos e que foram incluídos no campo da MPB, também incorporaram a lógica da construção da nação moderna e da luta pela democracia que os da década anterior. Gonzaguinha é um bom exemplo disso.

Os anos de 1980 trouxeram na interpretação de Ortiz a substituição do caráter nacional-popular da indústria cultural para o internacional-popular. Discordamos dele pois entendemos que o campo da música nos mostra uma realidade diferente. Acreditamos que o Brock, a maior novidade da época na música, também incorporou a tradição poética e política da MPB. Claro que com sua estética e expressões específicas do rock.

Nesse sentido, nos aproximamos da interpretação de Vicente<sup>268</sup>, ampliada por Morelli<sup>269</sup> no que diz respeito a modernização da indústria fonográfica no Brasil e do cenário musical da época. Segundo ela, o

*BRock* teria incorporado a tradição da MPB para massificá-la, para ampliar o circuito de sua circulação e de seu consumo, ao mesmo tempo em que a mobilização política assumia características igualmente massivas, com o acirramento das campanhas pela redemocratização<sup>270</sup>

Assim, acreditamos que o Brock incorporou também a partir de seu ponto de vista, a lógica da tradição musical brasileira da MPB que incorporava a questão da construção da nação moderna e democrática. O nacional-popular que os roqueiros incorporaram

---

<sup>268</sup> VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

<sup>269</sup> MORELLI, Rita. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 88-101, jan.-jun. 2008.

<sup>270</sup> Idem, p. 97.

aumentaram e massificaram esse tipo de discurso, que ainda não pode ser considerado internacional-popular como em outros campos da indústria cultural no Brasil.

Neste sentido, o objetivo desta etapa do trabalho é discutir a questão do nacional-popular nas canções e depoimentos de Cazuza e Gonzaguinha. Buscaremos identificar e analisar qual a concepção de nação expressa nas obras desses artistas, visando entender o que eles entendiam como Brasil, brasileiro e povo.

### 5.3.1. Sonhos Brasis<sup>271</sup> de Gonzaguinha

Nessa seção vamos buscar compreender de que forma esse discurso do nacional-popular fizeram parte da obra e dos depoimentos de Gonzaguinha e Cazuza durante a década de 1980.

Gonzaguinha fazia parte da geração AI-5, que fazia resistência a ditadura militar brasileira. A partir de meados da década de 1970, suas canções foram incorporando a lógica da “canção de abertura”, que discutimos anteriormente. Assim, vejamos com calma qual sua ideia sobre o Brasil e a nação.

Na canção “Desenredo (G R E S Unidos do Pau Brasil)”, gravada ainda em 1979, no disco *Gonzaguinha da vida*, ele vai explicar o surgimento do país. Vejamos:

#### **Desenredo (G. R. E. S. Unidos do Pau Brasil)** (Gonzaguinha e Ivan Lins)

No dia em que o jovem Cabral chegou por aqui, ô ô  
Conforme diversos anúncios na televisão  
Havia um coro afinado da tribo tupi  
Formado na beira do cais cantando em inglês  
Caminha saltou do navio assoprando um apito em free bemol  
Atrás vinha o resto empolgado da tripulação  
Usando as tamancas no acerto da marcação  
Tomando garrafas inteiras de vinho escocês  
Partiram num porre infernal por dentro das matas, ô ô

---

<sup>271</sup> Título de uma canção de Gonzaguinha gravada em 1984, no disco *Grávido*.

Ao som de pandeiros chocalhos e acordeão  
Tamoios, Tupis, Tupiniquins, acarajés ou Carijós (sei lá quem mais...)

Chegaram e foram formando aquele imenso cordão, meu Deus que bão  
E então de repente invadiram a Avenida Central, mas que legal  
E meu povo, vestido de tanga adentrou ao coral  
Um velho cacique dos pampas sacou do pistom  
E deu como aberto, em decreto mais um carnaval

E assim, a Vinte e Dois daquele mês de Abril  
Fundaram a Escola de Samba Unidos do Pau-Brasil

O samba foi composto por Gonzaguinha em parceria com Ivan Lins<sup>272</sup> e foi cantado num crescendo, onde a última estrofe aparece realçada na gravação. A canção vai contando como teria ocorrido a “fundação” do Brasil, a partir da chegada dos portugueses. Algumas questões são suscitadas a partir de sua análise: em primeiro lugar, a origem da nação brasileira não tem conflitos e sim um encontro amistoso entre portugueses e indígenas. A tribo tupi cantava na praia esperando a esquadra de Cabral que desembarcava. E a tripulação descia dos navios no compasso da música. Não está presente o genocídio que os indígenas sofreram, os conflitos causados pelo encontro de ameríndios e europeus, a resistência daqueles que aqui estavam e tiveram suas terras surrupiadas (para dizer pouco). Gonzaguinha, um artista que sempre esteve preocupado em compor criticamente suas obras, não pensou nos conflitos e sim na harmonia quando compôs sobre a origem da nação.

Outra questão interessante é que este encontro equilibrado entre portugueses e indígenas acabou na fundação de uma escola de samba, a Unidos do Pau Brasil. O carnaval foi decretado por um velho cacique. Vamos ver que essa ideia é recorrente nas canções de Gonzaguinha: de que o carnaval tem uma forte ligação com o Brasil e é o que ajuda a sanar conflitos e buscar as saídas para as dificuldades.

---

<sup>272</sup> É interessante ressaltar que essa é uma das raríssimas parcerias que Gonzaguinha gravou ao longo de sua trajetória. Ele compunha sozinho na grande maioria das vezes e seu reconhecimento entre seus pares sobre seu papel de compositor só crescia a medida que sua obra se consolidava. Não era à toa que ele vivia recebendo pedidos de músicas de diversos cantores e cantoras. Por seu lado, Cazuzza raramente compunha sozinho. A maioria absoluta das canções foi feita em parceria com diversos amigos e artistas. Apesar de também receber encomendas de músicas, ele buscava parceiros em quase todas as suas composições.

O terceiro ponto a ser ressaltado nesta canção é que o povo brasileiro não aparece com a ideia de junção das raças. Ele é o indígena, *vestidos de tanga*, e que entra no carnaval promovido pela reunião de portugueses e ameríndios. Os africanos não aparecem na canção, mas a ideia da harmonia das raças está fortemente dada. E o povo “puro” é o nativo.

A canção “Pequena memória para um tempo sem memória” foi gravada no ano seguinte, em 1980, no álbum *De volta ao começo*. Ela vai relatando as “*lutas inglórias*” e “*obscuros personagens*” de “*um tempo onde lutar por seu direito é um defeito que mata*”. Eis um trecho:

### **Pequena memória para um tempo sem memória (Gonzaguinha)**

E tantos são os homens por debaixo das manchetes  
São braços esquecidos que fizeram os heróis  
São forças, são suores que levantam as vedetes  
Do teatro de revistas, que é o país de todos nós  
São vozes que negaram liberdade concedida  
Pois ela é bem mais sangue  
Ela é bem mais vida  
São vidas que alimentam nosso fogo da esperança  
O grito da batalha  
Quem espera nunca alcança

A música encerra um *pout porri* e é um samba e começa após a declamação de “Achados e perdidos” feita por Marília Medalha e analisada anteriormente. O trecho selecionado fala da luta contra a ditadura e dos enfrentamentos atravessados pelas pessoas “comuns” que conseguem, apesar de tudo serem heróis. E é nesse ponto que o Brasil é comparado ao teatro de revistas. Vimos anteriormente a referência e deferência com que Gonzaguinha cantava o Rio antigo e o teatro de revistas fazia parte desse universo. O interessante é que aqui, não há comparação com o carnaval, mas com as vedetes, dançarinas e cantores que promoviam esse tipo de espetáculo.

A canção “Sonhos Brasis”, Gonzaguinha vai mais uma vez definir o país para ele. Gravada em 1984, no disco *Grávido*, ela é um canto de esperança no futuro. Vejamos uma parte:

## Sonhos Brasis

Felicidade eu quero a (fé) liberdade  
para o povo do meu país  
toda riqueza pro menino que é o meu país

felicidade eu digo axé liberdade  
para o povo do meu país  
todo futuro pro menino que é o meu país

A parte da letra que selecionamos revela a confiança no porvir. É importante contextualizar que em 1984 o governo ditatorial estava em crise de legitimidade e enfrentou o movimento popular das diretas-já que tomou o país pedindo eleições diretas para presidente. Essa música, assim como boa parte do disco, reflete esse clima esperançoso no horizonte. E nela, o Brasil ainda é um menino, uma nação a ser construída, a ser transformada em adulta. E o povo merece felicidade e liberdade.

Assim, para Gonzaguinha o Brasil tem um viés positivo. Dentro da linha da MPB engajada, o país é visto de forma positiva. Ele surge com um mito de origem sem conflito e harmonioso, sem levar em consideração as questões relacionadas a conquista dos europeus na América. A festa, o carnaval, o teatro de revistas revelam a complexidade e confusão do país, mas visto de uma forma alegre e prazerosa. Ainda assim, a nação também foi definida como uma criança, mostrando que a construção da nação moderna e democrática pelo qual a geração de 68 lutava ainda estava por chegar.

Na conjuntura da aprovação do Pacote de Abril pelo governo militar, tentando dificultar a eleição da oposição, Pelé declarou que “*O povo brasileiro não está preparado para votar*”. A resposta de Gonzaguinha foi dada em 1978, no disco *Recado*, chamada “E por falar no rei Pelé”.

