

## AS CANÇÕES DE GONZAGUINHA E IVAN LINS E O CONCEITO DE ENGAJAMENTO

Andrea Maria Vizzotto Alcântara Lopes

Mestranda em História - UFPR

O conceito de engajamento, assim como os termos “canção engajada”, “música participante” e “canção de protesto”, entre outros, têm sido amplamente utilizados para explicar a música popular brasileira produzida a partir da década de 1960. No final da década, a sigla MPB ganha contornos de um gênero ou estilo musical, delimitando um certo tipo de música popular brasileira, que passa a ser identificada a uma produção musical de contestação social, que, segundo Marcos Napolitano (2001: 23), oscilará entre “a configuração de uma cultura de protesto e resistência e a consolidação de um produto altamente valorizado (do ponto de vista econômico e sociocultural)”. Nos anos 1970, a MPB pode ser melhor traduzida como um complexo cultural que incorpora diversas tendências musicais, mas ainda como “sinônimo de resistência cultural ao regime militar e ‘selo’ de qualidade estética contra a massificação”. (NAPOLITANO, 2001: 291)

Em várias produções acadêmicas, podemos observar esse conceito de engajamento sendo utilizado para explicar a música popular brasileira. O jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão já lançava, em 1974, o livro *Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto*, em que – com críticas contundentes a uma produção musical que ele definia como sendo de classe média, por oposição à música produzida pelas classes populares – a “canção de protesto” aparece definida como a politização da bossa nova, ou seja, letras com teor político e crítica social, construídas a partir do referencial musical propriamente dito da bossa nova. Bastante citado por intelectuais e críticos musicais, à época, o livro de Gilberto Vasconcelos, *Música popular: de olho na fresta*, lançado em 1977, enfatizava o caráter de resistência e crítica social de artistas associados à MPB.

A literatura produzida, sobretudo, na década de 1980 ajudou a construir uma memória sobre a “canção engajada” produzida pelo Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), que lhe conferiu um estatuto de canção pobre estilisticamente. Esta memória é questionada por Miliandre Garcia de Souza, em seu livro *Do teatro militante à música engajada*, em que propõe um novo olhar, mais atento para os debates internos que se estabeleciam no interior do CPC, para mostrar que não havia um único discurso homogêneo sobre a forma de se realizar uma arte socialmente comprometida.

Durante a década de 1990, destacamos os livros *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*, de Alberto Moby, lançado em 1994 e reeditado em 2007, e *A MPB em movimento*, de Ramon Vilarino, de 1999. Em ambos os livros, a relação entre música e política e a

perspectiva do engajamento artístico é utilizada para entender a música popular brasileira da década de 1960. Procurando entender o significado de MPB, Vilarino (2006: 19) apresenta algumas expressões utilizadas por críticos e jornalistas na década de 1960, “música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada, Moderna Música Popular Brasileira, ou MMPB”.

Dialogando com essa produção intelectual, o historiador Paulo César de Araújo, no seu livro *Eu não sou cachorro, não*, apresenta e discute alguns trabalhos<sup>1</sup> que adotam o conceito de engajamento associando-o à MPB, pois o seu objetivo é mostrar que a chamada música “cafona” dos anos 1970 – ou seja, um estilo musical não abarcado pelo termo MPB – também poderia ser interpretada como uma música engajada, pois os principais artistas do gênero contribuíram com canções contestadoras, principalmente no que diz respeito aos valores morais e aos costumes.

Em seu livro, Araújo (2005: 15) destaca uma forma de expressão artística praticamente ignorada pelos trabalhos acadêmicos, a chamada música “cafona”, ou seja, a música dedicada ao consumo de massa durante os anos 1970, que, segundo o autor, constitui-se em “patrimônio afetivo de grandes contingentes de camadas populares.” Seguindo uma tendência em valorizar a música engajada, o autor tenta mostrar – e assim legitimar essa música – como autores populares também tiveram problemas com a censura, não sendo a crítica social exercida apenas pelos artistas da MPB. Embora a escolha de um tema ignorado pela pesquisa acadêmica seja um aspecto relevante e importante do seu trabalho, o autor, entretanto, não se distingue, metodologicamente de outros que estudam a canção engajada.

