

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CAMILA TEIXEIRA GABRIEL

***ERA UMA VEZ UM HOMEM E O SEU TEMPO: RELAÇÕES DE IDENTIDADE,
MEMÓRIA E MELANCOLIA DE RESISTÊNCIA EM BELCHIOR***

VITÓRIA

2020

CAMILA TEIXEIRA GABRIEL

***ERA UMA VEZ UM HOMEM E O SEU TEMPO: RELAÇÕES DE IDENTIDADE,
MEMÓRIA E MELANCOLIA DE RESISTÊNCIA EM BELCHIOR***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Viviana Mónica Vermes

VITÓRIA

2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

G118e Gabriel, Camila Teixeira, 1996-
Era uma vez um homem e o seu tempo : relações de identidade, memória e melancolia de resistência em Belchior / Camila Teixeira Gabriel. - 2020.
148 f. : il.

Orientadora: Viviana Mónica Vermes.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Belchior. 2. Identidade. 3. Memória. 4. Melancolia de Reistência. 5. MPB. I. Vermes, Viviana Mónica. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

Camila Teixeira Gabriel

**“ERA UMA VEZ UM HOMEM E O SEU TEMPO: RELAÇÕES DE IDENTIDADE,
MEMÓRIA E MELANCOLIA DE RESISTÊNCIA EM BELCHIOR”.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 15 de dezembro de 2020.

COMISSÃO EXAMINADORA:

Profª Drª Viviana Mónica Vermes (UFES)

Orientadora e Presidente da Comissão Examinadora

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (UFES)

Examinador Titular Interno

Profª Drª Simone Luci Pereira (PUC/SP)

Examinadora Titular Externa

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (UFES)

Examinador Suplente Interno

Prof. Dr. Jean Pierre Chauvin (USP/SP)

Examinador Suplente Externo

DEDICO

Aos meus pais, Eliomar e Regina, por serem meus maiores mestres e incentivadores, incansáveis defensores da educação, da arte e da igualdade.

À Rossana Furtado (In Memoriam) – eterna professora e amiga – responsável por minhas primeiras experiências crítico-literárias, exemplo de determinação e resiliência.

A todos que de alguma forma acreditam na música como legítimo instrumento de luta, resistência e autoafirmação.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus-Universo que me permitiu ingressar e concluir esta etapa tão desafiadora e instigante que é o trabalho com pesquisa acadêmica na área das Ciências Humanas.

À querida orientadora Profa. Dra. Viviana Mónica Vermes, pela sabedoria, confiança, paciência e enorme dedicação em tudo o que faz.

Aos meus pais, Eliomar e Regina, pelo amor e apoio incondicionais. Vocês são minhas maiores inspirações.

Aos meus irmãos, Daniela e Breno, pelos muitos ensinamentos e por dividirem comigo a experiência do laço familiar.

Aos mestres que colaboraram para minha formação básica na cidade de Ibatiba - ES. Agradeço também a todos aqueles que me conduziram durante o período de estudo e estágio na Graduação em Letras.

Aos professores do curso de Pós-Graduação em Letras da UFES. Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Wilberth Salgueiro e ao Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento, pela gentileza em participar da banca de qualificação do trabalho.

Aos estimados membros da banca, Prof. Dr. Wilberth Salgueiro e Profa. Dra. Simone Luci Pereira, por aceitarem ao convite da leitura e contribuírem para o debate dos principais aspectos relacionados a esta Dissertação.

Aos artistas, músicos, produtores, técnicos e tantos outros que encontrei ao longo de minha trajetória também como profissional da música, colaborando diretamente para o meu entendimento sobre o que envolve o viver e o fazer artístico, suas glórias e desafios.

À Lorena Araújo e à Thaíse Valentim, pela amizade sincera e pelas trocas indispensáveis à escrita do projeto.

Às amigas Denise de Lima Santiago, Ana Luísa Castro, Fabiana Monnerat, Patrícia Sodré e Aline Nunes, queridas companheiras de jornada durante o período 2018-2020 no PPGL.

Aos meus amigos por tornarem tudo mais leve e fazerem com que eu me sinta segura e agraciada nessa vida. Agradeo por cada gesto de carinho, compreensão e lealdade, em especial aos queridos de sempre Mateus Scussulim, Dionne Hubner, Daviana Dias, Lorraine Lopes, Bianca Souza e Gleice Kelly Brunoro.

Ao meu namorado Leonardo Baião, que me ouviu e amparou incansavelmente durante todo o processo. Obrigada por todo amor, companheirismo e incentivo.

Aos familiares, colegas e pessoas queridas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realiza o deste trabalho.

Ao Belchior, por tudo o que fez e despertou em mim: o gosto pela escuta atenta e a firme crença no poder de amar e mudar as coisas.

À CAPES, pela bolsa que financiou a pesquisa e à UFES, pelo acolhimento.

A definição do que é arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá, talvez, tornar-se.

Theodor Adorno

O que me interessa na música não é exatamente a catarse, a possibilidade de emocionar, seja o autor, seja o ouvinte, mas a capacidade de exprimir, de dizer uma coisa, de mostrar. A arte como uma forma de conhecimento do real, como forma de ataque ao real. Esse é o ponto de vista que acompanha cada momento da minha criação.

Belchior

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar as relações entre os conceitos de identidade, memória e melancolia de resistência no discurso literomusical do cantor e compositor Belchior. Considera-se que a obra do artista cearense destaca a forma como se deu o processo de construção identitária do indivíduo moderno situado no contexto de repressão política durante o período da ditadura militar (1964-1985). Além disso, observa-se o constante interesse do autor em narrar as trajetórias desse sujeito também a partir de suas experiências enquanto migrante, o que envolve os efeitos de deslocamento e desenraizamento numa sociedade latino-americana imersa nos paradigmas da (pós)modernidade. O presente estudo busca analisar, empregando pesquisa bibliográfica e documental, o trabalho de memória na obra de Belchior enquanto forma de interpretação, leitura da história indispensável ao processo de elaboração do passado e, portanto, de toda identidade individual e coletiva. Para tanto, contamos com as contribuições teóricas de Joel Candau (2011), Paul Ricoeur (2003; 2007) e Theodor Adorno (2008). Nessa esteira, a melancolia surge como traço irrefutável da condição humana e será aqui vista, através do arcabouço teórico de Jaime Ginzburg (2010) e Cibele Silva (2018), como fator determinante do ato crítico, criativo e resistente do sujeito em Belchior. Partindo de uma perspectiva que considera as dimensões verbais, musicais e performáticas da canção, e amparando-me em autores como Costa (2001), Tatit (2012) e Finnegan (2008), a pesquisa inclui a análise das canções “Fotografia 3x4” e “Velha roupa colorida”, de 1976, e “Conheço o meu lugar”, de 1979, a fim de que seja exposto o caráter melancólico, resistente e engajado do fazer artístico do autor.

Palavras-chave: Belchior. Identidade. Memória. Melancolia de Resistência. MPB.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the relationships between the concepts of identity, memory and resistance melancholy in the literomusical discourse of the singer and composer Belchior. It is considered that the work of this cearense artist highlights the way in which it was given the process of identity construction of the subject in face of the context of political repression occurred during the period of the military dictatorship (1964-1985). Besides that, it is observed the author's constant interest in narrating the subject's trajectories, also from his own experiences as a migrant, which involves the effects of displacement and uprooting in a Latin American society immersed in the paradigms of (post) modernity. The present study seeks to analyse, using bibliographic and documentary research, marks of memory registered in Belchior's *oeuvre* as a form of interpretation, indispensable historical reading to the process of elaborating the past and, therefore, of all individual and collective identity. For that, we rely on the theoretical contributions of Joel Candau (2011), Paul Ricoeur (2003; 2007) and Theodor Adorno (2008). Following this, melancholy emerges as an irrefutable feature of the human condition and will be seen here, through the theoretical framework of Jaime Ginzburg (2010) and Cibele Silva (2018), as a determining factor of the subject's critical, creative and resistant act in Belchior. Starting from a perspective that considers the verbal, musical and performance dimensions of the song, being supported by authors such as Costa (2001), Tatit (2012) and Finnegan (2008), the research includes the analysis of the songs “Fotografia 3x4” and “Velha roupa colorida”, from 1976, and “Conheço meu lugar”, from 1979, in order to expose the melancholic, resistant and engaged character of the author's artistic work.

Keywords: Belchior. Identity. Memory. Resistance melancholy. MPB.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 - CONCEPÇÕES TEÓRICAS	15
1.1 Discurso literomusical brasileiro: considerações em torno do gênero canção	15
1.2 Identidade e Modernidade	25
1.2.1 Efeitos de deslocamento	33
1.3 Representações da memória	37
1.3.1 Memória e Identidade.....	37
1.3.2 Políticas da memória x políticas do esquecimento.....	44
1.4 A melancolia de resistência	50
CAPÍTULO 2 - A VOZ RESISTE E A FALA INSISTE	60
2.1 Militares no poder: o golpe de 64.....	60
2.2 A canção engajada	67
CAPÍTULO 3 - PALAVRA E SOM SÃO MEUS CAMINHOS PARA SER LIVRE.....	83
3.1 Belchior: vida e obra.....	83
3.2 Análise da canção “Fotografia 3x4”	106
3.3 Análise da canção “Velha roupa colorida”	119
3.4 Análise da canção “Conheço o meu lugar”	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	142

INTRODUÇÃO

O interesse pelo estudo da obra de Belchior tem a sua justificativa assentada em múltiplos aspectos, dentre os quais sublinhamos a importância de sua contribuição artística para a história da música popular brasileira, sobretudo no que tange ao contexto da década de 1970 no Brasil, bem como aquilo que apresenta de multidisciplinar em suas canções, fator que permite ao ouvinte/pesquisador mergulhar num amplo e heterogêneo universo de possibilidades interpretativas. Suas produções estimulam emoções, despertam polêmica, instigam importantes críticas e reflexões acerca de uma geração marcada pelos comandos de um governo autoritário, pelo cerceamento dos direitos e também pelo desejo constante de progresso e desenvolvimento.

Ao longo de sua trajetória, o cantor e compositor nascido na cidade de Sobral, interior do Ceará, manteve-se engajado na luta pela liberdade em todas as suas formas e variações possíveis. Tal pretensão levou Belchior a desenvolver um trabalho, conforme ele próprio pontuou “fruto mesmo da indisciplina criativa” (2007), isto é, uma obra que se constitui mais como resultado das ambições e impressões pessoais e autônomas de seu autor, que como conjunto de frases e melodias fixas e premeditadas. Suas canções, imersas na busca pela representatividade do *homem comum*, narraram os aspectos mais urgentes e triviais da vida cotidiana de seu tempo, não hesitaram em dar voz às angústias e às esperanças dos jovens, apresentaram uma forma curiosa de se referir ao tempo e de expressar a condição do sujeito brasileiro migrante, nordestino, cearense, latino-americano. Para tanto, não se absteve também de transitar esteticamente pelos adornos da cultura erudita e popular, eliminar as fronteiras entre a fala e o canto, utilizar das mais diversas estratégias discursivas, como a intertextualidade (principalmente com outros textos da literatura clássica), a metonímia, a ironia e a personificação que em si desvelam a familiaridade do autor com o exercício da palavra. O conteúdo quase sempre extenso de suas letras se dá, portanto, em formato livre, sem o delineamento exato dos versos, rimas e refrões. O timbre anasalado, por sua vez, favorece o caráter denso e dramático da performance vocal e, com relação à dimensão musical, identificamos o trabalho com gêneros que vão do rock, ao pop, ao samba, ao baião, ao folk e ao country.

Assumindo como ponto de partida o intuito do autor em desenvolver uma narrativa especialmente voltada para a vida cotidiana do *homem comum*, em que pese o contexto de crescente modernização e repressão política na segunda metade do século XX, o presente trabalho tem por objetivo investigar as relações entre os conceitos de identidade, memória e melancolia de resistência presentes no discurso literomusical do cantor cearense. Trata-se, nesse

sentido, de avaliar a maneira como a obra de Belchior dialoga com as teorias relacionadas aos conceitos supracitados e, principalmente, entender o modo como a canção, manifestando-se por meio da mistura de elementos poéticos, musicais e performáticos, contribui para a compreensão do *ethos* de toda uma geração, atuando como força identitária, fonte de luta, ressignificação e resistência.

A pesquisa se deu com base em procedimentos de ordem bibliográfica e documental e será aqui exposta em três capítulos. Para que pudéssemos atingir o intuito do trabalho investigativo, foram elencados aspectos relacionados à vida e à obra do cantor, ao contexto sociopolítico vigente, análises de composições, entrevistas e das referências do artista bem como as discussões teóricas acadêmicas, o que nos possibilitou o arranjo característico de uma pesquisa explicativa.

