

## **PALAVRAS DE AMOR NA IDENTIDADE MUSICAL BRASILEIRA**

**Betina Ruiz**

Centro de Estudos Interculturais, ISCAP-P.PORTO

IELT-FCSH, Universidade Nova de Lisboa

Portugal

betinasruiz@gmail.com

**Maria Helena Cunha**

Professora de Francês do 3º Ciclo e do Secundário

Agrupamento de Escolas Henrique Sommer, Leiria

Portugal

m.pinto.cunha@hotmail.com

**RESUMO:** O presente artigo pretende mostrar como o ensino obrigatório brasileiro tem-se ligado ao cancionário do mesmo país, considerando a riqueza deste último e o interesse dos brasileiros pela música. Talvez sobressaia no panorama da música produzida no Brasil um pendor para a canção de amor que, conforme material recente demonstra, aproxima o universo musical do poético.

**PALAVRAS-CHAVE:** cancionário brasileiro, poesia, amor, imaginário

**ABSTRACT:** This article aims to show how Brazilian compulsory education has been linked to the country songbook, considering its richness and the interest of Brazilians in music. Maybe it stands out in the Brazilian produced music panorama a penchant for the love song that, according to recent material demonstrations, approaches the musical universe to the poetic one.

**KEYWORDS:** Brazilian collection of verse, poetry, love, collective imaginary

Parece-nos haver uma continuidade a assinalar, relativamente à forma como compositores brasileiros têm vindo a expressar o amor. Associado a manifestações divinas, o amor tem sido narrado e louvado em sambas e canções. Quer seja na sua desintegração, quer nos gestos e movimentos alimentados pelo anseio de reconquista do par amoroso, ele caminha *pari passu* com a tradição e com a inovação do cancionário brasileiro.

Os resultados da criação dos artistas brasileiros são postos ao dispor de um público amplo e, no entanto, menos familiarizado do que poderíamos supor ao debate de ideias criativas e seus formatos, face ao peso que a música efetivamente tem no país.

O que resolvemos chamar despreparo para o debate, no tocante à música, levamos a referir concretamente cinco excertos de entrevistas, nas quais julgamos ter encontrado fomento para uma conversa.

A primeira delas foi concedida em 2016 pela escritora Marina Colasanti e a ela recorremos em nome de uma expressão cunhada numa das respostas ao seu entrevistador e que aqui nos convém; trata-se de: “contaminação amorosa”.

Questionada sobre o incentivo à leitura nas escolas brasileiras, Marina Colasanti defendeu a visão segundo a qual um aluno só se pode tornar leitor se tiver no seu professor um transmissor autêntico do hábito e do prazer da leitura.

Sem prejuízo de circunscrever demais o papel do professor na educação formal de jovens e crianças, acreditamos que a escritora estava a afirmar que o professor que é, ele próprio, leitor (e leitor contumaz, de facto envolvido com o que lê, em permanente diálogo com o texto), ou insere ou ajuda a inserir significativamente o aluno no mundo letrado.

A conexão do sujeito com a música (choro, samba, canção, rap), processo que mais nos interessa discutir, por norma e no país em questão, não tem o respaldo de uma grade curricular e de uma bibliografia; não se assegura pedagogicamente o estudo das composições musicais nas salas de aula brasileiras.

O público é conquistado pela musicalidade (dos criadores de letras, harmonia e melodia, e dos instrumentistas capazes de improviso e de boa performance de palco); porém está menos atento à polissemia, aos arranjos linguísticos e ao poder de sugestão, no que a composição musical tem de instrumento de resgate e de redenção, diante das tantas fragilidades que exigem, como contrapartida, poder de transcendência e tempo para a fruição, além, é claro, de um olhar crítico para essa mesma realidade - que no Brasil teima em ser a da desigualdade e a da injustiça, profundamente alheias a tudo o

que é simples e, na sua simplicidade, bom e eloquente como a música popular brasileira o é.