### **E por falar no rei Pelé...** (Gonzaguinha)

Craque mesmo é o povo brasileiro  
corre o campo, se esforça o tempo inteiro

Vai pra ponta e centra e cabeceia  
e ele mesmo é o goleiro que escanteia  
e o gandula que apanha no fosso a pelota  
e a galera que a equipe incendeia  
Craque mesmo é o povo brasileiro  
carregando esse time de terceira divisão  
nesse jogo sem gol, mas que emoção,  
couro cru também é um mata fome!  
Sempre um bamba se esquece  
e a bola come, ele tá com fome, nego  
sempre um morre, é fatal a indigestão  
Craque mesmo é o povo brasileiro  
com os homens em cima na marcação  
transformando a partida em pedreira  
uma rinha sem gol, mas que emoção  
na redonda ele se atira qual leão  
tá pensando que é um prato cheio de feijão  
e não é não!

A ótima ideia de responder Pelé sobre as capacidades que a população brasileira trazia consigo nos permite analisar, por outro lado, o que era o “povo” para ele. A comparação desta vez com o futebol se faz óbvia, e o craque é o “povo”, e não Pelé. Na canção, a vida é difícil e cheia de obstáculos, mas são as pessoas que conseguem sobreviver nesse jogo “*da terceira divisão*”. O “povo”, seja ele quem for, é visto positivamente em detrimento das camadas mais altas (representadas aqui por Pelé). Apesar das dificuldades, eles sempre se superaram.

Em 1983, Gonzaguinha definiu o povo brasileiro de uma forma interessante. Foi em “Tem dia que de noite é assim mesmo”, gravada no álbum *Alô, alô Brasil*.

### **Tem de dia que de noite é assim mesmo (Gonzaguinha)**

E quem não quer a alegria  
E quem não quer felicidade  
E quem não quer o coração  
Batendo  
Sem qualquer dificuldade  
E quem não quer o carnaval  
Pela vida  
O tempo inteiro  
É claro que eu quero tudo isso

E muito mais  
Porque eu sou brasileiro  
Brasileiro, *bratuqueiro*  
*Bragulheiro*, baderneiro  
Bandoleiro - sou o que você quiser  
*Ma'* quero tudo aquilo  
Que eu tenho de direito  
É o direito de qualquer Zé  
(ou será que não é?!)

Esse samba vai crescendo em animação a medida que vai sendo executado. Como outras canções que vimos, ela também tem um otimismo e uma busca pela felicidade em seu enredo. O carnaval continua presente, como um sonho almejado que nunca termina. Mas o que queremos ressaltar agora é a definição de brasileiro que ele fez: o jogo de palavras de *brasileiro*, *bratuqueiro*, *bragulheiro*, *baderneiro* e *bandoleiro* revela que todos os tipos de pessoas são incluídas no conceito de “povo brasileiro”. O que importa é que todos têm direitos a serem alcançados e respeitados. A ideia de usar palavras parecidas com brasileiro dá a entender que o objetivo é que todos, inclusive os Zés, lutem pelos seus direitos. É a manutenção do conceito da canção engajada de levar a conscientização ao “povo” na construção de uma nação moderna e democrática.

A maioria das canções que nos ajudaram a compreender o significado de nação e povo para Gonzaguinha estavam concentradas no final da década de 1970 até 1983, ou seja, o período da transição política e da crise de legitimidade do regime. Duas canções foram criadas para embalar acontecimentos políticos nos anos seguintes. A primeira delas é “Gravidez – meninos eu vi”, do LP *Grávido*, em 1984.

### **Gravidez - Meninos, eu vi (Gonzaguinha)**

Meninos eu vi  
o povo nas ruas  
querendo dar à luz  
para quem quisesse ver  
para quem quisesse  
ganhar o brilho da luz  
meninos eu vi  
o povo nas ruas  
querendo dar o sol  
para quem quisesse ver

para quem quisesse  
ganhar o brilho do sol  
bebi com eles  
a coragem das cores  
na avenida brasil  
aprender a colorir  
ergui com eles um brinde  
ao futuro  
sem o medo Brasil  
caminhar e colorir  
meninos eu vi  
que o luto não é pra chorar  
é um verbo pra viver  
feliz  
Meninos eu vi  
o povo nas ruas  
em plena gravidez  
para quem quiser saber  
para quem quiser ganhar  
os filhos dessa gravidez.

A balada vai cantar o movimento das diretas-já e a retomada das ruas pela população brasileira. Ele nos explica a canção e a conjuntura que estavam atravessando:

Começou no movimento pelas eleições diretas, uma esperança viva. As ruas foram ficando cheias de cores. Ninguém pode negar que existe uma gravidez rolando, um estado de quem vai dar a luz, de várias maneiras. (...) Existe uma gravidez e, ao mesmo tempo, toda uma tendência para abortá-la. O país está grávido e esse povo ainda não pode dar a luz. Mas esse filho vai nascer e vai vir da rua.

O otimismo e a esperança eram uma marca muito forte nas canções de Gonzaguinha. A aposta na construção de um novo mundo, de uma nação que estava prestes a renascer, na enorme capacidade de resistência, dignidade e luta da população faziam parte do universo de suas canções. E cantar isso, fazia parte de uma das incumbências do artista Gonzaguinha.

Em 1985 Gonzaguinha estava de férias desde o lançamento de seu último disco e se engajou no início do ano na tentativa de criar uma unidade em torno do nome de Tancredo Neves. Como tinha participado de todos os comícios pelas diretas, continuou

envolvido na vida política do país. Em março chegou a declarar pela primeira vez que podia ser candidato “*não descarto um mandato político; os artistas não podem continuar representados por não-representantes como os deputados-cantores Agnaldo Timóteo e Moacir Franco*”<sup>273</sup>. Nessa mesma conjuntura participou do I Encontro de Música Popular Brasileira que terminou com um grande show e com a Carta de Araxá, documento produzido pelo encontro, sendo entregue em praça pública nas mãos de Tancredo. A canção “O homem falou”, foi lançada em outubro deste ano, no disco *Olho de lince – trabalho de parto*. Eis um trecho:

**O homem falou** (Gonzaguinha)

Pode chegar que a festa vai é começar agora  
E é prá chegar quem quiser, deixe a tristeza prá lá  
E traga o seu coração, sua presença de irmão  
Nós precisamos de você nesse cordão  
Pode chegar que a casa é grande e é toda nossa  
Vamos limpar o salão, para um desfile melhor  
Vamos cuidar da harmonia, da nossa evolução  
Da unidade vai nascer a nova idade  
Da unidade vai nascer a novidade

Este é um samba animado que vai sendo cantada num crescendo até o refrão final. Foi composto para reforçar a necessidade de reunião em torno do governo de Tancredo Neves. Claro que quando foi lançado a conjuntura já era outra, pois Tancredo já havia morrido, mas o interessante é que se mantém a necessidade do canto como forma de tomada de consciência para os ouvintes. O otimismo com o futuro ainda era um fator presente nas canções, apesar de ele declarar que o nome do disco *Olho de lince – trabalho de parto* indicava que era necessário ficar atento aos ataques que seriam enfrentados.

O disco seguinte gravado por Gonzaguinha foi *Geral*, em 1987. Nele já está presente toda a decepção com o processo de transição política e do governo Sarney. Na música homônima ao álbum, isso ficou bastante claro:

**Geral** (Gonzaguinha)

*Ai ó! Se botar a lona por cima, vira circo! Se cercar, já virou asilo, Brasil! Tá tudo bem, mas que tá esquisito, tá ...*

---

<sup>273</sup> Jornal do Brasil, 09/03/1985, Caderno B, p.1.

Assim, não dá, não é mole não  
Vamos dar uma geral nessa tal de transição (ou transação?)  
Assim não dá, não é mole não  
Eles entram com o trem da alegria  
E a gente com a cara pro bofetão!

Alguns da patota da estrela, coturno e dólmã  
Tão doidos pra continuar comendo a maçã  
Com pobre na vida querendo bancar “bam-bam-bam”  
Só osso do moço sobrou na sessão “pam-pam-pam”  
Herança maldita deixando a gente tantã  
João, cala a boca e me esquece  
Vê se vai pra Teerã – teu Brasil nunca mais!

Assim não dá...

Só porque aquele famoso Conde d’Eu  
E Judá  
E no Sudão  
Esse negócio aí de “tem de dar!”  
Com a gente não deu muito certo não  
Nós já deu tudo que tinha, meu bem  
Tá na hora da gente comer também (e segura o Leão)  
Eles trabalham pra gente, a gente é que bota eles lá  
A gente é que paga essa conta, mordomia e marajá  
Eles trabalham pra gente, a gente é que bota eles lá  
E quem bota deve ter direito de tirar  
Anota o que eu vou te falar, escreve  
É um recado pequeno, é breve:  
“Desrespeitar meu amor ninguém se atreve  
Se você não me valorizar, eu faço greve!”

*-Ai ó! Transição é mesmo assim: é no meio! É como se a gente tivesse passando no meio de um corredor polonês: tomando porrada! Ou então, no meio de uma briga de casal: toma porrada! No meio de uma briga de bar: tomando porrada! Tomando no meio, no meio da aliança (herancinha desgraçada)! E é o seguinte: confusão no meio do campo, a bola não sei pr’onde é que foi, cadê? O nego ladrão roubou! Toma rapá, eles tem que levar vantagem em tudo! Certo, certo! Ô do bigode: ereção já! Ereção já!*<sup>274</sup>

Assim não dá...