Podemos observar, então, que em boa parte da discussão acadêmica sobre a música popular brasileira, sobretudo aquela produzida nos anos 1960 e 1970, tem-se privilegiado o aspecto político – a repressão e a censura – e o posicionamento dos artistas contra a ditadura civil-militar, o que, certamente, pode ser evidenciado em muitas letras de canções do período. Contudo, ao se privilegiar essa abordagem, são produzidos silêncios sobre outras canções, compostas a partir de outras temáticas. Ao se optar por uma definição e legitimação de música popular em função de sua eficácia política, vários artistas, gêneros e movimentos musicais acabam sendo esquecidos e ignorados pela historiografia.

Algumas questões também aparecem a partir destas leituras. Se a MPB está associada a uma canção de cunho social, as outras canções, elaboradas a partir de outras temáticas, não poderiam ser consideradas MPB? Ou, como propôs Araújo, fora da MPB não há engajamento? E, ainda, é apenas a música engajada e uma atitude política dos artistas que representam a produção

---

<sup>1</sup> Ver o capítulo “Reinado de terror e virtude” (ARAÚJO, 2005: 51-7). O autor argumenta que um amplo discurso historiográfico foi construído a partir do conceito de engajamento artístico, associado ao que se convencionou chamar MPB, criando, desta maneira, uma imagem de que somente ela teria sido engajada.

musical brasileira realizada entre os anos de 1960 e 1980? É possível entender essa produção apenas considerando o aspecto político das canções?

Neste artigo, pretendo contribuir para ampliar a discussão sobre a música popular brasileira produzida nesse período, fortemente marcada pelo paradigma de “arte engajada” apresentando uma outra forma de se pensar a música popular brasileira, para além do conceito de engajamento, problematizando-o, a partir das experiências artísticas produzidas por dois artistas, Gonzaguinha e Ivan Lins, no período compreendido entre 1969 e 1979, mostrando como a produção cultural destes artistas não pode ser compreendida apenas a partir da adoção de um modelo interpretativo construído a partir do conceito de engajamento.

Neste modelo explicativo, tanto a MPB não pode ser entendida em sua complexidade, pois desconsidera outras modalidades do fazer artístico, igualmente importantes e significativas para a sua compreensão, quanto uma parcela significativa da produção musical brasileira é também ignorada, aspecto que Araújo questiona em sua pesquisa<sup>2</sup>. Isso não significa negar o engajamento, o que também não faria sentido, mas colocá-lo lado a lado com outras tensões que influenciavam o artista e orientavam a sua obra.

Ao recorrermos a artigos de jornais, revistas, entrevistas com Gonzaguinha e Ivan Lins, percebemos que, durante o regime militar, os temas do engajamento artístico e da função social da arte eram discutidos no meio intelectual, na imprensa e entre os artistas, o que, certamente, acabava por orientar as suas canções. Entretanto, também podemos observar que não era apenas o engajamento que informava essa produção musical. Em determinados momentos da carreira desses dois artistas podemos constatar que outras temáticas e influências estão presentes.

Para compreender essa produção cultural a partir de uma outra perspectiva que não a fornecida pelo conceito de engajamento, proponho observar as várias motivações e pressões exercidas sobre o artista – e não apenas as de ordem política –, que direcionavam a escolha de suas opções estéticas. Um autor importante para ajudar a entender o meu objeto é o sociólogo Norbert Elias, principalmente pelo seu conceito de “configuração” e a possibilidade de pensar em relações sociais interdependentes. Observar o indivíduo e suas aspirações, a trajetória pessoal do artista e os seus conflitos, reconhecendo a interdependência dos indivíduos dentro da sociedade, permitirá uma maior compreensão sobre a complexidade envolvida no processo de criação artística.