A riqueza do verbo “cantar”, que remete à ação do intérprete de uma composição musical como remete ao poeta do texto afeito à transcrição no suporte em papel (e não à sonorização) ou ao poeta trovador, talvez não produza efeitos espontâneos e/ou imediatos no público ouvinte de MPB, a despeito da fama que alguns versos brasileiros ganharam na matéria. Se Cecília Meireles – sobretudo ela –, em “Motivo”, já aludiu a essa dimensão do fazer poético<sup>1</sup>; se Carlos Drummond de Andrade já o registou na sua poesia erótica; se Mário Quintana já o referiu em “O poeta canta a si mesmo”; se Horácio Costa já escreveu sobre essa faceta do seu ofício em “Canções do muro”, ainda não é essa a mais corrente associação entre o domínio da poesia e um de seus processos, o fazer poético na música.

O ouvinte *grosso modo* sente-se emocional e fisicamente capturado pelo que ouve, tendo salvaguardada a hipótese de ouvir grandes poetas, virtuosos, mas não elabora a um certo nível - desejável, dizemos nós -, a riqueza musical, não a aceita plenamente na sua dimensão poética, isto é, não se revê na sua sociabilidade nem questiona a relação com o património cultural local, em razão do que as composições dão a ele.

A poesia está à flor da pele, mas várias circunstâncias concorrem para que não seja assumida como poesia e nem admirada e experienciada como tal. A poesia brasileira que dá nome às coisas e que nos predispõe à comunicação mais plena não é estudada sequer no ensino superior de Música, em função de uma visão hegemónica, europeia, que não prestigia a criação musical popular brasileira. A crítica e a pesquisa de MPB encontram maior acolhimento nos cursos superiores de Letras, História e Filosofia, nos quais no entanto ainda existe muito campo a desbravar, conforme investigadores têm revelado. A segunda entrevista em que nos baseamos é de 2017 e

---

<sup>1</sup> Os versos da primeira e da última estrofe de “Motivo” dão-nos: “Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa. / Não sou alegre nem sou triste: / sou poeta. (...) Sei que canto. E a canção é tudo. / Tem sangue eterno a asa ritmada. / E um dia sei que estarei mudo: / - mais nada.”. De Drummond, transcrevemos apenas os dois primeiros versos, pois se restringe a um deles o uso do substantivo “canção”: “Amor — pois que é palavra essencial - / comece esta canção e toda a envolva”. Em Quintana, temos: “O poeta canta a si mesmo / porque nele é que os olhos das amadas / têm esse brilho a um tempo inocente e perverso... / O poeta canta a si mesmo / porque num seu único verso / pende - lúcida, amarga - / uma gota fugida (...) O poeta canta a si mesmo / porque de si mesmo é diverso.”. O eu poético de Horácio Costa, no poema “Canções do muro”, à quinta, sexta e sétima estrofe, indaga-se: “Por isso cantaria eu o muro? / Por isso eximiria eu / o pedreiro do mau reboco / de seu mau trabalho / de há quarenta & mais anos? (...) Canto o muro porque sim, / porque a sua pele e a minha se assemelham / posto que também já tomei sol & já tomei chuva / posto que sobre o meu corpo discursos / & campanhas se imprimiram (...) Canto-o & dou-lhe olhos & ouvidos / para cantar-me a mim / ao emprestar-lhe minha voz / Eu canto a mim...”.

mostra três docentes da Universidade de São Paulo a darem testemunhos desse preciso cenário.

Não será inadequado lembrarmos, nesse sentido, que o universo do rap, muito presente nas dinâmicas paulistana e carioca (e em manifestações artísticas regulares de algumas capitais do nordeste do Brasil), é pouco considerado como objeto de estudo, é ainda menos considerado do que o universo da MPB, mesmo que na criação de refrões e de rimas, de que ele é pródigo, exista algo de poético a ser observado. Em “Babylon by Gus - Vol I – O ano do macaco”, Black Alien, nome artístico de Gustavo de Almeida Ribeiro, há lirismo e abundam as referências à necessidade de pôr a arte a favor da adaptação a um mundo em acelerado processo de deterioração<sup>2</sup>.