O samba acompanhado de uma sanfona durante toda sua execução é extremamente animado e em alguns momentos é declamado. Gonzaguinha começa reclamando dos militares que ainda estariam interessados na participação do governo. Eles são a “herança maldita”. Mas há também a desconfiança em relação aos políticos

---

<sup>274</sup> Essa parte da canção é declamada.

civis, a corrupção e a cobrança de impostos. Os conchavos e acordos são lembrados. A transição surge como um momento delicado e ironicamente ele brinca com Sarney e as eleições diretas (“*ereção já!*”).

A crise econômica e política do governo Sarney leva Gonzaguinha a enfrentar o pessimismo e criticar duramente o governo civil. Até aquele momento os questionamentos mais fortes eram relacionados a ditadura militar, mas a transição levou ao descrédito com o futuro. Essa canção ficou quinze dias na Censura aguardando liberação já em 1987<sup>275</sup>. Sobre a canção ele declarou: “*O meu trabalho é assim. Tem o humor indignado de um compositor, mostrando como está indignado também o povo brasileiro em meio a esse caos político, essa crise, quando a Sunab tabela a feijoada*”<sup>276</sup>

A canção está num disco basicamente de regravações de sucessos do cantor, somente com mais quatro músicas inéditas. Ela marca o fim de uma relação otimista e esperançosa com a transição política. Após tanta luta e resistência aos militares, o governo civil eleito indiretamente não representava os interesses da população. A saída, segundo a canção, era a possibilidade de mobilização popular (*se não me valorizar, eu faço greve!*”).

No ano seguinte, em 1988, o país continuava o governo Sarney, com inflação disparada e o Executivo “ganhando” mais um ano de mandato. A Constituinte chegava aos finais de seu trabalho para a sua promulgação em outubro. A “ressaca” da perda do movimento das diretas já e a eleição e morte de Tancredo Neves. Enfim, vários são os acontecimentos que estão “mexendo” com a cabeça de Gonzaguinha.

A canção “É” foi lançada no LP, *Corações Marginais* e no mesmo ano foi gravada por Simone e Marlene já como uma música crítica ao contexto atravessado pelo país, mas ao mesmo tempo esperançosa.<sup>277</sup> Vale observar que o título da canção está no presente do indicativo: o “É”, é agora, ou seja, o momento chegou, ele não tem mais expectativas sobre o futuro. A ideia básica é que o futuro é agora. Relacionando com o conceito de canção da abertura cunhado por Marcos Napolitano e discutido anteriormente, essa

---

<sup>275</sup> O Globo, 18/08/1987, Matutina, Jornais de Bairro, p. 30.

<sup>276</sup> Idem.

<sup>277</sup> Esta música fez parte da trilha sonora da novela “Vale tudo”, grande sucesso da Rede Globo em 1988.

canção não se encaixa neste perfil (como uma série de outras feitas por Gonzaguinha anteriormente), já que o futuro chegou.

É (Gonzaguinha)

É!

A gente quer valer o nosso amor  
A gente quer valer nosso suor  
A gente quer valer o nosso humor  
A gente quer do bom e do melhor...

A gente quer carinho e atenção  
A gente quer calor no coração  
A gente quer suar, mas de prazer  
A gente quer é ter muita saúde  
A gente quer viver a liberdade  
A gente quer viver felicidade...

É!

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

É!

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

A própria música, que começa com voz e violão, termina em um samba efusivo e entusiástico, demonstrando a vontade de agregar cada vez mais seus ouvintes. No final da música a sensação do ouvinte é que ele foi “engolido” por ela, ou seja, que ele também faz parte dessa nação que está sendo julgada.

Em relação a letra, acredito que o foco de Gonzaguinha era a discussão sobre os direitos. O “*A gente quer...*” repetido tantas vezes, era aquilo que foi negado até então (durante a ditadura). Amor e humor são reivindicados, assim como liberdade e felicidade. A mensagem central era que queremos nossos direitos que não foram respeitados até então. Atenção ouvinte, porém, que nós não somos mais ingênuos (a gente não tem mais cara de panaca nem jeito de babaca, nossa bunda não tá mais exposta na janela). O final da letra (que foi a mais explorada no momento do lançamento pela Simone) é bem

enfático no que “*a gente quer...*” viver uma nação e ser um cidadão. Para Gonzaguinha, após a luta pelo fim da ditadura era chegado de lutar pelos direitos que a transição política estava longe de atingir. O otimismo com o futuro, tão presente em diversas canções, dava lugar a necessidade de construção do presente. O caminho que foi sendo apontado por ele naquela conjuntura foi de tomada das ruas e exigência dos direitos. Era o momento de nova reconstrução do país, buscando a experiência da plena cidadania.

### 5.3.2. Brasil<sup>278</sup> de Cazuza

No início da carreira de Cazuza junto com o Barão Vermelho e mesmo em sua carreira solo não havia a preocupação com a política *strictu sensu* nem com a ideia de nação e de povo mais diretamente. As obras nessa época tinham um caráter próximo a questões adolescentes, como vimos.

Porém, em seu segundo disco solo as questões políticas e sociais começaram a aparecer em sua obra. Segundo Jamari França:

Ele [Cazuza] só entraria mesmo nos temas sociais e políticos a partir do segundo disco solo, *Só se for a dois*, influenciado pela engajada Legião Urbana. ‘Eu tenho inveja do Renato Russo, inveja criativa’, proclamava.<sup>279</sup>

A canção “Vai à luta” foi feita para o ministro da Fazenda, Dílson Funaro, responsável pelo Plano Cruzado e gravada no disco *Só se for a dois* em 1987. Um pequeno trecho ele diz:

**Vai à luta** (Cazuza/Rogério Meanda)

---

<sup>278</sup> Título de canção de Cazuza, gravada em 1988 no álbum *Ideologia*.

<sup>279</sup> Jamari França, *apud*: GRANGEIA, Mario Luis. *Redemocratização e desigualdades sociais segundo Cazuza e Renato Russo*, São Paulo: Revista Aurora/PUC/SP, 2011.

O pessoal gosta de escrachar  
De ver a gente por baixo  
Pra depois aconselhar  
Dizer o que é certo e errado

Eu te avisei: "Vai à luta  
Marca teu ponto na justa"

O rock vai falar sobre as dificuldades enfrentadas e a necessidade de enfrentar as críticas. Segundo o próprio Cazuzza era uma homenagem ao ministro da Fazenda.

Não é que anteriormente Cazuzza não estivesse envolvido com as questões políticas do país. Durante o show no Rock'n Rio, em 15 de janeiro de 1985, cantou enrolado a bandeira nacional a canção "Pro dia nascer feliz". Esse foi o dia da eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral. Era um momento de esperança.

Três anos depois a conjuntura era outra. Cazuzza recebeu durante o show uma bandeira nacional e cuspiu sobre ela. Teve que responder à imprensa e à opinião pública sobre o fato e comparou os momentos:

(...) eu me enrolei foi naquele clima de Tancredo, eu estava, como todo o povo, inebriado por um sentimento de mudança, de esperança. A coisa do vai-pra-frente, algo lindo, um movimento sincero que se esvaziou por erro dos políticos. No Rock In Rio, eu cantei por dez minutos com a bandeira, sonhei, acreditei. Quando eu era adolescente, também acreditava. A gente não tinha descoberto a vaselina, o conchavo. Entrava com garra mesmo. Nem sei mais se essa garra existe hoje com os novos adolescentes.<sup>280</sup>

A conjuntura otimista havia mudado para ambos os artistas durante o governo Sarney. Assim, as questões políticas vão se tornar mais frequentes em sua obra. Ele vai efetivamente se debruçar sobre essas questões e cantá-las a partir do álbum *Ideologia*, de 1988. Esse disco é um marco na carreira do artista porque foi criado durante uma grande e grave internação que ele atravessou em um hospital norte-americano. Três canções

---

<sup>280</sup> MARQUES, Carlos José; ROCHA, Eduardo Fonseca da. "Eu vou bem. O Brasil vai mal." : *Isto é Senhor*. São Paulo, 09 nov 1988. p. 4.

foram importantes cantando a conjuntura política da transição e do governo Sarney. Segundo ele, “*Eu considero Ideologia, Brasil e O tempo não para uma trilogia do Sarney ao PT no poder. É uma trilogia de esperança*”.<sup>281</sup> E essa trilogia que analisaremos a partir de agora.

A canção “Ideologia”, foi gravada no disco com o mesmo nome em 1988. Vamos analisá-la por partes:

### **Ideologia** (Frejat/Cazuza)

Meu partido  
É um coração partido  
E as ilusões  
Estão todas perdidas  
Os meus sonhos  
Foram todos vendidos  
Tão barato que eu nem acredito  
Ah! Eu nem acredito

Que aquele garoto  
Que ia mudar o mundo  
Mudar o mundo  
Frequenta agora  
As festas do "Grand Monde"

O rock feito em parceria com Frejat, revela a ausência de sonhos e ilusões que a conjuntura da Nova República impôs aos jovens da década de 1980. As utopias e os ideais foram vendidos e aqueles que lutaram para transformar o mundo se acomodaram num mundo do *grand mode*.

Meus heróis  
Morreram de overdose  
Meus inimigos  
Estão no poder  
Ideologia!  
Eu quero uma pra viver

---

<sup>281</sup> Revista Bizz, dezembro de 1988.