As configurações sociais – conceito desenvolvido por Elias – podem ser entendidas como um sistema de interações, ou seja, os indivíduos estão se relacionando, constantemente, com

---

<sup>2</sup> É importante ressaltar que o autor, além de mostrar o engajamento presente nas canções “cafonas”, também realiza uma instigante análise das canções, revelando o significado e importância que tinham para o público que as consumia, com suas referências socioculturais próprias.

outros indivíduos e essas relações também são variáveis, de acordo com as estruturas sociais. Trata-se de um tecido de relações, em que os indivíduos, que podem ser comparados a jogadores, estão interagindo. Essas configurações são instáveis e se estabelecem a partir do jogo de tensão e força presente na sociedade, pois, para Elias, os conflitos são inerentes às relações sociais. O exemplo do jogo é uma configuração particular, que permite observar como os indivíduos/jogadores estão interagindo a partir de vínculos de interdependência que ligam os homens em suas relações, que orientam e dão sentido às suas ações. (HEINICH, 2001: 12)

O pensamento relacional de Elias permite, também, romper com as “perspectivas deterministas, que negam toda possibilidade de invenção ou de criação por parte dos agentes, e com o postulado idealista de uma criação fundada numa invenção livre do sujeito, que afirma a independência total do sujeito em relação às estruturas sociais.” (SILVA, 2002: 127) Essas questões discutidas por Elias são importantes pra compreender os conflitos presentes na produção musical brasileira da década de 1970, que estava envolvida em um período de intensa repressão e censura artística, ao mesmo tempo em que se constituía, no Brasil, um amplo mercado de bens simbólicos e se expandia a indústria fonográfica. Nesse sentido, fica difícil – nem tampouco é intenção deste trabalho – tentar definir a atuação do artista a partir de uma postura totalmente engajada e desvinculada das pressões comerciais, como também situá-la numa ótica de “adesão” pura ao mercado. A complexidade envolvida em uma produção musical inserida na indústria cultural faz com que seja necessário observar os vários elementos atuantes na hora de compor e lançar uma música ou um disco.

Para explicar a escolha dos dois artistas, Gonzaguinha e Ivan Lins, começo situando as suas trajetórias artísticas. Foram escolhidos para objeto desse estudo por compartilharem uma mesma origem musical. Ambos são oriundos do Movimento Artístico Universitário (MAU), surgido no fim da década de 1960, e que reunia compositores universitários que vinham se apresentando nos Festivais Universitários da TV Tupi. A intenção dos integrantes do movimento era conseguir uma melhor divulgação de suas obras com a consequente inserção no mercado fonográfico. Além de Ivan Lins e Gonzaguinha, integravam o MAU, Aldir Blanc, César Costa Filho, Sílvio da Silva Jr., entre outros. Entretanto, embora se vinculassem a um mesmo movimento, os artistas possuíam posições estéticas e políticas bem diferenciadas, o que não conferia uniformidade ou homogeneidade às propostas do grupo.

Devido à repercussão que os integrantes do MAU haviam tido durante o V Festival Internacional da Canção (FIC), em 1970, eles foram convidados a participar e a conduzir o programa Som Livre Exportação, da Rede Globo. Porém, a relação dos artistas com a emissora foi tumultuada e acabou resultando na desintegração do grupo. Eduardo Scoville (2007: 5) argumenta que, por meio de sua racionalidade empresarial pragmática, a Rede Globo conseguiu “capitalizar”

o sucesso do grupo em seu próprio benefício, privilegiando a imagem de Ivan Lins, artista que mais facilmente se adaptou ao estilo pretendido pela emissora, em detrimento dos demais integrantes do MAU. O programa também serviu para reforçar algumas imagens dos dois artistas mais em evidência, Ivan Lins, como “adesista” – imagem obtida, perante os universitários e intelectuais de esquerda, após a sua apresentação no V FIC, com a canção “O amor é o meu país”<sup>3</sup> – e “comercial”, e Gonzaguinha, como “cantor de protesto”. Se, por um lado, a emissora tentou atrair o artista que mais se enquadrava – ou que se permitiu enquadrar – nos moldes televisivos e de produção de massa, também são perceptíveis as tensões internas do MAU, pois os seus integrantes tinham posturas estéticas e políticas diferentes e conflitantes, que ficaram evidentes na relação com a Rede Globo, culminando com o fim do grupo.

