

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

EDER DEIVID DA SILVA

**ALGUNS PRÉ (TEXTOS) NAS CANÇÕES DE BELCHIOR NUM
BRASIL UFANISTA**

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO
2015

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

**ALGUNS PRÉ (TEXTOS) NAS CANÇÕES DE BELCHIOR NUM
BRASIL UFANISTA**

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, apresentado ao Curso Superior de Licenciatura em Letras Português - Inglês da Universidade Tecnológica Federal do Paraná Câmpus Pato Branco, como requisito parcial para obtenção de título de licenciado.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO
2015

*Para Ana Maria da Silva e
Antônio Marcio da Silva
minha Mãe e meu Pai.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação dentro e fora do ambiente universitário, o meu muito obrigado.

Agradeço as pessoas que de alguma forma contribuíram para a elaboração deste trabalho de conclusão de curso.

Em especial agradeço:

A minha família, Ana (Mãe), Marcio (Pai), Ester e Elionai (Irmãs), Junior (Cunhado), Ana Isabelly (Sobrinha), obrigado por estarem em minha vida.

Agradeço aos avós, tios e primos por sempre apoiarem os meus sonhos.

Aos grandes companheiros de moradia e irmãos que foram meu sustento nesse período de formação, o meu enorme agradecimento a: Pedro Henrique Lopes (Roraima), Tiago Oliveira (Goiano), Gabriel Hiss (Bahia) e Alexandre Duarte (Xandão).

À Emanoeli Moreira, amiga e companheira.

Aos irmãos e irmãs de boas conversas e risadas: Luana Aparecida Vargas, Raffael Cantu, Patrícia Araújo.

Aos amigos e amigas de sala de aula que compartilhamos vários momentos significativos em nossa formação, principalmente a Maria Helena Castagnara, Leornado Copercini, Renata Kaspreski, Walkiria Presa, Eduardo de Carli, Mayara de Brito, Carolina Goulart, Renata Domingues Gomes, Leornado Gomes, Luis Manuel Bonh, Indianara Borges, Paola Clein, Rafaela Kessler, Patricia Colling e Yohanna Kuhl.

A Nathalia Ferrarini Vargas pelas ótimas canções, conversas e risadas.

Ao bondoso professor Marcos Hidemi, que não tem uma grande estatura, porém contém um enorme coração. Sou imensamente agradecido pela disponibilidade e dedicação em me orientar, sinto-me honrado de ter sido o seu orientando. Agradeço-o também, pelos os conhecimentos compartilhados nas disciplinas que tive o imenso encanto de tê-lo como professor.

À professora Rosângela Marquezi, uma parecerista que nos auxiliou imensamente na elaboração do trabalho. Bem como, uma professora que lembrarei para toda minha carreira profissional.

À professora Denise Ponzoni, que gentilmente aceitou ser membro da banca, sendo uma professora que jamais esquecerei pelo o seu incomensurável engajamento com a arte e a cultura.

Às professoras Maria Ieda Almeida Muniz e Márcia Andrea dos Santos que tanto contribuíram para a minha formação acadêmica como orientadoras respectivamente do PIBIC e PIBID.

Ao professor e amigo Sergio Paes pelas grandes reflexões da vida.

À Diretoria de Relações Empresárias e Comunitárias, por acreditarem e realizarem o sonho da participação no Projeto Rondon.

Ao Centro de Línguas Estrangeira (CALEM) por proporcionar-me o contato com várias línguas Modernas, em especial as professoras Lourdes Parise e Denize Teis e aos *Hermanos y hermanas*: Marcio Marques, Mariana Machado e Luana Henchen.

Ao Departamento de Matemática (DAMAT) pela disponibilidade de oferecer-me o estágio, singularmente agradeço o professor Romel da Rosa Silva pelas as grandes manhãs de trabalhos e conversas.

As demais Diretorias, Assessorias, Departamentos e Coordenações que sempre estiveram postas quando necessitei.

Ao Centro Acadêmico de Letras Paulo Leminski por proporcionar-me momentos inesquecíveis.

Por fim, agradeço aos servidores que tive algum contato na Universidade Tecnológica Federal do Paraná, câmpus Pato Branco, pelos os agradáveis momentos no decorrer desses quatro anos de graduação.

Muito Agradecido!

*(...) Amar e mudar as coisas
me interessa mais (...)
(Belchior)*



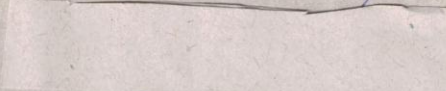
DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO
LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

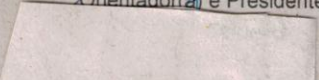
FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **SILVA, Eder Deivid da**

Título: **Alguns pré(textos) nas canções de Belchior num Brasil ufanista**


Trabalho de conclusão de curso defendido e aprovado em 24, 6, 2015
com NOTA 9,5 (noze e meio) pela comissão julgadora:

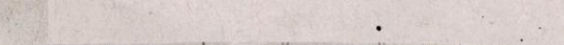

Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima – UTFPR Pato Branco
Orientador(a) e Presidente da Banca

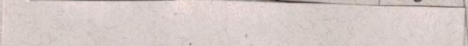

Prof.ª Ma. Rosângela Aparecida marquezini – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora


Prof.ª Ma. Denise Maria Bueno Ponzone – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:


Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Coordenador do Curso de Letras
Pato Branco


Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier
Coordenador do Curso de Letras Português/Inglês


Prof.ª M.ª Rosângela Aparecida marquezini
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 023, de 11.02.2014

“A Folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso”.

RESUMO

SILVA, Eder Deivid Da. **Alguns pré (textos) nas canções de Belchior num Brasil ufanista**, 2015, 61 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras Português-Inglês). Curso de Graduação da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2015.

O presente trabalho tem como objeto de estudo as canções “Pequeno mapa do Tempo” e “Caso comum de trânsito” compostas pelo poeta compositor nordestino Belchior e gravadas no álbum *Coração Selvagem* (1977). Essas e outras canções foram totalmente ou parcialmente interditas pela censura vigente na ditadura militar brasileira (1964-1985). O objetivo principal foi analisar os pré (textos) que se encontram presentes nas canções do compositor nordestino Belchior em relação aos argumentos empregados pelos censores da ditadura militar brasileira para proibir totalmente ou parcialmente a divulgação das canções de Belchior. Para isso, propomo-nos a conhecer o contexto político, cultural e histórico das produções das canções de Belchior, bem como entender as relações de intertextualidade com os textos preexistentes e existentes das décadas de 1960 e 1970. Belchior se mostra um poeta compositor que diversifica vários elementos para usufruí-los na elaboração das suas canções. Ademais, no decorrer da análise constatou-se uma forte presença de elementos intertextuais nas suas composições lítero-musicais. Enfim, Belchior se mostra um poeta compositor multifacetado que pensou e questionou a realidade da ditadura militar em nosso país. Esse poeta de várias faces incomodava o regime militar, pois o mesmo em seu aspecto revolucionário e Marginal sempre exprimiu reflexões pungentes e realistas sobre as atrocidades que o governo militar cometia.

Palavras-chave: Belchior. Poeta Compositor. Canção. Ditadura Militar. Censura.

ABSTRACT

SILVA, Eder Deivid Da. **Some pre (texts) in Belchior songs in a vainglorious Brazil**, 2015, 61 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras Português-Inglês). Curso de Graduação da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2015.

The object of study of this work are the songs "Pequeno mapa do Tempo" and "Caso comum de trânsito", composed by the Northeast poet and songwriter Belchior and recorded on the album *Coração Selvagem* (1977). These and the other songs were totally or partially blocked by the censorship in Brazilian dictatorial period (1964-1985). The main objective was to analyze the pre (texts) present in the songs of the northeastern songwriter Belchior related to the arguments used by the censorship organs to prohibit totally or partially the propagation of Belchior's songs. Therefore, we propose to comprehend the political, cultural and historical context of the Belchior's productions, as well as understand the relations of intertextuality with pre-existing and existing texts of the 1960s and 1970s. Belchior show himself as a composer poet who diversifies several elements to use them in the preparation of his songs. Moreover, during the analysis it was found a strong presence of intertextual elements in his literary-musical compositions. In conclusion, Belchior shown himself as a multifaceted composer and poet who thought and questioned the reality of the military dictatorship in our country. This poet of many faces bothered the military regime, because even in his revolutionary and marginal aspect, he always expressed poignant and realistic reflections on the atrocities that the military government committed.

Keywords: Belchior. Composer Poet. Revolutionary. Military Dictatorship. Censors.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 O POLÍTICO, O CULTURAL, O HISTÓRICO.....	13
3 ANÁLISE DAS CANÇÕES.....	26
3.1 PEQUENO MAPA DO TEMPO.....	28
3.2 CASO COMUM DE TRÂNSITO.....	36
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	47
REFERÊNCIAS.....	50
ANEXOS.....	55

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem por finalidade analisar duas canções totalmente ou parcialmente censuradas pela ditadura militar brasileira (1964-1985) que foram compostas pelo cantor, compositor e poeta nordestino Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, popularmente conhecido como Belchior.

Conforme a *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular* (1977), o cancionista Belchior nasceu em vinte e seis de outubro de 1946, sendo natural do município de Sobral, no estado do Ceará. Belchior é considerado um dos primeiros cantores da nova Música Popular Brasileira da região do Nordeste do Brasil e seu sucesso nacional começou por volta dos anos de 1970.

Para a realização deste trabalho de conclusão de curso, temos como pretensão realizar as análises dos pré (textos) que se encontram presentes nas canções do compositor nordestino Belchior, aproveitando-nos dos argumentos empregados pelos censores da ditadura militar brasileira para proibir total ou parcialmente a divulgação das canções de Belchior.

Para isso, propomo-nos a conhecer o contexto político, cultural e histórico das produções das canções de Belchior, bem como entender as relações de intertextualidade ¹ com os textos preexistentes e existentes. Dentro desses aspectos intertextuais, Belchior se mostra um poeta compositor que diversifica vários elementos para usufruí-los na elaboração das suas canções.

Neste trabalho de conclusão de curso, teremos como foco a análise dos pré (textos) de duas canções desse compositor as quais tiveram a sua execução proibida. Cumpre observar que os pré (textos) consistem nas relações preexistentes e existentes que o poeta compositor empregou no processo de criação das suas canções. Esses pré (textos) de alguma forma motivaram o veto parcial ou total das

¹ Vocábulo proposto por Julia Kristeva, em *Semeiotikê, Recherches por une Semanalyse* (1969).

Influenciada pela teoria dialógica de Mikhail Bakhtin, que divisava na paródia a convergência e o cruzamento, “de certo modo, de dois estilos, duas “linguagens”(interlinguísticas)” (1969: 390), parte ela da idéia de que “todo o texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto”. Daí que “o texto literário se insere no conjunto dos textos: é uma escrita réplica (função ou negação) de uma outra (dos outros) textos(s) [...] a linguagem poética aparece como um diálogo de textos”.

Por outros termos, “o texto literário se apresenta como um sistema de *conexões* múltiplas”. De onde inferir que “o significado poético remete a significados discursivos outros, de modo que, no enunciado poético, se podem ler vários outros discursos”. A esse “espaço textual múltiplo” atribui-se a denominação de “espaço *intertextual*”, e ao seu mecanismo de intertextualidade (MOISÉS, 2004, p. 243).

canções submetidas aos órgãos de censura que permitem explorar os vários porquês da existência da interdição de algumas canções de Belchior.

Por meio de levantamento e pesquisa de documentos oficiais da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) que se encontram disponíveis no acervo nacional de Brasília, posteriormente em leituras desses pareceres, constatamos que as considerações de proibição das canções não condiziam com os elementos relacionados aos seus aspectos estruturais. Uma vez que se demonstraram como documentos condenatórios ligados a um ponto de vista de um patriotismo extremo oriundo das mãos dos censuradores, bem afinado ao espírito de um governo perverso e ditatorial.

No período sobre o qual nos deteremos na nossa pesquisa, o Brasil encontrava-se subjugado a um governo de feição militar, o qual começara a administrar nosso país com a deposição do então presidente João Goulart, em 31 de março de 1964. A partir dessa data, com a tomada do poder pelos militares, o Brasil passaria por diversos graus de autoritarismo. A mais marcante foi a implantação, em 13 de dezembro de 1968, do “Ato institucional nº 5” – mais conhecido por “AI-5” – que dava poderes totais ao seu signatário, general Costa e Silva (1967-1969), resultando em total repressão às instituições democráticas.

Nesse contexto, trabalharemos com dois documentos oficiais da censura do regime militar que podem ser observados nos anexos deste trabalho, o primeiro parecer é denominado de “Caso comum de trânsito” (BRASIL, 1975) que opina a proibição da canção que dá nome a este documento, é interessante observar que esse parecer traz apontamentos, como anotações e rabiscos, que foram efetuados pelos censores na letra da canção proibida.