Ideologia!  
Eu quero uma pra viver

Ideologia era uma questão importante para a geração de 68, e Cazuza revela que não existia mais essa perspectiva. A geração dele ou ainda a anterior, morreu de overdose. Parece que como disse John Lennon muitos anos antes: “*o sonho acabou.*”

O meu prazer  
Agora é risco de vida  
Meu sex and drugs  
Não tem nenhum rock 'n' roll  
Eu vou pagar  
A conta do analista  
Pra nunca mais  
Ter que saber  
Quem eu sou  
Ah! Saber quem eu sou

Pois aquele garoto  
Que ia mudar o mundo  
Mudar o mundo  
Agora assiste a tudo  
Em cima do muro  
Em cima do muro!

O final da canção inclui a questão da Aids e o questionamento do estilo de vida que ele propagava até então da tríade sexo-drogas-rock'n roll. O jovem, da geração 68 ou da de 80, se adaptou, se acomodou ao mundo e fica somente observando. É notória a diferença de interpretação do futuro e do presente em relação ao que Gonzaguinha cantava. O pessimismo, a agressividade, a falta de esperança são as bases que organizam essa canção. O próprio Cazuza fala sobre ela: “*Ideologia é muito pessimista porque, na verdade, é a história da minha geração, de 30 anos, que viveu o vazio todo. É amarga porque a gente achava que ia mudar o mundo e está tudo igual.*”<sup>282</sup> A música acaba

---

<sup>282</sup> MARQUES, Carlos José; ROCHA, Eduardo Fonseca da. “Eu vou bem. O Brasil vai mal.” : *Isto é Senhor*. São Paulo, 09 nov 1988. p. 3-10.

revelando a passagem das gerações, com o fim das utopias, as *bad trips*, a chegada da Aids, e a desilusão com a Nova República.

A música “Brasil” foi gravada em 1987 e lançada no ano seguinte no LP *Ideologia* (Universal). Foi feita sob encomenda para o filme “Rádio Pirata”, de Lael Rodrigues. A letra é de Cazuza e a música de George Israel e Nilo Romero. Ainda em 1988 foi gravada por Gal Costa e entrou como a música de abertura da novela Vale Tudo, da Rede Globo.

**Brasil** (Cazuza, Nilo Romero, George Israel)

Não me convidaram  
Pra esta festa pobre  
Que os homens armaram  
Pra me convencer  
A pagar sem ver  
Toda essa droga  
Que já vem malhada  
Antes de eu nascer

Não me ofereceram  
Nem um cigarro  
Fiquei na porta  
Estacionando os carros  
Não me elegeram  
Chefe de nada  
O meu cartão de crédito  
É uma navalha

Brasil!  
Mostra tua cara  
Quero ver quem paga  
Pra gente ficar assim  
Brasil!  
Qual é o teu negócio?  
O nome do teu sócio?  
Confia em mim

(...)

Não me sortearam  
A garota do Fantástico  
Não me subornaram  
Será que é o meu fim?  
Ver TV a cores  
Na taba de um índio

Programada  
Prá só dizer "sim, sim"

Brasil!  
Mostra a tua cara  
Quero ver quem paga  
Pra gente ficar assim  
Brasil!  
Qual é o teu negócio?  
O nome do teu sócio?  
Confia em mim

Grande pátria  
Desimportante  
Em nenhum instante  
Eu vou te trair  
Não, não vou te trair

A música é um rock, feita com três acordes. A audição da canção permite perceber seu caráter de denúncia: Cazuza canta com muita potência e energia todas as contradições e limitações do país, mas no momento de repactuar com a nação, é como se o fizesse com suavidade e doçura.

Essa música fala sobre exclusão. A ditadura acabou, mas mesmo assim não foi permitido a maioria da população participar do processo (ou dessa festa pobre, ou seja, das eleições). O que restou foi uma “droga malhada”, que foi imposta ainda antes do nascimento (ou seja, nossa “herança maldita”). A não participação nos processos decisórios impingiu que a maioria da população (e Cazuza aí se inclui) ficasse de fora da festa (tomando conta dos carros, ou sem ser sorteado pro Fantástico), ou ainda, sem ser eleito ou subornado por ninguém. A crise econômica (cartão de crédito), assim como a alienação provocada pela TV impedem a participação na construção de um novo país. Na letra o Brasil ainda é um desconhecido (mostra sua cara), os tempos de ditadura acabaram, mas o país ainda precisa ser descoberto. A desilusão e a crítica a falta de participação política estão na base deste rock.

Sobre a canção, ele declarou que: “*Brasil é uma música crítica, mas não tem nada a ver com uma fase política (!). Eu simplesmente passei o ano todo passado do lado de dentro e quando abri a janela vi um país totalmente ridículo*”.<sup>283</sup>

Por outro lado, ao explicar a música mostra de forma bastante clara seu viés político:

É como um cara pobre, normal, vê este 1% da população que está se dando bem – do qual faço parte – sem cair no paternalismo. A droga que vem malhada não é só o pó, mas o salário que já vem assim também. É um deboche sem autocompaixão.”<sup>284</sup>

Porém, no final da canção, o artista se redime, apesar de todas as contradições expostas, ele nunca irá trair a pátria. Para Cazuzza, toda a contestação e denúncia feita na canção não invalida a necessidade de não abandonar o país, e sim construir um novo, que incorpore a maioria da população. Na realidade, para ele, o fim da ditadura abriu frestas para que “a grande pátria desimportante” se tornasse a grande pátria. A questão da nação chega com toda a força e é incorporada em uma de suas letras mais críticas.

Fechando a trilogia, temos a música “O tempo não para”, gravada no álbum de mesmo nome ainda em 1988. Com o sucesso de vendas do disco *Ideologia* e com os shows, Cazuzza decidiu lançar esse LP com músicas ao vivo, com sucessos e que incluía “Vida louca vida”, de Lobão e Bernardo Vilhena e “O tempo não para”, parceria sua com Arnaldo Brandão. Eis uma parte:

### **O tempo não para (Arnaldo Brandão/Cazuzza)**

---

<sup>283</sup> Jornal do Brasil, agosto de 1987. *Apud.* DUÓ, Eduardo. *Cazuzza*, São Paulo: Martins Claret (coleção Vozes do Brasil) 1990, p. 95.

<sup>284</sup> GUEDES, Jeferson. “Cazuzza inventa o amor”, *O globo*. Rio de Janeiro, 07 mai 1987, edição matutina, Segundo Caderno, p. 5

Eu não tenho data pra comemorar  
Às vezes os meus dias são de par em par  
Procurando agulha num palheiro

Nas noites de frio é melhor nem nascer  
Nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer  
E assim nos tornamos brasileiros  
Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro  
Transformam o país inteiro num puteiro  
Pois assim se ganha mais dinheiro

A tua piscina tá cheia de ratos  
Tuas ideias não correspondem aos fatos  
O tempo não para

A revolta e a desilusão com o mundo a sua volta se mantém nessa canção. A crítica veemente aparece na formação do brasileiro. É sempre aquele que sofre as mazelas, o castigado pelas decisões e opções daqueles que “*transformam o país inteiro num puteiro*”. Esses são os responsáveis pela miséria da população, são os corruptos cheios de esquemas para a manutenção do poder durante o governo Sarney.

O disco *Burguesia* foi gravado em 1989, com a doença avançando cada vez mais no corpo de Cazuza. Foi um álbum duplo que foi gravado com intervalos entre internações hospitalares e idas ao estúdio. Em algumas vezes, ele estava tão fraco que gravava deitado com o oxigênio a seu lado. Mas ele tinha enorme urgência que a gravação finalizasse. Nessa conjuntura, a faixa título é muito representativa do que ele queria mostrar aquela altura. “Burguesia”, a música, era extremamente ácida. Vejamos somente um trecho:

### **Burguesia** (Cazuza/Ezequiel Neves/George Israel)

As pessoas vão ver que estão sendo roubadas  
Vai haver uma revolução  
Ao contrário da de 64  
O Brasil é medroso  
Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia  
Vamos pra rua  
Vamos pra rua  
Vamos pra rua  
Vamos pra rua  
Pra rua, pra rua

Vamos acabar com a burguesia  
Vamos dinamitar a burguesia  
Vamos pôr a burguesia na cadeia  
Numa fazenda de trabalhos forçados  
Eu sou burguês, mas eu sou artista  
Estou do lado do povo, do povo

A burguesia fede - fede, fede, fede  
A burguesia quer ficar rica  
Enquanto houver burguesia  
Não vai haver poesia

Ao definir os burgueses como fedidos, Cazuzza demonstra todo o asco e nojo que sentia em relação a esse grupo. Para ele, esses eram os responsáveis pelo estado caótico social, político e econômico que o país se encontrava. Segundo a canção era necessário uma revolução diferente da de 64. Sem nos prendermos a nomenclatura, parece que ele estava propondo uma revolução comunista no pior dos termos, com paredão de fuzilamento e fazenda com trabalhos forçados. Interessante que ele se assumiu como fazendo parte da burguesia, mas seu papel como artista o permitia entender, ficar ao lado do povo e cantar para ele os caminhos que deviam ser trilhados. Portanto, haviam burgueses maus e burgueses bons (e ele fazia parte do segundo grupo, é claro).

Cazuzza chegou especificamente na questão na definição de país e “povo” somente em seu disco póstumo, *Por aí*, de 1991. Foi quando gravou a música “O Brasil vai ensinar o mundo”.

