

**POR UMA ANÁLISE ESPAÇO-DISCURSIVA DAS RELAÇÕES
DIALÓGICAS ENTRE O COMPOSITOR E O CENSOR: UM ESTUDO
SOBRE A LETRA DE *GERALDINOS E ARQUIBALDOS*, DE
GONZAGUINHA**

**ANALYSIS OF SPACE AND DISCOURSE ON THE DIALOGIC RELATIONS
BETWEEN COMPOSER AND CENSOR: A STUDY ON THE LYRICS OF
GERALDINOS E ARQUIBALDOS, BY GONZAGUINHA**

Rafael Menari Archanjo¹
Rodrigo Ferreira Daverni²

Resumo: As axiologias guardadas em um discurso podem ou não estar em consonância com os espaços sociais em que estão ancoradas. Em alguns objetos artísticos, discurso e espacialidade são capazes de representar um momento histórico e, sobretudo, os aspectos políticos e sociais próprios a um determinado contexto. Assim, este trabalho tem por objetivo a análise espaço-discursiva da letra da canção *Geraldinós e Arquibaldos*, de Gonzaguinha, demonstrando a maneira como o artista é capaz de representar em sua composição um momento da história brasileira marcado por grandes tensões sociais entre compositores e censores. Logo, demonstrar-se-á como as referências espaciais e as artimanhas discursivas se complementam na construção do sentido da canção que “dribla” a defesa da opressão, veiculando, pela polissemia discursiva, e pelo estabelecimento das relações dialógicas, um metadiscurso sobre o embate axiológico entre o compositor e o censor, no contexto da ditadura civil-militar (1964-1985).

Palavras-chave: Espaço. Discurso. Relações Dialógicas. *Geraldinós e Arquibaldos*. Gonzaguinha.

Abstract: The axiologies within a discourse may or not be in accordance with the social environments in which they are anchored. In some artistic objects, discourse and space are capable of representing a historical moment and, especially, the political and social aspects concerning given context. Thus, this study aims at analyzing the space and discourse on the lyrics of the song *Geraldinós e Arquibaldos*, by Gonzaguinha, showing how the artist is capable of representing, in his composition, a moment of the Brazilian history known for great social tensions among composers and censors. Therefore, we will show how the spatial references and the discursive deceptions complement one another on the construction of the meaning of the song, which “circumvents” the defense of oppression, disseminating, by means of discursive polysemy and the establishment of the dialogic relations, a metadiscourse on the axiological confrontation between composer and censor in the context of the civil-military dictatorship (1964-1985).

Keywords: Space. Discourse. Dialogic Relations. *Geraldinós e Arquibaldos*. Gonzaguinha.

¹ Mestre em Linguística pela Universidade de Franca (UNIFRAN). Coordenador Geral de Pesquisa e Iniciação Científica pela mesma instituição, onde também atua como Professor nos âmbitos da Graduação e Pós-Graduação. *E-mail:* <rafael.archanjo.cpic@gmail.com>.

² Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Coordenador dos Cursos de Pós-Graduação e Graduação em Letras, do Claretiano – Centro Universitário, onde também atua como Professor nos âmbitos da Graduação e Pós-Graduação. <rdaverni@yahoo.com.br>.

Introdução

A espacialidade, na estruturação de um elemento artístico, pode desempenhar inúmeras funções. De acordo com a maneira como está concebida, ela pode, por exemplo, representar a aproximação ou a tensão dos sujeitos sociais, a exemplo do que fazem os discursos. Para Marchezan (2012, p. 123, grifo da autora), “A palavra diálogo, [...] é bem entendida, no contexto bakhtiniano, como reação do eu ao outro, como *reação da palavra à palavra de outrem*, como ponto de tensão entre o eu e o outro, entre círculos de valores, entre forças sociais”. Entendemos, destarte, que a harmonia ou a tensão entre discursos será mediada pelo posicionamento ético-valorativo dos participantes do diálogo. Suas convicções, seus posicionamentos, suas defesas e ataques, direcionados por sua leitura de mundo sobre um determinado objeto. O território da palavra, do signo linguístico – se transforma no que Bakhtin e Volochínov (2006, p. 47) chamam de “arena”. E, sob o olhar orientado pela mesma reflexão, esse processo somente é possível por meio da interação viva entre seres e discursos nas relações fomentadas pelo “convívio social”. Apropriando-se da terminologia espacial “arena”, como uma referência aos anfiteatros romanos onde ocorriam combates entre gladiadores e feras, é possível pensar a maneira como as axiologias ideológicas do “campo” social são representadas na espacialidade artística. No caso específico deste artigo, pensar como as tensões sociais de um determinado período da história brasileira estão representadas na espacialidade da canção *Geraldinos e Arquibaldos*, de Gonzaguinha.

Após 50 anos da investida que aboliu a Constituição Brasileira, cresce o número de pesquisas que tentam esclarecer questões atreladas aos mais diversos impactos da política instaurada em 1964. A tentativa de reconstituir fatos do período é sobremaneira indispensável ao futuro de um país acusado de não ter memória. Entendemos que essa tarefa não é de responsabilidade somente da ciência histórica ou sociológica. A busca de desvelamento desse recorte temporal também é tarefa das ciências linguística e literária. É pelo discurso que regimes políticos se constroem e se mantêm, logo, materiais discursivos de períodos como o nominado, se submetidos à luz do método científico, podem revelar significados até então opacificados pelo silenciamento reinante e contribuir para reconstituição de parcela da memória discursiva³.

³ As contribuições provenientes das pesquisas no âmbito das ciências histórica e sociológica comprovam que pontuais interdições de determinados temas e discussões, é característica da formação da sociedade
Revista TOPUS, 2 (2): 33-56, Jul./Dez. 2016.

Na investigação proposta, que tem como objetivo perscrutar a letra de *Geraldinos e Arquibaldos* sob os planos discursivo e espacial⁴, o trajeto de análise apoiar-se-á substancialmente à metodologia qualitativa de revisão bibliográfica, acompanhada da aplicação de teoria de dois arcabouços teóricos, mas que convergem para um mesmo percurso. O primeiro deles investigará o plano discursivo, tendo como baliza referenciais da linha bakhtiniana, em destaque o próprio filósofo da linguagem: Bakhtin (2011a; 2011b; 2011c), e Bakhtin e Volochínov (2006), com contribuições dos pesquisadores Fiorin (2009, 2012), Marchezan (2012) e Bezerra (2005). O segundo viés se aterá à esfera espacial, tendo nos estudos de Lotman (1978) e Borges Filho (2007) seu aporte. Estudos de outras áreas do conhecimento, como a Sociologia e a História, também contribuirão com o exercício analítico.

Embora o objeto de estudo situe-se abarcado pelo “gênero canção” – formado por letra e harmonia, as observações se restringirão ao artefato escrito, ou seja, à “letra de música”.