O segundo é o parecer nº 1235/77 que possui como título “Letras Musicais” e a Classificação etária: “Interdição”. De acordo com este documento, as canções “Pequeno mapa do tempo”, “Carisma”, “Como se fosse pecado”, “Clamor no deserto”, “Caso comum de trânsito” (presente no parecer anterior) e “Populus” não poderiam ser gravadas naquele momento, pois continham mensagens de protesto político que se encontravam de forma subliminar nas letras de insatisfação e crítica ao regime daquele período.

Posteriormente, cinco dessas canções foram gravadas no terceiro álbum do cantor nordestino Belchior que fora denominado de *Coração Selvagem* (1977), lançado no mesmo ano da emissão do nosso segundo parecer de análise. A canção

“Como se fosse pecado” fora gravada no álbum *Todos os Sentidos* pelo compositor cearense no ano de 1978.

O álbum *Coração Selvagem* (1977) já nos chama a atenção pelo o seu título, pois é extremamente metafórico, já que a selva nessa ocasião era a ditadura militar. Esse disco foi o terceiro oficial de Belchior, depois dos célebres discos de vinis: *Monte Glosa* e *Alucinação*. Após realizarmos uma breve observação na discografia de Belchior, constatamos que *Coração Selvagem* é o álbum com menos canções. Nesse LP existem apenas nove canções: “Coração Selvagem”, “Paralelas”, “Todo sujo de batom”, “Caso comum de trânsito”, “Pequeno Mapa do Tempo”, “Galos, noites e quintais”, “Clamor no deserto”, “Populus” e “Carisma”. A diminuição de canções gravadas decorre do fato de o artista demonstrar, nessa época conturbada, que vinha sofrendo o silenciamento efetuado pela censura da ditadura militar.

Em virtude da heterogeneidade das letras de canções de Belchior, por meio de um critério de amostragem, escolhemos as canções “Pequeno mapa do tempo” e “Caso comum de trânsito”, visto que esta é assunto de dois pareceres e aquela consta somente em um dos documentos. Ambas são canções que em sua totalidade ou parcialmente foram censuradas em 1977, conforme os arquivos dos órgãos da censura que chegaram à posteridade.

Para dar conta dessa análise, o presente trabalho divide-se em dois capítulos principais. No primeiro, intitulado “O político, o cultural, o histórico”, abordaremos como se deu a construção política, cultural e histórica da década de 1960 e 1970. Demonstraremos de que maneira os jovens foram influenciados pelo mundo artístico no começo dos anos sessenta, já que em sua maioria eram universitários que se sensibilizavam com o sofrimento da população menos privilegiada socioeconomicamente, eleita como fonte de inspiração de suas obras artísticas. Muitos desses artistas eram considerados revolucionários, embora pertencessem a uma classe econômica superior e, muitas vezes tomados de uma visão ingênua, sentiam-se responsáveis em retratar a realidade abusiva do governo militar frente às camadas populares da sociedade.

No segundo capítulo “Análise das canções”, estudaremos a censura que se acentuou na década de 1970 devido à instauração do AI-5 (1968). Com essa lei, para o artista gravar uma canção, era preciso primeiramente submetê-la à Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP). Os censores utilizavam como base para interditar ou liberar determinada obra artística o Decreto número 20.493/46, mais

especificamente o artigo 41. Ainda dentro desse capítulo sobre as canções de Belchior, abordaremos as canções “Pequeno mapa do tempo” e “Caso comum de trânsito”. Ambas são as únicas canções interditadas cujos pareceres foram mantidos na sua totalidade.

Enfim, salientamos que o trabalho de análise das duas canções aludidas no parágrafo anterior deve-se à busca de percepção crítica da produção musical de Belchior. Além disso, para a apreensão dos elementos críticos das duas canções do compositor cearense, a pesquisa debruçou-se em referenciais teóricos diversificados, os quais permitiram lançar luzes sobre os motivos que os censores arguíram para proibir a execução pública de “Pequeno mapa do tempo” e “Caso comum de trânsito”.

2 O POLÍTICO, O CULTURAL, O HISTÓRICO

A título de esclarecimento, esse capítulo foi composto com informações de várias obras e autores, entre os quais destacamos: *História concisa da literatura brasileira* (Alfredo Bosi); *História do Brasil* (Boris Fausto); *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970* (Heloísa Buarque de Hollanda); *1968: eles só queriam mudar o mundo* (Regina Zappa) e *Movimentos culturais de juventude* (Antônio Carlos Brandão).

O Brasil vivia uma efervescência cultural, política e econômica nos primeiros anos de 1960, de modo que as expressões artísticas estavam participando ativamente das possibilidades variadas de mudanças na sociedade que se desenvolviam nesse momento. De certo modo, o Brasil também estava ligado ao processo de modernização, ainda que, em muitas situações, vivêssemos sob a dependência política, a despeito de haver algumas entidades que buscavam meios para expressarem seus movimentos, pautas e lutas, agregando-as aos valores sociais da época em questão.

Buscando proximidade com as produções populares, os jovens nesse momento realizavam encontros que são assinalados pelo engajamento revolucionário, com filiação às militâncias políticas de entidades ou, noutras situações, dando vazão a seus próprios ideais como forma de modificar as situações nas quais estavam inseridos.

Grosso modo, dava-se início à ramificação da arte consagrada aos sujeitos oriundos das camadas mais baixas da sociedade, proposta pelos elementos da burguesia e da classe média que julgavam que as camadas proletárias precisavam conhecer a cultura brasileira e reconhecer-se fazedor dessa cultura. A consequência disso foi a adesão dos artistas e dos intelectuais a essa – digamos – revolução artística, que possuía como força norteadora a busca pela participação social das chamadas classes populares na política do momento.

Nesse período da política brasileira, ocorreu a eleição para presidente de Jânio da Silva Quadros em três de outubro de 1960, sendo considerado uma figura atípica no meio político. Seu governo foi muito curto, pois ao tentar realizar uma política conservadora, de controle da inflação e das finanças do país, as forças que o tinha apoiado deram-lhe as costas. Assim, a única solução que Jânio encontrou foi a renúncia, presumindo que seu ato teria o apoio popular e pô-lo-ia de volta ao

poder. Nada disso aconteceu. Diante dessa situação inesperada, abriu-se uma lacuna no comando do país.

Nesse estado de coisas, o engajamento dos jovens era extremamente significativo no ano de 1962, bem como o significado de se revolucionar estava presente no espírito do brasileiro, de forma que atraía os artistas para essa nova concepção de arte. Nesse contexto, o Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) postula o engajamento do artista e afirma que “[...] em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (HOLLANDA, 1981, p. 17).

O mundo artístico brasileiro mostrava-se bastante heterogêneo, pois havia várias vertentes que divergiam entre si, conforme Holanda relata em sua obra. Observa ela que o CPC dividia os artistas da época “[...] por três alternativas distintas: ou o conformismo, ou o inconformismo, ou a revolucionária consequente” (HOLLANDA, 1981, p. 17).

Assim, os artistas considerados conformistas não se davam conta ou ignoravam o que se passava em seu meio, transformando-se em artistas totalmente alienados, que não possuíam nenhum apelo social em suas canções. Já os chamados inconformados traziam em seu espírito o sentimento de insatisfação consigo perante a sociedade vigente. Somente esse sentimento de abominação não seria suficiente para lutar contra os padrões impostos pela sociedade. Enfim, a vertente intitulada revolucionária buscava em sua interioridade estar entre o povo e ser elemento pertencente aos grupos populares na luta contra a sociedade dominante.

A arte popular revolucionária expressa um imenso poder para a classe popular, de maneira que demonstra suas angústias, aflições, medos, paixões, e labores de uma classe composta por aqueles menos privilegiados social e economicamente. Holanda relata o conceito que o CPC define como a sua “arte popular revolucionária”:

Para nós tudo começa pela essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato de a posse do poder pela classe dirigente e a consequente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí não se é revolucionário, nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo (HOLLANDA, 1981, p. 17).

Pensando nisso, o artista que adotou essa vertente de luta deveria em sua arte trazer ao seu público certa clareza e objetividade para as massas. No entanto, isso não seria indício de que os artistas nunca poderiam ter técnica e labor em seus trabalhos, os artistas poderiam sim elencar diversos elementos da linguagem, porém sem perder a sutileza e simplicidade para falar sobre o popular.

Normalmente, as pessoas ligadas às artes eram os intelectuais da época que enfrentavam um grande desafio quando que de modo artisticamente aderiram às pessoas menos favorecidas da sociedade, uma vez que a linguagem é a fonte separadora do intelectual e do povo, assim o ser intelectual deveria realizar o seu trabalho de maneira simples, porém encantadora, que retratasse a camada popular.

Dentro desse contexto político, com a renúncia de Jânio Quadros, deveria tomar posse o vice-presidente eleito João Goulart, popularmente conhecido como Jango. Ele fora eleito vice-presidente juntamente quando Jânio Quadros se tornou presidente, porém os dois não faziam parte da mesma chapa. Jango era muito popular, da linha populista de Getúlio Vargas e era o legítimo substituto de Jânio.

No entanto, no meio desse processo, tínhamos as classes conservadoras e os militares que não desejavam a posse de João Goulart, já que viam neste algumas contradições. Chegaram, todavia, a um acordo: o Brasil passaria a ser governado por um regime parlamentarista, no qual o presidente teria alguns poderes, dividindo-os com Tancredo Neves, que passou a ocupar a função de primeiro-ministro.

O período de governo de João Goulart é tido como um momento totalmente populista, exemplo disto foi o comício na Central do Brasil, momento em que Jango anunciou uma série de reformas políticas para a população que se culminava nas “Reformas de Bases”. Houve uma série de manifestações anti-Jango da classe média e conservadora aterrorizada com as medidas das reformas agrárias e urbanas. Nesse contexto, os militares brasileiros juntamente com os grupos conservadores realizaram a tomada de poder depondo João Goulart no dia primeiro de abril de 1964.

O engajamento político se acentuou de forma tênue neste período, um exemplo é que no ano de 1963 houve a publicação da coleção *Violão de Rua* da série Cadernos do Povo Brasileiro que traziam em seu texto o que a poesia almejava ser, conforme escreve Moacyr Félix:

[...] a utilização em termos de estética, de temas humanos, baseada na certeza de que tudo aquilo que é verdadeiro serve ao povo, de que o uso

apaixonado da verdade é o instrumento por excelência de humanização da vida. (HOLLANDA apud Félix, 1981, p. 20).

Os artistas revolucionários que adotaram ao trabalho de retratar os componentes das classes populares, na maioria das vezes, nesse período conturbado de nossa história, não pertenciam às classes populares. Apesar disso, esses artistas intelectualizados buscaram demonstrar que poderiam habitar os ambientes burgueses, ou pertencer a uma família de classe média ou, até mesmo, fazerem parte dos extratos socioeconômicos mais baixos da sociedade brasileira. Vindo de uma camada social mais privilegiada, conseguiam observar e sensibilizar-se com o pobre que passa ao seu lado e mora nos morros aos fundos das suas casas, ou mesmo as pessoas que habitavam as ruas das cidades.

Visto isto, entendemos que o intelectual que faz a opção moral traz consigo uma ética dirigida aos grupos populares, pois ele deseja atuar politicamente, entretanto para fazer isso deve agir de modo honesto, a fim de adquirir um compromisso em falar com e sobre o povo, já que muitas vezes as manifestações artísticas deste último não seriam entendidas pelas classes dominantes.

Sob essa perspectiva de compreensão, o poeta popular “Produz então, uma poesia metaforicamente pobre, codificada e esquemática” (HOLLANDA, 1981, p. 26). Assim, o artista para conseguir captar as massas utilizaram uma linguagem que fosse totalmente popular agregando o engajamento social com letras que poderiam ser compreendidos ao meio da poética popular.

Assim, entendemos como um processo funcional a dualidade entre o fazer uma poética engajada socialmente que seria totalmente popular sem ser bem elaborada, bem como produzir uma literatura de alto porte que não iria atender aos anseios das camadas populares, de modo que em muitos casos a arte não conseguia ser engajada e com técnica, de modo que uma não dividiria espaço com a outra.

No entanto, Walter Benjamin citado por Hollanda (1981, p. 27) “[...] demonstra que o engajamento de uma obra só pode ser politicamente correto se a obra for literariamente correta”. Assim, o poeta que aderiram à literalidade em sua obra gozaram de bons frutos que remetem à escrita de obras de valores literários, políticos e sociais, sendo que a literatura passa a se apresentar de maneira clara ou subjetiva, oferecendo a alta qualidade nas artes revolucionárias produzidas.