### **O Brasil vai ensinar o mundo** (Renato Rocket/Cazuzza)

No mundo inteiro há tragédias  
E o planeta tá morrendo  
O desespero dos africanos  
A culpa dos americanos

O Brasil vai ensinar o mundo  
A convivência entre as raças  
Preto, branco, judeu, palestino  
Porque aqui não tem rancor  
E há um jeitinho pra tudo  
E há um jeitinho pra tudo

Há um jeitinho pra tudo

O Brasil vai ensinar ao mundo  
A arte de viver sem guerra  
E, apesar de tudo, ser alegre  
Respeitar o seu irmão  
O Brasil tem que aprender com o mundo  
E o Brasil vai ensinar ao mundo  
O mundo vai aprender com o Brasil  
O Brasil tem que aprender com o mundo  
A ser menos preguiçoso  
A respeitar as leis  
Eles têm que aprender a ser alegres  
E a conversar mais com Deus...

Esse rock é muito interessante por revelar a relação dual que Cazuzza tinha com o país. Havia coisas a serem valorizadas e exportadas enquanto outras ainda tinham que ser assimiladas de outros países. O argumento positivo do país e dos brasileiros diz respeito em primeiro lugar a democracia racial e a possibilidade de convivências harmônicas entre os povos. Sabemos que desde os anos de 1970 com a reorganização do movimento negro a crítica a democracia racial era feita contundentemente por seus militantes, mas o ressaltado por ele foi o caráter não conflituoso e não bélico que a população tinha. Além disso, na canção o brasileiro é alegre e crente a Deus. É claro que essa qualificação de que é “ser brasileiro” é uma construção de uma imagem que passa a ideia de que todos são dóceis, divertidos e harmônicos, o que de forma nenhuma corresponde a nossa realidade.

As críticas ao país vão no sentido do “jeitinho brasileiro”<sup>285</sup>, da malandragem que fariam parte da forma com que os brasileiros se relacionam com a vida em sociedade e

---

285 O antropólogo Roberto da Matta foi um dos autores que procurou explicar o comportamento do brasileiro através do jeitinho. Segundo ele: No caso das leis gerais e da repressão, seguimos sempre o código burocrático ou a vertente impessoal e universalizante, igualitária, do sistema. Mas no caso das situações concretas, daquelas que a “vida” nos apresenta, seguimos sempre o código das relações e da moralidade pessoal, tomando a vertente do “jeitinho”, da “malandragem” e da solidariedade como eixo de ação. Na primeira escolha, nossa unidade é o indivíduo; na segunda, a pessoa. A pessoa merece solidariedade e um tratamento diferencial. O indivíduo, ao contrário, é o sujeito da lei, foco abstrato para quem as regras e a repressão foram feitos. DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 169.

com o país. O não cumprimento das leis e a preguiça (!) seriam as questões em que o “povo” falharia e que, portanto, deveria seguir o exemplo de outros países.

A visão dual do país revela as contradições que eram vividas naquela conjuntura de crise da Nova República e eleições presidenciais onde houve a derrota da esquerda. Esse sentimento das questões positivas e negativas elencadas mostra que ele tinha uma visão do brasileiro cordial e “malandro” bastante diferente daquela demonstrada por Gonzaguinha, que realçava sua força e a luta pela sobrevivência.

## 5.4. Concluindo

A análise das canções sobre cidade e sobre o país nos ajudou a entender de que forma a geração de 68, na qual incluímos Gonzaguinha e a da década de 1980, tendo Cazusa como referência, entendiam, atuavam e cantavam seus territórios. A cidade foi objeto de crítica de ambos, pois se mostrava um local, duro, impessoal, muitas vezes violento. A geração de 68 mantinha uma visão idealizada do campo que representava o puro e autêntico, enquanto as cidades eram espaços de conflitos e sobrevivências. Já a juventude da década de 1980, através do rock, cantava sua cidade com uma visão cinematográfica, criticando as mazelas enfrentadas pela população urbana daquela conjuntura.

Nos parece claro que a ideia de que o nacional-popular tivesse se transformado durante a década de 1980 em internacional-popular em relação a indústria de bens culturais defendida por Renato Ortiz não teve muito eco no cenário musical. Para Gonzaguinha a ideia da construção de um país moderno e democrático fazia parte de sua função enquanto cantor. Incorporando o papel de cantor engajado surgido nos anos de 1960, ele buscava em diversas de suas canções, ressaltar a luta diária dos brasileiros pela sobrevivência. O país, quando não relacionado a nenhum governo, era visto acriticamente, como local harmonioso e ainda em construção. Nossa riqueza era a população que aqui vivia.

Por seu lado, Cazuzza, também se incorporou em suas canções, a “linha evolutiva da música brasileira”, cantando o Brasil. Suas canções que cantaram o país, estavam no universo do Brock, mas mantinham a tradição musical nacional, de cantar *pela* população. O protesto presente nas canções não *era* das massas, mas era feito *para* elas. Portanto, mantinha ainda a dimensão do nacional-popular comum a geração do AI-5.

A decepção com o fracasso das Diretas-já, com os rumos da Nova República colocaram o país em xeque. A geração de 68, que tanto apostou no retorno a democracia, viu a saída dos militares não representar grandes transformações políticas no cotidiano das pessoas. E a luta passou a ser pela conquista de direitos. O otimismo no futuro do país que Gonzaguinha cantava durante a primeira metade da década de 1980, com o processo de redemocratização política e os caminhos que se abriam a partir daí, foram pouco a pouco dando lugar a crítica as rotas que estavam sendo tomadas. Mesmo assim, para ele, ainda havia a possibilidade de construir um país novo a partir daí. A luta pelos direitos básicos para a população, a importância de manter a mobilização popular, eram a estrada a ser trilhada no final da década.

No caso da geração de 1980, nascida durante a ditadura militar, e que de uma forma diferente havia lutado pelas diretas-já e acompanhava as mudanças na política o sentimento era de desesperança. A decepção cantada com a Nova República era mais dura e rascante. Cazuzza a cantava em todas as canções que tinha a política como ponto de partida. O país precisava ser reconstruído, mas o pessimismo e a crítica cresciam à medida que a realidade ia acontecendo. A população era explorada e abusada por aqueles que, de uma forma ou outra, comandavam os rumos do país. No final, a saída era “*dinamitar a burguesia*”, ou seja, exterminar aqueles que de um modo ou de outro desviavam o país da rota que ele precisava seguir. Enquanto Gonzaguinha buscava saídas na luta por direitos, Cazuzza buscava a radicalização e demonstrava todo seu desprezo pela burguesia, do qual era filho.

E essa também correspondia as visões de boa parte de seus ouvintes: as pessoas que tinham mais de 40 anos, entendidas aqui como fazendo parte da geração de 68 que enfrentou a decepção do golpe militar e do AI-5 e que passou a década seguinte de uma forma ou outra resistindo e construindo caminhos para a democracia, vivia o revés do governo Sarney e buscava a luta por direitos enquanto os jovens da década de 1980 viviam

a decepção daquela conjuntura de crise econômica e política e se mostravam sem esperanças com o próprio futuro e o do país.

“Com a perna no mundo”<sup>286</sup>

Ou

“Pro dia nascer feliz”<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> Título de música de Gonzaguinha.

<sup>287</sup> Título de música de Cazuza e Frejat.

## *Conclusão.*

Chegamos ao final dessa biografia histórica comparativa entre Gonzaguinha e Cazuza com algumas ponderações a serem feitas. Em primeiro lugar: quando comecei a pesquisar o tema, diversas pessoas que tinham por volta dos 60 anos e, portanto, testemunhas da redemocratização, me diziam que as músicas características da abertura política eram as canções da MPB. Nesse sentido, o “hino” da abertura seria “O bêbado e o equilibrista” de Aldir Blanc e João Bosco enquanto “Coração de estudante”, de Milton Nascimento estaria marcada como a canção das Diretas-Já.

Por outro lado, ao conversar sobre a mesma questão com pessoas na casa dos 40 anos de idade, a música identificada como característica da transição era o rock brasileiro da década de 1980 e “Inútil” do Ultraje a rigor era a canção símbolo das Diretas-já.

As duas perspectivas têm sua razão de ser.

A MPB, na passagem nos anos 1970 para os anos 1980, havia conseguido ampliar seu público como consequência de alguns processos abordados anteriormente: a consolidação da indústria de bens culturais patrocinada pelo Estado ditatorial, o crescimento da indústria fonográfica com o lançamento de novos produtos e a criação de *cast* de músicos *emepebistas* nas gravadoras, dentre outras estratégias. Ainda marcada pela “canção engajada” da década de 1960 e pela busca de frestas que permitissem driblar a censura nos anos 1970, a MPB sofreu o impacto da nova conjuntura, marcada pela retomada (limitada) das instituições democráticas. Esta mudança permitiu o surgimento de uma “Canção de Abertura” que, ao mesmo tempo em que cantava o passado de resistência, exaltava um porvir esperançoso. Tal processo está intimamente relacionado ao momento no qual Gonzaguinha decide mudar seu repertório, ampliando a presença de canções que expressavam esse espírito de abertura e coincide com a entrada dele para o “primeiro time” da MPB com a consequente conquista de prêmios e o alcance de grandes vendas de discos.