Para além do rap, o samba: presença fortíssima na cidade do Rio de Janeiro, tem cerca de cem anos a primeira gravação e o primeiro lançamento do que viria a ser uma série de composições de vocabulário cuidado, recurso a metáforas e a aliterações etc. Dos blocos de carnaval de rua à constituição das agremiações das escolas de samba, este género tem dado à cultura nacional brasileira nomes como Pixinguinha, Cartola e Paulinho da Viola, autores de odes à criação (a artística e não só), como “Vale do São Francisco”, do segundo numa parceria com Carlos Cachça:

Não há neste mundo um cenário / tão rico, tão vário / e com tanto esplendor,  
/ nos montes / onde jorram as fontes / que quadro sublime / de um santo  
pintor / pergunta o poeta esquecido / quem fez esta tela / de riqueza mil /  
responde soberbo o campestre...

A falta de prestígio (e consequentemente de dinheiro) que fez com que outrora sambistas vendessem a terceiros as composições que escreviam ainda vive; vive sob a forma de um apagamento parcial, de uma certa invisibilidade, de um seu desvinculamento das ações da vida corrente, muito ao sabor da conjuntura política que o país atravessa e já atravessou; em nome de forças externas à própria música, ideologias e obras se confundem, parecendo a uma parcela do público ouvinte indissociáveis e perniciosas.

Se existem sambas nos quais o amor e a divindade se tocam, como “Sim”, de Cartola e Oswaldo Martins, lançado em vinil em 1973, a associação também se deve à atuação de outros agentes culturais, particularmente, neste caso, a um agente ligado à

---

<sup>2</sup> “Minha voz é o instrumento, / Que dá sustento ao microfone. / Espírito dos novos tempos, / O sentimento. O mar a vela e o vento / pra navegar na Babilônia de asfalto e cimento (...) Através da escrita e do canto de guerra ou de alento. / Eu sigo em frente e atravesso o tempo. / Genuíno no meu hino, desde menino.” são alguns dos versos da faixa que abre o álbum, “Babylon by Gus”.

literatura, Sérgio Porto, conhecido como Stanislaw Ponte Preta, que ajudou a levar Cartola de volta à música, na década de 50 do século passado:

Sim, / Deve haver o perdão / Para mim / Senão nem sei qual será / O meu fim  
/ Para ter uma companheira / Até promessas fiz / Consegui um grande amor /  
Mas eu não fui feliz / E com raiva para os céus / Os braços levantei /  
Blasfemei / Hoje todos são contra mim / Todos erram neste mundo / Não há  
exceção / Quando voltam a realidade / Conseguem perdão / Porque é que eu,  
Senhor / Que errei pela vez primeira / Passo tantos dissabores / E luto contra  
a humanidade inteira ( [https://www.youtube.com/watch?v=CjXlzk\\_onHk](https://www.youtube.com/watch?v=CjXlzk_onHk) )

Retornando entretanto às entrevistas, apresentamos a terceira das que selecionámos. No início do ano de 2017, Adriana Calcanhotto, intérprete e compositora que recentemente lecionou na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, foi quem teceu uma série de considerações sobre o lugar da poesia e o lugar da música. Lembrou, por exemplo, a alegada controvérsia entre o poeta João Cabral de Melo Neto e o poeta e músico Vinicius de Moraes, para mostrar que dois bons artesãos da palavra, no Brasil, ocupam nichos tão distintos quanto o da poesia publicada em livro e o da música, a despeito das qualidades dos seus textos, qualidades tanto formais quanto semânticas.