Dessa concepção, é importante refletirmos sobre o que se produz e quando se produz, uma vez que produzir arte para uma função social contém aspectos diretamente ligados ao tempo de produção, bem como aos ensinamentos revolucionários que trazem as artes como fonte de junção entre produzir uma arte totalmente engajada com aspectos sociais e valor técnico para as pessoas mais simples da sociedade. Nesse sentido, o modo de demonstrar a existência das camadas populares determinará de que posição o artista pretende abordá-las em sua obra. Além disso, é possível criticar o sistema com a finalidade de causar mudanças nesse meio social no qual os elementos das camadas populares estão inseridos.

A obra social bem elaborada, portanto, demonstrará as suas funções políticas dentro das produções culturais, uma vez que tais obras se interligam com as relações literárias preexistentes que permitem demonstrar uma arte popular engajada, tendo como base outros movimentos artísticos que estabelecem uma relação intertextual e dialógica com a produção popular. Resulta daí que tais artes passam a adquirir, de uma forma ou de outra, funções denunciadoras dos ocupantes das camadas populares.

Brasil, 1964, ano em que sofremos um golpe militar cujo pretexto seria estabilizar a nossa nação econômica, social e politicamente, uma vez que o então presidente da república João Goulart estava no poder com um governo populista que não agradava aos militares e à parcela da classe média, já que ambos pensavam que o Brasil seria levado a uma república sindicalista e posteriormente haveria a implantação do comunismo.

Nesse contexto, os EUA viram a implantação do golpe militar brasileiro com uma perspectiva otimista, já que as ações da política externa do governo americano se preocupavam com os procedimentos do governo que estava presente em nosso país, de tal modo que os norte-americanos deram toda a sustentabilidade para a instauração do golpe já referido.

Quando os militares chegaram ao poder, partilhavam de um ponto de vista de que não seria possível uma reestruturação do país, caso houvesse empecilhos, como o Congresso Nacional que de certo modo é a representação democrática dos anseios da população. Diante desse obstáculo legalmente constituído, os militares realizaram o golpe contra um dos poderes, no caso o poder executivo, para, na sequência, dismantelar os outros dois poderes nacionais. Com a implantação do

regime militar, em lugar das prerrogativas legais da presidência da república, do Congresso Nacional ou do poder judiciário, começaram a ser criados atos institucionais que tinham como finalidade institucionalizar a tirania contra a sociedade brasileira, tornada refém de sucessivos governos militares.

Na ditadura brasileira, podemos averiguar a presença de dois grupos que se intercalavam no poder, sendo um denominado *Sorbonne* que tinha o objetivo de retirar os populistas e comunistas presentes no Brasil e devolvê-los à democracia “purificados”. Em oposição a esse modo de proceder, havia a ala denominada *linha dura*, que acreditava que anseios civis de democracia representavam uma ameaça contra o governo que estava no poder, de tal maneira que este grupo defendia total dureza contra as forças que se opunham ao sistema de governo de moldes militares. Além disso, os adeptos da chamada *linha dura* supunham que para modificarem o Brasil seria necessário um longo período de ditadura em nossa nação.

Essas mudanças que ocorreram em nosso país não se deram de um momento para o outro, pois as forças militares já exerciam uma grande influência na política brasileira em décadas anteriores. Uma retrospectiva pela história brasileira demonstra que em todo período da república até o golpe militar de 1964 houve inúmeros presidentes que eram militares.

O golpe militar trouxe consigo uma maneira endurecida de governar o Brasil, bem como a instauração da censura nos meios de comunicação e artísticos. Nesse momento, já se destacava a produção cultural do teatro, do cinema e da canção, ao passo que a poesia não aparecia com tanta clareza, porém era disseminada nessas vertentes supracitadas:

A nível do processo cultural este período irá corresponder a uma saída de cena da produção poética: a poesia irá desviar-se para o teatro, o cinema e a música, manifestações que passarão a ocupar preferencialmente a atenção dos produtores de cultura (HOLLANDA, 1981, p. 29).

Dado o golpe militar de 1964, a produção cultural de esquerda, nesse momento, ainda se encontrava de uma forma predominante nos contextos sociais. Porém, à medida que a ditadura se instalava, impedia a chegada da produção cultural engajada para os grupos sociais menos privilegiados socioeconomicamente, conforme Hollanda (1981, p. 30) nos mostra: “Mas se a circulação do ideário e das

manifestações culturais patrocinadas pela esquerda não é impedida, ela será, todavia, bloqueada em seu acesso às classes populares”.

Ainda que houvesse dificuldade de circulação da produção cultural, isso não impedia que passasse a ser consumida por jovens politizados da classe média que, em sua maioria, eram estudantes. Convém ressaltar, porém, que havia, nessa produção artístico-cultural, o distanciamento do povo, se bem que as obras buscavam abordar tal segmento. Isso ocorria de forma distorcida: a dita arte revolucionária que tinha o objetivo de conscientizar as massas populares podia até estar impregnada de boas e sérias intenções, entretanto não era uma arte popular, tratava-se, sim, de uma arte sobre algumas observações – não raro equivocadas – das necessidades dos elementos que compõem a população em geral.

A poesia continuava progredindo, as produções culturais artísticas estavam a cada dia crescendo mais, de forma que toda arte engajada e revolucionária eram desenvolvidas para o novo público composto por elementos da classe média estudantil. Todavia, apesar da manutenção da produção literária no período pós-golpe de 1964, o entroncamento da arte literária com o público não funcionava, uma vez que havia e se sentia a necessidade de novos meios artísticos para expressarem a desconfortável situação em que o Brasil se encontrava.

Por essa época, destacava-se a canção popular que, em sua essência, não deveria somente cantar sobre os elementos populares, não obstante teria que fazer parte dessa população, ser sua fonte de sobrevivência. Isso, mais tarde, revelar-se-ia uma utopia, contudo fazia parte do ideário dessa geração. De modo análogo, nesse momento, a literatura buscava outros meios de linguagens, e estas acabavam repercutindo diretamente na produção artística dos que produziam teatro, cinema e a música.

Detectava-se, conseqüentemente, por esses tempos, na canção popular, uma sofisticação em relação às letras, sobretudo após o surgimento dos festivais da canção. Noutras palavras, os compositores começaram a utilizar com mais constância nas canções elementos comuns da literatura, já que a poesia não se mostrava de forma tão transparente, enredada que estava nas tantas vanguardas que frutificaram entre 1950 a 1970. Isso é patente, por exemplo, na assimilação e uso de técnicas literárias nas canções de Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Observa-se, portanto, que a nova canção popular não se restringia a ser mera poesia cantada. Ela continha elementos de intertextualidade e elementos literários brasileiros, fruto, talvez, do fato de a maioria ser feita por compositores universitários, que assumiam, por conta do melhor nível escolar, uma postura mais intelectualizada nas letras de suas canções. Porém, esse presumido casamento perfeito entre as camadas populares e a juventude classe média intelectualizada do país sofreria sérios reveses quando houve o recrudescimento do governo militar com o Ato Institucional nº 5.

Nesse momento histórico, “O AI-5 vem, na realidade, sepultar a maior efervescência cultural que o país já viveu desde a chegada da família real – que foi a primeira revolução cultural do Brasil” (SOTO; ZAPPA, 2008, p. 136). Dito de outra maneira, o AI-5 teve como objetivo conter as manifestações culturais e populares que vinham fazendo parceria desde o início do decênio de 1960. Nesse sentido, nenhuma abertura seria permitida à sociedade, que ficou no meio da artilharia do uso de poderes abusivos, vindo do mais alto escalão do poder nacional; não mais um representante seria diretamente eleito, mas um general ali guindado de acordo com a vontade de militares de alta patente e de civis que se locupletavam com as benesses que um governo ditatorial poderia lhes conceder.

A extinção de direitos dos cidadãos e a intensificação do terror do governo militar foram consolidadas com o anúncio do AI-5, que contava com a circunstância de ser um suposto remédio – que não possuía prazo para terminar – cuja finalidade seria pôr o país em ordem. Logo, é possível entendermos que a pretensão dos militares era manter uma forma rígida de governo que ficaria vigente pelo tempo que tal medida fosse necessária. Deste modo, percebemos que:

Nessa época, a música ufanista voltou à cena. Lembrando os tempos do Estado Novo e de Ari Barroso em “Aquarela do Brasil” (1939), a dupla Don e Ravel liderou o discurso-exaltação aos feitos do regime militar por meio de músicas como “Você também é responsável” (para a campanha de alfabetização do Mobral) e “Eu te amo, meu Brasil” (xenofobia e autoelogio ao regime militar). (BRANDÃO, 2004, p. 102).

Percebemos, dentro do espírito nacional de silenciamento diante da usurpação dos militares dos poderes democraticamente constituídos, certa tendência ufanista em nossa sociedade. Esse patriotismo exagerado levava parcelas da população brasileira, juntamente com os militares, a exaltarem o modelo político

vigente, como se isso representasse a felicidade de ser brasileiro. Demonstrava-se um nível de patriotismo imenso que não condizia com as ações do governo.

Em um momento que no Brasil se protestava pela liberdade, a juventude brasileira compartilhava das diversas mudanças que ocorriam mundo afora. Em meados da década de 1960 e 1970, houvera o início do movimento da *contracultura*. Esse movimento significou uma forma de revolução, já que as pessoas poderiam demonstrar o seu descontentamento, que passava por várias atitudes contrárias ao *status quo*, como, por exemplo, ocorreu no modo de as pessoas se vestirem.

Muito da essência comportamental desses jovens se relacionava aos festivais de *rock*, ao consumo de drogas etc., que tinham como norte criticar os pensamentos que vinham se opunham aos seus pensamentos. Na cena musical, tínhamos *Jimi Hendrix* e *Janis Joplin*, duas figuras de proa que exemplificam como alguns artistas mesclavam a canção e a poesia, ligados à sua realidade, não raras vezes pouco se se importando com o que seria a vida e o mundo em tempos futuros.

Os respingos de maio de 1968, em Paris, acabaram inevitavelmente chegando ao Brasil. Como lá fora, tivemos também uma grande explosão cultural, difundida, sobretudo, por uma das vertentes mais conhecidas: o Tropicalismo (composta por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Os Mutantes, entre outros) que vinha, por exemplo, com a mensagem do “É proibido proibir”, de Caetano. É possível observarmos que esse contexto do espírito contestador de 1968 vem trazer mudanças significativas no sistema de repressão, pois o entendimento do regime era que qualquer abertura causaria a desordem e o caos em nossa pátria.

O espírito de contestação que grassava pelo mundo resultou, no Brasil, no Tropicalismo, que se iniciou entre 1967 e 1968. Os jovens artistas desse momento começam a expor seu desassossego com o momento ditatorial brasileiro. Duvidavam do nacionalismo imposto, bem como mantinham relações com processos culturais que tinham ocorrido ou que estava acontecendo nos Estados Unidos e na Europa como os *hippies*, o cinema de Godard, os Beatles e Bob Dylan. A formação desse movimento não beneficiou somente a produção musical, visto que impactou e ainda impacta em toda produção artística. Um dos exemplos musicais desse período é Caetano Veloso que, em 1967, lançou a canção *Alegria, Alegria* no III Festival de Música Popular Brasileira que retratava a situação política em que o país se encontrava, bem como alguns aspectos econômicos do processo de modernização que estava acontecendo em nosso país.

Caetano estava ligado ao Tropicalismo, movimento lítero-artístico-musical que representou uma reação ao poder instaurado pelos militares, contrapondo-se ao bom comportamento esperado pelo governo. É óbvio que a situação política brasileira não satisfazia os jovens de esquerda. Estes não se interessavam pelas questões estéticas e existenciais, mas sim por um modo de ser mais livre das convenções. Assim optaram, por exemplo, pelas roupas coloridas, cabelos e barbas longas.

O Tropicalismo teve como base o movimento modernista de 1922, já que nesse momento as discussões sobre a modernização retornaram de forma relevante em nosso meio, porém muito ligado ao que se acontecia no local e no momento sem perspectiva para o futuro. Nesse sentido, a Tropicália se preocupa com os valores comportamentais que possuíamos e retratava a direita nacionalista e a esquerda não mais como polarizações. Na visão desse movimento, tanto a esquerda quanto a direita somente digladiavam entre si para chegar ao poder.

Com tais características, o Tropicalismo passa a influenciar os artistas do final da década de 1960 e começo dos anos 1970 e ainda, de certa forma, até os dias atuais está presente em nosso movimento cultural, em virtude de sua expressividade.

Nesse caleidoscópio de influências das décadas de 1960 e 1970, Belchior surge no cenário musical, mais especificamente no início do ano de 1970, em um momento que tínhamos alguns anos da implantação do regime de opressão em nosso país. Em contrapartida, no panorama mundial, houvera uma grande manifestação que aconteceu na França em maio de 1968, que havia se caracterizado por ter sido um imenso movimento popular e cultural que fora absorvido e havia se refletido em todo o mundo com efeitos perceptíveis na sociedade brasileira.