Relações Dialógicas: Espaço dos Discursos

As “amostras iluminadoras” da “visão dialógica de mundo” de Mikhail Bakhtin, como o “[...] diálogo entre existência e linguagem, mundo e mente, dado e criado” apontadas pela pesquisadora Brait (2005, p. 90), somente podem ser compreendidas a partir das relações de “alteridade”. A identidade constitutiva do “sujeito-pessoa”, que, por consequência, é também um “sujeito-ideológico” e “textológico”, é antes de tudo oriunda de uma interação plural, marcada no tempo e no espaço. É pelo “Outro”, no “Outro”, na vida e na arte, em relações harmoniosas ou conflitantes, que a consciência do sujeito social se alicerça:

Todas as definições axiologicamente concludentes e características do mundo na arte e na filosofia estetizada estão axiologicamente orientadas *no outro*, no seu herói. Esse mundo, essa natureza, essa história determinada, essa cultura determinada, essa visão de mundo historicamente determinada como elementos positivamente axiológicos que, descartando-se o sentido, podem ser ratificados, reunidos e concluídos pela memória são o mundo, a natureza, a história, a cultura do homem-outro. [...] A carne mortal do mundo só tem significação axiológica

brasileira, presente desde sua colonização, perpassando contextos como os do Segundo Reinado, a Primeira República, e as ditaduras subsequentes, como o período do *Estado Novo* (1937-1945) e o regime implantado entre 1964 e 1985.

⁴ Os autores optaram por não empregar o termo “cronotopo”, de Mikhail Bakhtin.

animada pela alma mortal do outro [...]. (BAKHTIN, 2011a, p. 122-123, grifos do autor).

Nessa ótica, entende-se que cada sujeito – membro de uma comunidade discursiva, é habitado por um sem número de vozes sociais, marcadas por elementos históricos, culturais, éticos e linguísticos, que se projetam dialogicamente em sua personalidade e na construção de seus discursos. Ao mesmo tempo em que “um alguém enuncia”, dando forma a seus anseios, empatias, negações e afirmações, um “outro” também enuncia em si, sendo sua palavra atravessada por uma palavra alheia. O conteúdo veiculado por “minha enunciação” está impregnado pelas “minhas relações” com o mundo exterior (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2006). É a partir dessa condensação de discursos que convivem em mim, e se manifestam ativamente na construção de minha personalidade, é que axiologicamente assumo um enunciado e demarco minha posição nas relações com a comunidade humana:

Os significados lexicográficos neutros das palavras da língua asseguram para ela a identidade e a compreensão mútua de todos os seus falantes, contudo o emprego das palavras na comunicação discursiva viva sempre é de índole individual-contextual. Por isso pode-se dizer que qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha* palavra, porque, uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão. (BAKHTIN, 2011, p. 294b, grifos do autor).

Sem as ressonâncias de contextos nos quais a palavra é proferida, esta é puro material linguístico, forma acabada incapaz de reverberar sentidos, ou uma atitude responsiva por parte do ouvinte. Por ser tão relevante o elemento contextual para apreensão dos sentidos de um texto, seja ele artístico ou não, na sequência será feita uma abordagem do espaço histórico no qual se insere o *corpus* de nosso exercício heurístico para, depois, passar-se propriamente à sua análise da letra de *Geraldinos e Arquibaldos*, retirada do álbum *Plano de Vôo (1975)*, de autoria do compositor nominado, que demarca, pelo discurso e pela espacialidade, as tensões próprias daquele período.

A história como “campo” ideológico: relações dialógicas em colisão

A ciência historiográfica atesta que, durante os anos 1960/1970, vivia-se no Brasil uma atmosfera de profunda densidade ideológica (SCHWARZ, 1982; NAPOLITANO,

1998; REIS FILHO, 2002; GASPARI, 2002; 2002a). Os discursos acalorados pela divisão maniqueísta entre Estado, emissor do discurso hegemônico da época, auto-intitulando-se como uma legítima “força do bem”, e pelos opositores, segundo o estatuto discursivo totalitário, considerados como as “forças do mal”, indicavam a continuidade e crescimento de uma força centralizadora presente em vários âmbitos da vida nacional. Os embates axiológicos infiltraram-se na esfera do cotidiano, nas manifestações artísticas, no movimento estudantil, nas igrejas e em diversos outros setores da sociedade brasileira.

A esfera da comunicação cultural, por consequência, foi substancialmente permeada por conflitos histórico-ideológicos. O período de maior repressão política do regime militar coincide com o da fase de consolidação de uma cultura de massa e a consequente expansão da indústria fonográfica (WISNIK, 1979; ORTIZ, 1991; 1994; ARAÚJO, 2003). O ambiente se consolidava propício para que a canção se tornasse palco de significativos embates discursivos.

No espaço-discursivo em análise, a canção popular crescia em alcance e repercussão. O momento econômico que se consolidava favorável à indústria fonográfica (WISNIK, 1979; ARAÚJO, 2003; ORTIZ, 1991, 1994), aliado à expansão das telecomunicações e, conseqüentemente, da acessibilidade de parte da sociedade civil à programação dos canais televisivos em ascensão, responsáveis por transmitir a “Era de Ouro dos Festivais” (VILARINO, 2006), por um viés contrário, angariava para a mesma canção os holofotes da vigília do Estado autoritário.

Após a deposição de João Goulart em 1964, o governo brasileiro foi passo a passo recrudescendo suas formas de atuação⁵. De 1964 a 1968 foram promulgados cinco *Atos Institucionais* responsáveis por suspender gradativamente os direitos civis, dentre eles, o direito ao diálogo. No entanto, a partir da decretação do *AI-5*, em 1968, o Estado militar pôde transgredir substancialmente as formas de relacionamento com a vida cultural e articular novos objetivos estratégicos para esse setor. Desse modo, elegeu como principal instrumento de sua nova “política cultural” o uso indiscriminado da “*censura*” (BERG, 2002; CARNEIRO, 2002, KUSHNIR, 2004).

O cerne da ação censória consistia no veto à circulação de diversidade de obras que, de acordo com seus critérios, implicassem significados ideológicos contrários à ordem e à moral vigentes. Em suma, a censura restringia o direito inalienável da palavra,

⁵ Historicamente, conforme pode ser constatado por meio do estudo denominado *Bases do Autoritarismo Brasileiro (1988)* de Simon Schwartzman, a violência material institucionalizada pelo Estado, é prática recorrente desde a Primeira República. Portanto, pode-se depreender que as velhas práticas continuaram a ser recrudescidas em consonância com o grau iminente da ameaça. E não foi diferente na política instaurada em âmbito nacional a partir de 1964.

que é dizer, conforme podemos constatar no *Art. 5º, inciso III*, do AI5, que ratificava a “[...] proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política” (BRASIL, 1968, n.p.)⁶.

Essa tensão fomentou a criação de enunciações mais elaboradas na esfera da música popular. Aliada à “canção de protesto” (NAPOLITANO, 2001), tida como de teor mais panfletário, de embate direto, floresceu a chamada “canção de fresta”⁷ (VASCONCELLOS, 1977), que traz em sua nomenclatura um elemento espacial significativo, uma vez que indicia uma abertura estreita (limitada) em um espaço fechado (opressor). Esse tipo de composição apresentava enunciados mais próximos do domínio do gênero lírico, dotada de uma linguagem mais elevada, carregada de figuras de retórica, tida “[...] como um importante veículo de poesia e domínio de pesquisas estéticas” (VASCONCELLOS, 1977, p. 37). Como pode ser confirmado nos ensaios de Sant’Anna (1977), já se via uma guinada estética na letra da canção brasileira com o surgimento de Vinícius de Moraes como compositor de letras e com o nascimento da Bossa Nova, que continuou em ascendência pelos anos posteriores. A canção amplificava discursos em oposição ao regime e consolidava-se como uma ponte comunicativa para o diálogo entre o cancionista e o povo.