Se a escola deve oferecer desde cedo aos alunos mais e melhores noções para ler poesia, vemos a mudança nessa prática atrelada ao potencial do estudo das composições musicais brasileiras. Na quarta entrevista aqui lembrada, também de 2017, Eucanaã Ferraz, poeta e Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, afirma que “O poema é uma experiência estética (...) Poesia é uma linguagem complexa e difícil. Esse leitor precisa ser alguém inteligente, sensível, com tempo e disponibilidade”. Estava ele a falar das crianças leitoras de poesia e não dos ouvintes de MPB em particular, mas salientamos que vinha de um período dedicado à escrita de um livro sobre a obra de Adriana Calcanhotto, sucedido por esse outro período dedicado, então, à escrita de poesia para crianças, tema da entrevista.

A complexidade da poesia, a qual ronda e também extrapola o uso articulado e sensível do código verbal, é contemplada em suficiente número de composições brasileiras antigas e atuais e, no entanto, de que forma tem sido acompanhada e eventualmente incrementada?

Pela via do ensino, a crer no brevíssimo apanhado que estamos a fazer, não é acompanhada de perto e isso, feliz ou infelizmente, ultrapassa a estrutura do próprio

ensino obrigatório brasileiro, conforme se pode depreender de dois fragmentos contidos em um depoimento de 2016, dado pelo Professor da Universidade de Cambridge, George Steiner, quinta e última entrevista das previamente anunciadas. Ele diz: “A poesia me ajuda a concentrar, porque ajuda a memorizar, e eu, sempre, como professor, defendi a memorização (...) Carrego dentro de mim muita poesia; é, como dizer, as outras vidas da minha vida”.

E prossegue, esclarecendo que “O poema que vive em nós, vive conosco, muda conosco e tem a ver com uma função muito mais profunda do que a do cérebro. Representa a sensibilidade, a personalidade”.

A lapidação a que a poesia convida, esse depuramento do discurso e da memória, não é atingida em função do tamanho e da facilidade de acesso ao vasto repertório do cancionário brasileiro.

Nas atividades concernentes à escolarização do brasileiro, os músicos passam quase despercebidos e hoje, nas redes sociais em que o público ouvinte (o adolescente e o adulto) se manifesta, às vezes admirado de forma positiva com as composições, nota-se igualmente uma visível distância da dimensão que os compositores exibem nas letras, nos videoclipes, nos álbuns, nas guinadas que a carreira artística tem. Há referências que escapam aos ouvintes e algumas são perdidas em razão da dificuldade de agregar o diálogo intertextual e livre que um compositor concebe. Muitos ouvintes louvam os músicos, muitos contudo dão notícia do seu estranhamento, isto é, do alijamento dessa parte da cultura brasileira.

O músico brasileiro que escreve suas letras pode ter intimidade com o meio e com o que nesse meio comove e com o que, oscilando, chama a atenção do artista; pode ter intimidade com a poesia e com as matérias dela; pode identificar o que ela carrega de humanidade e igualmente inspirar poetas, mas quando poeticamente fala ao público ouvinte pode não ser escutado, pois o tecido social brasileiro não o permite, quer nas grandes quer nas pequenas cidades. Assim, ele contribui para a constituição de um imaginário nacional, para uma identidade em constante transformação embora, fossem outras as condições de recepção, talvez contribuísse mais e melhor, ensejando a busca de comunhão, bem como a valorização da palavra e de seus legítimos meios de divulgação. “A canção é para nós, no Brasil, uma espécie de educação sentimental difusa, irradiada que nos ensina”, já sublinhou José Miguel Wisnik, consciente desse caráter pedagógico e formativo da música na vida subjetiva dos brasileiros. Há jornalistas ativos que por diversas ocasiões recorreram ao cancionário nacional para reforçar o sentido de seus textos e para propor reflexões ou chamadas de atenção mais

pontuais. Recordamos Luis Nassif, cujas crônicas já estiveram mais de uma vez apoiadas na música e, dentro do universo dela, em Gonzaguinha<sup>3</sup> - filho de outro artista que, no Brasil, não por acaso é conhecido como rei, Luis Gonzaga, “rei do Baião”<sup>4</sup>; cuja mobilização política já incluiu a interpretação de temas desse artista<sup>5</sup>.