O poeta compositor sobralense Belchior no início da sua carreira musical “ligou-se a um grupo de jovens compositores e músicos, composto por Fagner, Ednardo, Rodger, Têti, Cirino e outros conhecidos como o Pessoal do Ceará.” (MARCONDES, 1998, p. 90). De acordo com essa informação, sabemos que este foi o grupo musical que Belchior frequentou em seu início de carreira.

Alguns estudiosos da MPB consideram Belchior um compositor e cantor da Música Popular Brasileira, porém sua aparição nesse contexto musical é vista de forma singular, já que, no momento do seu surgimento, o Tropicalismo vivia seu

ápice, havendo entre seus compositores um grande rol que trabalhava com músicas de protestos quando o país vivia sob repressão militar.

No caso de Belchior, suas canções são voltadas para as denúncias sociais sobre as camadas populares, porém não havia nas suas letras uma tendência a seguir o mesmo flanco de certa alegria dionisíaca que estava presente no Tropicalismo, pois o compositor cearense buscava evidenciar em suas canções a dureza da vida e o quanto é sofrido viver nesse mundo de tiranos.

Dessa maneira, o poeta popular que desejava escrever canções para um público universitário na década de 1970 tornou-se um grande representante popular da nossa nação, pois suas músicas retratam a realidade brasileira, buscando efetuar reflexões sobre a sociedade brasileira, já que as pessoas procuravam a sua identidade enquanto nação, existindo no gênero canção – por conta de sua penetração em vários tipos de públicos – a grande possibilidade de ser o porta-voz do povo brasileiro.

A despeito dessa relação identitária com o público, as canções do poeta cearense são marcadas por grandes influências do Pré-Modernismo e o Modernismo do Brasil, abarcando a primeira fase dessa vertente, quando houve uma aproximação – engendrada, sobretudo por Mário de Andrade e Oswald de Andrade – com traços genuinamente populares de par com sofisticadas preocupações estéticas. Ademais, existem nas canções de Belchior evidências, no plano temático, da reprodução do contexto ideológico presente no chamado “romance de 30”.

Com preocupações relacionadas às mazelas da sociedade brasileira de então, escritores como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Amando Fontes, Érico Veríssimo, José Lins do Rego, entre outros, valeram-se da literatura como maneira de denunciar um país com gritantes problemas socioeconômicos. Obviamente, isso incomodou Getúlio Vargas, levando, não raras vezes, seus assessores diretos a ações ríspidas, suprimindo, eliminando, calando, proibindo as vozes que faziam o “coro dos descontentes”.

Apenas para ilustrar isso, basta-nos a leitura de *Memórias do cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, no qual o escritor nos conta os dez meses passados na prisão, sem processo, porque certamente incomodou com seus romances e suas simpatias pela esquerda a tentativa que Getúlio Vargas fazia de vender a correligionários e inimigos políticos que vivíamos num país perfeito, de direitos civis respeitados, etc.

Do paralelo com a literatura produzida no Pré-Modernismo e Modernismo brasileiro, com elementos ligados ao período ditatorial que o país viveu sob o governo de Getúlio Vargas e partindo dessas concepções sociais que estavam presentes em nosso meio na década de 1970, buscamos entender os pré (textos) da censura militar em relação às canções de Belchior, já que várias delas foram interditadas por conterem mensagens que não condiziam com aquilo que era permitido dizer no regime ditatorial iniciado em 1964. Porém essas canções buscavam por meio da intertextualidade desvendar a sociedade que existia naquele determinado momento. A profunda capacidade interpretativa do Brasil de então fizeram que as canções de Belchior permanecessem em vigor até os dias atuais, permitindo que compreendamos certas situações da hipocrisia social do presente.

No começo da sua carreira, Belchior fez canções não propriamente dirigidas às pessoas mais simples da população, mas voltadas para o público universitário da época. Diante dessa constatação, é interessante pensar na possibilidade de que Belchior não tinha como objetivo principal em seu início de carreira atingir essa gente mais simples do país, mas uma classe teoricamente mais intelectualizada, porém seu aspecto revolucionário e denunciador traçaram planos diferenciados em seu trabalho, pois suas canções espelham a população brasileira. De modo que, hoje em dia, o seu público está dividido entre os universitários politizados e a classe popular, principalmente do nordeste do Brasil.

A ambição da poesia popular pode ter sido concretizada em forma das canções revolucionárias, já que Belchior retrata a canção com uma estética inigualável, utilizando vários recursos de linguagens, trazendo uma visão do povo que escuta suas canções, o qual se vê naquilo que é proferido nas letras, tornando a verdade para si, o que também resulta no posicionamento do ser humano como o principal fator do mundo. Ademais, Belchior utiliza uma linguagem riquíssima em suas canções mantendo-a compreensível, uma vez que compôs inicialmente para um público da esfera acadêmica, mas a despeito disso, ele consegue com letras bem elaboradas falar sobre as pessoas de extração socioeconômico mais baixa, de forma que este público, ao ouvi-lo, passa a se reconhecer nas canções.

Além da preocupação estética nas suas composições musicais, Belchior emprega a intertextualidade em suas canções. Alguns exemplos desse rico diálogo são os Beatles, Bob Dylan, Luiz Gonzaga, Carlos Drummond de Andrade, Edgar

Allan Poe, Fernando Pessoa, Freud, o Pré-Modernismo e o Modernismo brasileiro, o Concretismo, a Poesia Marginal e a Tropicália.

Convém ressaltar, porém, que Belchior, mesmo se aproximando de diversas manifestações artísticas, musicais, literárias etc., não se encaixa em nenhuma delas. Na realidade, possui certa singularidade, aproximando-o dos fatores e ao mesmo, opondo-se ao engendrado. Tal procedimento o leva a uma valorização por não pertencer a nenhum movimento artístico, ainda que consiga dialogar com vários movimentos ao mesmo tempo sem pertencer a nenhum deles.

3 ANÁLISE DAS CANÇÕES

Para realizar as análises das canções do compositor nordestino Belchior, utilizaremos dois pareceres da censura referentes ao golpe militar de 1964 que eram emitidos pela Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) que fora criada em 1972 e pertencia ao Departamento da Polícia Federal, sendo ambos subordinados ao Ministério da Justiça. Destacamos que as atividades de censuras emitidas pelo o DCDP foram encerradas somente com a constituição de 1988 em nosso país.

Os censores que atuavam nessa divisão, muitas vezes, realizavam as interdições das canções sem possuírem nenhuma capacidade para tal ação, uma vez que eram alocados nessa divisão e deveriam censurar todas as artes que poderiam provocar estímulos contrários aos pensamentos políticos e culturais impostos pelo regime militar.

Percebe-se nesse contexto, a presença dos abusos de poder dos censores de então em relação à produção cultural (cinema, teatro, canção etc.), já que nossa sociedade vivia em um período conturbado de total cerceamento às manifestações democráticas, havendo, por conseguinte, necessidade absurda de pedir permissão ao governo de plantão para produzir e difundir manifestações artísticas, sempre vistas pelo viés subversivo.

Os censores utilizavam como base o Decreto número 20.493/46, Artigo 41, mais especificamente as alíneas “d” e “g” (observe-se que foi mantida a ortografia da época, com o objetivo de salientar o anacronismo da legislação no momento em que ainda vinha sendo aplicada):

Art. 41. Será negada a autorização sempre que a representação, exibição ou transmissão radiotelefônica:

- a).contiver qualquer ofensa ao decôro público;
- b).contiver cenas de ferocidade ou fôr capaz de sugerir a prática de crimes;
- c).divulgar ou induzir aos maus costumes;
- d).fôr capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, as autoridades constituídas e seus agentes;
- e).Puder prejudicar a cordialidade das relações com outros povos;
- f). fôr ofensivo às coletividades ou às religiões;
- g).ferir, por qualquer forma, a dignidade ou o interêsse nacionais;
- h). induzir ao desprestígio das fôrças armadas. (BRASIL, 1946.)

É interessante observar que tal lei fora promulgada sete dias antes da posse do presidente militar Eurico Gaspar Dutra, no Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1946, pois tínhamos José Linhares como presidente do Brasil, sendo o então

presidente do Supremo Tribunal Federal e fora convocado pelas Forças Armadas para poder garantir o processo eleitoral, já que Getúlio Vargas havia renunciado em outubro de 1945 ao poder após a instauração do Estado Novo em 1937 e o país estava em uma fase de transição para o presidencialismo que, ironicamente, colocou um militar no poder. Porém acreditamos que tal promulgação da lei fora influenciada pelo período em que Getúlio governou o nosso país.

O governo de Vargas, a partir da década de 1930, trouxera diversas transformações ao Brasil, algumas consideradas positivas, outras negativas e retrógradas. Após o ano de 1937, com a instalação da ditadura do Estado Novo, Vargas concebeu uma forma de governo mais rígido. Exemplo disto foi à criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que proibiu desde a formação de grupos nas ruas até a execução dos sambas que promovessem os ideais da “malandragem” nas canções que eram executadas nas rádios que já iniciara a censura como forma de dominação política.

Além do controle das atividades sociais e culturais que cerceava todo o país com a censura que incitavam o governo de Vargas, o DIP era o órgão responsável pelas propagandas do governo de Getúlio Vargas, diante de tal tarefa houve o crescimento dos meios de comunicação como o jornal, o cinema e o teatro.

O ato de censurar se firmou em nossa sociedade, e como já relatado anteriormente, no ano de 1946, houve a criação de uma lei de censura contra as formas de artes que incitavam o governo vigente. Na ditadura militar, somente após o AI-5 no ano de 1968, a censura se instalou com mais força para conter as manifestações culturais existentes, já que não havia abertura política para se produzir o que o artista; além disso, deveria subordinar as suas produções aos militares para que estes pudessem “avaliar”, de acordo com o poder que continham, as letras das canções em junção com o nome do artista que a submetia para serem gravadas.

Essa censura perdurou em quase toda a década de 1970, visto que o início dessa década é marcada por um período de grande repressão política e cultural que vários artistas sofreram com o silenciamento das suas artes, entre eles Belchior que não fora o único a sofrer repressão em suas obras, visto que a censura atuava tanto nas canções populares e no ambiente político.

Em nossa análise, trabalharemos com duas canções que foram censuradas totalmente ou parcialmente, com o objetivo de identificar os elementos que Belchior

utilizava para driblar as censuras em conjunto com as respectivas intertextualidades a fim de realizar uma espécie de fotografia sobre a população que estava vivendo em um momento de opressão.

3.1 “Pequeno mapa do tempo”

A primeira canção que analisaremos é a “Pequeno mapa do tempo”:

Eu tenho medo e medo está por fora
O medo anda por dentro do teu coração
Eu tenho medo de que chegue a hora
Em que eu precise entrar no avião

Eu tenho medo de abrir a porta
Que dá pro sertão da minha solidão
Apertar o botão: cidade morta
Placa torta indicando a contramão
Faca de ponta e meu punhal que corta
E o fantasma escondido no porão

Eu tenho medo que Belo Horizonte
Eu tenho medo que Minas Gerais
Eu tenho medo que Natal, Vitória
Eu tenho medo Goiânia, Goiás

Eu tenho medo Salvador, Bahia
Eu tenho medo Belém, Belém do Pará
Eu tenho medo pai, filho, Espírito Santo, São Paulo
Eu tenho medo eu tenho C eu digo Ah!

Eu tenho medo um Rio, um Porto Alegre, um Recife
Eu tenho medo Paraíba, medo Paranapá
Eu tenho medo Estrela do Norte, paixão, morte é certeza
Medo Fortaleza, medo Ceará

Eu tenho medo e já aconteceu
Eu tenho medo e inda está por vir
Morre o meu medo e isto não é segredo

Eu mando buscar outro lá no Piauí
Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
Manda buscar outro, maninha, no Piauí.

A canção trabalha com a temática do pavor diante do regime repressor que tínhamos em nossa nação. Já que os militares em todo o período do regime estavam em alerta com o que era produzido no mundo das artes, principalmente nas canções, esta vigilância sem trégua dos militares causou certa fobia em relação ao

modo dos artistas se portarem em suas respectivas vidas e trabalhos.

Essa sensação de medo ante um governo ditatorial sempre causou incômodo aos intelectuais. É sobre isso, dentro do contexto de sua época, que Candido fala sobre o Modernismo num depoimento a Mário Neme, que fora publicado na obra de Célia Pedrosa denominada *Plataforma da Nova Geração (1944)*, mostrando-nos que o medo pode proporcionar aos artistas a dissolução de problemas impostos, ou mesmo a fuga do receio com a utilização da arte, como também pode determinar a forma que o intelectual tomara partido em sua tarefa:

Porque há para nós um problema sério, tão sério que nos leva às vezes a procurar meio afoitamente uma 'solução'; a buscar uma regra de conduta, custe o que custar. Este problema é o do medo. Do medo que nos toma a todos de estarmos sendo inferiores à nossa tarefa; ou de não conseguirmos fazer algo definitivamente útil para o nosso tempo, como, de um modo ou de outro, fizeram os rapazes de Vinte. Você tem algum critério para afastar este medo? (PEDROSA, 1994, p.66).