Por seu lado, o rock brasileiro da década de 1980, favorecido pela estruturação da indústria fonográfica dos anos anteriores, estoura a venda de discos no início da década. Diversos grupos de roqueiros surgiram com performances próprias e músicas

inspiradas no *punk rock* do tipo “três acordes”. O Brock chegou com uma atitude rebelde e sem nenhum pudor em adentrar o cenário musical brasileiro, nem que fosse chutando a porta da entrada. Esse estilo musical que vem acompanhado de um *ethos* de revolta e insubmissão ecoou fortemente entre os jovens naquele momento.

Portanto, os dois gêneros musicais faziam parte daquela conjuntura de transição política. Mas, com ênfases diferentes em cada contexto mais específico. Podemos apontar que a MPB conquistou certa hegemonia entre o público ao cantar o processo de anistia e suas repercussões que perduraram até a primeira metade da década de 1980, enquanto a conjuntura das Diretas-já teve como pano de fundo característico o Brock. Curiosamente, mesmo que a trilha sonora fosse roqueira, foram os artistas da MPB que estavam presentes, majoritariamente nos palcos e nos comícios da campanha pelas eleições diretas para presidente no país.

Já dissemos aqui que não existem limites rígidos para a noção de pertencimento a uma ou outra geração. Isso parte do subjetivo e da sensibilidade de cada um, através da identidade que cada indivíduo construiu para si. Longe de desqualificar o uso deste conceito, esta característica permite que nos aproximemos da curta duração na história para relacioná-la com processos mais amplos da conjuntura. É nesse sentido que entendemos as canções de Gonzaguinha e Cazuza como constitutivas daquela conjuntura da década de 1980, e não simples reflexo da vida material. Como fundo musical das gerações de 1968 e 1980 as obras de Gonzaguinha e Cazuza refletiram e construíram significações para o contexto da época e nos permitiram entender uma dimensão simbólica importante daquele tempo.

Contudo, esse processo não foi vivido sem tensões e contradições que ora aproximavam, ora distanciavam as duas gerações com suas respectivas expressões culturais. A transição política feita “pelo alto”, sob controle e domínio dos militares não significou ausência de luta: a campanha pela anistia, os novos movimentos sociais, a campanha das Diretas-já foram momentos de tomada e retomada das ruas por parte da sociedade civil. A experiência vivida neste processo histórico foi assim marcada por um sentimento de incompletude e desilusão ao mesmo tempo em que a participação popular apontava os caminhos que precisavam ser trilhados para a conquista da democracia plena.

Esse sentimento dúbio marcou as expectativas que as gerações de 1968 e 1980 criaram diante do processo político da transição e se mostrou muito importante para a criação das canções de Gonzaguinha e Cazuza. Se Gonzaguinha via no início da década um futuro otimista, com apostas na construção de uma nação moderna e democrática, Cazuza cantou a desilusão com a Nova República.

A geração de 1968, que foi surpreendida pelo golpe militar em 1964, e fez oposição à ditadura durante todo seu processo, encarou a transição acreditando que o futuro estava por ser feito. A desilusão com o processo da redemocratização, controlado firmemente pelos militares, e o caos que o governo Sarney representou, foi respondida por esta geração a partir da perspectiva que somente a efetiva participação popular na luta pelos direitos poderia construir a nação com a qual sonhavam.

A geração de 1980, por sua vez, não teve o mesmo otimismo que a anterior. Nascida durante a ditadura, em um momento de fim das utopias, em meio à crise econômica, sua experiência de vida estava marcada pela falta de perspectivas quanto ao futuro, não só de seu país, mas também o deles próprios. Essa geração assumiu a perspectiva de denunciar os rumos errados que o país tomava, com inclusive, muita desconfiança de políticos e da política. O caminho parecia ser a batalha individual do seu futuro em detrimento da construção coletiva que a geração anterior pregava.

Por fim, dois outros aspectos podem ser citados para entender melhor as aproximações e distanciamentos entre as gerações de 1968 e 1980 através dos artistas que escolhemos para esta pesquisa: a vida urbana e as relações amorosas.

O processo de urbanização acelerado daquela década revelou a falta de estruturas das cidades brasileiras. Neste ponto, os dois artistas tinham uma visão crítica das cidades, onde seus moradores eram sobreviventes ou desumanizados e as grandes metrópoles representaram o lugar “duro”, onde era necessário criar estratégias que tornassem possível uma vida plena.

As relações amorosas, por sua vez, foram cantadas a partir de perspectivas distintas pelas duas gerações. Enquanto a geração de 1968 incorporou o discurso da segunda onda do feminismo e cantou o protagonismo das mulheres nas relações, mostrando-as muitas vezes como o lado forte e seguro da união em detrimento da fragilidade dos homens, a geração de 1980, ainda bastante jovem no período estudado por

nós, teve como elementos estruturantes, as questões da bissexualidade e da dessacralização da sexualidade.

Enfim, a análise das composições e depoimentos de Gonzaguinha e Cazuza, entendidos como intérpretes de duas gerações distintas, permitiu investigar as transformações que estavam acontecendo na década de 1980 a partir de um campo de disputas sobre as significações do real. Suas canções nos aproximaram de um tempo onde esperança e desilusão foram tão marcantes que ecoam até os dias presentes, seja através da releitura que a geração atual faz das músicas sempre reeditadas e regravadas, seja através dos limites políticos institucionais ainda não superados por nós.

## Jornais e revistas citados

- ANGEL, Hildegard. “Noite do Barão no Voador”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 08 dez. 1982, Revista da TV, p. 7.
- BAHIANA, Ana Maria. “Alô, alô Brasil, show e disco de Gonzaguinha em fase de abertura e esperança”, *O Globo*. Rio de Janeiro, 21 set 1983, edição matutina - *Cultura*, p. 25.
- BAHIANA, Ana Maria. “De silêncio em silêncio”. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 155, 24 out. 1975.
- BARÃO Vermelho dança com maconha. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 out 1984, p. 22.
- CHAVES, José Carlos Muller. “Crise após crise, a indústria fonográfica procura saída”, *O Estado de São Paulo*, 25 dez 1983.
- COM a perna no mundo. *Veja*. São Paulo, 26 set 1979, p. 134. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx> Acesso em: 21 nov 2014.
- DUMAR, Débora. “Cazuza de corpo e alma”, *O Globo*. Rio de Janeiro, 14 jan 1988, Segundo Caderno, p. 1.
- DUTRA, M<sup>a</sup> Helena. “Gonzaguinha – nem aplauso nem vaia só o silêncio que fica depois da música”. *Jornal do Brasil*, 26 mai 1977.
- GENERAL acha flor subversiva e põe atores no xadrez. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro: 18 set 1966, p. 7
- GONZAGUINHA faz balanço da carreira. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 ago 1987, edição matutina, Jornais de Bairro - Tijuca, p. 30.
- GUEDES, Jeferson. “Cazuza inventa o amor”, *O globo*. Rio de Janeiro, 07 mai 1987, edição matutina, Segundo Caderno, p. 5.
- JARDIM reúne intelectuais em protesto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 set 1966.
- MARQUES, Carlos José; ROCHA, Eduardo Fonseca da. “Eu vou bem. O Brasil vai mal.” : *Isto é Senhor*. São Paulo, 09 nov 1988. p. 3-10.
- OS ÚLTIMOS dias de Luiz Gonzaga Jr. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jan 1974.
- PENTEADO, Léa. “Luiz Gonzaga Jr. Um viajante, um bolo de coisas”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 01 mai 1981, edição matutina, *Cultura*, p. 23.
- RANGEL, Maria Lúcia Rangel. “Censor versus compositor – o silencioso duelo de todos os dias”, *Jornal do Brasil*, 5 fev 1976.
- SARDENBERG, Walterson e ROCHA, Fernando. *Revista Contigo*, 01/07/1985.
- SILVA, A. C. “O MAU já era”. *Amiga*, São Paulo: Bloch, nº 42, p. 27, 02 mar 1971.
- SILVA, Beatriz Coelho. “Barão leva ‘Maior abandonado’ à Lapa para festa no Circo”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 26 out 1984, Segundo Caderno, p. 1.
- SOMBRA, J. L. “Alguém acredita no MAU? César Costa Filho sai do MAU”. *Amiga*, São Paulo: Bloch, nº. 49, p. 37, 29 abr 1971.
- SOUZA, Tárík de. “Alô, alô Brasil – Gonzaguinha explode outra vez.”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 02 ago 1983, Caderno B, p. 8.

SOUZA, Tárík de. “De volta ao começo”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 ago 1988.

VENDE-SE um templo da MPB. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 ago 1995.

## Links e sites citados:

[www.cazuza.com.br](http://www.cazuza.com.br)

[www.gonzaguinha.com.br](http://www.gonzaguinha.com.br)

<http://www.censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=9&uf=00>.

[www.almanaque.folha.uol.com.br/brasil\\_17abr1984.htm](http://www.almanaque.folha.uol.com.br/brasil_17abr1984.htm)

<http://blogdobemvindo.blogspot.com.br/2011/01/memoria-foto-gonzaguinha-1966.html>.

<http://www.dicionariompb.com.br/festival-universitario-da-cancao-popular-tv-tupi/dados-artisticos>.

