

Belchior e a crítica política na canção “Meu Cordial Brasileiro”



<https://doi.org/10.56238/sevened2023.004-040>

Melissa Campos Oliveira Cavalcante Campos

Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Universidade Federal do Ceará (UFC)
Fortaleza, Ceará, Brasil
E-mail: melissacco@gmail.com

RESUMO

O presente artigo analisa a crítica política na canção “Meu cordial brasileiro”, do cantor e compositor cearense Belchior. Primeiro, abordamos a relação da música com o contexto ditatorial no Brasil. Em seguida, investigamos a trajetória de Belchior através de estudos sobre ele - desde o nascimento em Sobral, a vivência em Fortaleza fazendo parte da

geração de artistas e intelectuais conhecida como Pessoal do Ceará, e em outros locais do Brasil - e constatamos que o artista foi censurado e que compôs letras que continham críticas ao regime. Para analisar a letra da música “Meu cordial brasileiro”, nos baseamos no diálogo das obras de autores sobre análise do discurso e linguística, dentre eles, Garcia, Menezes, Fiorin, Maingueneau e Koch, utilizando os termos “metáfora”, “intertextualidade” e “ironia”. Na análise, identificamos elementos argumentativos e textuais que nos permitem verificar como esta canção contesta o regime político. O estudo ampliou um pouco o conhecimento da nossa história artística, cultural e política.

Palavras-chave: Belchior, Ditadura Militar, Canções, Política.

1 INTRODUÇÃO

O regime militar teve início por meio de um golpe instaurado no dia 1º de abril de 1964, destituindo o governo do então presidente João Goulart, que tinha intenções de realizar reforma social e econômica no Brasil. Humberto Alencar Castello Branco seria o primeiro presidente da era ditatorial. Os defensores do regime alegaram que este surgiu para impedir o comunismo de dominar o país, enquanto os militares exerceram o seu domínio por meio de nacionalismo, repressão, medidas autoritárias e por vezes violentas, em forma de censuras, prisões, torturas, e desaparecimentos políticos, segundo Napoleão (2014), até o momento de abertura, que culminaria na redemocratização do país em 1985.

Na presente pesquisa, não vamos adentrar nos complexos aspectos históricos e políticos do regime militar, que exigiria um estudo aprofundado, mas vamos nos ater às relações de conflito da música de Belchior, e, especificamente, da letra da música “Meu cordial brasileiro”, com a ditadura.

O tema da nossa pesquisa surgiu a partir do interesse em como as músicas de diversos artistas da MPB manifestaram críticas, ideais libertários e democráticos ou desejos que, segundo o regime vigente, eram vistos como sendo contra à moral e os bons costumes. Para Silva (2008, p.49) “à música popular foi conferido um papel de porta-voz de anseios e memórias de grande parte da população, fato que é pouco conhecido de outras formações sociais.” Alguns artistas expressavam as suas ideias



contrárias à ditadura de forma mais explícita, e outros de forma mais implícita, para burlar e passar despercebidos pela censura.

Em relação à censura das músicas e das obras artísticas, para aprovar a letra de uma canção, ela deveria ser enviada para a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que analisava como eram tratados os bons costumes e a crítica política contra o regime militar. Outros órgãos de repressão eram as Delegacias de Ordem Política e Social (Dops), das inteligências militares e o sistema Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações e Informações e censura (Codi/DOI).

Quanto às formas diretas de ação cultural, o regime combinou uma política cultural repressiva e, sobretudo nos anos 1970, uma política cultural proativa. O tripé repressivo do regime era formado pela combinação de produção de informações, vigilância-repressão policial a cargo das Delegacias de Ordem Política e Social (Dops), das inteligências militares e do sistema Codi/DOI (Centro de Operações de Defesa Interna – Destacamento de Operações e Informações) e censura, a cargo da Divisão e Serviços de Censura às Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DPF/DCDP) e do Gabinete do Ministério da Justiça, especificamente no caso do controle da imprensa. As três pontas atuaram sobre a área cultural, produzindo suspeitas e impondo silêncio sobre certos temas e abordagens. (NAPOLITANO, 2014, p. 99 e 100)

Vamos percorrer por algumas canções e movimentos culturais emblemáticos no Brasil, importantes para demarcar o contexto histórico da composição “Meu cordial brasileiro”, que vamos analisar a partir de conceitos da análise do discurso e da linguística. Uma das músicas marcantes na época é “Para não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, que trazia um protesto escancarado ao governo. Geraldo Vandré apresentou a canção ao público e ao júri do III Festival Internacional da Canção, em 1968, e perdeu para a canção “Sabiá”, de Chico Buarque. Segundo Costa; Sergl (2007), a música de Vandré se tornou o hino da resistência à ditadura.