Esta questão apontada no fim da citação nos coloca diante do fato de que vários compositores deste momento realizavam canções engajadas de representação do povo como forma de afastar esse sentimento de aprisionamento frente ao regime militar que censuravam as canções. No entanto, algumas canções poderiam passar por esta proibição, sem que as comissões de censores não compreendessem as relações de intertextualidades, as metáforas e vários outros processos que os artistas utilizavam para fintar a censura.

Tal exemplo pode ser evidenciado quando a Rede Globo reviveu os festivais de canções que haviam sido famosos na década anterior. Destacamos o *Phono 73*, que reuniu vários cantores para apresentarem suas canções, sendo que, em certo momento, houve o célebre episódio do desligamento do som de Chico Buarque e Gilberto Gil quando foram cantar uma das suas composições em conjunto, a canção batizada de “Cálice” que, na sua composição, é permeada de metáforas que demonstra a tortura que ocorria em nossa nação.

Tal acontecimento se deve ao fato de que a canção havia sido submetida à censura, os censuradores “aconselhou” que não a executassem, visto que uma das razões da proibição da letra dessa canção relaciona-se à homofonia entre o título da canção “Cálice” e o vocábulo “cale-se”, evidente alusão ao silenciamento imposto do governo militar às pessoas que emitiam comentários contrários aos que ocupavam o poder no Brasil àquela época.

Belchior, na canção ora analisada, retrata “o medo” que circunda o nosso país devido à imposição do terror pelo governo militar, porém o medo também estava dentro dos corações das pessoas revolucionárias que não aceitavam a ditadura em nosso país e sabiam que, mais cedo ou mais tarde, poderiam ser exiladas, já que as crises entre o governo e os artistas eram diversas, pois ambos possuíam diferentes visões da política de governo. Assim, muitos compositores deste momento, como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, estavam em exílio voluntário ou involuntário, uma vez que o momento apresentava forte tensão entre os militares e os artistas revolucionários:

Eu tenho medo e medo está por fora
O medo anda por dentro do teu coração
Eu tenho medo de que chegue a hora
Em que eu precise entrar no avião

Os cantores que tinham suas canções censuradas, muitas vezes, desenvolviam uma capacidade de escrita para esquivar-se da censura, com o uso de figuras de linguagens e metáforas que se davam na formação da chamada “linguagem de fresta”, conforme comenta Gilberto Vasconcellos (apud CAROCHA, 2007, p. 32)

[...] o importante é saber como pronunciar; daí a necessidade do olho na fresta da MPB. Contudo, não basta somente retina. Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, a metáfora da fresta contém uma aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação.

Por meio da “linguagem de fresta”, os compositores valiam-se de metáforas que sutilmente obscureciam o que estava visivelmente expresso na letra da canção. Subjacentemente, nas entrelinhas o autor valia-se de uma aporia, de uma linguagem, por assim dizer malandra, uma espécie de drible no olhar presumidamente investigativo dos censores. Isto demonstra o grande valor da canção produzida neste momento. No entanto, a censura desconfiava de alguns artistas e passava a realizar uma observação mais pessoal, extraliterária, do que de fato ater-se à letra da canção.

Tal linguagem pode ser percebida na composição de Caetano Veloso “Festa Imodesta”, gravada por Chico Buarque:

Numa festa imodesta como esta
 Vamos homenagear
 Todo aquele que nos empresta sua testa
 Construindo coisas pra se cantar
 Tudo aquilo que o malandro pronuncia
 E que o otário silencia
 Toda festa que se dá ou não se dá
 Passa pela fresta da cesta e resta a vida
 Ah! acima do coração
 Que sofre com razão
 A razão que vota no coração
 E acima da razão a rima
 E acima da rima a nota da canção
 Bemol, natural, sustenida no ar
 Viva aquele que se presta a esta ocupação
 Salve o compositor popular

Fica evidente qual seria o significado da “linguagem de fresta” no verso: “Passa pela fresta da cesta e resta a vida”: a fresta representaria os recursos estilísticos que os compositores utilizavam para tentarem passar pela censura. Esses recursos demonstram o quão bem-elaboradas eram as canções neste período.

Belchior surge no momento em que a Música Popular Brasileira encontrava-se extremamente refinada para abordar a sociedade, sendo que muitas vezes algumas canções eram tão refinadas e trabalhadas que se postulavam indizíveis para quem pudesse ouvi-las. Nosso poeta nordestino apresenta uma nova canção popular que tirava proveito da chamada “linguagem de fresta” de forma mais clara e compreensível pelo grande público, ainda que se valesse de certas relações intertextuais que levavam sua obra musical a ser admirada pelos ouvintes mais cultos.

Convém destacar que as letras das canções de Belchior empregavam determinados recursos como figuras de linguagens e metáforas que causavam dificuldades de compreensão para a maior parte do público, já que as suas letras são complexas e voltadas às pessoas mais intelectualizadas. No entanto, devido às temáticas populares presentes no seu trabalho fazem os ouvintes de extração socioeconômica e cultural mais baixa perceberem as mensagens que o compositor pretendia difundir.

Dentro desse espírito da “linguagem de fresta”, pode ser observada certa metaforização nos versos criados por Belchior. No verso “Eu tenho medo de abrir a porta”, o artista coloca o temor diante do ato de abrir e deparar-se com algo novo, já que todos tinham receio do que viviam naquele momento de repressão, também

tinham a preocupação quando aquele momento de opressão terminasse, uma vez que formaria uma abertura para a anistia, sendo que vários casos omissos poderiam aparecer, isto é, as pessoas perceberiam que os familiares e amigos que estavam sumidos ou desaparecidos, na verdade estavam mortos por terem questionado o regime militar.

Pelo fato de Belchior ter nascido próximo ao sertão nordestino, em algumas de suas canções o poeta compositor retrata o êxodo que as pessoas realizam do sertão para a cidade grande. De certa forma, essa experiência de migrante havia sido realizada pelo compositor, quando de sua vinda para São Paulo. Em virtude disso, no decorrer da canção, Belchior faz ecoar na letra dessa canção o seguinte verso: “Que dá pro sertão da minha solidão”.

O vocábulo “sertão” de forma direta ou indireta aparece em diversas obras literárias principalmente no Pré-Modernismo e posteriormente no Modernismo brasileiro, como podemos observar em Euclides da Cunha (*Os sertões*), Graciliano Ramos (*Vidas secas*) e Guimarães Rosa (*Grande sertão: veredas*).

Destacamos que o Pré-Modernismo é: “Tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade cultural e social” (BOSI, 2006, p. 306). Logo, as obras presentes nesse período têm a ambição de redescobrir o Brasil, porém voltado ao Brasil dos pobres, dos esquecidos e ignorados pela nossa sociedade. Belchior como os escritores do Pré-Modernismo e da “geração de 30” possuem essa capacidade de cunho investigativo da realidade, que culmina em um novo modo de ver o Brasil.

Para exemplificar tal discussão, expomos um pouco da obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha que apresenta a discussão sobre o que representa a república no território brasileiro, juntamente com os seus respectivos meios, empreendendo a avaliação do papel que cabia aos órgãos que estavam subordinados à nação. Exemplo disso na narrativa de Euclides da Cunha é o Exército brasileiro que teve como tarefa dizimar centenas e centenas de pessoas paupérrimas e miseráveis que residiam no acampamento de Canudos.

Com tal aspecto, o sertão se caracteriza um lugar solitário que causa a busca pela identidade das pessoas que habitam essas regiões, além das denúncias sociais dessa população esquecida pela sociedade. Belchior, como os escritores do Pré-Modernismo que retratavam os oprimidos, sente a necessidade de escrever sobre as pessoas que estavam à mercê de um regime opressivo.

Além disso, em um paralelo de Belchior e Euclides percebemos a denúncia como fator elementar em suas obras, já que este retrata o abuso do poder do Exército Brasileiro, a mando do governo, frente à comunidade de Canudos que estava isolada no sertão nordestino; ao passo que aquele relata o descomedimento, na forma brutalizada e violenta de agir, do regime militar, que tinha como cerne a opressão às pessoas que não compartilhavam das mesmas opiniões do regime.

Dentro do raciocínio exposto nos parágrafos anteriores, na canção de Belchior, a circunstância do sentir-se solitário em pleno sertão pode ser equivalente a sentir-se em solidão em pleno regime militar, pelo fato que os compositores revolucionários desta época viviam sob suspeita perante esse regime militar. Em contrapartida, tinham apetite de produzir canções que denunciavam a situação de totalitarismo do momento, porém o governo militar não permitia a difusão das canções engajadas, já que limitavam o que podia ser produzido. Para tanto, temos mais um exemplo de como Belchior se utiliza da “linguagem de fresta” para realizar as relações de significados entre sertão e solidão para tentar escapar da censura que ocorria naquele momento.

O medo se mantém ao longo da canção. Os pedidos de esclarecimentos ao regime poderiam ser prestados dentro dos porões da ditadura, uma vez que nesses lugares estavam instalados diversos instrumentos de tortura, exemplo disto é o pau de arara. Era sabido das pessoas mais esclarecidas da sociedade que os militares torturavam as pessoas que não compartilhavam dos ideais desse governo, sendo que inúmeras pessoas foram torturadas e algumas mortas nesses locais.

Este amedrontamento diante dos acontecimentos pode ser evidenciado pelo caso do jornalista Vladimir Herzog, que foi convocado para prestar “esclarecimentos” sobre o seu posicionamento político e foi morto por agentes do governo. Posteriormente, o governo divulgou que ele tinha suicidado enforcando-se dentro de uma cela. Era comum o governo anunciar “suicídios” das pessoas que eles torturavam, com o fito de transmitir uma imagem distorcida do que verdadeiramente acontecera nos temidos porões da ditadura.

Muitos foram mortos nesses “famosos” porões da ditadura. Vários corpos nunca foram encontrados, pois os repressores não assumiam os crimes que realizavam nesses locais, porém as memórias e as lembranças das atrocidades que fizeram com os diversos sujeitos não poderão jamais ser esquecidas. Assim, mais uma vez conseguimos observar a linguagem metafórica do compositor que denuncia

esses casos que ocorriam nos porões da ditadura que em várias situações eram colocadas de forma omissas.

E esse o sentido que Belchior traz nos versos: “Faca de ponta e meu punhal que corta / E o fantasma escondido no porão”. Como se depreende da leitura desse dístico, o poeta coloca o medo não só de si, mas de quem executa as atrocidades, ou seja, os torturadores do regime, pois essa aversão de viver após o fim da ditadura não é de exclusividade dos artistas. É possível supor que muitos militares também ficaram marcados pelas barbaridades que cometeram e tiveram dificuldades para passar por cidadãos comuns, já que, no plano da memória, os fantasmas das pessoas contra as quais cometeram crueldades dentro dos porões iriam persegui-los para sempre.

Dentro desse espírito do medo, é válida a leitura do poema “O medo”, de Carlos Drummond De Andrade, publicado em *A Rosa do Povo* (1945) em pleno regime de conflito e opressão do Estado Novo de Vargas. Vejamos a seguir a primeira estrofe do poema:

Em verdade temos medo
Nascemos escuro
As existências são poucas:
Carteiro, ditador, soldado.
Nosso destino, incompleto.

Tanto o poema quanto a canção evidencia que “o medo” é imposto pelos os opressores e as respostas de ambos os artistas vieram com os seus respectivos trabalhos artísticos, já que nos períodos de repressões a presença do medo tem o intuito de realizar a submissão dos artistas diante dos governos autoritários.

No decorrer da canção que estamos analisando, o poeta sobralense realiza um mapeamento do nosso país, sendo que a princípio destaca três capitais brasileiras com referência ao estado que pertencem e que também sofriam com o regime ditatorial:

Eu tenho medo que Belo Horizonte
Eu tenho medo que Minas Gerais
Eu tenho medo que Natal Vitória
Eu tenho medo Goiânia, Goiás

Na sequência, o compositor continua a enumerar duas capitais e dois estados, mostrando-nos que o seu medo está no “pai, filho e Espírito Santo”. Tal

alusão aparentemente é relacionada à esfera religiosa, e também referência ao estado brasileiro do Espírito Santo. Porém, mais do que essa citação do estado da região sudeste, no conjunto que menciona a santíssima trindade estão presentes, possivelmente valendo-se de uma remissão irônica, alguns "setores da Igreja Católica", como a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), que apoiaram o Golpe Militar de 1964 em nosso país:

Eu tenho medo Salvador, Bahia
 Eu tenho medo Belém, Belém do Pará
 Eu tenho medo pai, filho, Espírito Santo, São Paulo
 Eu tenho medo eu tenho C eu digo Ah!