Para driblar a vigília do *Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP)*, era necessário o emprego de uma enunciação cifrada. Com o aparato repressivo em atividade, o emprego de um discurso não metafórico seria facilmente apreendido pelas forças antidemocráticas. Nesse contexto, o cancionista popular passou a ser entendido como:

[...] uma espécie de ‘artesão canoro’ [...] que continua a desenvolver uma espécie de *poética carnavalizante*, onde entram aqueles elementos de lirismo, de crítica e de humor: a tradição do carnaval, a festa, o *non sense*, a malandragem, a embriaguez da dança [...]. (WISNIK, 1979, p. 07, grifos nossos).

Encontramos relações similares em Vasconcellos (1977) e Oliven (1979). O conceito estabelece uma relação dialógica com a oposição “malandro” e “otário”, que passou a ser comum nos sambas concebidos a partir da década de 30 (séc. XX) – ainda no Estado Novo, conferindo-lhes um novo papel: no contexto, o “otário” (“aquele” a ser

⁶ Zuenir Ventura, em sua obra *1968: o ano que não terminou (2008)*, registra importantes dados pelos quais, constata-se que, dentre as manifestações artísticas, no período de 1964 a 1985, a canção foi a mais reprimida pelo aparato censório, dentre as formas de comunicação estética, chegando a um número superior a 500 vetadas⁶, superior a filmes (quase 500), a dramaturgia (450 peças de teatro) e livros (200).

⁷ Vasconcellos (1977), a partir da letra de *Festa Imodesta*, de Caetano Veloso, criou o conceito até hoje empregado em estudos sobre a canção do período, chamado “linguagem de fresta”. A expressão passou a representar a comunicação astuta, a constituição de um universo crítico de decodificação política que, no contexto, reforçava, consideravelmente, o laço ideológico entre os artistas e seu público.

“burlado”) passava a indicar o “censor”; já o “malandro”, o “compositor” (ROMERO apud NAPOLITANO, 1998, p. 37).

Por conseguinte, o cancionista popular, que atuava responsiva e axiologicamente nos eventos enunciativos, aproximava-se dialogicamente da figura do “malandro” capaz de “driblar” o silenciamento promovido pela censura, por meio do emprego de uma enunciação polissêmica. A “linguagem de fresta”, portanto, representava uma estratégia dos artesãos da palavra, diante da postura autoritária do regime militar, para comunicar sentidos que, se veiculados com uma enunciação direta, seriam facilmente apreendidos pelos censores. Não é gratuitamente que Bakhtin e Volochínov (2006, p. 117-118) revelam-nos que o estilo é também determinado pela situação da enunciação:

Antes de mais nada, ela [a enunciação] é determinada da maneira mais imediata pelos participantes do ato de fala, explícitos ou implícitos, em ligação com uma situação bem precisa; a situação dá forma à enunciação, impondo-lhe esta ressonância em vez daquela, por exemplo a exigência ou a solicitação, a afirmação de direitos ou a prece pedindo graça, um estilo rebuscado ou simples, a segurança ou a timidez, etc. A situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação. Os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor.

Inferimos que, embora não intencionalmente, a censura contraditoriamente acabava por alimentar uma vertente de cultura e de inteligência política em consonância com a resistência à ditadura. Ao tentar amordaçar o diálogo ininterrupto, a política de silenciamento estimulava os “artesãos canoros” – tomando emprestados os termos de Wisnik (1979) – ao alcance de uma enunciação polissêmica, como é possível constatar em depoimento de Luiz Gonzaga Junior:

Naquela época [antes de 1968] usava a linguagem rude, crua e suja de todo brasileiro humilde. Aos poucos e a partir de O Trem, a linguagem foi se depurando, passou a ser mais universitária [...]. Essa mudança surgiu em função de uma situação exterior a mim. De repente, não pude dizer mais a palavra amor. *Essa palavra ficou proibida. Por isso tive de dizê-la de outro modo.* (NASCIMENTO JUNIOR apud SILVEIRA, 1971, p. 09, grifo nosso).

O estilo, o aspecto linguístico da enunciação e seu acabamento eram modelados pela situação da enunciação. A enformação da réplica à unilateralidade discursiva do regime totalitário, portanto, camaleonicamente necessitava escamotear-se. Os “ditos” precisavam passar por “não ditos” para lograr a ordem repressiva – tida como um dos

participantes do diálogo. Por outro lado, o emprego de uma enunciação polissêmica poderia não ser captado pelo terceiro ouvinte e participante do diálogo: o Povo. Diante da força do aparato censório, o risco era inevitável.

Nesse contexto, de acordo com Severiano e De Mello (1998, p. 232), Luiz Gonzaga Junior “[...] estaria, ao lado de Chico Buarque e Taiguara, entre os compositores mais perseguidos pela censura da ditadura”. O jornalista e crítico musical Tárík de Souza (1988, p. 25) é ainda mais específico ao afirmar que Gonzaguinha foi o artista “[...] que mais problemas teve com a censura nos anos 70”, recebendo a “[...] etiqueta de maldito” (BAHIANA, 1975, p. 26). E não era por menos, desde o início de sua carreira o artista exibía um autor-criador dotado de um “[...] humor feroz e demolidor” (BAHIANA, 1982, p. 02).

“Jogando no campo do adversário”: palavra de fresta x palavra autoritária

Às manifestações representativas de oposição, sejam no campo da cultura, como em outras instâncias da sociedade, o Estado brasileiro respondia com uma intensa campanha discursiva. Os signos estrategicamente articulados formavam um discurso hegemônico voltado à doutrinação para um sentimento ufanista e, por consequência, não hostil ao regime. A redução das vozes do “simpósio universal” (BAKHTIN, 2011c) a um único tom tinha como objetivo interditar a responsividade, a réplica própria a todo discurso, estratégia característica de regimes totalitários, que projetam uma enunciação centralizadora, como observa Bezerra (2005, p. 191): “O autoritarismo se associa à indiscutibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discurso, ao dogmatismo; ao acabamento, ao apagamento dos universos individuais [...]”. Ao passo que construía uma enunciação afinada ao seu tom ideológico-dogmático, o governo brasileiro tentava refrear a tensão característica das contracorrentes discursivas que permeavam a sociedade, característica comum aos regimes de exceção (BERG, 2002).

Depreendemos que, se por uma via, os regimes totalitários promovem interdições à circulação livre de discursos e de sentidos, por outro, edificam um discurso positivo autorreferente. Bakhtin e Volochínov (2006, p. 33) pontuam que “[...] onde o signo se encontra, encontra-se também o ideológico” – é justamente em consonância com a divulgação de seus valores e proteção de seus símbolos que o *Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP)* criou uma política de cerceamento aos discursos oposicionistas, como podemos constatar em uma das “correspondências oficiais” da

Escola Superior de Guerra (ESG). Nas orientações aos censores, seis critérios estruturais deviam ser observados com acuidade na avaliação das obras:

- 1- A defesa do ideário cristão.
 - 2- A conservação dos valores da família brasileira.
 - 3- A moral e os bons costumes acima de qualquer tópico.
 - 4- Defesa do regime instituído.
 - 5- Proteção da imagem das forças armadas.
 - 6- Respeito aos símbolos nacionais (hino e bandeiras).
- (CORRESPONDÊNCIA OFICIAL, s.d. apud CAROCHA, 2007, p. 88)⁸.