Vandré fala de forma explícita do governo. Cita ainda a luta armada e a imobilidade das pessoas que defendem a diplomacia, podemos notar ainda uma crítica aos movimentos que pregavam “a paz e o amor”, mostrando que de nada adianta “falar de flores” àqueles que atacam com armas. (COSTA; SERGL, 2007, p.37)

“Cálice”, de Chico Buarque e Gilberto Gil, é outra canção de importância histórica, que possui forte crítica ao regime e já no título de ambíguo sentido pode significar, além de recipiente, no sentido literal, “Cale-se”, expressão que alude à repressão exercida pelos militares. Segundo Zappa (2008, p. 114), a canção “tinha letra demolidora e evocava a tortura sofrida pelo militante Stuart Angel, filho da estilista Zuzu Angel, antes de ele ser morto nas dependências do exército”. Um dos versos que se refere à essa afirmação é (Quero cheirar fumaça de óleo diesel/ Me embriagar até que alguém me esqueça). Em uma tentativa de driblar a censura, Chico Buarque criou o pseudônimo Julinho de Adelaide. Ainda assim, a canção foi censurada.

A Censura proibiu Chico Buarque e Gilberto Gil de apresentarem o “Cálice”, que compuseram de parceria especialmente para o Phono. O mesmo aconteceu com “Samba da Esperança”, de



Vinícius e Toquinho (que a RGE “emprestou à Phonogram). E havia policiais, disfarçados de cabeludos, desfilando ostensivamente entre os artistas [...] Na sexta-feira, por exemplo, o microfone de Chico Buarque subitamente entrou em pane quando ele tentou dizer: “Não me deixaram cantar minha música. Não faz mal, faço outras. (Veja 16/05/1973 *apud* SILVA, 2008, p. 127 e 128).

Um movimento cultural de destaque foi a Tropicália, que surgiu na segunda metade da década de 1960. O movimento, segundo Carli e Ramos (2008), não pretendia difundir a revolução política, e sim revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana. Ao mesmo tempo, ela questionava o autoritarismo da ditadura militar e também acusava uma estética de esquerda de menosprezar a forma artística.

O tropicalismo tinha como líderes Caetano Veloso e Gilberto Gil, além de contar com as participações do compositor Tom Zé, dos letristas Torquato Neto e Capinam, dos maestros e arranjadores Rogério Duprat e Júlio Medaglia, do trio Mutantes e das cantoras Gal Costa e Nara Leão. O movimento terminaria em 1968 com o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em meio a esse cenário que fervilhava no Brasil, traçaremos um paralelo com a trajetória de Belchior e o campo artístico e político no Ceará. Antônio Carlos Belchior nasceu no dia 26 de outubro de 1946, em Sobral, Ceará. Filho de Otávio e Dolores, tinha mais de 20 irmãos. Segundo Medeiros (2007), algumas influências de Belchior eram Cego Aderaldo, Romano da Mãe d'água, a música do alto-falante da cidade natal, com nomes que iam desde Luiz Gonzaga até Ray Charles, a literatura de João Cabral, Drummond, Verlaine e Rimbaud e, já na universidade, músicas de The Beatles, Chico Buarque, Caetano, Gilberto Gil, Bob Dylan e outros.

Foi morar com os pais em Fortaleza, em 1960, onde estudou no Colégio Estadual Liceu do Ceará e fez algumas amizades que o acompanharam ao longo da vida. Era grande conhecedor da Bíblia e de romances franceses. Quando estava no primeiro ano científico, foi estudar em uma escola de frades, em Guaramiranga, onde passou três anos, até concluir que não tinha vocação para a vida religiosa. Mesmo quando estava no convento, já demonstrava ter um senso crítico aguçado para as questões sociais e políticas, não tendo manifestado satisfação com a visita do então presidente Castelo Branco, em 1965, ao mosteiro.