Como forma de introduzir e consubstanciar as ideias contidas neste trabalho, julgamos pertinente destacar, na seção inicial do primeiro capítulo, algumas considerações em torno do gênero *canção* a partir das contribuições teóricas de autores como Luiz Tatit (2012), Nelson Costa (2001) e Ruth Finnegan (2008). A canção será vista enquanto discurso literomusical, isto é, prática enunciativa dotada de sentido verbal e musical igualmente relevantes à sua compreensão e no qual operam pressupostos relacionados às propriedades literárias, musicais, orais, interpretativas etc. O projeto geral da *dicção do cancionista* exposto por Luiz Tatit com o objetivo de enfatizar formas de integração entre melodia e letra através dos processos de *figurativização*, *tematização* e *passionalização*, nos servirá de base indispensável para a construção do sentido em Belchior, uma vez que consideramos a presença da fala no interior do canto (figurativização) um dos recursos mais utilizados pelo artista e também uma das características mais eminentes de sua obra. Por meio de tal processo figurativo, segundo o linguista, “o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio” (TATIT, 2012, p. 21). Também terá relevância a ideia em torno da análise performática da canção, isto é, a proposta de Ruth Finnegan (2008) quanto à necessidade de uma abordagem adicional ao estudo da palavra cantada que busque considerá-la não somente como texto, mas como performance encenada por meio da voz, fenômeno que envolve, dentre outros aspectos, a análise da entoação da voz, as modulações, variações de altura, variantes harmônicas, melódicas, cênicas etc. Costa (2001), por sua vez, organiza o discurso literomusical brasileiro em torno de posicionamentos e comunidades discursivas “dilaceradas por uma heterogeneidade complexa e inconsistente” por meio do qual o projeto da MPB representa o seu núcleo-síntese. Tomaremos a obra de

Belchior a partir deste segmento a fim de que possamos também compreender a sua função social e ideológica e assim chegar à noção de engajamento em suas canções.

Na sequência, trataremos das perspectivas teóricas que embasam as noções de identidade, memória e melancolia de resistência. O contato com a imagem e a obra de Belchior nos leva irredutivelmente a considerar a identidade do *rapaz latino-americano vindo do interior*, o que significa relembrar todo um histórico de vulnerabilidade do sujeito marcado pelos ideais colonialistas, seu status de estigma com relação ao resto do mundo, suas constantes buscas por melhores condições de vida e de trabalho, experiências de deslocamento e formas de readaptação. Considerando as recorrentes menções do autor à dinâmica da migração sobretudo no contexto da pós-modernidade, faz-se necessário um estudo sobre as identidades, no qual expomos o modo como as práticas cotidianas, especialmente modernas, atuam sobre a construção das narrativas individuais e coletivas contribuindo para a formação do caráter fragmentado do indivíduo. Segundo Stuart Hall, tal modernidade leva o sujeito a assumir identidades diferentes em diferentes momentos (HALL, 2015, p. 11). Além das contribuições do teórico jamaicano, contaremos com as proposições de Anthony Giddens (2002) e Zygmund Bauman (2001) sobre os conflitos e paradoxos que engendram o mundo moderno e a formação das novas identidades.

Os deslocamentos em suas diferentes formas, com toda sua tônica de desenraizamento, características de perdas e rearranjos, rompimento de laços e fronteiras, em muitos casos, caracterizam-se como experiência traumática, levando o sujeito a potencializar o ato de manter-se em constante diálogo com o seu passado, com aquilo que se *perdeu*. Pensando nisso, nosso trabalho se propõe a investigar o papel da memória na construção do discurso de Belchior e a forma como ela influencia as identidades individuais e coletivas (CANDAU, 2011). Procuramos levar em conta também o contexto político no qual está inserida a sua obra e que, portanto, envolve o dramático período de ditadura militar no Brasil. A esse respeito, consideramos as discussões em torno das políticas da memória e do esquecimento a partir das contribuições de Paul Ricoeur (2007) e Theodor Adorno (2008). Veremos que Belchior desenvolve um trabalho de memória específico em sua obra, pois tanto evoca recordações de seu passado num tom saudosista quanto propõe diálogos temporais com o intuito de ressaltar aquilo que, para ele, se apresentava como uma necessidade máxima: a capacidade de se desvencilhar de um passado que na verdade é insuperável. Nesse ínterim, o trabalho com as dicotomias velho/novo, passado/presente e lembrar/esquecer denotam o desejo de mudança, ao mesmo tempo em que reforçam a relação de interdependência entre um termo e outro.

Nesse cenário de questões identitárias e memoriais, consideraremos, também, a presença da melancolia, tema ainda pouco explorado, porém de grande relevância ao entendimento daquilo que compõe a conjuntura socioemocional do mundo moderno. No Brasil, segundo Jaime Ginzburg (2010), ela teria relação com a forte presença da violência em nossa história política e social. Não tomaremos, contudo, o estado melancólico do sujeito enquanto forma de declínio psíquico e moral, mas como potencialidade transformadora, fator determinante ao ato crítico, criativo e, portanto, resistente, tal qual aponta Cibele Verrangia Silva (2018). Torna-se objetivo explorar as bases teóricas que embasam a relação da melancolia com as identidades e a forma como ela se manifesta nas artes, influenciando subjetividades e perspectivas.

No segundo capítulo apresentaremos um resumo do panorama histórico que compôs os anos iniciais da obra de Belchior, e que, portanto, envolveu o cenário de golpe e ditadura militar no Brasil iniciada em 1964. Reconhecendo os principais atores envolvidos, bem como o clima de tensão e melancolia sobre a sociedade civil e artística nesse tempo, busca-se validar as relações entre memória e história, embora tais áreas sejam normalmente vistas como antagônicas. Em seguida, discutiremos acerca do processo de formação da canção engajada no país durante as décadas de 1960 e 1970, suas principais características e possíveis relações com a obra melancólico-*resistente* de Belchior.

No terceiro e último capítulo, por fim, concentraremos nossa discussão em um dos principais aspectos relacionados à vida e à obra do cantor para, posteriormente, apresentarmos as análises das canções “Fotografia 3x4” e “Velha roupa colorida”, de 1976, e “Conheço o meu lugar”, de 1979. Não optamos por uma sequência de obras inseridas num mesmo disco, mas uma ordem que, visando o clima de tensão dos anos 1970, pudesse se mostrar representativa e adequada para responder aos objetivos da pesquisa. Com isso, privilegiamos as canções que, permitindo relações intertextuais, estabelecem uma perspectiva de reflexão crítica a respeito de temas como migração, modernidade, ditadura, engajamento, dever de memória, melancolia etc., conceitos intercambiáveis e cada vez mais caros à compreensão daquilo que envolve o modo de ser e estar do indivíduo na contemporaneidade.

CAPÍTULO 1 - CONCEPÇÕES TEÓRICAS

1.1 Discurso literomusical brasileiro: considerações em torno do gênero canção

*Tentar o canto exato e novo
Que a vida que nos dera nos ensina
Para ser cantado pelo povo
Na América Latina*

Belchior

Desde o século XII, aproximadamente, a canção popular vem assumindo um papel fundamental no processo de construção das identidades. Uma primeira análise de sua formação permite-nos identificá-la como um importante e consistente amálgama de melodias, harmonias e letras que a tornam ideal não somente para ouvir, mas, também, pensar/formar o modo de ser e estar do indivíduo na sociedade.

Embora tenha sempre despertado o interesse estético dos mais variados segmentos sociais, a música tornou-se objeto de pesquisa sistemática no Brasil somente a partir da década de 1920 com as contribuições musicológicas de Mário de Andrade e, um pouco mais tarde, de Francisco Curt Lang. A princípio, os trabalhos acadêmicos de música eram norteados, principalmente, pela ideia de progresso e racionalidade, cujo interesse concentrava-se em análises documentais e positivistas envolvendo técnica e teoria musical. A partir de 1980, por meio de uma mudança de paradigma que foi depois identificada como “Nova Musicologia”, as pesquisas passaram a adquirir um novo semblante, em que, impulsionadas pelos princípios teóricos e epistemológicos dos estudos culturais, ousaram compreender o aspecto pluridisciplinar da música, isto é, momento em que a prática musical deixou de ser vista como algo isolado e desconectado de sua realidade social para incorporar conhecimentos desenvolvidos em outras áreas como a história, a sociologia, a antropologia, a literatura, a psicologia etc. Mesmo que a princípio tenha enfrentado alguma resistência por parte da academia, podemos inferir que o estudo científico da canção ocupa, hoje, um espaço considerável, quer seja como objeto central, ou como fonte para pesquisa na área de humanidades em geral. Atualmente contamos com trabalhos sobre virtualmente todos os tipos, da canção de câmara ao rap, do samba ao funk, o que claramente contribui para a quebra de paradigmas reducionistas, bem como para o alargamento da discussão musical no âmbito das Ciências Humanas.

Neste trabalho, consideramos cabível promover, ainda que modestamente, uma discussão teórica com vistas a uma introdução reflexiva daquilo que corresponde ao cerne do nosso objeto de pesquisa: a canção. Trataremos, pois, da canção enquanto discurso literomusical, ressaltando suas peculiaridades, seu processo de formação no Brasil, bem como o modo de produção artística do cantor e compositor cearense Belchior.

Podemos afirmar, inicialmente, que o gênero sobre o qual nos debruçamos pertence à categoria dos mais complexos e completos do discurso humano. Isso porque, para além da dimensão verbal que nos envolve diretamente em uma ampla rede de signos e significados, a canção nos insere, também, numa esfera melódico-harmônica proveniente do som, fenômeno caracterizado pelo complexo ondulatório de sobreposição estável que forma frequências regulares (WISNIK, 2017, p. 28)¹. Ao considerarmos, inicialmente, as duas dimensões que engendram o objeto canção, tornando-a este registro tão importante e difundido nas mais diversas comunidades, acionamos uma série de competências que se entrelaçam em função de sua legitimidade, tais como o ofício do compositor e do intérprete/performance, os meios pelos quais se dão os registros de gravação, os modos de recepção do leitor/ouvinte, os aspectos relacionados às propriedades literárias, musicais e de oralidade. Tendo em vista que a canção corresponde a “um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é o resultado da conjunção de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical” (COSTA, 2005, p. 107), entendemos que tais dimensões atuam de forma complementar e dialógica e que, portanto, devem ser pensadas em conjunto para que se obtenha o significado completo dessa atividade na experiência humana.

Com relação à linguagem musical, cuja representatividade se dá, sobretudo, pelo conjunto de formas harmônicas, rítmicas e melódicas, ressaltamos a presença do seu potencial metafísico, atributo que escapa da possibilidade de ser visível e palpável. Por meio de sequências rítmicas e alturas alternadas, a música atravessa os limites da consciência e da linguagem cristalizada, sendo capaz de tocar em pontos mentais, corporais, intelectuais e afetivos do ouvinte. Nesse sentido, Wisnik (2017) a define como:

[...] sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareção, escapa à esfera do tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do material com o mundo espiritual e invisível. O seu valor de uso

¹ Segundo José Miguel Wisnik (2017, p. 28-29), “a natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, manchas, rabiscos sonoros, ruídos. [...] Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam”.

mágico reside exatamente nisto: os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado. (WISNIK, 2017, p. 30).

Devido àquilo que apresenta de simbólico, a música possui um poder de atuação sobre o corpo e a mente, a consciência e o inconsciente, dando ao compositor a possibilidade de criar uma obra em que letra e melodia se completam de tal forma que a experiência do ouvinte se expande ganhando sentido para além do verbal, tornando-se, nesse sentido, única e, até certo ponto, intransferível. Luiz Tatit em *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil* (2012, p. 9), relaciona o ofício do cancionista à atividade de um malabarista, tendo em vista a capacidade que este tem de equilibrar “a melodia no texto e o texto na melodia”, valendo-se basicamente de artifícios como habilidade, manha e improviso.