Esse episódio, envolvendo um programa televisivo, ou seja, a inserção na mídia, que poderia trazer um maior reconhecimento profissional e artístico, demonstra algumas das tensões sofridas pelos artistas no seu relacionamento com a mídia e setores de imprensa. Por um lado, a possibilidade de ascensão profissional, mesmo que sacrificando esteticamente sua obra. Por outro lado, o conflito com músicos e setores da intelectualidade e estudantes de esquerda, que cobravam uma postura “engajada” e que negasse a mídia, sobretudo a Rede Globo. E é nesse contexto que os sujeitos vão se transformando e buscando novas formas de se inserir musicalmente. Alguns anos mais tarde, em meados da década de 1970, Ivan Lins começa a efetuar mudanças nas suas temáticas, que passam a privilegiar o conteúdo social, ao estabelecer parceria com o letrista Vítor Martins.

O interesse deste trabalho não é apontar uma possível “adesão” ao regime – como ocorreu, na época, por alguns setores de esquerda – nem tampouco tentar transformá-lo num cantor “engajado”, preocupado com questões sociais – como veio a ocorrer numa fase posterior da sua carreira –, ou, ainda, reinterpretar a canção “O amor é o meu país”<sup>4</sup>, para mostrar como ele não teria sido “adesista” – já que se acredita que não há muito sentido em interpretar uma canção dita “engajada”, ou não, fora do contexto ou do circuito de recepção para o qual ela foi composta. O sentido da obra não é dado apenas pelo autor, mas decorre de um processo de interação, em que a recepção é também formadora do sentido da canção. Na perspectiva de análise que orienta o meu trabalho, não faria sentido afirmar, hoje, que o público estava errado ao interpretar determinada canção como “ufanista” ou “engajada” ou que determinadas mensagens não teriam sido percebidas pelo público. Não se trata de assumir o discurso do artista ou da crítica, seja para uma obra considerada “engajada” ou “adesista”, mas entender como se constitui essa interpretação.

---

<sup>3</sup> A canção, composta em parceria com Ronaldo Monteiro de Souza, ficou em segundo lugar no festival e resultou em muitas críticas por ter sido composta durante o período de intensa repressão no regime militar.

<sup>4</sup> Nesse momento específico, os cantores que cantassem o amor, os sentimentos e outros temas sem conteúdo social eram considerados “alienados” para alguns críticos musicais, intelectuais e artistas de esquerda.

A canção “O amor é o meu país”, com o segundo lugar obtido no V FIC, colocou em evidência Ivan Lins, que já vinha fazendo relativo sucesso com a canção “Agora”, lançada em compacto simples no mesmo ano, em 1970. A discussão, na mídia, sobre a canção de Ivan Lins apontava tanto para o teor da letra, que, num período de intensa repressão e censura, enaltecia o país ao cantar que “o amor é o meu país”, como para o estilo da composição, notadamente influenciada pelo gênero *soul* americano – que estava despontando com sucesso no Brasil e já tinha revelado Paulo Diniz, Tim Maia e Toni Tornado, além do próprio Ivan Lins<sup>5</sup> –, contrariando os interesses de determinado segmento da crítica, que queria que a música popular brasileira contivesse elementos nacionais ou que não fosse totalmente influenciada por gêneros estrangeiros.

Mesmo que o compositor argumentasse que a canção tivesse apenas um caráter romântico, devido ao regime militar instaurado no Brasil, cantar temas românticos sem uma preocupação social também era visado pela crítica. Em entrevista concedida ao Pasquim, em 1972, Ivan Lins é questionado em vários aspectos das suas composições, sobre ser alienada, só se preocupar em escrever canções românticas, “de amor por uma menina e não por um ser humano”<sup>6</sup>. Ivan Lins assume o que ele considerou erros em sua carreira, dizendo-se arrependido por ter renovado o contrato com a Globo para apresentar o programa Som Livre Exportação, que acabou resultando no fim do MAU, e também assume ter sido alienado quando participou do FIC de 1970, no qual foi premiado com o segundo lugar com a canção “O amor é o meu país”.