Apararam-se as barbas, os cabelos, engomaram-se os hábitos. Apesar da pouca idade, Belchior já sabia perfeitamente o que Castelo Branco representava e que tipo de sombra pairava sobre o país. No futuro, sua consciência dessa ruptura democrática o tornaria frequentemente vítima da censura. Naquela manhã, na foto dos capuchinhos com o ditador, alguns noviços aparecem rindo e fazendo graça. Belchior está sisudo, à esquerda, aparentemente ruminando a contradição que aquilo significava: uma profissão de fé que se ocupa dos pobres reverenciando um governo que retira o direito ao esperneio, à reivindicação, à cidadania. (MEDEIROS, 2017 p. 17 e 18)

Em 1966, Belchior entrou no curso de Medicina, na Universidade Federal do Ceará (UFC), porém, não o concluiu para trilhar o caminho artístico. Durante a carreira, teve músicas gravadas nas



vozes de importantes nomes da MPB, como Roberto Carlos, Elis Regina, Jair Rodrigues, Oswaldo Montenegro e Zé Ramalho. Fez parte de uma geração de artistas e intelectuais que ficou conhecida como Pessoal do Ceará.

A escolha de analisar a obra de um artista conterrâneo partiu do reconhecimento da importância de estudar a nossa cultura para conhecer mais sobre as nossas características como sociedade e como indivíduos em uma época de conflitos e tensões entre a ordem imposta e a expressão artística e de pensamento no nosso país. Belchior, em depoimento capturado por Castro (2008), revelou que a política influenciava as suas composições, nos possibilitando embasamento para encontrar relações entre as suas canções, na época em que foram compostas, e o regime ditatorial:

Fomos formados dentro de um espírito político, de conhecimento de mundo, de saber que a arte pode ser uma maneira de revelar esse mundo, de esclarecer as coisas no sentido de o indivíduo se interessar pelo destino comum da sociedade, isso tudo traduzido de uma forma mais delicada, sutil e amorosa. Faço e falo o que muito jovem de minha geração gostaria de botar pra fora. Mas todo mundo está sufocado. (CASTRO, 2008, p. 87).

2 O PESSOAL DO CEARÁ, BELCHIOR E A DITADURA

O “Pessoal do Ceará” abrangia um grupo de pessoas de diversas áreas, na década de 1970, como filósofos, físicos, químicos, arquitetos, músicos, poetas, cantores e atores, que se reuniam para discutir as questões que assolavam o país e produziam arte, sendo a música um elemento de destaque. Alguns dos nomes mais conhecidos do grupo são: Fagner, Belchior, Ednardo, Jorge Mello, Wilson Cirino, Rodger Rogério, Têti, Amelinha, Augusto Pontes, Petrucio Maia, Ricardo Bezerra, Fausto Nilo, entre outros. Embora o trabalho de cada artista cearense fosse diferente, para Rogério (2006), havia algumas características em comum entre eles, como o percurso, o ambiente que compartilhavam e as referências.

Ainda existem divergências quanto ao que a referida designação representa. Para o cantor e compositor Rodger Rogério, os artistas cearenses não tinham um projeto musical semelhante: “O pessoal de São Paulo via a gente como uma turma do Ceará. Para eles isso era uma coisa legítima, mas as propostas não eram iguais” (PIMENTEL, 1994, p.101). Belchior também não via uma unidade no grupo: “Foi um nome alegre e até irônico. E a designação vulgar de ‘grupo’, que na realidade englobava um cem número de pessoas que geracionalmente estavam envolvidas com o projeto da música aqui, não correspondia ao objetivo maior [...]” (PIMENTEL, 1994, p.101).

Na década de 1970, compositores e cantores cearenses partem para o Rio de Janeiro e São Paulo, seja em busca de dar uma maior visibilidade ao trabalho musical, seja para fins acadêmicos. Segundo Castro (2008), Rodger, Teti, Ednardo e Belchior foram convidados a atuarem como entrevistadores de um programa semanal produzido pela TV Educativa de Cultura chamado “Proposta”. A partir daí, surgiria o convite para a gravação de um disco com todo o grupo de compositores cearenses, produzido por Walter Silva.



O álbum “Meu Corpo Minha Embalagem Todo Gasto na Viagem” teria como subtítulo “Pessoal do Ceará”, denominação que passou a ser muito utilizada na mídia. Os artistas que gravaram o disco foram Ednardo, Rodger Rogério e Têti, além de terem outros cearenses na composição das músicas. Segundo Castro (2008), a canção “Cavalo Ferro”, de Ricardo Bezerra e Fagner, fazia uma crítica sutil à ditadura militar, que é analisada por Rogério (2006).