Analisando os seis critérios mais atentamente, é possível observar que os enunciados defendem dois dos pilares que formaram a coalisão que destituiu o governo de Goulart: o “Estado” (4, 5 e 6) – representado pelas “Forças Armadas”, e a “Igreja Católica” (1, 2 e 3). Somados, ambos representam o terceiro pilar: a “Sociedade Civil”⁹ (parte dela).

De acordo com o sociólogo Ortiz (1991, p. 15), com base na *Ideologia de Segurança Nacional (ISN)*, à época, concebia-se o Estado “[...] como uma entidade política que detinha o monopólio da coerção, isto é, a faculdade de impor, inclusive pelo emprego da força, as normas de condutas a serem obedecidas”. Forjando uma relação maniqueísta, “[...] o governo oficial assumiu a identidade das forças do Bem numa luta ferrenha contra as forças do Mal” (CARNEIRO, 2004, p. 114). Por meio das ações da propaganda estatal, o Estado brasileiro esmerou-se na construção de um discurso que edificasse a imagem de um país soberano, propenso ao crescimento econômico, retalhando e coibindo, por meio de mecanismos de controle, manifestações antagônicas. Recorremos a Fiorin (2009, p. 153), que, em leitura sobre a obra bakhtiniana, nos alerta que “[...] não há uma neutralidade na circulação de vozes. Ao contrário, ela tem uma dimensão política”. A enunciação veicula os interesses de seus enunciadores, por conseguinte, naturalmente choca-se com os interesses antagônicos.

O historiador Carlos Fico esclarece que, no contexto repressivo, a *AERP – Assessoria Especial de Relações Públicas*, criada em 15 de novembro de 1968, mesmo ano de deflagração do AI5, foi incumbida de arquitetar o discurso de “união nacional”, “ufanismo”, “amor à família” – temas centrais das propagandas, “[...] assinalando fatos

⁸ O Decreto n. 20.493, de 24 de janeiro de 1946, que aprovou a criação do *Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP)*, determinou, à época, os “temas” a serem policiados pelos censores. Os mesmos temas permaneceram como prioridade durante toda a existência do órgão estatal.

⁹ As obras de Gaspari (2002; 2002a) apresentam documentos salutares sobre a aliança entre o governo americano e as Forças Armadas brasileiras, na articulação do golpe. Contudo, a ampliação do debate propiciada pela instauração da *Comissão Nacional da Verdade (CNV)*, e suas decorrentes investigações, possibilitou a comprovação da participação efetiva também de parte do empresariado brasileiro, que temia o “avanço comunista”.

que pudessem provocar interesse público com ampla divulgação da mídia” (FICO, 1996, p. 93). O “milagre econômico” brasileiro, que propiciava o acesso a bens de consumo como a televisão, por exemplo, por meio de linhas de crédito motivadas pela economia, somado à conquista do Tricampeonato de Futebol pela Seleção Brasileira¹⁰, engrossava o coro otimista de “tempos melhores”.

Milhares de imagens de canteiros e obras, de radicais intervenções na paisagem natural, de construção de usinas, de estradas e barragens foram divulgadas por todo o país através de revistas como a *Manchete*. E colaboraram para a *reinvenção do otimismo*, para consolidar e *re-significar* a convicção de que vivíamos uma época superadora do atraso [...]. (FICO, 1996, p. 84, grifos do autor).

Na campanha de exortação à “união nacional” arquitetada pela AERP, as contradições históricas e diferenças sociais entre os sujeitos civis brasileiros eram opacificadas, dando lugar a um discurso otimista não suscetível a réplicas e outras entonações.

Para a construção desse olhar encontramos sustentação em Bakhtin e Volochínov (2006), segundo os quais, “A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou de ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2006, p. 48). As peças publicitárias confeccionadas traziam a ideia de um novo tempo, de um horizonte em que o Brasil se situaria entre as grandes potências mundiais, orquestrando a univocidade coletiva, ao passo que abafava as vozes das contradições sociais da sociedade brasileira, relegando-as a uma espécie de mutismo.

A seguir, por meio da análise da letra de uma canção ancorada neste espaço opressor, será demonstrado como a espacialidade é capaz de estruturar não apenas a construção temática deste universo de axiologias dicotômicas, como também um contradiscurso que resiste à escuridão expressiva e que abre frestas para o porvir.

¹⁰ O documentário *Memórias do Chumbo – O Futebol nos Tempos do Condor (2012)*, dirigido e produzido pelo jornalista e historiador Lúcio de Castro, relata – dentre outros temas, a intensa propaganda estatal de cunho otimista sobre a Seleção Brasileira de 1970; a chamada “Corrente pra frente”.

Geraldinos e Arquibaldos (1975): o contradiscurso que escorre pela fresta

Importa-nos proceder à análise espaço-discursiva da canção *Geraldinos e Arquibaldos*, de Gonzaguinha, cujo objetivo é demonstrar a maneira como o artista é capaz de representar em sua composição o momento histórico apresentado anteriormente, valendo-se, sobretudo, de dois recursos que se complementam na construção do sentido: as referências espaciais e as artimanhas discursivas.

Na letra de *Geraldinos e Arquibaldos*, lançada no álbum *Plano de Voo (1975)*, identificamos uma espécie de tratado metalinguístico da canção no contexto censório. E, para dar conta disso, Gonzaguinha apropria-se do espaço referencial do estádio de futebol, como elemento de grande representação na cultura brasileira, mas, sobretudo, pelas nuances temáticas e discursivas que essa espacialidade promove. O “moleque do morro de São Carlos” aborda sarcasticamente o engenho da criação plurívoca indispensável ao contexto de castração discursiva da ditadura militar. Vigora na canção a imagem do artista “moleque”, responsável por carnavalizar, por intermédio da metáfora do futebol, o embate ideológico-espacial entre regime e seus opositores. Recupera-se a imagem do “malandro”, capaz de esgueirar-se pela “fresta” da vigilância estatal, para veicular seu discurso:

Mamãe não quer... Não faça!
 Papai diz não... Não fale!
 Vovó ralhou... Se cale!
 Vovô gritou... Não ande!
 Placas de rua... Não corra!
 Placas no verde... Não pise!
 No luminoso... Não fume!
 Olha o hospital... Silêncio!
 Sinal vermelho... Não siga!
 Setas de mão... Não vire!
 Vá sempre em frente... Nem pense! É contramão!

Olha, cama de gato
 Olha a garra dele
 É cama de gato
 Melhor se cuidar.
 No campo do adversário
 é bom jogar com muita calma
 procurando pela brecha
 pra poder ganhar.