Pelas declarações de Ivan Lins e pela repercussão na crítica especializada, a canção “O amor é o meu país”, embora não fosse francamente chamada de ufanista ou adesista, era considerada inadequada em relação ao momento político do país. A letra aborda um tema romântico, em que o amor pela mulher amada é comparado ao seu país, que resulta em um final feliz, “de você fiz o meu País / vestindo festa e final feliz”, após as dificuldades encontradas pelo caminho para encontrar o seu amor “é difícil o meu caminhar / mas vou tentar / não importa qual seja a dor / nem as pedras que eu vou pisar”. A música, com arranjo influenciado pelo estilo *soul*, a voz rouca de Ivan Lins, inspirada nos vocais da cantora Telma Houston, e a letra de caráter ambíguo, une vários elementos antagônicos à proposta de uma canção comprometida com uma crítica social ao regime militar no Brasil e à proposta de uma música com raízes mais sólidas em elementos que remetessem à tradição musical brasileira. A crítica à canção não era só para o conteúdo da letra, mas à influência musical de Ivan Lins, que se declarava admirador da *soul music* e dos músicos que compunham nesse estilo, no Brasil.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> SOUL & Alma. **Veja**, São Paulo, n. 106, p. 79-80, 16 jan. 1970.

<sup>6</sup> IVAN Lins: o que caiu no golpe do Olímpia. **O Pasquim**, n. 174, 6 nov. 1972, p. 12.

<sup>7</sup> Depois da tropicália, as influências musicais estrangeiras passaram a ser mais aceitas e o nacional-popular deixa de fazer parte do debate sobre a música popular brasileira. Contudo, a forma como essa assimilação se dava na obra de Ivan Lins era criticada por considerar que se tratava de uma mera cópia da *soul music*.

A tentativa de mudança na trajetória de Ivan Lins pode ser percebida já com o lançamento do LP *Modo Livre*, em 1974, quando estabelece parceria com Vítor Martins que, segundo Ivan, teria sido responsável por novas temáticas no conteúdo das letras de suas canções, como em “Abre alas”, em que aparece referência à ditadura, quando pede que “encoste essa porta que a nossa conversa não pode vaziar / a vida não era assim, não era assim”. Com os discos seguintes, a crítica social também se fará mais presente nas canções de Ivan Lins, embora os temas líricos também não desapareçam. As transformações não ocorrem apenas nas letras, mas na música, que passa a incorporar ritmos brasileiros e na sua própria forma de interpretação.

Segundo a crítica musical Ana Maria Bahiana, de bastante importância e influência na década de 1970, esses dois artistas, embora tenham saído de um mesmo movimento musical – não homogêneo estético e programaticamente –, desenvolvem trajetórias distintas e, num certo sentido, até mesmo complementares. Enquanto Gonzaguinha, desde o início de sua carreira esteve mais envolvido ou preocupado com o conteúdo social de suas canções, Ivan Lins estava mais envolvido com outras propostas estéticas e outras temáticas, consideradas, pelo discurso da época, como “alienantes”. Entretanto, a partir de meados da década de 1970, os dois já realizariam transformações na sua carreira, em direção a uma música com outras preocupações, de temática social, no caso de Ivan Lins – ou uma música dançante e menos “engajada”, no caso de Gonzaguinha. Ambos tiveram uma carreira de sucesso, se medida pelos índices de vendas de discos e lotações dos *shows*, mas imagens antagônicas, que foram se modificando no decorrer da década, sendo identificados ora como “engajados”, ora como “músicos comerciais.” (BAHIANA, 2005: 45)

É importante ressaltar, desse artigo de Ana Maria Bahiana, que Gonzaguinha foi “identificado” como engajado e, depois, como comercial, pela crítica que não relevava outras composições suas. Em seus primeiros trabalhos, Gonzaguinha assumia uma postura política por meio de suas canções, “meu trabalho corresponde, na letra e na música, às minhas preocupações sociais, políticas e econômicas” (DUTRA, 1974: 87-8). Entretanto, desde os seus primeiros discos, podemos ver essas preocupações lado a lado com outras temáticas existenciais e líricas, embora as canções contivessem uma tonalidade densa e dramática, que, provavelmente, ajudou a construir, junto com a sua personalidade arredia e com a sua postura na apresentação do programa *Som Livre Exportação*, uma imagem de cantor amargo, ou “cantor rancor”.