Um rock 67 que traz uma letra narrando a saga de um valente montado em um “cavalo-ferro” que não teme a morte: “vivi, campos verdes me enterro em terras tropicamericanas”, enfatizando um sentimento latino americano. O autor lança uma crítica política referente ao governo brasileiro quando diz: “no Planalto Central, onde se decide o bem e o mal”, que é um “lugar ainda mudo, concreto, ferro, surdo e cego” e o cavaleiro se reencontra em um “caminho certo, sem perigo fatal.” (ROGÉRIO, 2006, p.80)

Por estar comprometido com a produção do próprio disco, Belchior decidiu não fazer parte do projeto dos artistas cearenses. Gravou o álbum “Mote e Glosa”, no ano de 1974, produzido por Marcus Vinícius de Andrade. Segundo Medeiros (2017), enquanto o Milagre Econômico era divulgado como um grande feito da ditadura militar, na época, aumentavam os desaparecimentos políticos. Nesse contexto, Belchior mostrava indignação e uma postura de confronto em seus versos, como na música “Senhor dono da Casa”.

A sonoridade nordestina perpassa também “Senhor dono da casa”, a canção seguinte, com a flauta costurando os versos francamente credores de João Cabral. “Ai meu senhor dono da casa/ acorde pois o sol quer lhe dizer/ que a morte fez metade do caminho/ Abra que sou seu vizinho/ abra pra me responder.” O pedido de socorro contra o recrudescimento da ditadura não é pedido de refúgio, este está em Deus, único ombro amigo do sertanejo. “Que homens são esses, que andam guerreando de noite e de dia? Padrenosso, avemaria”. (MEDEIROS, 2017, p. 59 e 60)

Um dos cenários marcantes para o desenvolvimento da obra desse grupo de artistas e intelectuais foi a universidade. O local reunia o acesso ao conhecimento, a efervescência política, a busca da profissionalização, uma grande força de vontade para escolher um caminho e, ao mesmo tempo, alimentar os sonhos de realização de liberdade, que naquele momento encontrava-se cerceada pelo regime militar.

Outro aspecto importante é que a universidade era, então, uma instituição muito nova, um espaço livre, com certa autonomia e à disposição para os agentes fomentarem pioneiramente suas idéias, seus sonhos, exercitando e experimentando a iniciação política e artística. (ROGÉRIO, 2006, p.69)

Os bares também eram um local importante de encontros culturais e políticos, sendo o Bar do Anísio o principal deles, além de Estoril e Gerbaux. “No seu auge, em 1971, o Bar do Anísio se tornaria o maior celeiro artístico da nova música cearense, e aqueles universitários que o elegeram como anfitrião [...] converteram-se nas joias mais brilhantes da cultura musical emergente”. (MEDEIROS, 2017, p.35).



Em meio ao contexto das instabilidades de 1968 (AI-5, a morte de Che Guevara, Maio de 68 Francês, Primavera de Praga, guerra no Vietnã, dentre outros acontecimentos impactantes), jovens organizavam-se para lutar desde por melhorias na universidade, até contra a ditadura militar. Assim, realizavam passeatas, em que faziam paródias, muitas delas compostas por Belchior e Jorge Melo, misturando a resistência e o bom-humor, segundo Castro (2008). Além disso, Belchior também participou de importantes momentos que seriam importantes para a redemocratização do país.

O artista, às próprias custas, engajou-se vigorosamente na campanha das Diretas Já. Esteve no histórico palco da praça da Sé, foi a João Pessoa, São José do Rio Preto, Curitiba, Londrina, Maringá. Na Candelária, no crepúsculo do dia 10 de abril de 1984, diante de um milhão de pessoas, ele fez a multidão vibrar emocionada quando cantou, à capela, o começo da canção “Comentário a respeito de John” (“Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho”). (MEDEIROS, 2017, p. 128).

Podemos identificar relações de diversas músicas de Belchior com a ditadura, seja através das censuras que sofreram, seja através do teor crítico de suas letras. De acordo com Castro (2008), a música “Na Hora do Almoço”, que havia vencido o IV Festival Universitário de Música Popular da Tupi, em 1971, onde o artista se lançou como intérprete e se apresentou ao lado de Jorge Melo e Jorge Teles, chegou a sofrer restrições do órgão repressor do governo, porém ela foi liberada. Além disso, outras composições do artista cearense foram retidas.

“Não Leve Flores” é uma que na época demorou a ser liberada “Caso Comum de Trânsito” que, segundo explicação do próprio Belchior “falava sobre sinais fechados, do fato de ser difícil você falar, cantar no meio de tanto farol vermelho”. E Jorge Melo, ao referir-se a censura, contou que sua parceria com Belchior “Rock Romance de um Robô Goliardo” havia sido várias vezes censurada. (CASTRO, 2008, p.172)

Segundo o site “Censura musical”, a canção “Pequeno Mapa do Tempo” havia sido censurada e os censores afirmam, no parecer de 29 de março de 1977, que a música traz “mensagens de protesto político contra a realidade sócio-econômico-político”. O documento informa que outras músicas do Belchior também são vetadas por apresentarem “conteúdo de insatisfação e crítica ao regime vigente”. A canção “Como nossos pais”, composta por Belchior também está repleta de referências à ditadura, na análise de Medeiros (2017). Ela foi gravada no álbum “Falso Brillhante”, por Elis Regina, e em “Alucinação”, por Belchior, ambos no ano de 1976.