Nesse sentido, destacamos a importância de uma análise da canção que contemple não somente a sua camada verbal, mas, também, as tantas outras informações melódicas, rítmicas e harmônicas contidas no objeto. A esse respeito, Marcos Napolitano (2002) nos adverte que:

Se numa primeira abordagem é lícito separar os eixos verbal e musical, para fins didáticos, procedimento comum e até válido, deve-se ter em mente que as conclusões serão tão mais parciais quanto menos integrados estiverem os vários elementos que formam uma canção ao longo da análise. O efeito global da articulação dos parâmetros poético-verbal e musical é que deve contar, pois é a partir deste efeito que a música se realiza socialmente e esteticamente. Palavras e frases que ditas podem ter um tipo de apelo ou significado no ouvinte, quando cantadas ganham outro completamente diferente, dependendo da altura, da duração, do timbre e ornamentos vocais, do contraponto instrumental, do pulso e do ataque rítmico, entre outros elementos. (NAPOLITANO, 2002, p. 55)

O gênero canção, essencialmente, cumpre uma função multidisciplinar, então, uma análise que considere apenas a letra, embora seja comum, ainda assim mostra-se incompleta, se considerarmos que letra, melodia, harmonia, ritmo, densidade, entre outros, são elementos que se aglutinam na canção, suscitam, juntos, efeitos de sentido específicos.

Nessa medida, salientamos o trabalho que se dispõe a verificar também os elementos da performance do(s) intérprete(s), vocais e instrumentais que atuam diretamente sobre o entendimento da obra. No ensaio “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”, Ruth Finnegan (2008) trata da necessidade de uma abordagem adicional ao estudo da palavra cantada que busque considerá-la não somente como texto, mas como performance encenada por meio da voz. Rebatendo o posicionamento de alguns acadêmicos que insistem em valorizar apenas a linguagem, sobretudo em sua forma escrita, como veículo de modernidade, racionalidade e como valor de intelecto, em detrimento dos outros elementos por serem menos

“palpáveis”, a autora destaca o ato performático como sendo, de fato, o mais completo e original:

Nessa perspectiva, então, uma canção – ou um poema oral – tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, do texto, do canto e talvez também do envolvimento somático, da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes cocriadores em um evento imediato. (FINNEGAN, 2008, p. 23)

O texto de Finnegan oferece uma perspectiva outra ao tipo de análise que se esgota na supervalorização da palavra ou da partitura, por exemplo, entendendo que estas não dão conta de explanar toda a dimensão da obra. Performances diferentes de uma mesma canção podem gerar efeitos expressivos diversos, como é o caso da música “Como nossos pais” que consagrou o nome de Belchior no repertório musical brasileiro quando interpretada por Elis Regina. A cantora lançou a música no show *Falso Brillhante*, em 1976, valendo-se de toda expressividade vocal e investimento em ataques rítmicos, sugerindo, a partir daí, uma postura incisiva de enfrentamento no ato performático da canção. Já Belchior, no álbum *Alucinação*, interpretou-a de forma mais pungente e melancólica, buscando fazer o uso do conteúdo crítico da obra em tom de lamento. Temos, com isso, duas propostas de uma mesma canção suscitando experiências e interpretações distintas. O mesmo ocorre com tantas outras obras do nosso repertório musical, as quais destacamos “Chão de estrelas” que tem como conhecidos intérpretes o cantor Silvio Caldas e a banda Os Mutantes².

Desse modo, destacamos a importância de se cumprir também a análise da performance que inclui não perder de vista as nuances envolvendo a interpretação vocal do cantor³ – imposição da voz, entoação, modulações etc. – e todas as demais variantes cênicas, harmônicas,

² A canção “Chão de estrelas”, de Silvio Caldas em parceria com Orestes Barbosa, foi lançada em 1937, em formato de seresta, sendo, portanto, interpretada por Caldas num tom mais introspectivo e sentimental. Anos mais tarde, Os Mutantes lançaram uma versão jocosa da obra no álbum *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970) na qual vale a pena citar o arranjo de Rogério Duprat, que chamou a atenção da crítica ao trabalhar a referida canção a partir de uma perspectiva mais sombria, com a imposição de diferentes articulações vocais e ruídos.

³ Sobre esse aspecto, Finnegan (2008) traz uma importante reflexão a respeito da atuação da voz: “Aqui, a voz é mais que mero condutor de textualidades preexistentes, sejam verbais ou musicais. De um modo frequentemente negligenciado em relatos acadêmicos, mas ressaltado em alguns textos aqui, a voz é, ela *mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a ‘letra’ de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem ‘música’ até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, *a cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano. Ao considerarmos a palavra cantada, precisamos estar atentos para a atuação vocal do intérprete, sejam os sussurros ao microfone de alguns cantores modernos, as distorções elaboradas de forma tão eficaz em alguns estilos, os sons ‘puros’ dos coros das catedrais inglesas, técnicas de gravação e edição em estúdio descritas por Felipe Abreu em seu texto sobre o trabalho do preparador vocal – e muito, muito mais”. (FINNEGAN, 2008, p. 24)

melódicas e discursivas envolvidas, pois são os aspectos que lhe conferem o sentido do todo. Segundo a autora, “nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais” (Ibidem, p. 24).

O processo de análise conjunta desses elementos permite-nos, ainda, mergulhar de forma mais aprofundada em milhares de histórias cantadas/contadas por meio da canção. A música popular, desde os seus primeiros registros, vem se constituindo num modo articulado de construção da consciência e da memória coletiva capaz de indicar diferentes modos de sentir, de pensar e também de interpretar os fatos sociais. Nelson Costa (2007)⁴, por sua vez, relaciona o discurso literomusical ao discurso cancional qualificando-o como:

[...] legitimador de verdades e de maneiras de agir no mundo. Ele transmite ideias valorativas (ideológicas) sobre variados temas como o nacional, o amor, a religião, a sociedade, etc., que servem de referência para os sujeitos se relacionarem com a realidade, com outros sujeitos e com as suas próprias identidades. (COSTA, 2007, p. 32).

Consideramos, então, o papel desempenhado pelo conteúdo verbal da canção que, além de auxiliar na forma como pensamos a cultura de uma sociedade, colabora também para a capacidade que temos de criá-la. Dito isso, a característica discursiva é atribuída à canção, uma vez que seu conteúdo verbal, enquanto forma de enunciado, é constituído a partir de um dado contexto, ao mesmo tempo em que opera também como um importante agente de constituição do mesmo. Entender a canção enquanto discurso é uma forma de encará-la sob o viés da produção de sentidos considerando o contexto do qual se fala e pelo qual se fala, o que lhe garante a atuação direta sobre a construção das identidades individuais e coletivas. Especialmente ao longo do século XX, a canção veio se constituindo de tal forma como um forte elo entre o indivíduo e sua história social que defendemos que ela seja considerada um objeto social e histórico. Através das histórias contadas/cantadas nas canções de personagens típicos, regionais, seres que povoam o cotidiano, podemos ver contados e cantados os nossos muitos dilemas nacionais e nossas utopias sociais.

Nesse sentido, a prática cancional estaria também direta e inelutavelmente ligada às propriedades de ordem literária, sobretudo na modalidade poética, já que o cancionista, assim como o escritor de poemas, também adere aos recursos rítmicos, estilísticos, socio-históricos etc., para compor sua obra. Contudo, há ainda algum movimento, tanto por parte da crítica

⁴ As citações empregadas neste trabalho foram todas atualizadas segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

especializada quanto do público menos conhecedor do tema que tende a problematizar a relação *letra de canção x letra de poema*.

Em seu trabalho de Doutorado, Nelson Costa (2001) identifica diferentes perspectivas de compositores e escritores quanto à aparente concorrência entre música e literatura. De acordo com a análise crítica do autor, há aqueles que a) consideram poesia e música como sendo duas dimensões únicas e intocáveis; b) entendem a música como extensão do texto literário; c) trabalham de forma simultânea e com isso julgam os dois formatos como sendo correspondentes a uma única arte; d) se apropriam de ambas e constroem melodias para os poemas ou os insere de forma recitada nas canções; e) utilizam-se da intertextualidade com textos literários sem citar os devidos créditos; f) relativizam a diferença entre a letra e a poesia a depender da intencionalidade do autor; ou, ainda, g) aqueles que enfatizam a diferença entre os dois gêneros, sem negar as semelhanças (COSTA, 2001, p. 377-387). Concordamos, pois, com esta última, cuja finalidade está em reconhecer a necessidade de uma separação entre os gêneros letra de canção e letra de poema pelo fato de ambos serem criados para fins artísticos diferentes, ao mesmo tempo em que os consideram elementos indissociáveis à medida em que dispõem de uma forte semelhança em relação à materialidade escrita, na qual dá-se o predomínio da função poética.

Como meio de justificar o reconhecimento dessa relação, destacamos a entrega do prêmio Nobel de Literatura, em 2016, ao cantor e compositor americano Bob Dylan, e do prêmio Camões, em 2019, ao cantor, compositor e escritor brasileiro Chico Buarque. Ambas as premiações constituem padrão de excelência mundial ao reconhecimento e preservação do patrimônio literário e cultural, e certamente representou um avanço inquestionável à valorização do objeto canção enquanto discurso literomusical e, conseqüentemente, à desconstrução de estereótipos reducionistas. Na ocasião, Bob Dylan foi laureado com o Nobel de Literatura sob justificativa de ter criado novos modos de expressão poética no quadro da tradição da música americana, enquanto Chico recebeu o prêmio Camões tanto pela qualidade, quanto pela contribuição de sua obra para a formação cultural de diferentes gerações em todos os países onde se falam a língua portuguesa. Em nota, o júri destacou ainda o “caráter multifacetado” da produção artística de Chico, que passa pela poesia, o teatro e o romance. Em 2014, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul também inovou ao incluir na lista de leituras obrigatórias para o vestibular o disco *Tropicália ou panis et circensis*, de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, artistas que inauguraram o vigoroso movimento

tropicalista no Brasil, em 1967⁵. Apesar de toda repercussão positiva, porém, tais propostas, incluindo a entrega dos prêmios de literatura aos referidos compositores, enfrentaram uma série de críticas que serviram, fundamentalmente, para reforçar a polêmica em torno da questão, sobretudo dentro dos círculos acadêmicos.

Discussões envolvendo a correlação entre música e literatura nos remetem ainda ao projeto geral da *Dicção do Cancionista*, eminente proposta de Luiz Tatit (2012) que busca enfatizar formas de integração entre melodia e letra através dos processos de figurativização, tematização e passionalização. Em um primeiro momento, consideramos o trabalho do autor quanto à noção de oralidade que sustenta o fato de toda e qualquer canção popular ter sua origem na fala. Segundo o linguista, muitas canções brasileiras distintas apresentam essa característica que tem como princípio “a fala camuflada em tensões melódicas [...] uma constante flutuação entre o canto musicado e o canto falado, como se um compensasse a existência do outro” (TATIT, 2012, p. 12; 13). Neste caso, a *voz que fala*, que é efêmera e fonológica, se interessa por aquilo que é dito, enquanto a *voz que canta*, envolta por uma substância fonética e melódica, se concentra na maneira de dizer, no entanto, uma interdepende da outra. Essa noção reforça o pressuposto dialógico entre ambas, onde a *voz que canta* dentro da *voz que fala* faz surgir o efeito de encanto e o sentido de eficácia da música popular. Nessa mesma perspectiva, existe a *voz que fala* dentro da *voz que canta*, que, através da execução de um projeto entoativo dentro do próprio campo sonoro, revela-se também como traço constitutivo e inarredável da canção popular⁶. Nesse processo denominado *figurativização*, o ouvinte se depara com verdadeiras cenas enunciativas nas quais imperam leis de articulação linguística (vocativos, imperativos, demonstrativos etc.) próximas da linguagem coloquial.

O fenômeno da *tematização*, por sua vez, explora procedimentos de reiteração tanto da melodia quanto da letra a fim de que haja a exaltação/materialização (linguístico-melódica) de uma ideia (Ibidem, p. 23). Aqui, o cancionista investe na recorrência, na aceleração do andamento e também na marcação dos ataques consonantais como forma de enfatizar a projeção de seus personagens, ideais etc. Segundo o autor, trata-se de um tipo de materialização que já desempenhou inúmeras funções na cultura brasileira: marca de liberdade, marca de juventude, marca de malandragem, marca de brasilidade, de regionalismo, revolta, modernidade, mercado, entre outros (Ibidem, p. 23).

⁵ Três anos depois a referida universidade renovou a listagem de obras substituindo *Tropicália ou panis et circenses* pelo álbum *Elis e Tom*, de 1974.

⁶ Veremos mais sobre o funcionamento da fala na canção no capítulo 3, a partir da análise das canções de Belchior.