<http://musicaemprosa.musicblog.com.br/255392/Grito-de-alerta-Entre-Gonzaguinha-e-Aguinaldo-Timoteo/>

## Lista de canções citadas por capítulo (CD em anexo)

### CAPÍTULO 3

- GONZAGUINHA. *Eu apenas queria que você soubesse*. LP Geral, EMI/Odeon, 1987
- GONZAGUINHA. *Com a perna no mundo*. LP Gonzaguinha da vida, EMI/Odeon, 1979.
- LEONI; CAZUZA; EZEQUIEL NEVES. *Exagerado*. LP Exagerado, Som Livre, 1985.
- GONZAGUINHA. *Alô alô Brasil*. LP Alô alô Brasil, EMI/Odeon, 1983.
- GONZAGUINHA. *Sangrando*. LP De volta ao começo, EMI/Odeon, 1980.
- GOFFI, Guto; BARROS, Maurício; CAZUZA. *Certo dia na cidade*. LP Barão Vermelho, Som Livre, 1982.
- REBOUÇAS, João; CAZUZA. *Quando eu estiver cantando*. LP Burguesia, Polygram, 1989.
- GONZAGUINHA *Caminhos do coração*. LP Caminhos do Coração, EMI/Odeon, 1982.
- GONZAGUINHA *Simples saudade*. LP Coisa mais maior de Grande. Pessoa, EMI/Odeon, 1981.
- GONZAGUINHA. *E vamos à luta*. LP Geral, EMI/Odeon, 1987.
- GONZAGUINHA *Achados e perdidos*. LP De volta ao começo, EMI/Odeon, 1980.
- FREJAT; CAZUZA. *Nós*. LP Barão Vermelho, Som Livre, 1982.
- FREJAT;NEVES, Ezequiel; CAZUZA. *Por que a gente é assim?* LP Maior Abandonado, Som Livre, 1984.
- FREJAT; CAZUZA. *Blues da Piedade*.LP Ideologia, Polygram, 1988.
- FREJAT; CAZUZA. *Ritual*. LP Só se for a dois, Polygram, 1987.
- GONZAGUINHA. *Cabeça*. LP Grávido, EMI/Odeon, 1982.
- FREJAT; CAZUZA. *Subproduto do rock (Geração do Rock)*. LP Plunct, Plact, Zum! Som Livre, 1984.

### CAPÍTULO 4

- GONZAGUINHA. *Mergulho*. LP Coisa mais maior de Grande. Pessoa, EMI/Odeon, 1981.
- GONZAGUINHA. *De volta ao começo*. LP De volta ao começo, EMI/Odeon, 1980.

GONZAGUINHA. *Amor*. LP Alô Brasil, EMI/Odeon, 1983.

GONZAGUINHA. *Qualquer Situação de Amor – QSA*. LP Corações Marginais, Moleque/WEA, 1988.

CAZUZA. *Minha flor, meu bebê*. LP Ideologia, Polygram, 1988.

MEANDA, Rogério; CAZUZA. *Medieval II*. LP Exagerado, Som Livre, 1985.

GONZAGUINHA. *Maravida*. LP Caminhos do Coração, EMI/Odeon, 1982.

GONZAGUINHA. *Pulsação tropical*. LP Geral, EMI/Odeon, 1987.

GOFFI, Guto; DÉ; CAZUZA. *Vem comigo*. LP Barão Vermelho 2, Som Livre, 1983.

FREJAT; CAZUZA. *Heavy love*. LP Só se for a dois, Polygram, 1987.

FREJAT; CAZUZA. *Ponto fraco*. LP Barão Vermelho, Som Livre, 1982.

GONZAGUINHA. *Tudo* LP Corações Marginais, Moleque/WEA, 1988.

GONZAGUINHA. *Todo Dia*. LP Recado, EMI/Odeon, 1978.

FREJAT; CAZUZA. *Todo amor que houver nessa vida*. LP Barão Vermelho, Som Livre, 1982.

GONZAGUINHA. *Grito de alerta*. LP De volta ao começo, EMI/Odeon, 1980

GONZAGUINHA. *O começo*. LP Caminhos do Coração, EMI/Odeon, 1982.

GONZAGUINHA. *Mulher, e daí? (apenas mulher)*. LP De volta ao começo, EMI/Odeon, 1980.

GONZAGUINHA. *Feliz*. LP Alô alô Brasil, EMI/Odeon, 1983.

ARIAS, Ricardo; NEVES, Ezequiel; CAZUZA. *Codnome Beija-Flor*. LP Exagerado, Som Livre, 1985.

MEANDA, Rogério; CAZUZA; REBOUÇAS, João. *O nosso amor a gente inventa (História Romântica)*. LP O tempo não para, Polygram, 1988.

CAZUZA; LUÍS, José. *Obrigado (por ter se mandado)*. LP Ideologia, Polygram, 1988.

FREJAT; CAZUZA. *Você se parece com todo mundo*. LP Maior Abandonado, Som Livre, 1984.

GONZAGUINHA. *Jornada do prazer*. LP Olho de Lince, EMI/Odeon, 1985.

GONZAGUINHA. *Avassaladora*. LP Luizinho de Gonzagão Gonzaga Gonzaguinha. Moleque/WEA, 1990.

GONZAGUINHA. *Não dá mais pra segurar (Explode coração)*. LP Gonzaguinha da Vida, EMI/Odeon, 1979.

FREJAT; CAZUZA. *Pro dia nascer feliz*. LP Barão Vermelho 2, Som Livre, 1983.

CAZUZA. *Posando de star*. LP Barão Vermelho, Som Livre, 1982.

FREJAT; CAZUZA. *Como já dizia Djavan (dois homens apaixonados)*. LP Burguesia, Polygram, 1989.

ROCKET, Renato; CAZUZA *Eu quero alguém*. LP Burguesia, Polygram, 1989.

## CAPÍTULO 5

- GONZAGUINHA. *Dias de santos e silvas*. LP Moleque Gonzaguinha, EMI/Odeon, 1977.
- GOFFI, Guto; BARROS, Maurício; CAZUZA. *Billy Negão*. LP Barão Vermelho, Som Livre, 1982.
- GONZAGUINHA. *Pacato cidadão*. LP Coisa mais maior de Grande. Pessoa. EMI/Odeon, 1981.
- GONZAGUINHA. *Frutos*. LP Moleque Gonzaguinha, EMI/Odeon, 1977.
- FREJAT; BARROSO, Denise; CAZUZA. *Milagres*. LP Maior Abandonado, Som Livre, 1984.
- CAZUZA. *Bete Balanço*. LP Maior Abandonado, Som Livre, 1984.
- CAZUZA; GIL, Gilberto. *Um trem para as estrelas*. LP Ideologia, Polygram, 1988.
- GONZAGUINHA; LINS, Ivan. *Desenredo (G.R.E.S. Unidos do Pau Brasil)*. LP Gonzaguinha da vida, EMI/Odeon, 1979.
- GONZAGUINHA. *Pequena memória para um tempo sem memória*. LP De volta ao começo, EMI/Odeon, 1980.
- GONZAGUINHA. *Sonhos Brasis*. LP Grávido, EMI/Odeon, 1982.
- GONZAGUINHA. *E por falar no rei Pelé...* LP Recado, EMI/Odeon, 1978.
- GONZAGUINHA. *Tem de dia que de noite é assim mesmo*. LP Alô alô Brasil, EMI/Odeon, 1983.
- GONZAGUINHA. *Gravidez - Meninos, eu vi*. LP Grávido, EMI/Odeon, 1982.
- GONZAGUINHA. *O homem falou*. LP Olho de Lince (Trabalho de Parto), EMI/Odeon, 1985.
- GONZAGUINHA. *Geral*. LP Geral, EMI/Odeon, 1987.
- GONZAGUINHA. *É*. LP Corações Marginais. Moleque/WEA, 1988.
- MEANDA, Rogério; CAZUZA. *Vai à luta*. LP Só se for a dois, Polygram, 1987.
- FREJAT; CAZUZA. *Ideologia*. LP Ideologia, Polygram, 1988.
- CAZUZA; ROMÉRIO, Nilo; ISRAEL, George. *Brasil*. LP Ideologia, Polygram, 1988.
- BRANDÃO; CAZUZA. *O Tempo não para*. LP O tempo não para, Polygram, 1988.
- CAZUZA; NEVES, Ezequiel; ISRAEL, George. *Burguesia*. LP Burguesia, Polygram, 1989.
- CAZUZA; ROCKET, Renato. *O Brasil vai ensinar o mundo*. LP Por aí. Universal, 1991.

## Bibliografia.

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis – punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994.
- ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. “A Indústria Cultural: o Iluminismo como mistificação de massas” in. LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- ADORNO, Theodor. “A indústria cultural” in. COHN, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo: Ática. (Col. Grandes Cientistas Sociais), 1986.
- ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta – o rock e o Brasil dos anos 80*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2ª edição, 2013.
- ALONSO, Gustavo. *Simonal – quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Preciso dizer que te amo*, São Paulo: Global, 2001.
- ARAÚJO, Lucinha e ECHEVERRIA, Regina. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2004.
- ARAÚJO, Paulo Cesar de. *Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 8ª ed., 2013.
- BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes. – MPB nos anos 70*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001.
- BORDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica" in FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*: Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança – cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A chama não se apagou”: *Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, mimeo, 2005.
- CAMARGO, Zeca. *De A-há a U2 – os bastidores das entrevistas do mundo da música*. São Paulo: Globo, 2006.
- CAMPOS, Augusto. “Prefácio” in. NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 2012.
- CONTIER, A. D. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.
- CONTIER, A. D. *Samba na cidade de São Paulo: um exercício de resistência cultural*. São Paulo: FFLCH-USP, 1986.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- DA MATTA, Roberto. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- DAPIEVE, 1995; RIBEIRO, 2009; e QUADRAT, Samantha Viz. “El brock y la memoria de los años de plomo en el Brasil democrático” in: JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana.