Há referência também aos desaparecidos políticos, na figura do amigo que sumiu e ninguém mais ouviu falar- coisa que era comum a todo jovem intelectual nos anos 1970. “já faz tempo eu vi você na rua. Cabelo ao vento, gente jovem reunida/ Na parede na memória essa lembrança é o quadro que dói mais.” Belchior se expunha mais do que os colegas da geração. (MEDEIROS, 2017, p.89)

O álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo*, lançado em 1979, é talvez o mais político de toda a carreira de Belchior e aquele com mais hits depois de “Alucinação”, para Medeiros (2017). A



partir de *Era uma vez o homem e o seu tempo*, selecionamos a música “Meu cordial brasileiro”, composição de Belchior e Toquinho, visando compreender elementos que mostrem o confronto com a ditadura militar.

3 METODOLOGIA

Utilizaremos os termos “Metáfora” “Ironia” e “Intertextualidade” para analisar a canção “Meu cordial brasileiro”, de Belchior a partir do diálogo das obras de autores clássicos e contemporâneos, estudiosos da análise do discurso e da lingüística, como Garcia, Menezes, Fiorin, Maingueneau, Koch e outros, no intuito de tornar a análise clara, coerente e eficiente.

3.1 METÁFORA

A metáfora atua na transmissão de uma mensagem que dificilmente pode ser dita no sentido literal. Para Garcia (2010), o contato com objetos e seres da natureza, naturalmente nos levam a criar associações, assim somos capazes de gerar novos sentidos, a partir de um contexto.

A existência de similitudes no mundo objetivo, a incapacidade de abstração, a pobreza relativa do vocabulário disponível em contraste com a riqueza e a numerosidade de idéias a transmitir e, ainda, o prazer estético da caracterização pitoresca constituem as motivações da metáfora. (GARCIA, 2010, P.55)

Menezes (2010) exemplifica metáfora de semelhança com a seguinte frase: “O promotor desse caso parece um pavão, mereceu levar esculacho do juiz e agora do desembargador. Menos falatório e mais trabalho.” O pavão caracteriza-se por gostar de ser admirado por sua extravagante plumagem, enquanto o referido promotor gosta de expor seus dotes oratórios, mas tem poucas realizações significativas. Portanto, a metáfora se dá pelo compartilhamento do “exibicionismo” presente nos dois sujeitos.

A concepção da metáfora da retórica clássica, que a vê como uma relação de semelhança entre o termo de partida (substituído) e o de chegada (substituente), para Fiorin (2008), é limitada. O autor afirma que a metáfora, mais do que uma substituição de palavras, é um recurso que cria possíveis leituras a partir de um contexto. São procedimentos discursivos que estão desde em textos literários até na comunicação cotidiana, e cada comunidade linguística dispõe de mecanismos semânticos próprios de conotação. Portanto, a investigação metafórica deve ser feita através de uma teia de relações que pode acontecer a nível de uma palavra, texto ou discurso.



3.2 IRONIA

Na ironia, o discurso X deve ser entendido como não X, pois ocorre quando se afirma o oposto do que se intenciona dizer, como afirma Fiorin (2008). Como exemplo de ironia, Maingueneau (2008) cita a frase “Que homem amável!...”, quando é dita a respeito de alguém que se mostra grosseiro.

Alguns elementos da enunciação oral, como entonação, mímica, dentre outros, podem facilitar a identificação da ironia. Na escrita, estes modos de identificação “são índices que geram um distanciamento com reticências, palavras enfáticas, aspas”, segundo Maingueneau (2008, p.176). O leitor deve prestar atenção para não ler o enunciado “ao pé da letra”, não compreendendo o seu verdadeiro sentido.

Duas diferentes formas de utilizar a ironia são apresentadas por Maingueneau (2008). Uma delas é a extrema, em que subverte sua própria enunciação, gerando uma depreciação da personagem representada. O outro caso é mais brando e faz o que o autor chama de um “colorido” irônico, pois o enunciador se distancia, dificultando que o co-enunciador identifique com clareza as divergências dos pontos de vista. Já Ducrot (1987) aborda também a auto-ironia, quando o enunciador zomba de si próprio.