Acalma a bola, rola a bola, trata a bola
 Limpa a bola que é preciso faturar
 E esse jogo “tá” um osso
 É um angu que tem caroço

E é preciso desembolar
 E se por baixo não “tá” dando.
 É melhor tentar por cima
 Oi, com a cabeça dá!
 Você me diz que esse goleiro
 é titular da seleção
 Só vou saber mesmo é quando eu chutar.
 (GONZAGUINHA, 1975, n.p.)

A fim de dar conta da análise espacial da canção, utilizaremos a toponímia, que é uma metodologia de análise das representações espaciais do texto literário, seja ele poético ou prosístico, embora possa ser aplicada também a outros tipos de texto, como, por exemplo, a letras musicais. Essa proposta surge a partir da análise e aprofundamento das ideias de vários teóricos, tais como Iuri Lotman, Osman Lins e Gaston Bachelard, entre outros. A proposta encontra-se delineada no livro *Espaço e literatura: introdução à toponímia*, de Oziris Borges Filho (2007).

A espacialidade é um elemento fundamental em qualquer análise de um objeto artístico. Embora tratem especificamente sobre o contexto literário, as considerações de Reis e Lopes (1988, p. 204) colaboram no pensamento sobre a relevância dessa categoria:

O espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam. Entendido como domínio específico da história, o espaço integra, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da ação e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos etc.; em segunda instância, o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translativo, abrangendo tanto as atmosferas sociais (espaço social), como até as psicológicas (espaço psicológico).

No caso da análise em foco, tentar-se-á demonstrar como a espacialidade da canção, juntamente com as estratégias discursivas, é capaz de representar a tensão que marca a atmosfera social de um determinado período histórico brasileiro.

O título da canção, *Geraldinos e Arquibaldos*, já demarca uma espacialidade instigante no âmbito da toponímia. A toponímia diz respeito ao estudo dos nomes dos espaços presentes no texto, sejam eles próprios ou não. A nomeação dos lugares, muitas vezes, atribui características ao espaço. Os topônimos, por sua vez, podem estabelecer, de acordo com Borges Filho (2007), três tipos de relações possíveis com o espaço: semelhança, contraste ou indiferença. Na canção analisada, os topônimos marcam uma relação de contraste, que, por sua vez, é análoga ao contraste ideológico que marca o período da composição. Tal contraste toponímico está diretamente associado a duas particularidades.

A primeira é que o neologismo “geraldinos”, se desmembrado, remonta à “geral”, um espaço sobre o qual se tratará a seguir, e ao conflito entre “girondinos” e “jacobinos”, que marca a Revolução Francesa.

Ademais, os termos “*Geraldinos*” e “*Arquibaldos*” são decorrentes de uma intertextualidade com neologismos criados pelo dramaturgo Nelson Rodrigues, em referência à divisão de espacial e social do Maracanã, existentes até a reforma efetuada para realização da última Copa do Mundo (2014), e do perfil de torcedores que as ocupavam. “*Geraldinos*” são os torcedores da chamada “geral” – reduto da parcela mais pobre e de comportamento “irreverente”. Já a “*Arquibancada*” é ocupada pelos “*Arquibaldos*” – que correspondem aos torcedores oriundos da classe média, em outras palavras, o “burguês”. A expressão também surgira da associação entre flamenguistas (*Geraldinos*) e torcedores do Fluminense (*Arquibaldos*), este último, “time de coração” do escritor¹¹.

Embora “unidos” pelo conectivo aditivo “e”, responsável por indicar junção, os *Geraldinos* e os *Arquibaldos* estão “separados”. No tocante à espacialidade, tem-se, então, uma fronteira.

Percebe-se, pois, na letra de Gonzaguinha um forte apelo à necessidade de demonstrar as fronteiras políticas, ideológicas e sociais que dividiam o Brasil naquele período. Logo, instaura-se um conflito entre matizes sociais e, evidentemente, esta estrutura, não raro, converte-se em tema artístico. Tais proposições são condizentes com a importância que o teórico russo Iuri Lotman (1978, p. 379) confere à fronteira na análise da espacialidade de uma obra:

[...] um traço topológico importante é a fronteira. A fronteira divide todo o espaço do texto em dois subespaços, que não se tornam a dividir mutuamente. A sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. O modo como o texto é dividido pela sua fronteira constitui uma de suas características essenciais. Isso pode ser uma divisão em ‘seus’ e alheios, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está noutro aspecto: a fronteira que divide um espaço em duas partes deve ser impenetrável e a estrutura interna de cada subespaço, diferente.

De acordo com Borges Filho (2007), na topoanálise de uma obra, é válido observar se os espaços nela representados estão divididos de alguma forma, de modo que as barreiras são necessariamente de ordem física ou material, e não psicológica e social.

¹¹ Uma das versões de *Geraldinos e Arquibaldos*, intitulada de *Cama de Gato* contribui para o rastreamento de pistas enunciativas para o desvelamento de seus sentidos: “O urubu [mascote do Flamengo], *time da massa*, no maracanã / torce sempre à *esquerda* da tribuna / O pó-de-arroz [apelido atribuído ao torcedor do Fluminense], *cuja torcida é mais classe média* / por certo, vai sempre pra *direita*” – outro marcador espacial. Revista TOPUS, 2 (2): 33-56, Jul./Dez. 2016.

Conforme propõe o pesquisador, conforme a movimentação dos personagens em uma narrativa, ela poderá ser dividida em: “monotópica”, “bitópica” e “politópica”. No caso da letra em análise, como o espaço se encontra dividido por uma fronteira (“alambrado”) em dois subespaços, “geral” e “arquibancada”, instaura-se uma “bitopia” dentro da obra.

Nesse sentido, um dado não menos importante sobre a representação espacial do estádio de futebol, é que ele, tal como qualquer fronteira, é um espaço dialético por excelência, na medida em que representa ao mesmo tempo o *locus* da separação e do contato entre dois segmentos sociais. Segundo Borges Filho (2007, p. 104), a fronteira “[...] aproxima e distancia insularidades. É ambígua. Divisão e passagem. Possibilita inversões e deslocamentos. Fecha e abre, preserva e destrói a autonomia, protege e ameaça.” Percebe-se, então, o caráter paradoxal da fronteira, o que na canção estrutura os valores discursivos apresentados por Gonzaguinha.

A referência intertextual com Nelson Rodrigues, trazida para a letra da canção de Gonzaguinha, conota uma relação dialógica e axiológica com o embate político-social da época: o regime e seus opositores, ou mesmo, a elite e a classe de baixo poder aquisitivo. De um lado, a grande massa, vítima do arrocho salarial e da concentração de renda, e do outro, os beneficiados pela política econômica da ditadura, ou ainda, de um lado, o regime militar, do outro, a “esquerda” brasileira, ou os opositores ao Estado antidemocrático. Cumpre aqui notar a presença da palavra “esquerda” como uma representação espacial que carrega axiologias políticas. Lotman (1978) chama a atenção para o fato de que muitas indicações espaciais transcendem o meramente espacial. Em outras palavras, coordenadas espaciais possuem axiologias não espaciais. É o que exemplifica o teórico estoniano ao dizer que, por exemplo, a coordenada “perto” pode significar o que é “nosso”, o seguro, enquanto a coordenada “longe” pode tematizar o que é dos “outros”, o que é perigoso. Transpondo para nossa sociedade essas ideias de Lotman (1978), um exemplo muito comum é o caráter ideológico que impregna as coordenadas “direita” e “esquerda”, em política.