Mergulhando mais uma vez na busca do amor nas músicas brasileiras, depois desse preâmbulo acerca do ensino e também de uma menção ao samba “Sim”, de Cartola e Oswaldo Martins, destacamos O “Samba da volta”, de 1974, exemplar quanto à mistura entre celebração do corpo e da fortuna ou fado individual, no fenômeno amoroso. Composto por Vinicius de Moraes e Toquinho e gravado também por nomes conhecidos, como Clara Nunes e Djavan, mostra a reconciliação de um casal:

Você voltou, meu amor / A alegria que me deu / Quando a porta abriu / Você  
me olhou / Você sorriu / Ah, você se derreteu / E se atirou / Me envolveu /  
Me brincou / Conferiu o que era seu / É verdade, eu reconheço / Eu tantas fiz  
/ Mas agora tanto faz / O perdão pediu seu preço / Meu amor / Eu te amo e  
Deus é mais

A gravação original tem menos de três minutos, nos quais o verso final, “Eu te amo e Deus é mais”, é repetido três vezes —ele que sintaticamente destoa bastante dos outros poucos versos da música, como se arrematasse o conjunto de atos e reflexões até então evocados no texto, sem lugar para mais considerações, para mais elementos nessa economia. Este samba não caracteriza, se visto à luz da obra completa desses dois artistas, uma relação de ambos – e da música popular brasileira como a tratavam – à tradição católica, que o país realmente tem, a não ser pela ênfase ao perdão, referido no antepenúltimo verso (“O perdão pediu seu preço”) e já visto também no samba de Cartola e Oswaldo Martins.

---

<sup>3</sup> “Um homem também chora”, *Folha de S.Paulo*, 14/3/2004.

<sup>4</sup> É curioso que os nomes de alguns artistas da música sejam, no Brasil, sucedidos ou mesmo substituídos por epítetos como “maestro soberano”, que Chico Buarque de Holanda propôs, num verso da música “Paratodos”, de 1993, a fim de designar Tom Jobim: “Meu maestro soberano/ Foi Antonio Brasileiro / Foi Antonio Brasileiro / Quem soprou esta toada / Que cobri de redondilhas / Pra seguir minha jornada”. A faixa é toda ela dedicada aos músicos que habitavam a vida de Chico Buarque como claras referências. Diz Azael Rodrigues (Revista Sibila, 2014) que “Tom Jobim, nosso embaixador, mostrou a todos a beleza da música brasileira. Depois de Lennon e MacCartney, é o compositor mais executado do mundo”. Quanto ao uso do termo “rei”, aproveitamos para lembrar que serve também para designar Roberto Carlos, outro nome da MPB. A contradição, em nossa leitura, reside na escolha, por um lado, de nomes elogiosos e absolutos e, do outro, no mergulho acanhado no trama das criações dos mesmos artistas reverenciados.

<sup>5</sup> Em sarau organizado em São Paulo pelo jornalista, pelo menos uma composição de Gonzaguinha, “O que é O que é”, foi escolhida para execução. O evento foi noticiado por veículos de informação, como a Rede Brasil Atual, em 13/3/2016.

Não será demais lembrar que Vinicius e Toquinho também fizeram, em uma canção tão popular quanto “Escravo da alegria”, analogia entre o amor e o Carnaval ou, em “Canto de Ossanha”, da autoria de Vinicius e Baden Powell, uma ponte entre a experiência de viver um amor e a de manter-se atento a outros ensinamentos, como os do seu orixá. Xangô, entidade do candomblé, é evocada nesse afro-samba de 1966, para alertar sobre os perigos do envolvimento amoroso, nomeadamente o sofrimento que as rupturas causam.