3.3 INTERTEXTUALIDADE

Partindo do princípio de que todo texto está inserido em outro, que já foi produzido antes, a intertextualidade, conforme Kock e Elias (2006 apud Souza e Silva, 2018) é essencial para gerar sentido, pois faz parte da memória coletiva e social tanto do produtor, quanto receptor do texto.

Em seu sentido amplo, a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito, prévio a todo dizer. Segundo J. Kristeva, criadora do termo, todo texto é um mosaico de citações, de outros dizeres que o antecederam e lhe deram origem. (KOCH e ELIAS, 2006, p. 86 *apud* SOUZA e SILVA, 2018, p.4).

As variadas produções textuais estabelecem diálogos sobre textos alheios, por pressupor que o leitor já possui conhecimento deles, desenvolvendo determinados efeitos de sentido muito utilizados, por exemplo, no humor, na canção popular, na literatura, na filosofia e até na publicidade. Como afirmam Fiorin e Platão (2008, p.20) “Quanto mais se lê, mais se amplia a competência para apreender o diálogo que os textos travam entre si por meio de referências, citações e alusões”.

Koch (1991 *apud* MARCUSCHI, 2008, p. 131) classifica a intertextualidade em modalidades distintas:

a) intertextualidade de forma e conteúdo: quando alguém utiliza, por exemplo, determinado gênero textual tal como a epopeia em outro contexto não épico só para obter um efeito de sentido especial e assim desenvolver o discurso;



- b) intertextualidade explícita: quando há citação da fonte do intertexto, como acontece nos discursos relatados, nas citações e referências; nos resumos, resenhas e traduções; nas retomadas de textos de parceiros para encadear sobre ele ou questioná-lo na conversação.
- c) intertextualidade com textos próprios, alheios ou genéricos: alguém pode situar-se numa afinidade consigo mesmo e referir-se a seus textos, bem como mencionar textos sem autoria específica como os provérbios etc. (KOCH, 1991, p. 532).

O autor analisado na nossa pesquisa, Belchior, utiliza o recurso da intertextualidade para citar desde frases literárias até outras canções da Música Popular Brasileira. Um exemplo é na música “Apenas um Rapaz Latino Americano” quando cita a canção “Divino Maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Já a faixa “Velha Roupas Coloridas”, faz referência às letras de “Assum Preto”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, de 1950, e também “Blackbird”, dos The Beatles, gravada no álbum “The Beatles”, de 1968. Ambas as músicas citadas de Belchior estão no álbum “Alucinação”, de 1976. Segundo Medeiros (2010), Belchior não visa desconsiderar os autores citados, mas reafirmá-los.

Belchior afirmou que sua estratégia de citações, surgida desde a primeira hora de sua carreira, não era uma atitude de desrespeito aos compositores que mencionava, mas uma reiteração e um ato complementar. Algo que ‘recicla a arte anterior, põe em cheque aquilo que já está feito’, uma citação em outro contexto. Para Belchior, sua intertextualidade era “igualmente sincera”. (MEDEIROS, 2010, p.127)

4 ANÁLISE: MEU CORDIAL BRASILEIRO

Meu Cordial Brasileiro

(Belchior/Toquinho)

Meu cordial brasileiro (um sujeito)

me conta o quanto é contente e quente ...

Sorri de dente de fora, no leito, sulamericanamente.

Senhor não me perdoa eu não estar numa boa

perder sempre a esportiva,

frente a esta gente indecente, que come, drome e consente;

que cala, logo está viva.

Também estou vivo, eu sei,

mas porque posso sangrar;...

e mesmo vendo que é escuro,

dizer que o sol vai brilhar

com/contra quem me dá duro com o dedo na cara,

me mandando calar.

Menina, ainda tenho um cigarro,

mas eu posso lhe dar.



Menina, a grama está sempre verde,
mas que quero pisar.
Menina, a Estrela do Norte nem saiu do lugar.
Menina, asa branca, assum preto,
sertão não virou mar.
Menina, o show já começou,
é bom não se atrasar.
Menina, é proibida a entrada,
mas eu quero falar
com/contra quem me dá duro,
com o dedo na cara, me mandando calar
Que o pecado nativo é simplesmente estar vivo,
é querer respirar.