O seu mapeamento está marcado pelo medo que paira sobre os locais que enumera, sendo que até certo temor dos rios aparece na canção, uma vez que, como muitos tinham conhecimento à época, as pessoas poderiam acabar nesses lugares após a convocação para o interrogatório dos militares que mutilavam e assassinavam as pessoas e as jogavam nos rios para que elas fossem literalmente tiradas do mapa, de forma que as famílias nunca pudessem encontrá-las:

Eu tenho medo um Rio, um Porto Alegre, um Recife
 Eu tenho medo Paraíba, medo Paranapá
 Eu tenho medo Estrela do Norte, paixão, morte é certeza
 Medo Fortaleza, medo Ceará

Ao final da canção, Belchior a termina com uma cantiga popular:

Eu mando buscar outro lá no Piauí
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
 Manda buscar outro, maninha, no Piauí.

De modo similar, trecho semelhante pode ser encontrada na rapsódia *Macunaíma*, escrito em 1926 por Mário de Andrade (1893-1945):

O meu boi morreu,
 Quê será de mim?
 Manda buscar outro,
 ---Maninha,
 Lá no Bom Jardim (ANDRADE, 1978, p.201).

A primeira estrofe pertence à canção de Belchior que se mostra muito semelhante à segunda estrofe encontrada na obra supracitada anteriormente,

observamos a similitude entre Belchior e Mário, já que ambos fazem uso de uma linguagem estritamente bem elaborada esteticamente que, em certos momentos, permeiam à cultura popular. Belchior realiza essa busca no preexistente pelo fato que suas canções eram tidas como novas e deveriam ser mais claras, mas sem perder o aspecto de várias facetas advindas de outros meios.

Em “Pequeno mapa do tempo” encontramos um breve recorte de uma realidade que marcou indelevelmente nossa nação, visto que essa realidade era encarada como o medo que todos os cidadãos tinham de viver em plena ditadura militar que se enraizava por todo território brasileiro.

Tal temor de estar em um país que fazia distinções e perseguições contra aqueles que tinham outros ideais, disseminava um pensamento de procurar noutro lugar, que não o Brasil, um espaço onde fosse possível, pelo menos poder ter posições políticas e culturais.

3.2 Caso comum de trânsito

O *rock* “Caso comum de trânsito” é a única canção que está presente nos dois pareceres que utilizamos como base deste trabalho. De acordo com o primeiro parecer efetuado em 1975, essa canção não poderia ser gravada, pois “focaliza em quase todo o seu contexto, aspectos um tanto duvidosos, ou seja, uma crítica velada ao presente estado de coisas” (Brasil, 1975). Como se evidencia pelo teor dos comentários, tal afirmação demonstra a força repressora do poder militar em relação aos artistas que desejavam elaborar suas canções, retratando o cotidiano de quem vivia em uma ditadura.

Belchior sempre esteve engajado nos movimentos políticos e de protestos. Conseqüentemente, utilizou a canção como ferramenta, tanto como questionamento quanto oposição, ao regime repressor. Isso resultou na situação de a censura tornar-se mais “criteriosa” na análise de suas canções, buscando com maior atenção, elementos considerados subversivos, a fim de poder proibi-las em parte ou no todo. Ressaltamos que a censura daquele momento não era mero instrumento do governo militar, sua existência esteve atrelada ao extremo conservadorismo de grupos sociais que apoiaram o golpe de 1964. Para que efetivamente funcionasse, os órgãos de censura contavam com a aquiescência de certa camada da sociedade que não só a aprovava como também a auxiliava, por meio de denúncias, nas

fiscalizações.

A censura não estabelecia parâmetros claros para a aprovação ou não dos materiais artísticos submetidos à sua vistoria. Para burlar os censores, Belchior valia-se do recurso da “linguagem de fresta”, a prática mais contumaz para ludibriar as autoridades que tinham o poder de vetar ou liberar determinada obra artística. Não é outra a artimanha empregada pelo compositor na canção “Caso comum de trânsito”. No primeiro verso da canção, existe uma queixa de caráter metatextual da inviabilidade de uma canção qualquer expressar a situação vivida no país:

Faz tempo que ninguém canta uma canção
Falando fácil claro fácil claramente das coisas
Que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar

Por extensão, nesses primeiros versos, há a preocupação, que é a de alguns compositores engajados politicamente. Esses artistas demonstram a realidade horrível do Brasil do “ame-o ou deixe-o”. Percebe-se uma enorme ansiedade em relação a essa atividade de driblar a censura. Mesmo assim, os artistas que falavam sobre as agruras vividas pela população desejavam ser verdadeiros porta-vozes do clima de opressão instaurado pelos quatro cantos. Os artistas tentavam desempenhar um papel revolucionário, uma vez que pretendiam retratar as mazelas das pessoas que eram oprimidas:

Você fica perdendo o sono pretendendo ser o dono das palavras
ser a voz do que é novo
E a vida sempre nova acontecendo de surpresa caindo como pedra sobre o povo

Nesse momento de espírito ufanista, com o intuito de malograr as canções que clara ou disfarçadamente faziam críticas ao estado lamentável que havia no Brasil, o Estado começou a incentivar quaisquer manifestações artísticas que exaltassem o governo do Brasil. Em poucos anos, o governo militar se transformou no maior patrocinador de um tipo de arte nacionalista, que tinha a finalidade de falsear a verdadeira situação do país.

Com tal situação, havia três rumos para ser um artista. Ou se era conformista, ou inconformista ou revolucionário. Existiam, de um lado, os que se alinhavam na vertente revolucionária eram aqueles que conseguiam perceber a existência de várias injustiças sociais. Nesse triângulo, havia os artistas conformistas que se

adequavam às exigências do patriotismo disseminado pelo governo militar. Desejavam somente produzir canções que exaltassem o Brasil. Em consequência dessa situação, muitos jovens começaram a realizar o caminho oposto com produções de artes independentes da linha de conduta de adulação ao governo militar: “É exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos e marginais” (HOLLANDA, 1981, p. 96).

Na década de 1970, enquanto o poeta compositor nordestino Belchior se destacava no cenário musical brasileiro, dentro do espírito de contestação do período, do desbunde, das influências da contracultura, na literatura do Brasil tínhamos o surgimento da “Poesia Marginal”, conhecida também por “geração mimeógrafa” que rompia com as correntes literárias predominantes em nosso país.

Um pouco do espírito combativo dos poetas marginais havia nascido muito antes, na década anterior, quando o Centro Popular de Cultura (CPC) ligado a União Nacional dos Estudantes (UNE) tinha como propósito disseminar a cultura revolucionária em nosso país e postulava que, nesse momento, tinha que se produzir o novo, ou seja, no vocábulo “novo” trocar o “n” pelo “p”: o “novo” se transformaria em “povo”. Era o propósito – ainda que não raro ingênuo – que os intelectuais deste momento deveriam produzir uma arte que tivesse como objetivo a união com as pessoas de extração popular.

Nos idos de 1970, alguns poetas marginais – ciosos da necessidade de questionarem o poder constituído – ligaram-se a algumas práticas da arte de feitiço revolucionário. A aproximação da poesia dita marginal com as camadas populares ocorre pela necessidade do intelectual eleger uma linguagem que não pertencia a ele, tendo que simplificar o vocabulário e mesmo utilizar palavras de baixo calão para a produção de seus textos.

A poesia marginal ocorre em meio a uma coletividade que se sentia reprimida pelo poder de fogo da ditadura tupiniquim. Uma das principais bases desta poesia fora o movimento do Tropicalismo, no qual germinava uma proposta contestatória advindo da *contracultura*, caracteristicamente ligada ao espírito experimentalista da época.

Aos olhos de alguns críticos, essa poesia não se demonstrava pertinente. Além disso, era vista como não duradoura dentro da tradição literária, sendo considerada descartável. No entanto, não tanto devido a suas inovações artesanais

e tecnológicas, esses poetas acabaram reconhecidos por pertencerem à geração mimeógrafo mais pela precariedade gráfica com que produzia seus escritos. Diferentemente da poesia considerada oficial, os poetas marginais distribuíam seu materiais em bares, teatros, cinemas e faculdades onde estudavam.

Esses poetas surgiram após o Ato Inconstitucional número cinco, instituído em fins de 1968, popularmente conhecido como o AI-5, que estabeleceu uma enorme repressão orquestrada por um governo da *linha dura*. Os procedimentos coercitivos dessa lei adentraram praticamente toda a década de 1970. Foi um período de extremo abafamento da produção artístico-cultural, com o enrijecimento da censura.

Embora tenha havido a desmistificação, sobretudo graças ao empenho de pesquisadora de Heloísa Buarque de Hollanda, a poesia marginal era tida por alguns literários como sem qualidade estética, já que não pertenciam a uma escola, porém utilizavam vários recursos nos movimentos preexistentes. Os poetas marginais bebiam em várias fontes, destacando o Tropicalismo não se preocupando com a forma da poesia, mas com o fazer poesia.

Com a finalidade de atingir um público mais intelectualizado, porém abordando as questões relativas às camadas populares, os poetas marginais utilizaram uma linguagem mais coloquial com a presença de gírias, aproximando bastante da oralidade existente no cotidiano e fazendo referências a temáticas como o amor, sexo, droga, política e vida familiar.

Para ilustrar a preocupação dessa poesia malvista pela crítica especializada de então, apresentamos o poema “Aquarela”, publicado no livro *Grupo escolar* (1974), de Antonio Carlos de Brito, poeta e compositor popularmente conhecido como Cacaso:

O corpo no cavalete
e um pássaro que agoniza
exausto do próprio grito
As vísceras vasculhadas
principiaram a contagem regressiva
No assoalho o sangue
se decompõe em matizes
que a brisa beija e balança:
verde- de nossas matas
o amarelo- de nosso ouro
o azul- de nosso céu
o branco o negro o negro

O poema em seus sete primeiros versos demonstra o ato de tortura com as pessoas que não partilhavam das mesmas opiniões do governo militar, utilizando uma metáfora de um pássaro que agoniza. No entanto, é corrente que os considerados subversivos pelo governo militar eram os que gritavam quando eram torturados por não compartilhar dos ideais militares. Ao final do poema, nos últimos quatro versos é abordada a questão da valorização quase xenófoba da nacionalidade que os militares impunham para a sociedade. Fica patente que o governo apoiava financeiramente muitas ações, as quais visavam a exaltar o clima patriótico dirigido pela ditadura.

Neste momento da ditadura militar brasileira, que se tornou um dos mais obscuros períodos da história nacional, Belchior não só claramente se opôs à ala conformista e alienada, como também realizou nas suas canções aspectos revolucionários que o alça à estatura de poeta compositor “marginal”, como salienta Hollanda (1981, p. 96): As manifestações marginais aparecem como uma alternativa, ainda que um tanto restrita, à cultura oficial e à produção engajada vendida pelas grandes empresas. (HOLLANDA, 1981, p. 96).

Dentro do espírito das discussões que vêm sendo efetuadas, nossa análise se detém na canção “Caso Comum de Trânsito”, cuja letra abaixo transcrevemos na íntegra:

Faz tempo que ninguém canta uma canção
Falando fácil claro fácil claramente das coisas
Que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar

Você fica perdendo o sono pretendendo ser o dono das palavras
ser a voz do que é novo
E a vida sempre nova acontecendo de surpresa caindo como pedra sobre o povo

E a tarde quando eu volto do trabalho
Mestre Joaquim pergunta assim p'ra mim
Como vão as coisas como vão as coisas
Como vão as coisas como vão as coisas menino

E eu respondo assim
Minha namorada voltou pro norte
Ficou quase louca e arranjou um emprego muito bom
Meu melhor amigo foi atropelado
voltando prá casa
Caso comum de trânsito
Caso comum de trânsito

E aquele poeta moreno e latino
 o inverso de sangue a vida o amor escreveu
 Onde é que ele anda ninguém sabe dele
 Fez uma viagem desapareceu... menino

Pela geografia aprendi que há no mundo lugar
 Onde o jovem como eu pode amar
 E ser feliz
 Procurei passagem havia um navio não havia linha prá aquele país.
 não havia linha prá aquele país.

Tempos estranhos tempos estranhos...

Deite ao meu lado dê-me o seu beijo.
 Toda noite o meu corpo será teu.
 Eles vem buscar-me na manhã aberta
 A prova mais certa que não amanheceu
 não amanheceu ainda.

Em muitas de suas canções, Belchior trabalha constantemente com a temática de migração das pessoas da região norte e nordeste do Brasil para a cidade grande, sendo que ele próprio, por questões ligadas ao mundo artístico, havia sido um dos primeiros a sair do nordeste e buscar firmar-se no eixo Rio-São Paulo. É sabido que nessa época (e isso é uma realidade ainda hoje) muitas pessoas da região norte e nordeste procuravam o sudeste do Brasil, mais especificamente o estado de São Paulo. Um dos motivos para esse processo de mudança está ligado a fatores socioeconômicos, uma vez que as oportunidades de trabalho e educação, em alguns lugares do norte e nordeste, são precárias ou inexistentes.