Na enunciação, as interdições de toda ordem: “*Não faça!*”, “*Não fale!*”, “*Se cale!*”, “*Não fume!*”, “*Silêncio!*”, “*Nem pense!*” (GONZAGUINHA, 1975, n.p.) – reforçadas pelos advérbios de negação, divididas entre a esfera da família (“*Vovó*”, “*Vovô*”, “*Papai*”, “*Mamãe*”) e o espaço social (“*Placas*”, “*hospital*”, “*setas*”, “*luminoso*”, “*sinal vermelho*”), soam ironicamente sobre a política do AI5, sobre a palavra autoritária responsável por suspender todos os direitos civis, principalmente, as manifestações de “natureza política”

(BRASIL, 1968, n.p.). Percebe-se que, na canção, a interdição expressiva é reforçada por uma interdição espacial: “Não ande!”, “Não corra!”, “Não pise!”, “Não siga!”, “Não vire!”.

Nos enunciados ressoa o tom repressivo-imperativo unívoco, responsável por restringir as liberdades individuais, dentre elas o direito à palavra (“Não fale!” / “Se cale!”). O escarnecimento estrutura-se em duas vias: no comportamento subserviente do cidadão comum, e no imperativo do autoritarismo militar em sua tentativa de calar o emaranhado de vozes sociais. A presença de pelo menos duas vozes antitéticas pode ser identificada com mais clareza nos enunciados que concluem a primeira estrofe, ambas no imperativo, uma afirma: “Vá sempre em frente...”, e a outra proíbe: “Nem pense! É contramão!”¹² (GONZAGUINHA, 1975, n.p.).

Uma vez mais, nota-se que as axiologias antitéticas estão demarcadas pela categoria espacial. Valendo-se das proposições de Lotman (1978) sobre as axiologias que guardam as coordenadas espaciais, pode-se notar nesses versos a convivência tensa entre duas linhas ideológicas muito bem determinadas pela espacialidade: “vá em frente” x “contramão”.

Em “Vá sempre em frente”, é possível se depreender o apelo daqueles que, a exemplo de Gonzaguinha, num período obscuro da história brasileira, acenavam para um futuro melhor. Contraposta a isso, a “contramão”, ligada à ordem de “não pensar”, sugere uma espacialidade (expressão) proibida, um sentido ilegal, a negação de um futuro menos opressor.

A enunciação toma ares de *metadiscorso*, ao abordar o fazer “cauteloso” da letra da canção no contexto de recrudescimento censório, como podemos constatar nos enunciados do refrão:

Olha, cama de gato
Olha a garra dele
É cama de gato
Melhor se cuidar.
No campo do adversário
é bom jogar com muita calma
procurando pela brecha
pra poder ganhar.
(GONZAGUINHA, 1975, n.p.)

¹² Pelo viés da fonética articulatória, podemos detectar em *Geraldinos e Arquibaldos* o clique rítmico evidenciado pelo estalo da língua, que soa como um “não”, uma articulação fonética do efeito de negação, a ser repetido entre todos os enunciados da primeira estrofe. De acordo com Callou e Leite (2009, p. 18), “Os cliques são sons produzidos pelo ar retido na cavidade bucal, devido ao fechamento causado pela elevação da parte posterior da língua em direção ao palato mole”.

Em *Geraldinos e Arquibaldos* destaca-se o processo irônico como “[...] afrontamento de idéia e de normas institucionais”, como tratado por Brait (1996, p. 58). A referência jocosa a um dos símbolos da propaganda do regime: o *futebol*¹³ – tratado pelos militares como uma das forças de união nacional, capaz de formar uma única voz coletiva de “*noventa milhões em ação*”¹⁴, do discurso que apontava “*pra frente*”, é subvertida pela voz irônica que indica dois coros, duas forças em oposição. Para essa voz que se resvala ao discurso de união nacional, marcando sua oposição, há dois polos em choque. Utilizando metalinguisticamente o signo “*jogo*” como espaço de enfrentamento discursivo entre adversários, o “malandro” sugere que, para vencer a partida – o conflito entre autor e censor, necessita utilizar-se de estratégias engenhosas – associação velada à própria vida (vivência) em um regime antidemocrático, como veremos no decorrer da análise.

O enunciado “*No campo do adversário é bom jogar com muita calma*” assinala a malícia responsiva do compositor-moleque ante a vigilância dos mecanismos de controle, ou seja, “*jogar com muita calma*” significava, no espaço-discursivo em análise, trabalhar a linguagem de maneira polissêmica, para atravessar a vigilância estatal, e integrar-se ao simpósio de vozes, como a reverberação encontrada na estrofe posterior: “*Acalma a bola, rola a bola, trata a bola. Limpa a bola, que é preciso faturar*” (GONZAGUINHA, 1975, n.p.). Diante da censura expeditiva, restava aos compositores opositores ao regime entrar em um jogo de “*paciência*” que permitisse o encontro de estratégias para “*furar*” o “*bloqueio*” adversário – no caso específico, “*limpar a bola*” e “*tratar a bola*” podem ser entendidos como o trabalho ao qual se devia submeter a linguagem para tornar escamoteados alguns dos seus sentidos, a fim de passarem ilesos pela tesoura da censura. Nessa atmosfera, “*faturar*” correspondia a subjugar o crivo da vigilância e estabelecer a comunicação, ainda que velada, com os possíveis interlocutores do processo dialógico, que não fossem os mecanismos de controle das Forças Armadas. O espaço do adversário é um “*espaço adverso*”, da adversidade. Daí resulta a necessidade de uma cautela que fosse capaz de transpor os seus bloqueios na busca pelo “*espaço da expressão*”.

¹³ Cabe reiterar a relação “futebol” e “propaganda otimista”, já citada na nota de rodapé n. 19, situada na página 63 deste trabalho.

¹⁴ O enunciado “*Noventa milhões em ação*” (população brasileira estimada em 1970) é parte de *Pra frente Brasil* – Marchinha ufanista criada pelo publicitário carioca, Miguel Gustavo, a pedido do governo de Médici, utilizada como propaganda ideológica durante a Copa do Mundo de 1970 (ARAÚJO, 2005). A partir dessa informação, não é surpreendente que, na enunciação de *Pra Frente Brasil*, não ocorra o emprego de nenhum signo diretamente associado à esfera futebolística. O interesse estava em reforçar os valores da “união nacional”, já trabalhos pela AERP.

A metáfora espacial “*cama de gato*” também é sugestiva à interpretação. Integrante à esfera futebolística, a expressão corresponde a uma “cilada”, uma “jogada maliciosa” representativa da “malandragem”, em que se desloca o adversário de maneira faltosa, com o intuito de “disfarçar” a infração, para que esta não seja detectada e assinalada pelo árbitro. Recebendo uma outra significação a partir de sua aplicação no campo semântico da canção popular da época, a “*cama de gato*” soa como metáfora irônica sobre as “armadilhas” do sistema de repressão, prontas a captar o discurso em direção contrária à axiologia do regime.