O título da canção “Meu Cordial Brasileiro” contém dois adjetivos, um denomina a nacionalidade, o outro uma qualidade de afetuosidade. Segundo Ferreira (1999) “cordial: 1. Adj. Relativo ou pertencente ao coração. 2. Afetuoso, afável 3. Sincero, franco. 4. Medicamento ou bebida que fortalece ou conforta.” O termo “Cordial Brasileiro” gera uma idéia de aproximação e carinho com o sujeito. Porém, ao mesmo tempo, o autor está utilizando uma ironia, pois faz uma crítica ao modelo de brasileiro amável, que é sempre alegre e não se indigna.

Ao utilizar a expressão “sorri de dente de fora, no leito”, o autor critica a postura do sujeito ao qual se refere. Leito remete, metaforicamente, à apatia, imobilidade, que é o estado em que o “cordial brasileiro” se encontra. O vocábulo “contente” é usado usualmente de uma forma positiva. Segundo Ferreira (1999), “contentar: 1. Tornar contente; dar prazer, satisfação; agradar. 2. Apaziguar, sossegar; acalmar. 3. Ficar satisfeito, contente; satisfazer-se.” Contudo, Belchior, na canção está sendo irônico ao utilizar a palavra, pois esta aproxima-se do conformismo e comodismo, enquanto, para ele, as pessoas devem ter uma postura de serem ativas e lutar por mudanças.

A expressão “sulamericanamente” expande a crítica no texto, que passa a ser não direcionada apenas aos brasileiros, mas também aos países da América do Sul de uma forma geral, que se encontram em situação parecida, na visão do autor.

Há a simulação de um diálogo do narrador com Deus (Senhor), que questiona se pode ser perdoado pelo seu pecado, que é o de não levar com humor, nem achar normal ser como as pessoas que vivem mecanicamente, que seguem a rotina sem se queixar. Para ele, a falta de questionamento não é decente, pois a decência e honra está em lutar por melhores condições de vida. (Senhor não me perdoa eu não estar numa boa, perder sempre a esportiva/ frente a esta gente indecente, que come,



dorme e consente; que cala, logo está viva). Há no texto uma variação linguística, pois ao invés de dorme, na linguagem formal, o autor usa “drome”, da linguagem informal.

A canção faz intertextualidade com a frase do filósofo René Descartes “Penso, logo existo”, porém ele a modifica e transforma, dizendo: “Gente que cala, logo está viva”. O sentido da afirmação é que as pessoas não falam aquilo que pensam, e por isso estão vivas, portanto não tem problemas, nem conflitos. Assim, o compositor critica quem somente diz sim, que segue a vida sem contestar o que está errado, pois acredita que o ser humano deve pensar e ter ideais.

O eu lírico da canção não quer pagar o preço de uma vida em que para estar bem é preciso calar e se anular. Ele prefere ser ferido a ter essa prática (Também estou vivo, eu sei/ mas porque posso sangrar). O escuro representa, metaforicamente, tempos difíceis, tristes. Apesar disso, o enunciador tem esperança de encontrar a felicidade, um tempo melhor, representado pela metáfora do “brilho do sol”. (mesmo vendo que é escuro, dizer que o sol vai brilhar).

O referido tempo escuro pode ser representado pela existência da repressão e falta de liberdade, mas o eu lírico insiste em não se amedrontar e em ser livre para expressar o que sente. Em determinado momento da canção, o autor passa a simular um diálogo. E revela o prazer em transgredir ordens, fazendo o que é proibido. (Menina, ainda tenho um cigarro/ mas eu posso lhe dar. Menina, a grama está sempre verde, mas eu quero pisar.).

As aves “Assum Preto” e “Asa Branca”, que fazem parte do universo sertanejo, são trazidas à canção, em forma de intertextualidade com as canções homônimas de Luiz Gonzaga. As expressões “O Sertão não virou mar” e a “Estrela do Norte não saiu do lugar” ilustram a estagnação e falta de mudança do mundo.

O show a que se refere a canção não é um espetáculo de rádio, teatro ou televisão, mas é uma metáfora para a encenação que acontece na vida real. As pessoas estão representando algo que não são, e mesmo que o enunciador não se sinta bem vindo, já que deixa bem claro a sua posição, ele faz questão de dizer o que pensa sobre todos aqueles que o tentam coagir. (Menina, é proibida a entrada, mas eu quero falar).

A canção aborda o quão é invasiva a instância que determina o que é e não é permitido. Podemos relacionar a repressão apresentada na obra musical com a ditadura militar, que utilizava de mecanismos de censura, coerção e violência aos opositores do regime. (com contra quem me dá duro com o dedo na cara me fazendo calar).