O terceiro modo de integração corresponde ao processo de *passionalização* cuja característica se dá a partir do investimento no campo de tessitura da voz (variação da altura, tensão, duração), na ampliação da frequência, no prolongamento das vogais e numa conseqüente desaceleração do andamento da melodia, desviando a atenção do ouvinte ao nível psíquico da experiência. Conforme o autor:

A tensão de emissão mais aguda e prolongada das notas convida o ouvinte para uma inação. Sugere, antes, uma vivência introspectiva de seu estado. Daqui nasce a paixão que, em geral, já vem relatada na narrativa do texto. Por isso, a passionalização melódica é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo. (TATIT, 2012, p. 23)

A *passionalização*, portanto, evoca o estado passional do sujeito com todo seu movimento de disjunção/injunção e valorização das pausas. Normalmente, é por meio dos processos de passionalização e figurativização que a canção gera encanto, no entanto, as três formas de integração são bastante recorrentes no universo cancional e por isso devem ser observadas em conjunto. Ao conceitualizar a base da Dicção do Cancionista, Luiz Tatit nos oferece um importante meio de decodificação das tensões locais, da potência do gesto, das maneiras de o artista dizer, cantar, e, principalmente, compor uma canção.

A música popular brasileira, por sua vez, é originariamente composta pelos elementos mais distintos, fator que aponta para o seu reconhecimento enquanto objeto artístico híbrido e com certo grau de diversificação social. A base de sua formação constitui-se, diretamente, da influência dos aspectos musicais, poéticos e performáticos oriundos da música erudita, do folclore e do cancionário religioso e revolucionário do século XVIII e XIX, estando, ao final do século XIX e início do século XX, “intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas” (NAPOLITANO, 2002, p. 11 - 12). Nesse contexto, a cidade do Rio de Janeiro transformou-se em ponto de referência para a produção musical do país promovendo encontros, mediando culturas, fornecendo novos conteúdos discursivos e rítmicos. Mônica Vermes, em artigo intitulado “Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular” (2015), nos informa a respeito da vida musical carioca no período vislumbrado com o intuito de transpor fronteiras entre essas duas categorias tradicionalmente conhecidas como distintas e incomunicáveis. Devido a fatores como a ausência de instituições consolidadas destinadas à formação de músicos eruditos, bem como a precariedade das condições de apresentações das óperas, músicos e compositores se viam dispostos a percorrer outros lugares e a adotar repertórios ecléticos para então atingir um espectro mais amplo de público e assegurar condições de sobrevivência. Com tais medidas, era

frequente que personagens se dedicassem a uma multiplicidade de atividades, o que permitia que ocorresse cada vez mais o diálogo entre as duas vertentes musicais. De acordo com a musicóloga, “esses dois mundos que parecem opostos não estão isolados, ao contrário, estão entrelaçados, sendo compartilhados por/compartilhando os mesmos músicos que, entre as necessidades de sobrevivência e as convicções artísticas, transitam entre um e outro” (VERMES, 2015, p. 13). Tal colocação nos permite refletir sobre a importância de uma análise dialógica que considere outros tipos de tensões, trânsitos e trocas envolvendo o erudito e o popular, o que corrobora também a intenção de demarcarmos a heterogeneidade característica do objeto canção.

Em meio a este cenário de formação da identidade musical brasileira, o samba surge como o gênero que marcaria decisivamente o rumo da música local. Sob influência dos batuques trazidos pelos negros escravizados misturados aos ritmos europeus, tal expressão musical incorporou inicialmente as marcas do maxixe e teve como representantes da primeira geração os cantores João da Baiana, Pixinguinha e Donga, sendo este último o artista lembrado, através do duplo gesto de registro da canção e gravação em disco, como autor do “primeiro” samba.

Reconhecido em 1917 através do sucesso de *Pelo telefone* composição de Donga que adaptava e bricolava temas anônimos já conhecidos, o samba foi se constituindo pouco a pouco, mas em especial ao findar da década de trinta, em símbolo da cultura popular brasileira moderna, já capaz de apoiar-se nos signos daquilo que era, até pouco tempo, marca e estigma de um escravismo mal admitido. (WISNIK, 2007, p. 69)

Também, segundo Napolitano (2002, p. 50), o samba “não nasceu estruturalmente definido, sendo construído e ressignificado à medida em que novas performances e espaços musicais assim o exigiam”, ou seja, falamos essencialmente de um gênero que, desde sua origem, passa constantemente por mudanças tanto em relação aos seus aspectos musicais, quanto coreográficos, sociais e político-culturais, a depender do contexto em que está inserido. O resultado dessa experiência é possível de ser observado na manifestação das tantas outras modalidades que emergiram, tais como o samba-enredo, o samba-canção, o pagode, o partido alto etc., gêneros de canções que buscam, cada qual, expressar suas tradições e costumes de forma inovadora, mas sem perder a base estética que é caracterizada pelo ritmo mais batucado e sincopado.

Os diferentes segmentos musicais que sucederam desta experiência também introjetaram, em maior ou menor grau, esse aspecto multifacetado, entretanto, não cabe neste

trabalho a análise minuciosa de cada um deles. Destacamos, pois, a proposta de Nelson Costa (2001) que organiza o discurso literomusical brasileiro em torno de posicionamentos e comunidades discursivas dilaceradas por uma “heterogeneidade complexa e inconsistente”, cujo elemento cultural e ideológico denominado MPB representa o seu núcleo-síntese. Em sua tese, o autor identificou cinco formas de marcações identitárias presentes na música popular brasileira, quais sejam:

- a) movimentos estético-ideológicos (Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo etc.);
- b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos etc.);
- c) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, mangue *beat* etc.);
- d) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.);
- e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (*pop*, MPB moderna, MPB tradicional etc.). (COSTA, 2001, p. 24)

Consideramos que o trabalho do cantor Belchior, objeto de análise central da nossa pesquisa, se enquadra na perspectiva das canções de MPB, por esta razão, nos atentaremos às especificidades desta tradição e, posteriormente, no capítulo dois desta Dissertação, identificaremos também alguns aspectos de sua obra que a caracterizam como arte engajada, o que nos levará a compreender de forma mais elaborada a chamada Canção de Protesto no Brasil.

A sigla MPB deriva da expressão Música Popular Brasileira e partiu de Ary Barroso quando este apresentou o disco *Bossa Nova*, de Carlos Lyra, em 1959. Posteriormente, com o acréscimo de mais uma letra M (moderna) no início (MMPB), passou a ser usada para denominar o grupo de artistas que lideravam movimentos contrários à influência da música estrangeira em nosso país ao longo da década de 1960. Retomando a nomenclatura inicial, a MPB firmou-se como gênero musical específico de grande qualidade estética, porém de difícil definição objetiva, já que buscou sintetizar praticamente toda a tradição local (COSTA, 2001, p. 317).

Teve como predecessor o projeto da Bossa Nova, representado pelos jovens cantores da classe média do Rio de Janeiro que, influenciados pelo jazz norte-americano, propuseram um resgate cultural do samba como estratégia para ressaltar as peculiaridades da modernidade nas canções. Tal proposta resultou em novas harmonias envolvidas por uma mistura da música erudita com os ritmos nacionais, sutilezas interpretativas e temáticas voltadas para o cotidiano, sobretudo o carioca, na perspectiva dos adolescentes/jovens brancos da Zona Sul. Assim, a MPB surge com a proposta de diversificar tal cenário musical à medida em que objetiva romper com o ideal de sofisticação propagado pela Bossa Nova e a representar, para além das circunstâncias envolvendo o ciclo de desenvolvimento industrial, as misérias e angústias da

sociedade brasileira, sobretudo, diante do contexto de repressão militar instaurado. Ocorre, com isso, um certo distanciamento rítmico-discursivo do jazz, de influência norte-americana, e uma aproximação mais íntima com o samba de morro. Temas voltados para a praia, o calçadão e o Corcovado são atenuados ao passo que narrativas contemplando a condição do pobre que sofria com o desemprego e a política instaurada são privilegiadas.

Acredita-se que a MPB manifestou interesse em apresentar o Brasil de forma mais realista e distante de uma dada visão romântica até então fomentada nas canções populares e, ao fazê-lo, transitou criativamente por vários contextos sociais, regionais e políticos do país. A partir disso, imagens de “modernidade”, “liberdade” e “justiça social” passaram a impregnar o discurso emepibista sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975 (NAPOLITANO, 2002, p. 3). Também de acordo com Marcos Napolitano:

A MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média. A “ida ao povo”, a busca do “morro” e do “sertão”, não se faziam em nome de um movimento de folclorização do povo como “reserva cultural” da modernização sociocultural em marcha, mas no sentido de reorientar a própria busca da consciência nacional moderna. Nessa perspectiva é que se deve entender as canções, atitudes e performances que surgiram em torno da MPB, que acabaram por incorporar o pensamento folcloricista (“esquerdizando-o”) e a ideia de “ruptura moderna” da Bossa Nova (“nacionalizando-a”). (NAPOLITANO, 2002, p. 64)

É nesse contexto de intensa renovação artística, desenvolvimento industrial-mercadológico e repressão política que surge a figura do cantor e compositor Belchior, autor da obra a qual dedicamos nosso estudo no presente trabalho. Em nossa hipótese, o artista compôs uma das obras fundamentais para compreender o Brasil da década de 1970 e, tal como um legítimo representante da MPB, registrou musicalmente as mais diversas temáticas e ritmos brasileiros. Tendo em vista a ideia de que a música popular deve ser entendida, sobretudo, em termos de uso e valor sociais, torna-se objetivo do nosso trabalho analisar, com base em uma perspectiva que contemple as dimensões verbais, musicais e performáticas da canção, os efeitos de deslocamento, memória e melancolia na construção da identidade do discurso *belchioriano*, seus valores estéticos e contribuições ao repertório nacional.

1.2 Identidade e Modernidade

Olhando a cidade grande cheia de fúria e de som...

Belchior

Luiz Tatit afirma na obra, *O século da canção* (2004, p. 69), que “a prática musical brasileira sempre esteve associada à mobilidade melódica e rítmica de palavras, frases e pequenas narrativas ou cenas cotidianas”. Trata-se, pois, de um esforço em compreender a potência da entoação como parte imprescindível da nossa sonoridade musical, assim como, também, decodificar a tendência do cancionista brasileiro em associar a arte à realidade cotidiana do homem em um movimento cuja base envolve sua maneira peculiar de enxergar o mundo, mostrar a realidade e exercer a criatividade no texto poético. Ao fazê-lo, o poeta registra os muitos sentimentos e ações espontâneas que perpassam o cotidiano das pessoas, tais como, suas formas de se relacionar social e afetivamente, seus olhares sobre as paisagens naturais e urbanas, suas escolhas políticas e culturais, o jeito de pensar, sentir e se expressar. A propósito, tais ocorrências são passíveis de serem observadas em grande parte do repertório nacional, como nas letras dos primeiros sambas urbanos cariocas, no conteúdo cosmopolita da Bossa Nova, no experimentalismo da música nordestina, no sentimentalismo da música sertaneja etc. Juntas, tais especificidades auxiliam na compreensão das idiossincrasias, formando o grande complexo cultural que é a música popular no Brasil.

Tendo em vista nossa intenção em trabalhar com a perspectiva das identidades, consideramos que seja relevante refletir o modo como as práticas cotidianas, especialmente modernas, interferem nas construções identitárias dos indivíduos e, conseqüentemente, nas muitas narrativas sociais. Antes, porém, de partimos para tal discussão, cabe examinar alguns significados em torno dos conceitos de modernidade e pós-modernidade, tendo em vista os debates de caráter diversificado, e em vários sentidos, contraditório, que os envolve.

Podemos afirmar que o período moderno teve início há cerca de cinco séculos a partir das mudanças sociais, econômicas e culturais decorrentes da queda do feudalismo. Naquele contexto, a descoberta do Novo Mundo, o movimento da Renascença e da Reforma Protestante anunciaram o surgimento da nova era moderna que logo passou a se desenvolver com o advento das Ciências Naturais do século XVII e das revoluções do século XVIII. Por ter eclodido em meio a um cenário de ambiguidades e descontinuidades, alguns teóricos afirmam que o seu processo de consolidação se deu somente à volta de 1850, por influência do Iluminismo, que, dentre outros aspectos, garantiu o avanço do conhecimento científico em detrimento dos saberes religiosos e tradicionais. A partir de então, o período notadamente reconhecido como moderno passou a ser identificado sob o viés do exame crítico da razão e da experimentação, da transformação pela intervenção humana, pelo complexo da produção industrial, e, principalmente, pela lógica do mercado capitalista.