A expressão “*cama de gato*” também pode significar uma relação dialógica com a brincadeira “infantil” de mesmo nome (“*cama de gato*”), em que, com um barbante com as pontas amarradas, dois sujeitos procuram criar formas geométricas ou outros desenhos. Assim que um dos participantes conclui uma determinada forma, passa-se a vez ao colega. Essa ideia de “amarração”, do “barbante”, de “jogo lúdico”, sugere outra ligação com o trabalho de artesão do compositor que desejava veicular sua enunciação. Parece-nos coerente estabelecer essa relação, se tomarmos por base o *Decálogo*¹⁵ de *Segurança* elaborado pelo *Sistema Nacional de Informações (SNI)* e distribuído em formato de panfleto à população brasileira. O terceiro “mandamento”, flexionado no imperativo, apresenta a seguinte ordem:

3 - *Aprenda a ler jornais, ouvir rádio e assistir TV com certa malícia. Aprenda a captar mensagens indiretas e intenções ocultas em tudo o que você vê e ouve. Não vai se divertir muito com o jogo daqueles que pensam que são mais inteligentes do que você e estão tentando fazer você de bobo com um simples jogo de palavras.* (SNI, 1969, n.p., apud MAGALHÃES, 1997, n.p., grifos nossos).

Nessa perspectiva, e refletindo sobre a esfera da malandragem, é coerente associar o termo “*jogo*” à expressão linguageira “*jogo de cintura*” – metáfora popular empregada para “sagacidade” e “esperteza” – características do “malandro”, incorporadas pelo “compositor” (*jogador*), no enfrentamento do seu “*adversário*” (censor), na capacidade de aplicar o “drible”. No contexto, a “*cama de gato*” e a “*garra*” representam obstáculos para o compositor que deseja tornar público seu discurso. O registro linguageiro, presente na enunciação da letra, por meio do emprego da modalidade informal, como as expressões: “*desimbolá*” (o mesmo que “desenrolar”), “[...] e esse *jogo*

¹⁵ *Decálogo* significa um conjunto de dez leis ou princípios morais ou filosóficos (CUNHA, 2003). Todavia, tal significação está atrelada dialogicamente aos dez mandamentos do Antigo Testamento. Interessante pensar, mais uma vez, na relação próxima entre a esfera religiosa e a militar, identificada no contexto abordado.

tá um osso” (o jogo está “duro”), “*é um angu que tem caroço*” (“desconfiança”), também é característico da esfera do malandro.

Importa-nos fazer outra observação sobre a apropriação de enunciações de tom linguageiro. Formas enunciativas como “*é um angu que tem caroço*” – esta última um provérbio popular estilizado na enunciação da letra, são recuperadas das vozes cotidianas que, ao serem acionadas pelo enunciador, passam a integrar a massa de vozes que encorpam a enunciação. Tratam-se das vozes sociais que passam a integrar o diálogo permeando as modalidades “formal” e “informal”.

Chamamos atenção para o enunciado “*olha a garra dele*”, sobre o qual se situa uma outra ambiguidade. “*Garra*”, na esfera do futebol, é um adjetivo sinônimo de “raça” (CUNHA, 1997), em outras palavras, corresponde à “força de vontade”, “dedicação”. Um jogador dotado de “garra” é um jogador que não desiste fácil da bola no “combate” travado com o adversário. Todavia, se analisarmos “*garra*” como substantivo, temos o significado de “*unha pontiaguda e comprida*” (CUNHA, 1997). Em consequência, no contexto semântico ao qual nos referimos, a “*garra dele*” também pode representar “*arma*” do adversário, suas “*unhas*”, ou ainda, associação entre “*unha*” (garra) e “*corte*”, em uma possível alusão à mutilação censória à qual os discursos eram submetidos.

As dificuldades para se atravessar ileso o crivo censório, a política de silenciamento do A15, são aludidas também nos enunciados: “*E esse jogo tá um osso*”, “*É um angu que tem caroço*”, “*E é preciso desimbolá*” (GONZAGUINHA, 1975, n.p.). O enunciado “*E esse jogo tá um osso*” – formal oral popular, indica que o “jogo” está “duro”, “difícil”. Já o enunciado “*É um angu que tem caroço*” subentende que algo não está muito “claro”. Por fim, “*desimbolá*” – forma oral de “*desembolar*”, quer dizer “*desfazer o nó*”, ou seja, “*abrir o truncamento*”, gerar espaço para o “jogo”, é preciso “tocar a bola”. Nessa metalinguagem futebolística irônica, o enunciador insiste e busca a estratégia necessária para vazar o adversário:

E se por baixo não “tá” dando.
É melhor tentar por cima
Oi, com a cabeça dá!
Você me diz que esse goleiro
é titular da seleção,
só vou saber mesmo é quando eu chutar.
(GONZAGUINHA, 1975, n.p.).

Para Borges Filho (2007, p. 59), “[...] as coordenadas frente-trás e acima-baixo são mais salientes que as coordenadas simétricas direita-esquerda”. Pode-se notar isso nos versos anteriores. Ainda para o autor:

[...] a mente humana desenvolveu uma valorização a respeito dessas coordenadas espaciais: o que se encontra acima e em nossa frente é visível, portanto, avaliável. Por outro lado, o que está abaixo do solo ou atrás é invisível e, portanto, negativo. Essas noções baseiam-se na percepção egocêntrica e interacional, levando-se em conta as ideias de visibilidade e confrontação. (BORGES FILHO, 2007, p. 59).

Na letra em análise, as dicotomias espaciais “frente x contramão”, “cima x baixo” sugerem a ideia de confronto entre dois ideais sociais. Nos versos anteriores, a sugestão de que se tente um lance “por cima” – no futebol, uma jogada aérea – traz consigo uma axiologia positiva na medida em que reclama o pensar, a inteligência, valores estes corroborados pelo verso “*Com a cabeça dá!*”

Na procura de uma forma de atuação, de uma tática que furasse o bloqueio adversário, no jogo entre “*Geraldinos*” e “*Arquibaldos*”, a “cabeça” se mostra eficiente (“*com a cabeça dá!*”), representando o trabalho racional com a linguagem na associação entre “cabeça” e “*inteligência*”. Vale citar a associação metafórica entre “*goleiro*” e “*censura*”, em que o enunciador questiona a eficiência do filtro estatal ao passo que reafirma a sua atuação irreverente e provocativa de “*moleque*”: “*Você me diz que esse goleiro / é titular da seleção, / só vou saber mesmo é quando eu chutar*”.

Ainda que os significados de *Geraldinos* e *Arquibaldos* estejam escamoteados pela enunciação irônica, a canção foi interdita pelo DCDP¹⁶. A articulação meta-discursiva, metafórica e irônica foi identificada pela censora Odette Martins Laziotti (1975):

Considerando:

- a) que o sentido da letra em tela permite conotação política;
- b) que o autor, através do simbolismo, usa termos próprios do futebol como “*cama de gato*”, insinuando a maneira de derrubar o adversário;
- c) que a segunda parte, aparentemente sem relação com a primeira, é uma exortação a que se contrariem as ordens vigentes;
- d) que, segundo fichário, já foi examinada e vetada a letra do mesmo autor com o título “*CAMA DE GATO*”;
- e) que à soma dos pontos negativos ainda se acrescenta que aquele de o autor usar de má fé, trocando o título, na tentativa de burlar a autoridade;
- f) considerando a alínea d, do art. 41, do Regulamento 20 493/46, opino pelo veto da mesma. É o meu parecer salvo melhor juízo. (BRASIL, 1975, n.p.)