A multiplicidade da obra do compositor, poeta e diplomata Vinicius de Moraes no que toca ao tema do amor permite que vislumbremos outros tantos casos, como “O velho e a flor”, “Samba em prelúdio”, “Para viver um grande amor”, “Soneto de separação”, na música, e por exemplo “Soneto do só - Parábola de Maltes Laurids Brigge”, na poesia consagrada aos livros, de forma a reconhecer uma poética do sagrado (que recebeu a consagração, que é inviolável, que tem qualidades superiores), mas não necessariamente do divino - a não ser que tomemos a palavra “divino” nos seus sentidos figurados, os quais nos levam às ideias do sublime, da excelência, da perfeição, do encantador.

Exceção deve ser feita, no entanto, para “Pela luz dos olhos teus”, que Vinicius gravou em parceria com Toquinho e Miúcha em 1977:

Quando a luz dos olhos meus / E a luz dos olhos teus / Resolvem se encontrar  
/ Ai, que bom que isso é, meu Deus / Que frio que me dá / O encontro desse  
olhar / Mas se a luz dos olhos teus / Resiste aos olhos meus / Só pra me  
provocar / Meu amor, juro por Deus / Me sinto incendiar / Meu amor, juro  
por Deus / Que a luz dos olhos meus / Já não pode esperar / Quero a luz dos  
olhos meus / Na luz dos olhos teus / Sem mais lalarará / Pela luz dos olhos  
teus / Eu acho, meu amor / E só se pode achar / Que a luz dos olhos meus /  
Precisa se casar

Numa espécie de interlocução com a divindade, paralela à interlocução com a própria paixão, o eu poético da canção utiliza “Ai, que bom que isso é, meu Deus” e “Meu amor, juro por Deus”, porventura aligeirando um discurso sentimental que se quer extensível a um maior número de casais e a uma situação de embevecimento que justifica a ausência de rodeios, de torneios verbais, de pompa na sua enunciação. O compositor, nessa interlocução, evidencia a força de uma construção mental (“Eu acho, meu amor / E só se pode achar”) e de convenções, quem sabe, como a do casamento moderno, uma vez que ele é introduzido na canção pelo verbo “precisar” (“... a luz dos

olhos meus / Precisa se casar”). A voz da canção hipostasia uma visão das coisas, visão parcial, baseada em opostos (“encontro” *versus* resistência, “frio” *versus* incêndio), própria da escolha de pessoas que se sabem livres e que imaginam o laço do casamento como algo que deve durar. Mais líricas, mais ilusórias no sentido de forjar um discurso do amor e não da paixão, quando é da paixão que se trata, são as recorrentes alusões aos olhos e à luz, símbolos de uma pretensa clarividência e de um suposto enfrentamento daquilo que o outro de facto é.

Tendo composto sobre o amor durante tantos anos, tendo tocado a duração dos relacionamentos e a sua profundidade, legou ao país uma mirada construída em anos de afastamento dos espelhos brasileiros, anos interessantes para sedimentar um olhar saudoso mas afastado, mais independente e amadurecido e, não obstante, um olhar ligado à tradição, quer dizer, a uma construção social datada, resultante de uma certa inércia da cultura e da elaboração coletiva entre pares. Ao mesmo tempo em que o repertório musical de Vinicius de Moraes inovava, conservava alguns traços mais antigos da cultura brasileira.

Nessa mesma década, Luiz Gonzaga Jr., o Gonzaguinha já referido neste texto, viria a gravar no Brasil a faixa “Espere por mim morena”, presente num disco com que “sua carreira de compositor ganhou impulso”. O videoclipe oficial remete ao silêncio imposto pela ditadura militar em vigor e o artista, mesmo assim, diante do apelo da canção engajada que lhe era familiar, canta um enredo mais erótico, enredo de outras tensões, tensões de natureza mais lírica. Em comum entre o cenário político e o subjetivo (da história do casal referido na canção) está a esperança: ao mesmo tempo em que mantém viva a relação a dois, mantém firme a disposição para resistir pelo país. Igualmente alusivos ao momento nacional são os usos da língua em que cabem, como registo do oral e do espontâneo, formas tais como “juro por Deus Nosso Senhor”:

Espere por mim, morena / Espere que eu chego já / O amor por você, morena  
/ Faz a saudade me apressar / Tire um sono na rede / Deixe a porta encostada  
/ Que o vento da madrugada / Já me leva pra você / E antes de acontecer / O  
sol a barra vir quebrar, / Estarei nos teus braços / Para nunca mais voar / E  
nas noites de frio / Serei o teu cobertor / Quentarei teu corpo / Com o meu  
calor / Ah! Minha santa, te juro / Por Deus, Nosso Senhor / Nunca mais,  
minha morena / Vou fugir do teu amor

A faixa é de 1976 e está presente no álbum *Começaria tudo outra vez*. Pertencerá ao conjunto de criações a que a crítica brasileira não poupou, chamando

“comercial”? Pois também a crítica especializada, salvo exceções, exerceu e ainda exerce sua influência sobre a recepção dos sambas e das canções, ao lado de novos interlocutores, como os *youtubers*. No caso de Gonzaguinha pesava, além do rótulo de cantor de protesto, suportado pela participação dele no Movimento Artístico Universitário (MAU), a relação conflituosa com os censores. Deve ter pesado, também, o uso de meios tons, quando aquilo a que mais se apelava era aos excessos, nas narrativas das canções de amor nacionais. A promessa feita pela voz poética não é mais eloquente do que a espera que condiciona o casal, ou seja, apenas com doçura Gonzaguinha lamentou a repressão exercida pelos governantes, o que está em consonância com a opinião que se lê no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira: “Hoje, as músicas engajadas de Gonzaguinha soam datadas e até ingênuas”.

De 1978 é o disco *Recado*, cuja faixa de mesmo nome em vez de apontar para um significado litúrgico, canônico, tenciona provavelmente comunicar sobre a arte da convivência, aludindo aos efeitos que algumas posturas, políticas ao fim e ao cabo, trazem consigo. Nesse sentido é que ouvimos nessa música os seguintes dois versos “Tô contigo amigo e não abro / Vamos ver o diabo de perto”: o registo coloquial dá conta dos princípios que regem a lealdade e as relações com as entidades separadas de nós, às quais atribuímos o controlo do bem e do mal.

Já a canção “Começaria tudo outra vez” explica a opção por uma vida de devoção a uma história de amor, falando em fé (“A fé no que virá e a alegria de poder olhar pra trás / E ver que voltaria com você”); notemos entretanto que não é o caso de fé de natureza religiosa. Em “Corações marginais”, o compositor de facto muda a abordagem do tema do amor para o enquadramento social, a fim de mostrar que não há generosidades para com as inúmeras formas de sentir e estar no mundo, na medida em que outros valores se apresentam (“O coração da cidade não tem o menor respeito com os corações das cidades”). É pertinente mencionar, ainda, para encerrar esta leitura transversal, as canções “Diga lá, coração”, “Lindo lago do amor” e “Avassaladora”, respectivamente de 1979, 1984 e 1988, que embora pertençam a um conjunto de músicas de carácter mais introspectivo, não vão buscar ao repertório de ideias e imagens divinas sua referência. “Diga lá, coração” comenta encontros possíveis entre pessoas e entre paisagens e histórias pessoais, momentos da vida e histórias pessoais, a vitalidade das entregas que se traduzem em palavras (“Chore essa saudade estrangulada / Fale sem você não há mais nada”) e em gestos (“Durma qual criança no seu colo / Sinta o cheiro forte do teu solo”). Em “Comportamento geral”, de 1973, é que duas alusões à religião estão presentes, respectivamente, nos versos “Você deve rezar pelo bem do patrão / E

esquecer que está desempregado” e “Deve pois só fazer pelo bem da nação / Tudo aquilo que for ordenado / Pra ganhar um fuscão no juízo final / E diploma de bem-comportado. Não há como negligenciar a proximidade entre o momento do lançamento da música e o ato da entrega de 25 carros do modelo conhecido no Brasil como “Fusca”, pelo então autarca da cidade de São Paulo, Paulo Maluf, que assim considerava estar a dar um prémio ao bom-mocismo dos jogadores da seleção de futebol de 1970, ganhadora do título mundial na Copa do México. O uso da religião no delineamento do perfil do brasileiro, neste último caso, é francamente irónico.