No entanto, por esse tempo, muitas pessoas que migravam para as grandes cidades não conseguiam se adaptar, visto que havia inúmeros casos de abusos por parte dos militares e de uma sociedade preconceituosa em relação aos migrantes. Devido a esse tipo de tratamento vexatório, muitos voltavam para suas localidades e abandonavam o sonho de sair dos seus territórios sem boas condições de existência em busca de melhores condições de vida que o sistema opressor não permitia às pessoas oriundas de outras regiões do Brasil. Essa situação está evidente em “Caso comum de trânsito”:

E eu respondo assim
 Minha namorada voltou pro norte
 Ficou quase louca e arranjou um emprego muito bom

Noutra parte dessa mesma canção, Belchior aborda um acidente de trânsito com o seu melhor amigo. Há nos versos “Meu melhor amigo foi atropelado/voltando pra casa” uma metáfora bem no espírito da “linguagem de fresta”, que visa a escapar à tesoura da censura, já que tal termo pode nos remeter a uma prática contumaz dos algozes do regime militar: a eliminação dos considerados inimigos do regime por alguma forma de acidente com veículo, como o famoso caso de Zuzu Angel, estilista que foi morta nesses moldes cruéis, numa ação organizada por militares do governo ditatorial.

É importante ressaltar que a estrofe e o verso a seguir foram totalmente censurados conforme podemos observar no parecer da canção “Caso comum de trânsito” (1975):

E aquele poeta moreno e latino
o inverso de sangue a vida o amor escreveu
Onde é que ele anda ninguém sabe dele
Fez uma viagem desapareceu... menino

Na parte final desta estrofe, o compositor nos mostra uma possível resposta para a sua indagação. Realista, o eu lírico da canção sabe que o trabalho do poeta em tempos totalitários é um exercício extremamente perigoso que a única resposta é que o poeta está desaparecido certamente com o “auxílio” dos militares.

Como se depreende do parecer da censura, essa canção somente seria liberada caso a estrofe anterior e o verso seguinte: “Tempos estranhos tempos estranhos...” fossem retirados da canção, já que fazem claras alusões às práticas usuais do regime militar.

Belchior, como os cantores da Tropicália, fora influenciado pelo o movimento da poesia concretista. Esse movimento é reconhecido por ser “um quadro de palavras livres, em que se exercita a ideia de simultaneidade de palavras, informando coisas diversas ao mesmo tempo” (MENEZES, 1998, p.23). A poesia concreta se distingue na literatura brasileira, pois criou uma poesia inédita em nosso país, já que “O poema passa a ser uma contenção máxima, com poucas palavras chamando a atenção do leitor” (MENEZES, 1998, p.34).

O movimento da Tropicália aproxima-se da poesia concretista de maneira autêntica, tal aproximação pode ser exemplificada ao meio da observação da canção “Bat Macumba” de Gilberto Gil e Caetano Veloso, em cuja letra é possível

visualizar o formato estilizado de um morcego (bat, em inglês), ainda que tal forma de representação fogue, em parte, daquilo que, em sentido estrito, se considerava poema concreto. A poesia concreta tinha como objetivo escapar ao caráter totalmente figurativo, valendo-se da estilização do que pudesse lembrar uma imagem, embora haja muitos poemas feitos sob a égide concretista que seguiam tal conceituação.

Sintonizado com as vanguardas literárias que agitavam o Brasil, Belchior demonstra na canção “Monte Glosa”, que dá nome ao seu primeiro álbum, certo aproveitamento que faz de alguns elementos caros à vertente da poesia concretista, como observamos a seguir, a despeito de o compositor manter-se fiel ao verso – elemento poético que fora abolido pelos cultores da poesia concreta:

é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
 é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
 é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
 é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo é o novo
 passarim no ninho
 tudo envelheceu
 cobra no buraco
 palavra morreu

você que é muito vivo
 me diga qual é o novo
 me diga qual é o novo
 me diga qual é o novo
 novo
 novo
 novo
 me diga qual é o novo
 me diga qual é
 me diga qual é o novo
 me diga qual é
 me diga qual é o novo
 me diga qual é

Ao unir o baião, que é um ritmo tipicamente nordestino, com a poesia concretista, o poeta compositor se mostra inovador, como forma de trazer o que é realmente expressivo à Música Popular Brasileira, já que se aproveita de várias vertentes para dar forma as suas canções. Esse procedimento adotado por Belchior inscreve-o na mesma vertente que vinha sendo seguida pelos tropicalistas, cuja inovação derivava justamente desse casamento entre o tradicional e o vanguardismo, já assinalado, décadas antes, nos conceitos de antropofagia de Oswald de Andrade, aproveitados com grande sucesso por Caetano Veloso, Gilberto

Gil, Tom Zé e outros artistas ligados ao Tropicalismo.

Em uma entrevista a Ricardo Guilherme do programa “Caminhos da Cultura”, pertencente à “Rádio Universitária”, no ano de 1983, Belchior relata a influência do concretismo em sua canção “Monte Glosa”, bem como a sua concepção do que é o concretismo que a caracteriza não como uma poesia meramente visual:

Monte glosa com esse título bem convencional, um título que vem da tradição da cantoria, do repente do nordeste, tenta apresentar uma forma verbal e visual também nova. Com certeza é uma das primeiras músicas com uma formulação visual dentro do repertório mais recente da música popular brasileira. Tem nítida influência concretista vamos dizer assim, é apoiada e vinculada à tradição da música popular nordestina. [...] Fundamentalmente, o concretismo é mais a poética da invenção do que uma coisa meramente visual, quero dizer o visual parece ser a radicalidade, o extremo da palavra do verbal. [...] No caso da música “Mote e glosa”, simplesmente eu assumi e adotei algumas formulações da poesia concreta. Adotei alguns critérios, alguns modo de fazer do Concretismo e misturei tudo isso à tradição convencional e antiga do Nordeste, apresentando um objeto, um artefato estético muito híbrido que é justamente uma das coisas que me interessam mais. Longe de objetos puros, dos objetos que precisam ser salvaguardados e protegidos pelo o artista e pelo o povo.

Na canção ora analisada, notamos a presença da poesia concretista nas duas estrofes finais, porém ressaltamos que o concretismo como as outras manifestações artísticas não se apresentam de forma pura nessa canção de Belchior, mas se mescla aos vários elementos que o compositor utiliza na sua obra. Fecha-se aqui o parêntese para retomarmos os comentários analíticos de “Caso comum de trânsito”:

Pela geografia aprendi que há no mundo lugar
Onde o jovem como eu pode amar
E ser feliz
Procurei passagem havia um navio não havia linha prá aquele país.
não havia linha prá aquele país.

Deite ao meu lado dê-me o seu beijo.
Toda noite o meu corpo será teu.
Eles vem buscar-me na manhã aberta
A prova mais certa que não amanheceu
não amanheceu ainda.

O que se evidencia nesse e em trechos anteriores dessa canção é que Belchior produz uma canção nitidamente de protesto que o insere como um artista questionador da realidade brasileira. Obviamente, tal procedimento tornava-o de imediato suspeito perante às autoridades. Por conseguinte, seu nome passava a circular nos ambientes da censura sob um clima de suspeição, logo também de

figura ligada à marginalidade. A propósito, dupla via da marginalidade: marginal enquanto sujeito considerado como bandido pela ótica da ditadura; marginal enquanto sujeito que não se integra aos padrões sociais, econômicos e culturais de uma sociedade. Dentro da segunda acepção, Glauco Mattoso menciona que tudo aquilo que não estivesse dentro dos parâmetros prescritos era considerado marginal:

[...] cabelo comprido, sexo livre, gíbi, gíria, rock, droga e outras bandeiras recentes que tipificam um fenômeno de rebeldia das novas gerações ocidentais denominado justamente *contracultura*. Tratando-se da arte, toda obra e todo autor que não se enquadrava nos padrões usuais de criação, apresentação ou veiculação seriam também marginais, inclusive a poesia e o poeta. (MATTOSO, 1981, p. 8)

Belchior inclui-se nesse espírito marginal, nessa onda chamada contracultura, que corria o mundo afora e que, no Brasil, vingou num movimento literário e musical chamado Tropicalismo. Esse movimento cultural deu base às manifestações de uma poesia alternativa e marcada pelo desbunde, o movimento dos poetas marginais. Tanto o Tropicalismo quanto a geração mimeógrafo caracterizam-se pela máxima latina *carpe diem*, que de maneira geral consiste em aproveitar o momento que se vive.

Novamente buscamos a última estrofe com traços concretistas que fica evidente a influência da contracultura, posto que Belchior apresenta em suas canções o seu senso real da vida:

Deite ao meu lado dê-me o seu beijo.
Toda noite o meu corpo será teu.
Eles vem buscar-me na manhã aberta
A prova mais certa que não amanheceu
não amanheceu ainda.

Como se percebe na canção de Belchior, há certa convicção nos poetas e cantores revolucionários marginais de que deveriam desfrutar do que a vida permitia, já que a qualquer momento poderiam bater nas suas residências e chamá-los para proferir “esclarecimentos” sobre o governo de então.

Belchior surge em um momento que a poesia marginal vive em pleno desenvolvimento dentro da sociedade brasileira. O compositor se encaixa como marginal não em relação ao processo de escrita, porém se aproxima ao modo Marginal em relação ao cotidiano político da nação. Belchior e o movimento da

Poesia Marginal abordam a realidade de uma juventude abalada pela repressão militar que acontece com mais ênfase após a instalação do AI-5 que mudou de forma drástica o cotidiano da população e desses jovens artistas:

O termo marginal (ou magistral como dizia o poeta Chacal), ambíguo desde o início, oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário. Foi uma poesia que surgiu com perfil despretensioso e aparentemente superficial mas que colocava em pauta uma questão tão grave quanto relevante: o *ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar. Em cada poema-piada, em cada improviso, em cada rima quebrada, além das marcas de estilo da poesia marginal, pode-se entrever uma aguda sensibilidade para registrar – com maior ou menor lucidez, com maior ou menor destreza literária – o dia-a-dia do momento político em que viviam os poetas da chamada geração AI5. (HOLLANDA, 1981, p. 100).

Belchior e os poetas marginais são tachados de elementos fora do sistema, pois ambos não adotam uma postura definida, já que não pertenciam a este ou aquele movimento musical ou literário. A bem da verdade, tanto Belchior quanto os poetas marginais utilizaram vários recursos disponíveis da literatura e da canção, baseando-se nos movimentos artístico-culturais que antecederam as vanguardas do concretismo, da poesia-praxis, do poema-processo, da Tropicália etc. que antecederam ou coexistiram durante o período da ditadura militar.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Elencar alguns pré (textos) nas canções de Belchior em nexos com a censura do regime militar que proibiram total ou parcialmente as divulgações das canções de Belchior foi o tema deste Trabalho de Conclusão de Curso. Para isso, conhecemos o contexto político, histórico e cultural das produções das canções do nosso poeta nordestino nas décadas de 1960 e 1970, bem como apresentamos as relações de intertextualidade percebidas que Belchior empregou em suas composições musicais.

Fundamentado nesses elementos acima descritos, realizamos as análises das canções “Pequeno Mapa do Tempo”, que fora totalmente censurada, e a canção “Caso Comum de Trânsito” que fora parcialmente censurada, sendo que ambas constam nos pareceres emitidos pelos órgãos de censura atuantes durante o período de repressão militar e são mencionados ao longo deste trabalho.

Devido aos vínculos com textos preexistentes e existentes das mais diversas formas, sejam em narrativas, poemas, canções, seja em escritores, poetas e compositores, seja em períodos literários anteriores a 1950 e vanguardas posteriores a essa época, percebemos que Belchior é um compositor multifacetado, que pensou e questionou a realidade ditatorial.

Esse poeta de várias faces causou, com o teor crítico de suas letras, incômodos aos censores a serviço do regime ditatorial, pois sempre atuou de maneira pungente e realista diante das atrocidades que o governo militar cometia. Em entrevista ao jornalista Ricardo Guilherme, datada de 1983, para o programa “Caminhos da Cultura”, da *Rádio Universitária*, Belchior comentou que “A arte deve ser vista como uma forma de conhecimento do real, como forma de ataque ao real. Então, esse é o ponto de vista que acompanha o momento da minha criação”.

Apenas nessas duas canções que analisamos, elaboradas nos tempos negros em que a propaganda oficial dizia que ninguém segurava o Brasil, constatamos que há uma grande presença dos elementos literários, oriundos desde o Pré-Modernismo, passando por todas as fases do Modernismo, até deterem-se no Concretismo e na Poesia Marginal. Essa variedade de influências literárias nos mostra algumas relações intertextuais de que o compositor lançou mão para elaborar algumas de suas referidas canções.