Nesse programa, Ivan Lins assumia o personagem descontraído, enquanto Gonzaguinha assumia uma postura mais crítica. Comentando o lançamento do seu mais recente disco, “Moleque Gonzaguinha”, que possui um clima mais alegre, em relação aos anteriores, em 1977, assegurava que não tinha mudado, “sou cada vez mais o que sempre fui: brincalhão, gozador, um

cara que gosta de dançar.”<sup>8</sup> As declarações contraditórias de Gonzaguinha e Ivan Lins mostram como não é possível compreender as suas composições privilegiando apenas um aspecto das suas obras.

Na obra de Gonzaguinha, podem ser encontradas canções com conteúdo de crítica social, como “Comportamento geral”, presente no primeiro LP, intitulado Luiz Gonzaga Jr. e lançado em 1973, em que a ironia é utilizada para criticar o milagre brasileiro e a posição servil a que se devem submeter os brasileiros, num regime ditatorial, “Você deve aprender a baixar a cabeça / e dizer sempre ‘muito obrigado’ / são palavras que ainda te deixam dizer / por ser homem bem disciplinado”. Contudo, no início de sua carreira, também podemos encontrar belas canções de amor, como “Por um segundo”, lançada em compacto, em 1971, pelo selo Forma, que seria regravada por Nana Caymmi, no final da década, “Por um segundo / num sorriso seu / fez-se festa infinita em minha vida”. Uma característica que predomina nas suas canções, nesta primeira fase, até meados da década de 1970, é um sentimento de amargura, seja ao tratar dos temas políticos – quando este sentimento converte-se em ironia e acidez – ou ao cantar os temas existenciais – quando transparece desesperança.

A trajetória desses dois artistas, identificados com o engajamento em momentos diferentes de suas carreiras e da situação política do país, demonstra que atribuir-lhes a classificação de engajados, comerciais, alienados ou românticos não consegue explicar as suas formas de expressão artística e política. O debate sobre a forma de atuação política dos artistas e sobre a função social da arte, que se expressa em novos paradigmas estéticos, se transforma, assim, como a própria necessidade de atuação política passa a ser constantemente questionada.

As configurações assumidas por esses dois artistas não são estáticas – e, também, em cada contexto histórico existem configurações específicas – e vão se transformando, no decorrer de suas trajetórias artísticas, embora, ao examinar as suas canções, não de forma isolada, mas a partir dos discos lançados, possa se verificar que essa produção cultural também não é realizada de forma polarizada, apenas composições “engajadas” ou não. Há uma circularidade de temas e preocupações estéticas nas obras desses dois compositores.

Para entender esses conflitos por que passavam os artistas, é necessário entender alguns aspectos da sociedade brasileira nos anos 1970. O golpe militar de 1964 realiza transformações importantes na economia brasileira, que refletirão, também, na indústria do disco, fortalecendo o mercado de bens culturais, a partir de uma estratégia que visava à “integração nacional”. Observa-se o crescimento do mercado de bens simbólicos e a expansão da indústria fonográfica no Brasil, levando-o a atingir a quinta posição no mercado mundial de discos, no final da década, fazendo do

---

<sup>8</sup> FIM do rancor? **Veja**, São Paulo, n. 451, p. 129, 27 abr. 1977.

país um mercado atraente para as empresas desse setor e para os artistas, já que aumentava a demanda pela produção de música popular brasileira.