- (Org.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. 1ed. Madrid: Siglo XXI, 2005.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da voz – indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- DUÓ, Eduardo. *Cazuza*, São Paulo: Martins Claret (coleção Vozes do Brasil) 1990.
- ECHEVERRIA, Regina. *Gonzagão & Gonzaguinha – uma história brasileira*, São Paulo: Leya, 2012.
- ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM – a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. 2ª ed, Rio de Janeiro: Outras letras, 2012.
- FACINA, Adriana. *Indústria cultural e alienação: questões em torno da música brega*. in: V Colóquio Internacional Marx e Engels, 2007, Campinas: Cemarx, 2007.
- FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*, São Paulo: Kairós, 1979.
- FICO, Carlos. “Brasil: a transição inconclusa” in. FICO, Carlos; ARAUJO, Maria Paula e GRIN, Mônica (Orgs). *Violência na História- memória, trauma e reparação*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2012.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes – o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*, São Paulo: Companhia da Letras, 1987.
- GONÇALVES, Helen. “A tuberculose ao longo dos tempos”. In: *História, Ciência, Saúde-Manguinhos*. Rio de Janeiro: vol7/nº 2, julho/outubro, 2000.
- GRANGEIA, Mario Luis. *Redemocratização e desigualdades sociais segundo Cazuza e Renato Russo*, São Paulo: Revista Aurora/PUC/SP, 2011.
- GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana – rock brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos – o breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995,
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. 2ª edição, São Paulo: Brasilense, 1981.
- JAMES, Daniel. "Contos narrados na fronteira – A história de Doña María, história oral e questões de gênero" in – BATALHA, Claudio H. M.; SILVA, Fernando Teixeira da; e FORTES, Alexandre (Orgs). *Culturas de classe*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- KHOURY, Simon e VIEIRA, Jonas. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman, 2012.
- LEVI, Giovanni. "Usos da Biografia" in, FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. *Usos & Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 3ª edição, 2000.
- LEVILLAIN, Philippe, "Os protagonistas: da biografia", In. RÉMOND, René (Org), *Por uma História Política*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ/FGV, 1996.
- LOPES, Andrea Maria V. A. *Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968/1979)*, Curitiba: dissertação de História da UFPR, 2009. Disponível em: [http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/19618/Versao?sequence=1&origin=publication\\_detail](http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/19618/Versao?sequence=1&origin=publication_detail). Acesso em 10/08/2014.

- LOPES, Nei. *Sambeabá – o samba que não se aprende na escola*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra e Ed. Folha Seca, 2003.
- LÖWI, Michel e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia – o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- MATOS, M. Izilda S de. *Dolores Duran: experiências boemias em Copacabana dos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997.
- MATOS, M. Izilda S de. Melodia e Sintonia e Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1996.
- MATTOS, Marcelo Badaró *Trabalhadores e sindicatos no Brasil*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.
- MATTOS, Rômulo. “Revisionismo histórico e música popular: a tentativa de reabilitação de Wilson Simonal”. in: MELO, Demian Bezerra de (org). *A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.
- MENDONÇA, Sonia Regina de & FONTES, Virgínia Maria. *História do Brasil Recente – 1964-1992*. 3ª. edição, revista e atualizada, São Paulo: Ática, 1994.
- MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra aberta, 1994
- MORELLI, Rita. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 88-101, jan.-jun. 2008
- MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- NAPOLITANO, Marcos. “A Música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural”. in: *Atas do 4º Congresso da seção latino-americana da International Association for Study of Popular Music (IASPM-AL)*, México, abril/2002.
- NAPOLITANO, Marcos. “MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982)”. in: *São Paulo: Revista de Estudos Avançados* 24 (69), 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e Poder no Brasil contemporâneo*. 4 ed. Curitiba: Juruá, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & música – história cultural da música popular – Belo Horizonte: Autêntica, 2002.*
- NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001.
- NERY, Vanderley E. “Diretas-já a luta pela democracia e seus limites”. in *Anais do IV Simpósio Lutas Sociais na América Latina*, 2010. [http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais\\_ivsimp/gt8/12\\_vanderleinery.pdf](http://www.uel.br/grupo-pesquisa/gepal/anais_ivsimp/gt8/12_vanderleinery.pdf) Acessado em 29/09/2013.
- NEVES, Ezequiel, GOFFI, Guto, PINTO, Rodrigo. *Barão Vermelho – por que a gente é assim*. São Paulo, Globo, 2007.
- ORTIZ, Renato. “Revisitando o tempo dos militares” In: REIS, Daniel A. RIDENTI, Marcelo. MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org). *A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964*, Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 5ª ed., 2001.
- PARANHOS, Adalberto. “Novas bossas e velhos argumentos (Tradição e contemporaneidade na MPB)”. *História e Perspectivas*, Uberlândia-MG, v. 3, n. 3, p. 5-111, 1990.

- PARANHOS, Adalberto. “Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos”. *Projeto História*, São Paulo-SP, v. 20, n. 20, p. 221-226, 2000.
- PARANHOS, Adalberto. *Mulher, política do corpo e sexualidade na música popular (Brasil (1970-1980), Anpuh, 2015.*  
[http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373\\_ARQUIVO\\_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf](http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434330373_ARQUIVO_Anpuh-Floripa-2015-texto.pdf) Acessado em 22/01/2016.
- PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é Contracultura?* São Paulo: Círculo do Livro, S/D (coleção Primeiros Passos).
- RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora – Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. Rio de Janeiro: São Paulo: Annablume, 2009.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC a era da TV*, Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHEDO, Aline. *“Derrubando reis” – a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- RODEGHERO, Carla Simone. “A anistia de 1979 e seus significados, ontem e hoje” in. REIS, Daniel A., RIDENTI, Marcelo e MOTTA, Rodrigo P. S. (orgs) *A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- SALIM, Diego de Moraes. *Pegou a guitarra e foi ao cinema: rock e juventude na filmografia de Lael Rodrigues nos anos 1980*. Niterói: Dissertação apresentada ao PPGH-UFF, 2013, mimeo.
- SCHWARCZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SCOVILLE, Eduardo H. M. L. de. “Amigo é para essas coisas: o MAU e a televisão”. In: *SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 24.*, 2007, São Leopoldo, RS. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História – História e multidisciplinaridade: territórios e deslocamentos. São Leopoldo: Unisinos, 2007. CD-ROM.
- SCOVILLE, Eduardo. H. M. L. *Na barriga da baleia: a rede Globo de televisão e a música popular brasileira na primeira metade da década de 1970*. Tese (Doutorado em História) – Curso de pós-graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba: 2008. Disponível em: <http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/14366/tese%20-%20def.%20para%20ufpr.pdf;jsessionid=02223EE07476F3F4D7FA09AD3A23F63D?squence=1>, acessado em 20/11/2014.
- SILVA, Alberto Moby. "A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide" In. *História Questões & Debates – MPB*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.
- SILVA, Heitor da Luz. *Rock & Rádio FM – Fluminense Maldita, Cidade Rock e o circuito musical*. Niterói: EDUFF/UNIVALI, 2011.
- SIRINELLI, Jean-François. “A geração” In. FERREIRA, Marieta de M. AMADO, Janaína (Orgs). *Os usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”, In. REMOND, Rene (Org). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ/FGV, 1996.
- SOIHET, Rachel. “Do comunismo ao feminismo: a trajetória de Zuleika Alembert”. In. *Cadernos Pagu (40)*, janeiro-junho de 2013:169-195.
- SOIHET, Rachel. “Feminismos e cultura política: uma questão no Rio de Janeiro dos anos 1970-80”. In. ABREU, Martha, SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca (Orgs).

*Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TOLEDO, Heloísa Maria dos Santos. “Som livre e trilhas sonoras das telenovelas: pressupostos sobre o processo de difusão da música”. In GUERRINI JR, Irineu. VICENTE, Eduardo. *Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil*. Rio de Janeiro: e-books, 2010.

TROTTA, Felipe. O samba e suas fronteiras – “Pagode Romântico” e “Samba de Raiz” nos anos de 1990. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

VARGENS, Octavio M. da C & RANGEL, Tainara S. A. “Análise reflexiva sobre os aspectos sociais do HIV/AIDS: feminização, discriminação e estigma”. In: *Online Brazilian Journal of Nursing*, Vol 11, No 1, 2012. Disponível em: [http://www.objnursing.uff.br/index.php/nursing/rt/prINTERfriendly/3531/html\\_2](http://www.objnursing.uff.br/index.php/nursing/rt/prINTERfriendly/3531/html_2) Acesso em 08 fev 2014.

VELOSO, Caetano, *Verdade Tropical*, Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2008.

VICENTE, Eduardo. “Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70”. *Revista Electrónica Internacional de la Economía Política de las Tecno-logías de Comunicación y Infor-mación*, v. VIII, n. III, set.-dez. 2006. Disponível em: <http://www.seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/269> Acesso em 04/05/2015.

VICENTE, Eduardo. “Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira – 1965/1999”. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 103-104 121, jan.-jun. 2008.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

WISNIK, José Miguel, "Música: problema intelectual e político". In *Revista Teoria e Debate*, nº 95, 1997.