A partir de um breve contexto das músicas nacionais com teor de protesto, conhecimento de parte da trajetória de Belchior, do engajamento político do artista e seu posicionamento a favor da democracia, a censura de algumas de suas letras pelo DCDP e do estudo de outros pesquisadores sobre como as canções de Belchior manifestaram críticas ao regime militar, torna-se coerente compreender que o “Cordial Brasileiro” da canção é alguém que não reage aos desmandos cometidos pelos



governantes no período ditatorial. Agindo de forma passiva, para evitar confronto e situações desagradáveis, o sujeito ignora a violência e a repressão que acontecem no país.

Através da nossa análise, compreendemos que Belchior se opõe a esse cordial brasileiro e prefere sofrer e correr risco a ter que se calar e não opinar diante daquilo que não concorda e o que não acha correto.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esperamos com este trabalho ter contribuído um pouco com os estudos da música cearense e da ditadura militar. Analisamos uma pequena parte da obra de Belchior e acreditamos que não só ele, como muitos artistas do estado, tem uma grande qualidade para originar pesquisas acadêmicas. A ditadura militar é tema de inúmeros trabalhos e pode ser estudada em músicas, jornais, depoimentos, livros, artigos acadêmicos, dentre outros, porém nenhum estudo poderá nos fazer sentir o que muitos sofreram e viveram durante esse período.

Diante de uma reflexão sobre o presente trabalho, concluímos que, ao realizarmos uma escolha, naturalmente, somos levados a descartar outras possibilidades que surgem a partir da construção do objeto de estudo apresentado. Ainda assim, apontamos possíveis desdobramentos para pesquisas futuras: ampliar a análise de aspectos da história do regime militar; analisar outras canções do Belchior, que também tem potencial para serem investigadas; e vislumbramos, ainda, a possibilidade de aprofundarmos os métodos de análise do discurso.



REFERÊNCIAS

- BELCHIOR. Meu cordial brasileiro. In: Belchior. Era uma vez um homem e seu tempo. Rio de Janeiro: Warner Music, 1979. Faixa 10.
- CARLI, Ana Mery Sehbe; RAMOS, Flávia Brochetto. Tropicália – gêneros, identidades, repertórios e linguagens. Caxias do Sul: Educus, 2008.
- CASTRO, Wagner. No tom da canção cearense: Do rádio e TV, dos lares e bares na era dos festivais (1963-1979). Fortaleza: Edições UFC, 2008.
- COSTA, Carina Gotardelo Ferro da; SERGL Marcos Julio. A música na ditadura militar brasileira - Análise da sociedade pela obra de Chico Buarque de Holanda, Revista Eletrônica Dia a Dia Educação, n. 1, p.35-40, 2007.
- DUCROT, Oswald. O dizer. São Paulo: Pontes, 1987.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- FIORIN, José Luiz. Elementos de Análise do discurso. São Paulo: Contexto, 2008.
- FIORIN, José Luiz e PLATÃO, Francisco. Para entender o texto: leitura e redação. São Paulo: Ática Universidade, 2007.
- GARCIA, Othon M. Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar. 27 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- MAINGUENEAU, D. Análise de textos de comunicação. 5. ed. Tradução Souza-e-Silva, C. P.; ROCHA, D. São Paulo: Cortez, 2008.
- MARCUSCHI, L. A. Produção Textual, Análise de Gêneros e Compreensão. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- MEDEIROS, Jotabê. Belchior Apenas um Rapaz Latino Americano. São Paulo: Todavia, 2017.
- MENEZES, Léia Cruz de. Metáforas de semelhança na construção de referentes discursivos: qual a orientação argumentativa? Revista da ABRALIN, Fortaleza, v.9, p.8. jan./jun. 2010.
- NAPOLITANO, Marcos. 1964: História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.
- PIMENTEL, Mary. Terral dos sonhos. O cearense na música popular brasileira. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará/ Multigraf Editora, 1994.
- ROGÉRIO, Pedro. Pessoal do Ceará: Formação de um campo e de um habitus musical na década de 1970. 2006. 140f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de pós - Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, 2006.
- SILVA, Alberto Moby Ribeiro. Sinal Fechado: a música popular brasileira sob censura (1937-45/1969-78). Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.



SOUZA, Emanuel Rodrigues; SILVA, Ulissivaldo Caetano Costa. A Intertextualidade nas canções da MPB: o conhecimento que canta e dança. Congresso Nacional da Educação, V, 2018. Anais. Recife, Conedu, 2018.

ZAPPA, Regina. Chico: cancionero. Rio de Janeiro: Instituto Carlos Jobim, 2008.

Site

Censura Musical

<https://resistenciaemarquivo.wordpress.com/tag/censura-musical/> - acesso em 26/07/2023.