### Referências bibliográficas

- BORGES, J. C. *Em busca do Fusca do Maluf - Pérola da política brasileira, o último dos Volks dados à seleção tricampeã ainda vive*, Revista Trip, Número 211, Junho de 2012. <https://revistatrip.uol.com.br/trip/em-busca-do-fusca-do-maluf>.
- CASTRO, R., CAPOMACCIO, S., ORTIZ, M. “MPB é pouco estudada nas escolas brasileiras”, consultado a 24/4/2017. <http://jornal.usp.br/atualidades/mpb-e-pouco-estudada-nas-escolas-do-brasil/>.
- COSTA, H. *Revista Sibila*, Ano 1, Número O, maio de 2001.
- COSTA, R. M. *A correspondência de Vinicius de Moraes no Pós-Guerra*, (IFRJ), XV Abralic. [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491259710.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491259710.pdf)
- Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. <http://dicionariompb.com.br/gonzaguinha/dados-artisticos>.
- FARIAS, G. N. *As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha*, Fortaleza – CA, 2011.
- MEIRELES, C. *Antologia Poética*, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.
- RODRIGUES, A. *Revista Sibila*, Ano 14, Número 14, julho de 2014. Anpuhsp.org.br. <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Andrea%20Lopes.pdf>.
- CALCANHOTO, A. “A consciência da ignorância me dá esperança”. Shifter, 2/6/2017. <https://shifter.sapo.pt/2017/06/adriana-calcanhoto-entrevista/>
- CALCANHOTO, Adriana, “Larguei tudo no Brasil para viver essa maravilha”. DN, consultado a 18/2/2017. <https://www.dn.pt/artes/interior/adriana-calcanhoto-larguei-tudo-no-brasil-para-viver-essa-maravilha-5675736.html>.

HERMOSO, Borja, George Steiner: “Estamos matando os sonhos de nossos filhos”, EL PAÍS,

[https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/29/cultura/1467214901\\_163889.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CC](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/06/29/cultura/1467214901_163889.html?id_externo_rsoc=FB_CC)

Café Filosófico: Eu que aprenda a levitar - Miguel Wisnik. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=amC7MCExODU>.

Cartola - Música para os Olhos. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=E3nzLCMgztA>

Cartola.org.br. <http://www.cartola.org.br/cartola.html>.

Chico Buarque é hostilizado por grupo antipetista no Rio. Estadão, 22/12/2015.  
<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/agencia-estado/2015/12/22/chico-buarque-e-hostilizado-por-grupo-antipetista-no-rio.htm?cmpid=copiaecola>.

Entrevista para Radar da Educação. Marinacolasanti.com.  
<http://www.marinacolasanti.com/2016/11/entrevista-para-radar-da-educacao.html>.

Gonzaguinha - espere por mim morena. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=pwSnHuXBQyM>.

“Poesia para crianças não tem que ensinar nada”, diz Eucanaã Ferraz; leia entrevista” - Era Outra Vez, Literatura infantojuvenil e outras histórias, Folha de S.Paulo, 13/1/2017. <http://eraoutravez.blogfolha.uol.com.br/2017/01/13/poesia-para-criancas-nao-tem-que-ensinar-nada-diz-eucanaa-ferraz-leia-entrevista/>.

*Nós Somos um Poema*, Brasil, 2007. Curtadoc. <http://curtadoc.tv/curta/musica/nos-somos-um-poema/>.