Conforme a concepção de Habermas:

O conceito de modernização refere-se a um conjunto de processos cumulativos e de reforço mútuo: à formação de capital e mobilização de recursos; ao desenvolvimento das forças produtivas e ao aumento da produtividade do trabalho; ao estabelecimento do poder político centralizado e à formação de identidades nacionais; à expansão dos direitos de participação política, das formas urbanas de vida e da formação escolar formal e, à secularização de valores e normas. (HABERMAS, 2002, p. 5)

Por consequência, todo o produtivismo engendrado pela ideologia moderna possibilitou que novas formas de uso da razão garantissem a reformulação de um projeto patriarcalista, capitalista e autoritário na sociedade, no qual destacam-se os eventos-limite da I e II Guerras Mundiais e seus impactos. Ao discutir, em sua Tese de Doutorado sobre *A construção histórico-social da modernidade e da(s) pós-modernidade(s): rupturas e resistências do discurso moderno*, Damião (2017) destaca que tal projeto de modernização objetivou a prosperidade social e cultural muito a partir da ampliação da técnica, da ciência consagrada e do livre mercado, gerando, no entanto, uma série de caros efeitos colaterais, tais como o desequilíbrio na economia, o princípio de comunidade baseado nos “interesses particulares organizados dentro de um conceito empobrecido de sociedade civil, manipulado pelas forças de mercado” (DAMIÃO, 2017, p. 152), o empobrecimento nas áreas periféricas, o uso da técnica e da tecnologia para a promoção de eventos traumáticos e diversas outras consequências.

O sentido de pós-modernidade, por sua vez, é normalmente visto sob o aspecto de ruptura, pelo qual se delinea a ideia de corte estético-epistemológico entre uma era e outra. Tal conceito favorece a compreensão em torno do surgimento de uma sociedade inteiramente nova a partir do período pós-guerra (anos 1950-1960) e que passou a ser oficialmente reconhecida nos anos 1980 também como sociedade “pós-industrial”, sociedade de consumo, sociedade da informação etc. Para o crítico americano Fredric Jameson (2002, p. 29), “tais teorias têm a óbvia missão ideológica de demonstrar, para seu próprio alívio, que a nova formação social em questão não mais obedece às leis do capitalismo clássico, a saber, o primado da produção industrial e a onipresença da luta de classes”, portanto, o autor recusa esse tipo de entendimento à medida em que o encara, necessariamente, como um ponto de vista adepto de posição política implícita ou explícita. Situação semelhante ocorre com o emprego do prefixo *pós* quando relacionado ao processo de colonização, isto é, utilizado para nomear o período como “pós-colonial”. Por tratar-se de um tempo extremamente caro e agressivo à história da humanidade, no qual até hoje países no mundo inteiro sofrem as consequências, Stuart Hall em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003, p. 106), argumenta contra o uso do referido termo afirmando que este não tem por finalidade acusar que os problemas do colonialismo foram

resolvidos ou sucedidos por uma época livre de conflitos, pelo contrário, a utilização do termo “pós-colonial” serviria para demarcar a passagem de uma configuração ou conjuntura histórica de poder para outra. Seguindo essa lógica, consideramos então que o significado em torno do conceito de “pós-modernidade” pressupõe a ideia de continuidade, revela-se, sobretudo, como modelo de reestruturação de uma modernidade que se pretende inacabada, como a busca pela ressignificação de uma era que passou a emergir por volta da segunda metade do século XX, ou, ainda, como uma reação contra as consequências nefastas do projeto moderno (CEI, 2009, p. 12)⁷.

O conceito de cotidiano está diretamente ligado às práticas comuns do dia a dia da sociedade que se formam no campo constituído ao mesmo tempo pela vida individual e sua expressão representativa na consciência dos indivíduos. Essa projeção, por conseguinte, estimula propriedades subjetivas e de tão singulares podem vir a dizer mais de uma sociedade e de um indivíduo do que a sua própria identidade institucionalizada. Michel de Certeau (2008) identifica os sentidos em práticas cotidianas à medida em que as enxerga como modos de ação, como operações realizadas pelos indivíduos no processo de interação social onde os mesmos se reapropriam desses elementos a fim de torná-los comuns à própria vida ordinária.

Na medida em que o cotidiano contribui para as muitas percepções e representatividades de um povo, sublinhamos o papel daquele que se dispõe aos atos de observação com vistas a uma descrição crítica e poética dessas práticas. A música popular brasileira com todas as narrativas cantadas por seus personagens líricos, nesse sentido, corresponde a uma fonte privilegiada de disseminação das culturas. Ao contactarmos a obra musical de Belchior, por exemplo, nos deparamos com um eu lírico fundamentalmente reflexivo, disposto a externalizar seu olhar sobre o cotidiano brasileiro especialmente a partir de sua condição de sujeito que migra da região Nordeste para a Sudeste do país em busca de oportunidades e em pleno contexto de ditadura militar. Portanto, a obra do “rapaz latino-americano vindo do interior” nos leva instantânea e inelutavelmente a refletir sobre os contornos da sociedade moderna e, mais precisamente, sobre o processo de desconstrução/reconstrução das identidades.

Walter Benjamin, ao investigar os aspectos da modernidade, analisa a obra de Charles Boudelaire e a cidade de Paris, em que o tipo social surgido na França do século XIX conhecido como *flâneur* ganha novas conotações e muito dialoga com a funcionalidade do olhar cotidiano

⁷ Nas palavras de Vitor Ceí: “Umbilicalmente ligada à modernidade, a pós-modernidade ganha expressão própria se posicionando contra os velhos valores. Desde então, começa uma reação contra as consequências nefastas do projeto moderno. Nesse sentido, importante destacar que a pós-modernidade se caracteriza muito mais por uma reação do que realmente por um movimento com propostas inéditas e efetivas”. (CEI, 2009, p. 12-13)

que buscamos empreender no presente estudo. O termo analisado por Benjamin em 1938 se refere à figura literária ou humana que caminha pela cidade a fim de experimentá-la. Para tanto, o faz preocupada em traduzir a complexidade do novo espaço que se configurava a partir do surgimento da modernidade, período marcado por constantes transformações advindas das novidades tecnológicas decorrentes da Revolução Industrial.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que faziam parte as fisiologias. (BENJAMIN, 2000 [1938], p. 35)

Aqui, o autor destaca o olhar encantado do *flâneur* sobre o novo modo de vida emergente naquela sociedade. Uma realidade permeada pelo progresso, na qual Paris representa o modelo ideal com todos os seus bulevares arborizados, lojas, museus, galerias de arte, teatros e luzes. O *flâneur* benjaminiano se apresenta, portanto, como um praticante de errâncias, indivíduo que perambula de forma reflexiva disposto a traduzir a beleza do fenômeno urbano, no entanto, o faz também através de um olhar crítico, tornando-se, assim, “cronista e filósofo da multidão” (Idem, p. 35).

Muito embora o *flâneur* demonstre ser um sujeito de visão romântica, alheio aos problemas sociais e políticos de seu tempo, Benjamin destaca também o seu lado *detetive*, através do qual não perde de vista o malfeitor, isto é, as questões negativas inerentes à vida em sociedade. Nesse imbricamento, seu ofício, que também se compara ao de um intelectual/poeta, consiste em desenvolver novas formas de pensar o ritmo da cidade grande e a atestar a crise da experiência na modernidade, fornecendo, dessa maneira, modos específicos de percepção que perpassam tanto as sutilezas cotidianas quanto o sobreviver ao espaço dominado pela cultura do mercado. Neste caso, o termo “multidão” utilizado pelo filósofo alemão pode ser entendido como uma espécie de metáfora para a alienação das massas, que se deixam entorpecer pelos excessos produzidos pelo capitalismo e encantar pelas mercadorias de caráter ilusório.

Pensar a natureza da modernidade envolve uma análise criteriosa das transformações ocorridas no mundo ao final do século XVIII para o XIX. Tais mudanças estruturais tiveram um impacto decisivo nos modos de vida e ainda continuam a fazê-lo, transformando as experiências das pessoas tanto no campo das sociabilidades, quanto na esfera das sensibilidades,

das individualidades, do imaginário, das culturas, dos valores narrativos, das situações de risco etc.

Anthony Giddens (2002) destaca que a modernidade pode ser entendida como aproximadamente equivalente ao “mundo industrializado” e que este se refere “às relações sociais implicadas no uso generalizado da força material e do maquinário nos processos de produção” (GIDDENS, 2002, p. 21). Uma segunda dimensão contemplaria o fenômeno do capitalismo, “sistema de produção de mercadorias que envolve tanto mercados competitivos de produtos quanto a mercantilização da força de trabalho” (Idem, p.21). Nesse sentido, o autor identifica duas dimensões inerentes ao processo, sendo a primeira relacionada à ascensão da organização que diz respeito não somente ao tamanho ou caráter burocrático das instituições, mas às formas de controle regular das relações sociais dentro de distâncias espaciais e temporais indeterminadas; e a segunda, que corresponde ao surgimento de um dinamismo extremo principalmente em relação à amplitude e à velocidade com que afeta as práticas sociais e os modos de comportamento. Nessas condições, são alteradas as noções de tempo, os modos de encontro e também de representação.

Na medida em que ocorrem mudanças radicais na sociedade em nível institucional, novas concepções são também introduzidas muito diretamente na vida individual, de maneira que tais circunstâncias sociais não podem estar desvinculadas da vida pessoal e vice-versa. Assim, a partir do momento em que passa a descobrir novos sentidos para a sua identidade, o comportamento do indivíduo moderno detém a força de atuar diretamente sobre a construção do universo a sua volta. Trata-se, pois, segundo Giddens (2002, p. 22), de uma dialética intrínseca à modernidade tardia: as transformações na autoidentidade e a globalização.

Partimos do pressuposto mais comumente aceito no campo das Ciências Sociais de que identidade se refere a uma forma de representação pessoal do indivíduo que escapa da possibilidade de ser compreendida a partir de um conjunto de características exclusivamente essenciais e imutáveis. Visões essencialistas difundidas por alguns autores demonstram certa linearidade e desconsideram qualquer interferência de ordem individual ou coletiva ocorrida ao longo do tempo. Considerando, principalmente, o contexto da década de 1970 e suas incisivas mudanças na economia, as muitas formas de colonizações e migrações emergentes, compreendemos que tal percepção não se sustenta, sobretudo, para compreender as sociedades multiculturais.

Questões de identidade, ao nosso ver, correspondem a todo um processo de construção social no qual se entremeiam práticas discursivas, modos de comportamento, escolhas políticas, influências locais, familiares, sociais, culturais e/ou religiosas etc., e que se tornaram ainda mais

complexas com o advento da globalização. Por esta razão, trata-se de um termo de caráter inconsistente e que escapa da tentativa de ser exata e definitivamente conceitualizado.

Muitas são as discussões envolvendo o significado social da palavra identidade e seu uso constante no contexto da pós-modernidade. O teórico jamaicano Stuart Hall defende a ideia segundo a qual identidades correspondem a situações, sendo, nesse sentido, definidas historicamente e não biologicamente. Para tanto, o autor estabelece um panorama conceitual a fim de apresentar os tipos de sujeitos existentes em épocas anteriores, explicando que, no mundo pré-moderno o sujeito do Iluminismo era visto como um ser unificado, “dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação” (HALL, 2015, p. 10) e, por isso mesmo, nascia constituído de um núcleo interior e com ele se desenvolvia, permanecendo essencialmente o mesmo ao longo da vida. Dessa concepção individualista passamos, segundo Hall, para a noção de sujeito sociológico que, diante da complexidade do mundo moderno, passou a ser visto na sua relação com os outros, isto é, seus feitos e escolhas baseavam-se na sua interação com a sociedade. Agora, diante de profundas mudanças no cenário mundial decorrentes do processo de globalização, deparamo-nos com a situação do indivíduo composto não por uma, mas várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas (Ibidem, p. 11). Aquilo que teoricamente poderia contribuir para a expansão e conscientização do sujeito pós-moderno, na verdade, vem atuando de forma concomitante a fragmentar a experiência individual:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. (HALL, 2015, p. 11-12)

Assim, o autor nos mostra que o indivíduo da pós-modernidade vem cada vez mais assumindo uma identidade descentrada, constituída de uma série de características diversas e peculiares que são acionadas de acordo com cada contexto, nunca funcionando de maneira fixa e linear, mas intercalada.

Nessa mesma perspectiva, Giddens (2002) argumenta sobre os fatores que estimulam a fragmentação do sujeito na sociedade pós-moderna, a saber: o dinamismo, que envolve a separação de tempo e espaço; os mecanismos de desencaixe, relativos às fichas simbólicas (dinheiro) e aos sistemas especializados e a noção de reflexividade, que implica o uso regular do conhecimento técnico sobre as circunstâncias da vida social. Há também a noção de segurança ontológica que, segundo o autor, corresponde a “ter, no nível do inconsciente e da consciência prática, ‘respostas’ para questões existenciais na vida cotidiana” (GIDDENS, 2002,

p.39). Tal segurança é desenvolvida com base nas relações de confiança que, no caso, se reportam à crença nas pessoas adquirida logo nas primeiras experiências da criança e que sugere toda uma significação emocional na vida do indivíduo, contribuindo para a elaboração de sua autoidentidade. Uma vez tendo o ser humano se perdido nessas questões, sintomas de ansiedade passam a existir ameaçando a autoconsciência do sujeito.