¹⁶ Nota-se que a última versão da letra de *Geraldinos* e *Arquibaldos*, liberada pelo DCDP (BRASIL, 1975), não é exatamente a mesma da enunciação presente na versão gravada.

De acordo com Odette (1975), a canção permitia “conotação política” e fazia “[...] exortação a que se contrariem as ordens vigentes”. Contudo, em parecer assinado pelos censores Augusto da Costa e Orlando Viegas, a composição acabou sendo liberada:

Não me parece que haja havido má fé do autor, pois o mesmo trocou o título mas não apresentou a letra inicial vetada, modificando-a quase totalmente, ou mais certo, em 2/3 do seu todo. Em revisão, não encontramos qualquer conotação política, exortação contra as ordens vigentes, ou tentativa de burlar a autoridade, motivo pelo qual, s.m.j., aprovamos a sua liberação, desde que, não se pode levar em consideração o subjetivismo de uma única pessoa no julgamento de uma obra. É o nosso parecer. Rio, 11 de junho de 1975. (BRASIL, 1975, n.p.).

A partir do caso citado, infere-se, em certa medida, que o mesmo aparato responsável pelo silenciamento acabava por cometer erros que permitiam o escoamento de letras constituídas por enunciados de confronto com a ordem vigente. Na análise de *Geraldinos e Arquibaldos*, em que as relações dialógicas entre as interdições do campo da família e da sociedade, do embate entre o “compositor” e o “censor”, dão-se pela “ironia”, observamos que a censora Odette Martins, embora refutada em um parecer posterior, havia executado seu trabalho com eficiência. Defrontar-se com a ordem vigente por intermédio de uma enunciação em contracanto à oficial tornou-se uma prática recorrente.

Considerações Finais

A abordagem analítica faz-nos concluir que *Geraldinos e Arquibaldos* é um tratado meta-discursivo sobre a chamada *canção de fresta*, ao buscar compor uma análise dialógica entre elementos espaço-discursivos na obra de Gonzaguinha. A “brecha”, procurada na defesa adversária, é a “fresta” da vigilância do regime, com vistas a abrir o espaço da enunciação, para que sentidos escamoteados possam circular livremente.

A enunciação irônica com objetivo de ridicularizar as autoridades, como a articulada em *Geraldinos e Arquibaldos*, construída sobre o trabalho do *DCDP*, estabelece a relação entre a figura do “compositor” e do “malandro”, refletindo tensões axiológicas, dentro de uma “arena” discursiva representada pela espacialidade do “campo de futebol”.

Percebe-se, por fim, que, em consonância, os termos “chutar”; buscar o “gol”; “vazar” o “goleiro adversário” remetem, na esfera discursiva, ao objetivo do artista de veicular seu discurso, integrando-o ao “simpósio de vozes”, transpondo a “defesa” da “censura”. Já na esfera espacial, a possibilidade de “marcar” o “gol” representa a própria tentativa de transposição do espaço adverso, o atravessar a “linha adversária. Logo, na letra de *Geraldinos e Arquibaldos*, fica evidente, tanto no aspecto discursivo quanto no espacial, o estabelecimento de uma proposta artística do compositor Gonzaguinha, em colisão com o regime totalitário instaurado em 1964.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não – música popular cafona e ditadura militar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BAHIANA, Ana Maria. Depois da explosão, o dividendo recolhido. *Caderno de Domingo*. Rio de Janeiro: 20 abr. 1980. p. 25-27.

_____. Gonzaguinha termina mais um LP e perde o sono. *Jornal de Ibraim Sued*. Rio de Janeiro: 01 mai. 1976.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. Tradução de Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. O todo temporal da personagem. In: _____. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011a. p. 91-126.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011b. p. 261-306.

_____. Reformulação do livro sobre Dostoiévski. In: _____. *Estética da criação verbal*. 6. ed. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011c. p. 338-357.

BERG, Creuza de Oliveira. *Mecanismos do silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar (1964-1984)*. São Carlos: EdUFSCar, 2002.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2007. p. 191-200.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à toponímia*. Franca: Ribeirão Gráfica, 2007.

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.

_____. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: _____. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção de sentido*. Campinas: Unicamp, 2005. p. 87-98.

BRASIL. *Ato Institucional n. 5*. 13 dez. 1968. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm>. Acesso em: 10 jan. 2015b.

_____. Arquivo Nacional. Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). *Geraldinos e Arquibaldos*, Parecer n. 25.326, Rio de Janeiro (RJ), 11 mar. 1975a.

_____. Arquivo Nacional. Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). *Cama de Gato*, Parecer n. 25.326, Rio de Janeiro (RJ), 11 mar. 1975b.

_____. Arquivo Nacional. Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). *Geraldinos e Arquibaldos*, Parecer n. 25.326, Rio de Janeiro (RJ), 14 mar. 1975c.

_____. Arquivo Nacional. Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP). *Cama de Gato*, Parecer n. 25.326, Rio de Janeiro (RJ), 11 jun. 1975d.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). *Minorias silenciadas: história da censura no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2002.

CAROCHA, Maika Lois. *Pelos versos das canções: estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)*. 2007. 127f. Dissertação (Mestrado em História Social). Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Rio de Janeiro (RJ).

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1986/1997.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 53-93.

_____. Língua, discurso e política. *Revista ALEA*. São Paulo, v. 11, n. 1, p. 148-165, jan./jun. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v11n1/v11n1a12>>. Acesso em: 12 fev. 2015.

GASPARI, Elio. *Ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

GONZAGUINHA. *Plano de vôo*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1975. 1 LP com 12 faixas.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores. Do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012. p. 115-131.

NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada no Brasil: Entre a modernização capitalista e o autoritarismo militar. *Revista Ciência Hoje*. São Paulo, n. 141, p. 34-41, ago. 1998.

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

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OLIVEN, Ruben George. A malandragem na música popular brasileira. In: _____. *Violência e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 1989. p. 22-61.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de teoria narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

REIS FILHO, Daniel Aarão. 1968, o curto ano de todos os desejos. *Revista Tempo Social*. São. Paulo: USP, out. 1998. p. 25-35.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1977.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 61-92.

SCHWARTZMAN, Simon. *Bases do autoritarismo brasileiro*. 3. ed. Rio de Janeiro: Campus LTDA, 1988.

SILVEIRA, Emilia. Luiz Gonzaga Júnior: O canto no chão: o modo livre e comprometido de cantar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 06 dez. 1971. p. 09.

SOUZA, Tárík de. De volta ao começo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 25, 15 maio 1988.

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

VENTURA, Zuenir. 1968: O ano que não terminou. 3. ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.

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

WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Anos 70 – música popular*. Rio de Janeiro: Aeroplano Senac Rio, 1979. p. 25-37.

Recebido em 12/10/2016
Aprovado em 02/11/2016