Ao mesmo tempo, com a instituição da censura, o regime militar estabelece um controle sobre a produção cultural destinada a esse mercado, tornando-se, repressor – com a adoção da censura prévia – e incentivador – por meio de iniciativas que visam ao desenvolvimento dos meios de comunicação – das atividades culturais. Essa forma de atuação do Estado faz com que ele se defina por uma repressão cultural, num momento em que se alcançam os maiores índices de produção e difusão de bens culturais. Isso foi possível porque a censura não incidia sobre todo e qualquer produto cultural. Na verdade, ela atingia a “especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção”. (ORTIZ, 1988: 114)

Durante o regime militar, principalmente no período de maior repressão e censura – a partir da decretação do AI-5, em dezembro de 1968, até o final da década de 1970 –, passa a ocorrer, de forma mais constante, uma cobrança, por setores da imprensa e de intelectuais, para que os artistas veiculem, na sua produção musical, um conteúdo político de contestação à ditadura militar. Em 1978, em entrevista para o jornal O Estado de São Paulo, o cineasta Cacá Diegues cria a expressão “patrulhas ideológicas” para designar um cerceamento da liberdade de criação artística, referindo-se a esse tipo de “censura” política e estética exercida por “intelectuais que, em nome de partidarismos ideológicos, tentam impor um tipo de censura à liberdade de expressão” (HOLLANDA; PEREIRA, 1980: 7).

Pelo exposto acima, podemos sugerir, então, que os artistas, durante a década de 1970, compunham pressionados por um regime político ditatorial e censor; pelas cobranças de artistas e intelectuais que esperavam por uma produção crítica em relação ao regime militar; pelas demandas da indústria fonográfica que se consolidava no Brasil, naquele momento e, afinal, pelas suas próprias aspirações artísticas. O artista fica tensionado pelos seus interesses estéticos pessoais, a possível e desejável recepção pelo público consumidor, a crítica oriunda do mesmo segmento social do compositor e para quem também seria destinada a sua música, a censura imposta tanto pelo regime militar quanto pela crítica especializada e pela intelectualidade, o que confere um alto grau de complexidade ao resultado dessas escolhas, ou seja, à sua produção artística.

Não é a intenção deste trabalho apontar, simplesmente, a presença ou não do engajamento artístico ou de tentar entender a sociedade a partir das “mensagens” sugeridas por uma letra de canção. Por acreditar que a arte não pode ser entendida como se fosse apenas um reflexo da sociedade, mas que é resultante de um processo de “trocas” e “negociações”, importa mais a compreensão de como os artistas se inserem na sociedade e solucionam os conflitos decorrentes das relações sociais e como isso interfere na criação musical.

A análise das canções de Gonzaguinha e Ivan Lins mostra que são várias as suas influências, que a adoção de um modelo explicativo rígido não consegue apreender. Embora existam muitos elementos que podem ser identificados com a canção engajada, há, também, outras influências, também importantes, que mostram a diversidade de temas, interesses, e mesmo os conflitos do artista ao se posicionar perante os dilemas que se impunham ao seu processo criativo e que o obrigava a se situar na discussão sobre a função social da arte, às vezes de maneira espontânea e interiorizada, outras vezes, como resposta às cobranças exercidas por setores da crítica especializada, do mesmo meio intelectual e consumidor a que pertencia o artista.

### **Referências Bibliográficas**

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

BAHIANA, A. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

DUTRA, M. H. **Veja**, São Paulo, n. 281, p. 87-8, 23 jan. 1974.

FIM do rancor? **Veja**, São Paulo, n. 451, p. 129, 27 abr. 1977.

HEINICH, N. **A sociologia de Norbert Elias**. Bauru: EDUSC, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos A. M. **Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

IVAN Lins: o que caiu no golpe do Olímpia. **O Pasquim**, n. 174, p. 9-12, 06 nov. 1972.

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

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SCOVILLE, E. H. M. L de. Amigo é pra essas coisas: o MAU e a televisão. In: **Anais do XXIV Simpósio Nacional de História**, São Leopoldo, 2007.

SILVA, H. R. da. **Fragmentos da história intelectual: entre questionamentos e perspectivas**. Campinas: Papirus, 2002.

SOUL & Alma. **Veja**, São Paulo, n. 106, p. 79-80, 16 jan. 1970.

TINHORÃO, J. R. “A bossa nova e a canção de protesto”. *In*: **Pequena história da música popular**: da modinha à canção de protesto. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975, pp. 221-235.

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

VILARINO, Ramon Casas. **A MPB em movimento**: música, festivais e censura. 5. ed. São Paulo: Olho d'água, 2006.