Em meio a este contexto, são geradas também novas situações de emergência e risco que comprometem o bem-estar e a própria vida na terra, tais como a falta de sentido pessoal, o descaso com as questões ambientais, a funcionalidade do armamento nuclear etc.

Assim, compreende-se que a instituição moderna opera sobre os seus indivíduos de forma paradoxal, pois, ao mesmo tempo em que dispõe de artifícios capazes de revolucionar os meios de pensar e agir com todo toque de tecnologia e inovação, promove também novas formas de depreciação e segregação das identidades e, portanto, da vida em si. Não obstante, Giddens lança a sentença segundo a qual “a natureza especializada da capacidade moderna contribui diretamente para o caráter errático e descontrolado da modernidade” (2002, p. 35).

À guisa de conclusão sobre o conceito *identidade*, recorreremos aos estudos de Zygmunt Bauman, autor da noção de modernidade líquida e uma das grandes referências contemporâneas no campo das Ciências Humanas. O filósofo, em seu livro de entrevistas concedidas a Benedetto Vecchi em 2002, intitulado *Identidade*, reúne importantes reflexões acerca do caráter intangível e ambivalente do termo, destacando a necessidade de uma passagem da sua dimensão individual para a social à medida em que a concebe como “algo a ser inventado, e não descoberto; como alvo de um esforço, ‘um objetivo’; como uma coisa que ainda se precisa construir a partir do zero ou escolher alternativas e então lutar por ela e protegê-la lutando ainda mais” (BAUMAN, 2002, p. 22). Uma vez definida a identidade enquanto tarefa, o autor destaca também os fatores de insegurança e ansiedade como sintomas inerentes à essa busca no atual contexto, além disso, aponta o simulacro das comunidades virtuais que invadiram o cenário pós-moderno como reais responsáveis pela superficialidade das relações interpessoais e do sentido existencial em si.

A visão do sociólogo polonês evoca o significado do termo identidade como sendo uma questão de escolha na qual a nossa resposta para a pergunta “quem é você?” só faz sentido se acreditarmos que podemos ser outra coisa além de nós mesmos (BAUMAN, 2002, p. 25). Diante dessa realidade, enxergar o “mundo novo das oportunidades fugazes e das seguranças frágeis, as identidades ao estilo antigo, rígidas e inegociáveis, simplesmente não funcionam” (Idem, p. 33). Nós, os habitantes do mundo líquido-moderno, estamos a todo tempo buscando, construindo e mantendo as nossas particularidades em circunstâncias de intensa movimentação e, portanto, expondo-as à constantes críticas e revisões.

1.2.1 Efeitos de deslocamento

Conforme exposto na seção anterior, o mundo moderno se deu a partir de uma série de transformações que afetaram diretamente as estruturas estatais, as condições de trabalho, as relações entre os estados, a vida cotidiana, as relações interpessoais, as subjetividades e, conseqüentemente, as muitas produções culturais. Dentro desse contexto, um fenômeno inerente e extremamente caro ao processo foi o aumento da migração de indivíduos e povos para as grandes metrópoles em busca de oportunidades e melhores condições de vida. Experiências como a diáspora, o exílio, a expatriação e demais formas de afastamento do convívio social possuem um extenso passado, tendo registros de sua ocorrência desde, pelo menos, os primeiros tempos da Antiguidade Clássica, todavia, foi no contexto da globalização que seus efeitos passaram a ser notados e analisados. Muito além de uma taxa numérica envolvendo o aumento ou a diminuição de uma dada população, o seu rendimento econômico ou desvantagem, as diversas formas de deslocamento cumprem interferir diretamente no aspecto político e cultural de uma sociedade, extraindo daí importantes discussões que dão a ver com as noções de pertencimento, hibridização e, conseqüentemente, identidade. A esse respeito, Stuart Hall (2015) nos explica que:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, *em transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns no mundo globalizado. (HALL, 2015, p. 52)

Os motivos pelos quais os diferentes sujeitos deixam seus lugares de origem variam a cada situação, podendo envolver casos de expulsão (exilados), perseguição (refugiados), trabalho (expatriados), seca e miséria (retirantes) ou também escolhas voluntárias feitas geralmente por motivos pessoais. Paradoxalmente, observa-se hoje a condição de invisibilidade com a qual encontram-se tais indivíduos, como se a questão da migração não tivesse, em algum momento da história, nos atingido. A partir dessa experiência, novas formas de fragmentação identitária são instauradas ao mesmo tempo em que surgem interpretações outras de espaço e cultura. Diante desse cenário, nos questionamos: como as experiências de deslocamento podem contribuir para o debate sobre as identidades culturais contemporâneas? Como compreender a noção do sujeito em trânsito no mundo atual e como ele tem sido representado no campo artístico?

A princípio, destacamos a possibilidade da tradução cujo conceito descreve a formação identitária de pessoas que atravessaram as fronteiras forçadamente e que, por esta razão, retêm

fortes vínculos com suas tradições e locais de origem, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Como consequência, tais indivíduos lutam contra uma força inversa constante, vendo-se induzidos a negociar com as novas culturas em que vivem, de forma que possam introjetar certos costumes e comportamentos, mas sem perder completamente suas particularidades. Para Hall (2015), “eles são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (HALL, 2015, p. 52). São, portanto, os sujeitos que contribuem para a formação das culturas híbridas, tão proeminentes na era da modernidade tardia.

Contudo, o indivíduo em trânsito fundamentalmente problematiza duas questões, que são a ideia de nacionalidade e pertencimento. Ambas, no entanto, se inter-relacionam, uma vez que o desejo de pertencimento a uma cultura nacional constitui “uma das principais fontes de identidade cultural”, conforme aponta Hall.

Ao nos definirmos, algumas vezes dizemos que somos ingleses ou galeses ou indianos ou jamaicanos. Obviamente, ao fazer isso estamos falando de forma metafórica. Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós definitivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial. (HALL, 2015, p. 29)

Assim, a cultura nacional teria sido fundada com base em um solene e específico “sistema de representação”, ou seja, um discurso, “um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (HALL, 2015, p. 31). Nesse caso, o trabalho de memória enquanto forma de interpretação, leitura da história, dos costumes e dos valores de um determinado povo seria indispensável no processo de elaboração do passado e, portanto, de toda uma identidade nacional. É, nesse sentido, “o trabalho de reapropriação e negociação que cada um deve fazer em relação a seu passado para chegar a sua própria individualidade” (MUXEL, apud CANDAU, 2011, p. 16)

Sobre a noção de pertencimento, destacamos, novamente, a insegurança e a ansiedade como os principais sintomas dessa experiência. Uma vez sendo responsáveis por caracterizar comportamentos, tomada de decisões e projetos de vida de homens e mulheres na sociedade ocidental especialmente no mundo pós-moderno, tais sentimentos inflamam a busca incessante pelo “sentir-se em casa”, “sentir-se pertencente a algo ou algum lugar”.

Não é um erro considerar que a grande maioria das pessoas sentem uma necessidade profunda de criar raízes em lugares específicos. No caso do sujeito que passa pela experiência da tradução, isso funciona de forma ainda mais desafiadora, pois, como dito anteriormente, ele se vê imerso em, no mínimo, duas culturas contrárias que o leva a introjetar, em maior ou menor grau,

costumes e valores diferentes. É essa sensação de pertencer “aos dois lados da divisa imperial” que pode ser chamada de “diaspórica”, no sentido empregado por Stuart Hall em entrevista a Kuan-Hsing Chen. Nessa entrevista, Hall comenta que conhece intimamente a Jamaica, sua terra natal, e a Inglaterra, onde desenvolveu sua carreira acadêmica, mas que, ao mesmo tempo, não pertence completamente a nenhum desses lugares: “E esta é exatamente a experiência diaspórica, longe o suficiente para experimentar o sentimento de exílio e perda, perto o suficiente para entender o enigma de uma ‘chegada’ sempre adiada” (HALL, 2003, p. 393).

Pessoas como Belchior e tantos outros artistas brasileiros que deixaram seus lugares de origem em busca de sucesso durante o período da ditadura militar viveram intensamente a chamada crise de pertencimento. Em relação ao fator de deslocamento na obra do cantor cearense, uma análise contextual de sua produção nos permite identificar a presença de vários tempos culturais acontecendo concomitantemente. A migração cumprindo o eixo nordeste-sudeste na década de 1970 pressupõe diferenças na natureza das relações entre um lugar e o outro, como se o cantor saísse de uma comunidade “pré-moderna”, onde as pessoas fossem mais próximas e previsíveis, e adentrasse em um contexto “pós-moderno”, no caso, o Rio de Janeiro, composto por indivíduos e costumes fragmentados, extremamente dinâmicos e em pleno período autoritário. Tal passagem levou o artista a enfrentar inúmeras situações difíceis em que a denúncia dessas experiências envolvendo a busca pelo equilíbrio e pelo pertencimento ocupou lugar de destaque em sua narrativa, como é possível perceber na canção “Ter ou não ter”, lançada, em 1978, no disco *Todos os Sentidos*:

Quando eu vim para a cidade, eu ganhava a minha vida,
 Ave-pássaro cantando na noite do cabaré.
 E era mais pobre do que eu a mulher com quem dividia,
 Dia e noite, sol e cama, cobertor, quarto e café.
 O Nordeste é muito longe. Ê, saudade! A cidade é sempre violenta.
 Para quem não tem para onde ir, a noite nunca tem fim.
 O meu canto tinha um dono e esse dono do meu canto
 Para me explorar, me queria sempre bêbado de gim.
 O patrão do meu trabalho era um tipo de mãos apressadas
 Em roubar, derramar sangue de quem é fraco, inocente.
 Tirava o pão das mulheres - suor de abraços noturnos,
 Confiante que o dinheiro vence infalivelmente.

(BELCHIOR, 1978, f. 9)

Assim como ressaltou o biografista Jotabê Medeiros, o cantor Fagner também soube resumir bem o sentimento de expatriado no Rio de Janeiro em entrevista ao Jornal *O Povo*, em julho de 1976:

A maneira como nos olham e definem: somos os paraibas das construções, os paus de arara das Feiras de São Cristóvão. Os famintos. E aí chegamos e enfrentamos isso como se estivéssemos entrando em outro país. É uma batalha desumana essa de chegar e conquistar um lugar ao sol no meio de tanta fera. Eu vim disposto a arriar minha bagagem e não para levá-la de volta para casa. (FAGNER, apud MEDEIROS, 2017, p. 43).

Edward Said, em *Reflexões sobre o exílio* (2003), discute sobre o sentimento de tristeza inerente ao sujeito que vive a experiência do deslocamento em que a reconstrução de sua identidade se transforma em um ato de necessidade, em função da carga de tensão envolvida. Para aquele que vive a dor mutiladora da separação de seu povo e de sua terra natal, sensações de não pertencimento, desesperança, orfandade e vazio são intrínsecas ao processo e, assim sendo, colaboram para o estado de ser descontínuo do sujeito. Segundo o autor, “o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46). Nessa perspectiva de dor e isolamento, nos deparamos, portanto, com a formação de um intenso estado pessoal de melancolia que inelutavelmente atravessa a condição existencial do sujeito retirante, exilado, expatriado. Por esta razão, esse sentimento de perda torna-se pauta irrevogável de seu discurso, levando-o a enxergar a vida de uma forma um tanto mais sensível.

Contudo, destacamos a figura de Belchior aqui também como a de um intelectual. Esta premissa permite-nos tomar sua postura como a de um sujeito crítico, atento, eloquente e contestador. Said (2005), após esboçar o conceito de intelectual à luz de autores como Gramsci e Jean-Paul Sartre, confere um importante sentido à palavra:

Não é nem um pacificador nem um criador de consensos, mas alguém que se empenha com todo o seu ser no senso crítico, na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem. Não apenas relutando de modo passivo, mas desejando ativamente dizer isso em público (SAID, 2005, p. 35-36).