Além disso, constatamos que o compositor revela-se um grande mestre na arte de unir elementos e estruturá-los em suas canções, estabelecendo um elo entre

a música nordestina e os mais variados movimentos literários, musicais e culturais supracitados, porém, apesar de tudo isso, são preservados pelo compositor certas singularidades de seu fazer poético-musical, isto é, mantêm-se de forma implícita os verdadeiros objetos da sua arte, evidenciados por um olhar capaz de perceber tanto as formas culturais mais sofisticadas quanto a realidade e os problemas sociais.

Convém que percebamos que Belchior se distingue dos demais compositores que pertenciam ao grupo que utilizavam a chamada “linguagem de fresta”, pois seus achados metafóricos, ainda que se valendo do disfarce, queriam expressar-se com clareza. Naquele momento conturbado do país, a grande maioria dos compositores valia-se de uma prática do negaceio – o dizer as coisas sem dizê-las claramente, deixando o verdadeiro sentido na magia do jogo com as palavras. Frequentemente, Belchior utilizava uma linguagem direta e expressiva, uma mistura de várias vozes dentro da canção, suas palavras, muitas vezes, se transformaram em discursos em oposição à ditadura.

Nas canções analisadas, percebemos que Belchior nos apresenta um tipo de canção de feitio contemporâneo, realizando uma afirmação de ideias e sentimentos autobiográficos, reveladores da convivência difícil com a ditadura. Como é praxe nas letras de canções do período, ressaltamos que a canção de Belchior diz por si mesma, já que cada ouvinte realizará uma leitura pessoal de significação. Porém, percebemos que tais letras são fontes de ataque à realidade que o poeta se encontrava à época, nas quais estão presentes recursos intertextuais que contumazmente confundiam a censura.

O compositor expõe uma forma mais livre de narrar os aspectos trágicos da nossa realidade, sendo assim refletimos que caso Belchior compusesse hoje, certamente iria abordar relações distintas das quais contumazmente abordava na época em que o país vivia sob o regime da ditadura militar, porém manteria o viés do seu trabalho argumentador da existência humana.

O artista Belchior e suas composições demonstraram-se valiosos como objeto de estudo, uma vez que tais elementos são estritamente complexos e evolutivos com relação ao momento que se vive. Apesar disso, pensamos que a pesquisa empreendida foi apenas um pequeno recorte que pelo menos nos permitiu demonstrar a magnificência que é o poeta e a poesia de Belchior. Não podemos deixar de expressar que, infelizmente, nos dias de hoje, esse artista que é um dos

grandes compositores e intérpretes do Brasil não tem sido valorizado adequadamente pelos meios de comunicação e pela sociedade brasileira.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 32. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. 238 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. O Medo. Disponível em: <
<http://www.algumapoesia.com.br/drummond/drummond20.htm>>. Acesso em 25/05/2015.
- ANDRADE, Mário de. Macunaíma: o herói sem nenhum caráter. 16. ed. São Paulo: Martins; 1978. 222 p.
- BELCHIOR, Antônio Carlos. **Monte Glosa**. Disponível em:<
<http://letras.mus.br/belchior/344913/>> Acesso em 04 jun.2015
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 43.ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 528 p
- BRASIL. **Decreto nº 20.493, de 24 de Janeiro de 1946**. Aprova o Regulamento do Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança Pública. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil, Rio de Janeiro, RJ, 125º da Independência e 58º da República 24 de Janeiro de 1946. Seção 1 - 29/1/1946, Página 1456 (Publicação Original).Disponível em :<
<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1940-1949/decreto-20493-24-janeiro-1946-329043-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em: 04 de mar.2015.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. 16. ed. São Paulo: Moderna, 2004. 120 p.
- BRITO,(Cacaso) Antônio Carlos de; **Aquarela**. Disponível em :<
<http://www.antoniomiranda.com.br/lberoamerica/brasil/cacaso.html>>. Acesso em 10 jun. 2015
- CAMPOS, Augusto de. **Teoria da poesia Concreta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CAROCHA, Maika Lois. **Pelos versos das canções: um estudo sobre o funcionamento da censura musical durante a ditadura militar brasileira (1964-1985)**. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2007.
- CUNHA, Euclides da. Os sertões: campanha de Canudos. São Paulo: Ática, 1998. 737 p
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. Brasília: Ministério da Educação, 2002. 126 p. (Cadernos da TV Escola)
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil (A Era Vargas)**. Disponível em:<
<https://www.youtube.com/watch?v=Msx-Fjb8RNw>> Acesso em: 14 abr. 2015.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil (Brasil no período Democrático 1945-1964)**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qohqRCi3PAE>> Acesso em 15 abr. 2015.

GIL, Gilberto; VELOSO, Caetano. **Bat Macumba**. Disponível em:<<http://letras.mus.br/mutantes/125343/>> Acesso em 4 jun.2015.

RAMOS, **Graciliano Memórias do cárcere**. 1. ed. Rio de Janeiro, RJ: Cameron, 2012. 727 p

GUILHERME, Ricardo. **Entrevista Caminhos da Cultura Com Belchior**. Disponível em: <https://soundcloud.com/radiouniversitariafm/caminhos-da-cultura-com-belchior#t=0:00> Acesso em: 12 jun. 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1981. 199 p.

MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

MARCONDES, Marcos Antônio. (Ed.). **Enciclopédia da música brasileira - erudita, folclórica e popular**. 1 v. São Paulo: Arte Editora/Itaú Cultural, 1998.

MENEZES, Philadelpho. **Roteiro de leitura: poesia concreta e visual**. São Paulo: Ática, 1998.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. 440 p

PEDROSA, Célia. **Antonio Candido: a palavra empenhada**. São Paulo: Editora da +-Universidade de São Paulo; Niterói,RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense,1994. 79 p. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=ZOIbBAAQBAJ&lpg=PT93&ots=hl3UOhweKJ&dq=cultura%20dobu&hl=pt-BR&pg=PT93#v=onepage&q=cultura%20dobu&f=false>> Acesso em 12 maio. 2015.

VELOSO, Caetano. **Festa Imodesta**.Disponível em < <http://letras.mus.br/caetano-veloso/205664/>> Acesso em 20 maio 2015.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. **1968: eles só queriam mudar o mundo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008. 311 p.

ANEXO A – CASO COMUM DE TRANSITO (Letra musical)

"CASO COMUM DE TRANSITO" (Letra musical)

PROIBIÇÃO

Opinamos pela proibição da supracitada letra musical, de Antonio Carlos Belchior, de acordo com o disposto no inciso "d", do art. 41, do Decreto nº 20.493.

São Paulo, 9 de outubro de 1975.

C. Del Carlo

CARLOS DEL CARLO
Tec. Censura nº 291

*De acordo, pela proibição
Pracien
Chipe SCDP/SP/SP.*



CASO COMUM DE TRÂNSITO - Belchior, Antonio Carlos

Faz tempo que ninguém canta uma canção
Falando fácil claro fácil claramente das coisas
Que acontecem todo dia em nosso tempo e lugar

Você fica perdendo sono pretendendo ser o dono das palavras
ser a voz do que é novo
E a vida sempre nova acontecendo de surpresa caindo como pedra sobre o povo
E a tarde quando eu volto do trabalho
Mestre Joaquim pergunta assim p'ra mim
Como vão as coisas, como vão as coisas
Como vão as coisas, como vão as coisas menino

E eu respondo assim
Minha namorada voltou pro norte
Ficou quase louca e arranhou um emprego muito bom
Meu melhor amigo foi atropelado
Voltando prá casa
Caso comum de trânsito
Caso comum de trânsito

E aquele poeta moreno e latino
O inverso de sangue a vida o amor escreveu
Onde é que ele anda ninguém sabe dele
Fez uma viagem desapareceu... menino

Pela geografia aprendi que há no mundo lugar
Onde o jovem como eu pode amar
E ser feliz
Procurei passagem havia um navio não havia linha prá aquele país
não havia linha prá aquele país

Tempos estranhos tempos estranhos...

Deite ao meu lado dê-me o seu beijo
Toda noite o meu corpo será teu
Eles vem buscar-me na manhã aberta
A prova mais certa que não amanheceu
não amanheceu ainda

PROIBIDO

PROIBIDO

PROIBIDO



"CASO COMUM DE TRANSITO"

"PROIBICAO"

A letra musical supracitada, de autoria de Antonio Carlos Belchior, focaliza, em quase todo o seu contexto, aspectos um tanto duvidosos ou seja uma crítica velada ao presente estado de coisas.

Em face do exposto, com base no disposto no inciso "d", do Art. 41, Decreto nº 20.493/46, e S.M.J., sugerimos a não liberação da referida letra.

São Paulo, em 10 de outubro de 1975

Suma
Eliel Jose de Sousa
T. Cens. 09

*De acordo pela Proibição
Pladeu
chefe SCDP/SR/SP.*



CASO COMUM DE TRANSITO

DE: ANTONIO CARLOS BELCHIOR

Faz tempê que ninguém canta uma canção
 Falando facil cloro facil claramente
 Das coisas que acontecem todo dia
 Em nosso tempo e lugar
 Você fica perdendo o sono
 Preocupando com a beleza e as maneiras de eizer o novo
 E a vida sempre nova acontecendo de surpresa,
 Caindo como pedra sobre o povo.

E a tarde, quando eu volto do trabalho
 Mestre Joaquim pergunta assim pra mim:
 - "Como vão as coisas? como vão as coisas?
 Como vão as coisas, menino?
 E eu respondo assim:
 - Minha namorada voltou para o Norte
 Ficou quase leuca e arranjou um emprego muito bom.
 Meu melhor amigo foi atropelado voltando pra casa
 (Caso comum de transito/ caso comum de transito/
 Caso comum de transito...)

PROIBIDO

- E aquele poeta moreno e latino
 Que em versos de sangue a vida e o amor descreveu?
 Onde é que ele anda?
 - Ninguém sabe dele:
 - Fez uma viagem?
 - Desapareceu, desapareceu, desapareceu, menino+

Pela geografia aprendi que há no mundo um lugar
 Onde um jovem como eu pode amar e ser feliz
 (Procurei passagem... avião, navio...
 Não havia linha pra quele pais)

Tempos estranhos/ tempos estranhos/ tempos estranhos
 Tempos estranhos...

Deite ao meu lado. Dê-me o seu beijo.
 Toda noite o meu corpo será teu
 Eles vem buscar-me na manhã aberta.
 A prove mais certa que não amanheceu.
 Não amanheceu/ não amanheceu/ não amanheceu, menino .

not. 34443



ANEXO B – PARECER Nº 1235/77- TÍTULO: “LETRAS MUSICAIS”-
CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: “INTERDIÇÃO”



MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 1235 / 177

TÍTULO: " LETRAS MUSICAIS "

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: " INTERDIÇÃO "

Tendo em vista o recurso do interessado, procedemos ao exame das letras seguintes, todas de autoria de Antonio Carlos Belchior (Belchior):

- Pequeno mapa do tempo
- Carisma
- Como se fosse pecado
- Clamor do deserto
- Caso comum de trânsito
- Populus

findo o qual, informamos:

1. Trata-se de matéria com mensagens de protesto político;
2. Apesar da abordagem subliminar, o conteúdo de insatisfação e crítica ao regime vigente é perceptível em todas as letras;
3. O veto parcial em algumas estrofes ou versos não invalida o contexto nocivo das mesmas.

Face as razões acima expostas, concluímos pela interdição total das letras musicais supracitadas, considerando o que dispõe o Decreto nº 20.493/46, Art. 41, alíneas "d" e "g".

Brasília, DF., em 29 de março de 1977

Hellé Prudente Carvalho

Elieir José de Sousa

DPF-742

OK

PEQUENO MAPA DO TEMPO - Belchior, Antonio Carlos

Eu tenho medo e medo está por fora
 e medo anda por dentro do teu coração
 Eu tenho medo de que chegue a hora
 em que eu precise entrar no avião
 Eu tenho medo de abrir a porta
 que dá pro sertão da minha solidão
 apertar o botão cidade morta
 placa torta indicando a contramão
 faca de ponta, meu punhal que corta
 e o fantasma escondido no porão

PROIBIDO

Eu tenho medo... que belo horizonte
 Eu tenho medo que minas gerais
 Eu tenho medo... que natal! Vitória
 Eu tenho medo goiania goiais
 Eu tenho medo salvador (Bahia)
 Eu tenho medo be-lém belém do parã
 Eu tenho medo pai filho (Espírito Santo, São Paulo)
 Eu tenho medo eu tenho C. eu digo Ah!
 Eu tenho medo um rio, um porto alegre um recife
 Eu tenho um medo paraiba, um medo parana-pá
 Eu tenho medo, estrela do norte
 paixão, morte é certeza
 medo-fortaleza
 medo ceará.

PROIBIDO

Eu tenho medo e já aconteceu
 Eu tenho medo e ainda estar por vir
 morre o meu medo... isto não é segredo
 eu mando buscar outro lá no piauí
 Medo o meu boi morreu
 O que será de mim ?
 manda buscar outro lá no Piauí.