Nessa perspectiva, o autor passa a explorar um outro conceito, igualmente relevante aos nossos estudos, que é aquele referente ao *intelectual exilado*. Este, por sua vez, irá contemplar o perfil do sujeito situado à margem da sociedade, o inconformado que vê dificuldade em se adaptar a qualquer tipo de situação imposta, mas que aproveita de sua condição de exilado para se colocar em um “posto de observação” estratégico. Essa posição pensada como alternativa

lhe permite examinar determinada situação por meio de um viés crítico e alheio, cumprindo a tendência de “ver as coisas não apenas como elas são, mas como se tornaram o que são”:

Isso significa observar as situações como contingentes e não como inevitáveis, encará-las enquanto resultado de uma série de escolhas históricas feitas por homens e mulheres, como fatos da sociedade construída por seres humanos e não como naturais ou ditadas por Deus e, por consequência, imutáveis, permanentes, irreversíveis (SAID, 2005, p. 67-68).

O distanciamento crítico, nesse sentido, permite que o sujeito – sobretudo o poeta, músico, pensador – atue de forma racional em direção à construção de um pensamento reflexivo, de uma humanidade possível. A partir daí, o indivíduo garante a oportunidade de resistir, ressignificar a própria história, usar de certa liberdade que possui por ser um excluído para então denunciar a verdadeira realidade dos fatos. Em seu texto, Said oferece tal condição mesmo àqueles que não são propriamente deslocados, defendendo a hipótese de o exílio ser “um modelo para o intelectual que se sente tentado, ou mesmo assediado ou esmagado, pelas recompensas da acomodação, do conformismo, da adaptação”. Seu objetivo primordial está em demonstrar que esse intelectual exilado “não responde a lógica do convencional, e sim ao risco da ousadia, à representação da mudança, ao movimento sem interrupção” (Ibidem, p. 70), tal qual, podemos dizer, o *flâneur* benjaminiano.

Com base nessa premissa daremos continuidade ao estudo daquilo que compreende o pensamento crítico *belchioriano*, em que as identidades em suas canções vão sendo construídas, além de outros fatores, com base em suas reações/rememorações sobre o processo de deslocamento, tendo em vista os aspectos inerentes à modernização e ao clima de tensão política proveniente do golpe militar de 1964.

1.3 Representações da memória

1.3.1 Memória e Identidade

*João, o tempo andou mexendo com a gente sim
John, eu não esqueço
A felicidade é uma arma quente*

Belchior

Conforme exposto na seção anterior, a obra de Belchior trata, de modo bastante característico, da condição/representação do sujeito migrante no Brasil durante a segunda metade do século XX. Em *Representações do intelectual* (2005, p. 67), Said assegura que “o exilado vê as coisas tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece no aqui e agora”, e que, por esta razão, não consegue enxergar as situações de maneira isolada, fator que aponta para a constância dos chamados trabalhos de memória. Os deslocamentos em suas diferentes formas, com toda sua tônica de desenraizamento, características de perdas e rearranjos, rompimento de laços e fronteiras, em muitos casos, caracterizam-se como experiência traumática, levando o sujeito a potencializar o ato de manter-se em constante diálogo com o seu passado, com aquilo que se perdeu.

Considerando, ainda, que as narrativas de Belchior se inserem em um contexto de ditadura militar fortemente marcado pelo cerceamento dos direitos comuns e pela propagação da repressão e da violência contra os opositores do regime, inferimos que o autor desenvolve um modo peculiar de referência ao passado, pois tanto evoca recordações num tom saudosista quanto propõe diálogos temporais com o intuito de ressaltar aquilo que, para ele, se apresentava como uma necessidade máxima: a capacidade de se desvencilhar de um passado que na verdade é insuperável. Seu “exílio” no Sudeste em um contexto de repressão lhe conscientizava disso, tornando-se uma das razões que o levou a repensar maneiras de ressignificar o presente e o futuro, promover uma leitura crítica de seu tempo. É justamente pelo fato de o artista evocar com frequência a condição do indivíduo deslocado num tempo que se quer distante, que consideramos válida uma análise que contemple o aspecto memorialístico presente em sua obra.

Ao nosso ver, tais características envolvendo as temáticas da migração e da repressão na produção lírica do cantor imprimem importantes discussões envolvendo o papel da memória na construção de um novo indivíduo e de uma nova sociedade. Nesse sentido, consideramos e defendemos a hipótese de que uma leitura contemplando as representações da memória no discurso literomusical *belchioriano* contribui para o entendimento da construção de sua identidade, bem como da identidade do grupo ao qual pertenceu, qual seja, o time de cantores da MPB que se empenhou em desenvolver uma arte engajada no período.

É nesta perspectiva que partimos agora para o estudo da memória individual e coletiva que, como veremos, corresponde diretamente a um elemento constitutivo e representativo das identidades. Mais do que tão somente cumprir a função de adquirir e armazenar informações necessárias ao dia a dia do indivíduo, o exercício da memória cumpre também um papel político-social no qual complexos reconstitutivos relacionados à *presença do ausente*, “enigma

comum à imaginação e à memória” (RICOEUR, 2007, p. 28) nos situam diante da história, bem como nos orientam.

Quando questionado, em entrevista a Estêvão Zizzi (2005), se não gostava de viver o passado, Belchior ponderou:

Sempre é bom ter memória das nossas raízes. É cabível dizer que não se vive do passado, vive-se do presente e do futuro. Porém, para se compreender as transformações pelas quais a cultura de um povo tem passado no transcorrer dos tempos, se faz imperioso conhecer como era antes no início da sua edificação. Admitindo a própria cultura, o indivíduo compreenderá a seriedade de mantê-la viva na memória, protege-la e aquilatar a cultura como forma de guardar o que somos. Como dizia Pessoa: “A memória é a consciência inserida no tempo”. (BELCHIOR em entrevista a Estêvão Zizzi, 2019 [2005], p. 92)

O posicionamento do cantor, somado à análise do conteúdo de suas letras, indicam a importância – e também urgência – de se promover uma leitura do passado na busca pela compreensão e ressignificação do presente. Sua proposta, nesse sentido, diz respeito à valorização de suas origens e ao resgate da cultura como forma de reconhecimento e preservação identitária, assim como discorre também, sobre a necessidade de nos valermos das experiências passadas para que possamos ter conhecimento do que queremos ou não, evoluir, não deixar-se retroceder ou estagnar diante da história.

Para discutir este assunto, recorreremos às teorias do antropólogo francês Joel Candau que estão contidas no livro *Memória e Identidade*, publicado originalmente no ano de 1998. Segundo a perspectiva do autor, não existe “busca identitária sem a memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade” (CANDAU, 2011, p.19), ou seja, Candau aponta para a indissociabilidade dos termos e a capacidade de reforço mútuo ao ter em vista o papel imprescindível desempenhado pela memória no decorrer das construções identitárias. Cabe ressaltar que seu estudo parte de uma perspectiva socioantropológica, isto é, elucida tais conceitos por meio de uma análise articulada entre a natureza e o comportamento do indivíduo e a forma como este compartilha as diferentes práticas, crenças e lembranças de modo a determinar uma dada cultura. Para tanto, tem por objetivo explorar a relação memória-identidade a partir da passagem de sua dimensão individual para a coletiva.

Na referida obra, a memória é vista, sobretudo, como “uma reconstrução continuamente atualizada do passado” (2011, p. 9), estando, por esta razão, distante de ser uma reconstituição fiel do mesmo. Isso significa que, ao acessar nossas lembranças, cumprimos a função de reconfigurá-las com base naquilo que somos e acreditamos no momento presente, inferindo

justamente a ideia de que o passado não está morto, mas continua sendo constantemente revisitado e reinterpretado. A imagem ou mensagem que desejamos passar a partir do momento em que nos utilizamos de elementos do passado, embora se deem também através de certos acontecimentos relativamente estabilizados, são, primordialmente, pré-construídas de forma a exercerem um sentido conveniente e satisfatório. Assim, pressupõe-se que tal exercício vem essencialmente acompanhado de duas possibilidades, a lembrança e o esquecimento.

A memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa. Ao final, resta apenas o esquecimento. (CANDAU, 2011, p. 16)

A memória, portanto, atua diretamente no processo de conscientização do indivíduo, situando-o no tempo e no espaço. Sua função primeira consiste em alimentar, por meio de uma seleção, os aspectos necessários à construção das individualidades, por isso a sua relevância no campo das ciências humanas e sua relação direta com a construção da identidade dos sujeitos. Se uma pessoa vem a sofrer perda de memória, ela conseqüentemente perderá o conhecimento de si, do mesmo modo, com relação aos mortos, restituir sua memória implica restituir a sua identidade, isto é, a sua passagem pelo mundo.

A própria questão da identidade, como mostra o relativo consenso entre os pesquisadores que a consideram numa perspectiva não essencialista, relaciona-se com uma forma de construção social que envolve diretamente a noção de alteridade, ou seja, é percebida também através de uma relação dialógica com o outro. Enquanto a memória acontece desde o nascimento, sendo, portanto, uma *faculdade* constitutiva da natureza humana, a identidade abarca um *estado* adquirido, dado sob formas de representações, relações, crenças, ritos, saberes, heranças etc., no entanto, “no interior de um registro memorial” (Ibidem, p. 18).

Candau buscou desenvolver um estudo voltado para as diferentes manifestações da memória, decompondo o conceito em basicamente três níveis. O primeiro, o qual ele denomina *protomemória*, é caracterizado como sendo de baixo nível e relacionado ao *habitus* de Bourdieu⁸. Responsável por constituir os saberes e as experiências mais resistentes e mais bem compartilhado pelos membros de uma sociedade (Ibidem, p. 22), esse tipo de memória implica o sentido prático da atividade humana do ponto de vista corporal, abarca aprendizagens

⁸ À luz de autores como Henri Bergson e Santo Agostinho, Paul Ricoeur também apresenta, em *A Memória, a história, o esquecimento* (RICOEUR, 2007, p. 44;45), considerações em torno da *memória-hábito* colocando-a na situação de recitação de uma lição decorada. Nesse caso, acrescenta-se também os costumes sociais, morais e todos os hábitos da vida em comum.

adquiridas na infância, memórias gestuais, procedimentos que evocamos de maneira mais ou menos automática. Trata-se de técnicas transmitidas cotidianamente como falar, andar ou reagir a um estímulo, mas que também estão situadas para além desse entendimento: tais procedimentos viabilizam o ato da ação e da reflexão, ou seja, correspondem a hábitos que se transformam também em ações representativas.

O segundo tipo de memória descrito por Joel Candau é a *memória por evocação*, ou, aquela propriamente dita, considerada de alto nível. É tomada por um tipo de invocação deliberada ou involuntária de lembranças autobiográficas ou enciclopédicas, isto é, relativas aos saberes, às crenças, aos sentimentos etc. Envolve essencialmente uma memória de recordação ou reconhecimento.

A *metamemória*, por sua vez, diz respeito à representação que fazemos das nossas próprias memórias, ou seja, a maneira como nos reconhecemos por meio delas. Essa identificação, somada às percepções do outro, influi diretamente na construção da identidade, pois é a que nos possibilita discorrer sobre, destacar particularidades, interesses ou possíveis lacunas. Para o autor, ela é a responsável por constituir a “memória coletiva”, que na verdade se trata de “um enunciado que membros de um grupo vão produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros desse grupo” (CANDAU, 2011, p. 24). Nesse caso, a memória coletiva não se aplica à individual, pois esta representa uma *denominação* pessoal, enquanto a outra se refere à “*descrição* de um compartilhamento hipotético de lembranças” (Ibidem, p. 25). Também é importante mencionar que tanto a protomemória quanto a memória de alto nível dependem diretamente da faculdade da memória. A metamemória, por sua vez, trata-se de uma representação relativa a essa faculdade.

Tratar do conceito de memória em uma perspectiva antropológica consiste ainda em considerar o desempenho do tempo no decorrer da construção identitária do indivíduo ou do grupo, dada a indissociabilidade de sua relação com o processo mnemônico. Isso porque ele compreende um movimento tridirecional, qual seja, a memória do passado, responsável pelas mais diversas recordações; a memória da ação, que se apoia no momento presente; e a memória de espera, relativa às projeções futuras. É na correlação entre esses três tipos de memória que nos situamos perante o tempo e, portanto, temos nossos sentidos e convicções constantemente reconfigurados.

Algumas canções do repertório popular brasileiro que abordam a temática memorial/temporal são determinantes na busca pelo reconhecimento do tema, nas quais destacamos “Oração ao tempo” (1979), de Caetano Veloso, “Pequena memória para um tempo sem memória” (1983), de Gonzaguinha e “O tempo não para” (1988), de Cazuza. Belchior, por

sua vez, sugere na canção “Comentários a respeito de John”⁹, de 1979, exatamente essa função reconstrutora do tempo na memória.

Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho
 Deixem que eu decida a minha vida
 Não preciso que me digam de que lado nasce o sol
 Porque bate lá meu coração
 Sonho e escrevo em letras grandes de novo
 Pelos muros do país
 João, o tempo andou mexendo com a gente sim
 John, eu não esqueço, oh no, oh no
 A felicidade é uma arma quente, quente, quente (...)

(BELCHIOR, 1979, f. 7)

A voz poética, inicialmente e no decorrer das estrofes, exprime todo um desejo de independência e liberdade que se preenche por meio de uma harmonia em tons maiores. Parte desse discurso se traduz no ato subversivo e contemporâneo da frase “sonho e escrevo em letras grandes de novo pelos muros do país”, sendo a referência ao muro um intento capaz de designar também a ideia de fronteira, proteção da propriedade que se caracteriza como um dos pilares do capitalismo. Principalmente pelo fato de estar inserida em um contexto político repressivo, a voz reafirma seu estado de consciência, sua capacidade de resistir e de sonhar mesmo diante dos abusos autoritários. Em seguida, no refrão, contrapondo-se em tom menor, o eu lírico se dá conta da complexidade da situação. Ao versejar “o tempo andou mexendo com a gente”, desvela um certo ar de desesperança que pode estar associado à colocação de Candau de que “somos sempre ‘condenados ao tempo’, condição à qual não escapa nenhuma existência” (CANDAU, 2011, p. 15). Aqui, a voz poética retrata o momento em que desperta para o fato de que a sociedade passou por transformações nos últimos anos e que, portanto, encontra-se reconfigurada principalmente com base nas imposições do sistema. A percepção é, então, marcada pela melancolia, pela constatação de um tempo não superado.

Por fim, fazendo uma referência a John Lennon e à música “Happiness Is a Warm Gun” gravada pelos Beatles no álbum *The Beatles*, em 1968, o autor coloca novamente o exercício da memória em jogo quando afirma não esquecer que a felicidade é uma arma quente, isto é, a violência está banalizada e sua memória é quem se encarrega de conscientizar-lhe do estatuto autoritário a que o mundo está exposto.

⁹ “Comentários a respeito de John” é a 7ª faixa do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo*. Nota-se que o próprio título do álbum denota a questão temporal como uma condição relevante a ser contemplada na lírica do autor.

O entendimento sobre os lugares de memória também cumpre uma função importante na discussão sobre o tema em que nos debruçamos e constitui parte significativa da obra do cantor. Isto porque Belchior comumente refere-se ao seu lugar de origem de forma nostálgica e reflexiva, fator que pode auxiliar tanto na compreensão de sua identidade quanto na compreensão da identidade de seu próprio grupo, isto é, aquele referente aos migrantes sobretudo nordestinos e aos jovens artistas engajados do período. Tais lugares de memória, na visão de Pierre Nora, podem tratar-se de museus, patrimônios históricos, nacionais, naturais, artísticos etc., monumentos, estátuas, arquivos, e até eventos, porém, desde que possuam uma "vontade de memória", devem ter na sua origem uma intenção memorialista que garante sua identidade, "o que os constitui é um jogo da memória e da história, uma interação dos dois fatores que leva a sua sobredeterminação recíproca"; sem essa vontade, os lugares de memória correspondem a lugares de história, factualmente. "A razão fundamental de ser de um lugar de memória, observa Pierre Nora, "é a de deter o tempo, bloquear o trabalho de esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte" (NORA, apud CANDAU, 2011, p. 156).

No caso de lugares de memória referentes aos grupos de imigrantes, esse processo se dá especificamente de forma simbólica, pois suas experiências implicam um projeto de desenraizamento contínuo, um "estar em trânsito" que torna os lugares efêmeros e circunstâncias, porém, não menos significativos para a construção das memórias individuais e coletivas.

Por vezes, não é um território de um só lugar que constitui o grupo, "mas uma memória ligada a uma sucessão de lugares de uso e habitação", como se pode observar a respeito de lugares de memória de grupos de imigrantes. É a casa de Sétif memorizada que permite aos judeus dispersados na região de Marselha construir suas identidades por um processo simbólico: a casa "representa o enraizamento em um ambiente geográfico e humano que se apaga". (CANDAU, 2011, p. 158)

Na canção "Tudo outra vez" também de 1979, Belchior canta o sentimento do exilado, isto é, relembra os amigos, a companheira, os objetos, os costumes deixados para trás devido ao afastamento sofrido. No entanto, mesmo lamentando as perdas, reafirma querer tudo aquilo outra vez um dia, em liberdade; nesse caso, suas memórias se responsabilizaram por manter firmes a identidade e os sonhos do eu lírico. Em uma apresentação ao vivo, o cantor introduziu a referida canção explicando que seu objetivo com a composição não consistiu em um retorno esclarecido do passado:

[...] Nostalgia... não é aquela dor de pretender que o passado possa ou deva voltar. E também não é nenhum respeito demasiado ou uma veneração descabida ao passado, à tradição. É mesmo um recompor os laços humanos com o meu lugar, com as pessoas

do meu lugar que, tradicionalmente, são obrigadas a deixar a sua casa, a deixar a sua história... e até fiz uma música, uma canção falando desse sentimento do exilado, daquela pessoa que pelos mais diversos motivos foi obrigada a deixar o seu lugar, a sua cidade [...]. (BELCHIOR, 1992).

Belchior, poética e paradoxalmente, utiliza-se de suas memórias para repreender qualquer possibilidade de retorno ao passado. Seu compromisso em “recompor os laços humanos” diante do contexto de repressão e exílio se dá através de um olhar atento, pretensiosamente memorial, tal qual propõe a tese de Nora sobre a importância de estabelecer lugares de memória, fixar raízes, garantindo assim a representatividade do nordestino no cenário musical brasileiro. Segundo Candau (2011, p. 158), “a permanência das referências espaciais nos confere um sentimento de ordem e quietude e a ilusão de não haver mudado através do tempo, o que é sempre tranquilizador para a identidade pessoal e coletiva”.

Enquanto o trabalho de memória com acesso às lembranças promove o exercício da autoconsciência e do conhecimento histórico geral, há também, por outro lado, o indivíduo ou o grupo que opta por uma contenção de certas irrupções mnésicas, o que também reflete fundamentalmente sobre a organização da identidade visando a construção de uma imagem satisfatória. Em alguns casos, essa restrição funciona como um mecanismo de defesa do ego contra a lembrança de algum acontecimento traumático ou doloroso que logo “pode se manifestar através de sintomas neuróticos, pelos sonhos, pelos *lapsus linguae* ou *calami* e todos os atos falhos” (Ibidem, p. 64). Em outros, atua politicamente, de forma que possa servir a interesses de dominação e exclusão. De toda forma, no que tange à identidade individual, o esquecimento permitirá que o sujeito “vire a página” e “volte a ser ele mesmo” (Ibidem, p. 64), ao passo que, quando aplicado à ideia de coletividade, consequências dos mais variados tipos surgem, contribuindo para o alargamento e polêmica em torno da questão.

1.3.2 Políticas da memória x políticas do esquecimento

No subtítulo anterior, explanamos o conceito de memória e sua relação direta com a construção das identidades. Inferimos que a narrativa do cancionero de Belchior, nessa perspectiva, contribui tanto para a compreensão da memória individual quanto coletiva e vem marcada por um lirismo melancólico, sobre o qual discorreremos mais detalhadamente na próxima seção. Agora, o objetivo deste item consiste em analisar o modo de representação da memória enquanto dever político e sua relação com a obra do cancionista.

Vale lembrar que, em uma perspectiva socioantropológica, o trabalho de memória envolve diretamente a busca pela compreensão do presente à luz de eventos passados, o que não elimina o intento de uma projeção futura. Toda essa configuração, por sua vez, pressupõe tanto o exercício de uma elaboração do passado que, como se sabe, não encontra-se previamente entendido ou delimitado, quanto a dependência de pontos de vista, critérios de avaliação, mecanismos seletivos de memória individual e coletiva (GINZBURG, 2010, p. 202). Do ponto de vista político, pensemos em quantos governos, empresas, grupos e sociedades deixam de reproduzir certos acontecimentos porque não lhes é conveniente lembrar, ou, quantas vezes cabe a outras instâncias produzirem as lembranças para que não haja esquecimento.

Nesse sentido, o trabalho da memória contempla a ideia de que aquilo que o indivíduo ou a sociedade escolhe lembrar ou prefere esquecer é capaz de legitimar ou deslegitimar discursos, atitudes, comportamentos, cerimônias, direcionamentos sociais etc., fator que, além de reproduzir interesses de ordem política e econômica, visa interferir diretamente sobre a organização e o *modus vivendi* da sociedade como um todo.

Tomaremos, inicialmente, a expressão “dever de memória”, a qual o filósofo Paul Ricoeur (2007, p. 101) qualifica como sendo “o dever de fazer justiça, pela lembrança, a um outro que não o si”. A tese do autor francês nos remete à noção de dívida histórica e às possíveis lutas por reparo e reconhecimento de acontecimentos passados sensíveis. Para além do culto e homenagem às vítimas que não mais se encontram presentes para impor sua defesa e o esclarecimento dos fatos, o dever de memória cumpre, hoje, um compromisso político, de responsabilidade e respeito para com os outros e seus familiares. Seguindo essa mesma linha, Joel Candau (2011, p. 125) alerta para o fato de que “não satisfazer o dever de memória é expor-se ao risco do desaparecimento (...)”, onde “(...) o esquecimento pode mesmo estar na origem da perda de si mesmo”, ou seja, o autor relaciona a necessidade de lembrar à preservação das identidades, de modo a oferecer-lhes sentido e dignidade.

Este conceito surgiu na França por volta de 1950 e recentemente vem ganhando significados mais amplos, estando, hoje, fundamentalmente associado a eventos trágicos da história, como guerras e genocídios. Nesse âmbito, Auschwitz constitui-se modelo de ação, ou, a máxima daquilo que não pode e não deve ser esquecido (GAGNEBIN, 2006), um paradigma irrefutável da catástrofe social. Como explicar a exploração, a morte e o desaparecimento de milhares de judeus na Segunda Guerra Mundial? Como aliviar o trauma de quem sobrevive a esse tipo de calamidade? Como o trabalho de memória pode contribuir enquanto instrumento de luta e enfrentamento às tentativas de retorno da barbárie?

No Brasil, o dever de memória se aplica sobretudo aos casos de violação aos direitos humanos ocorridos durante os períodos de colonização e escravidão e que influenciaram todos os outros sistemas de opressão, como a ditadura militar. Neles, milhares de vítimas, em virtude de suas condições sociais, raciais e políticas, morreram ou tiveram suas dignidades defasadas por agentes autoritários. Tais episódios marcaram profundamente a história do país bem como as gerações subsequentes dos envolvidos, resultando em formas específicas de trauma, preconceito e exclusão¹⁰. Contudo, considera-se que o dever de memória pode ser aplicado também às minorias que se manifestam no multiculturalismo – as lutas constantes de mulheres, negros, nordestinos, refugiados e pessoas LGBT –, bem como às situações mais corriqueiras do cotidiano que geram conflitos e interferem decisivamente no modo de ser e estar dos sujeitos. Na perspectiva que empresta a memória como estratégia de luta e enfrentamento, Jeanne Marie Gagnebin (2006) ressalta:

Na história, na educação, na filosofia, na psicologia o cuidado com a memória fez dela não só um objeto de estudo, mas também uma tarefa ética: nosso dever consistiria em preservar a memória, em salvar o desaparecido, o passado, em resgatar, como se diz, tradições, vidas, falas e imagens. (GAGNEBIN, 2006, p. 97).

Trata-se, nesse sentido, de um compromisso ético pautado no dever de não esquecer. Ao lembrarmos acontecimentos, costumes e valores de nossos antepassados, concedemos a eles o respeito necessário e a nós mesmos a oportunidade de compreendermos o nosso próprio presente. Dessa forma, o dever de memória apresenta-se como uma necessidade política e moral, representando a busca pela justiça, pela verdade e pelo combate a qualquer tentativa de retorno da barbárie.

Ao lado do processo de constituição do campo memorial, tem-se o trabalho com a transmissão histórica. Ambas compreendem fontes legítimas de representação do passado, mas diferem potencialmente em seus objetivos, isto é, representam duas vias de acesso ao passado paralelas, porém são obedientes a duas lógicas distintas. A história tem por finalidade esclarecer, propor a exatidão dos fatos, revelar e ordenar, enquanto o trabalho de memória pretende essencialmente a verossimilhança, a instauração, a modelagem e, por isso mesmo, “é atravessada pela desordem da paixão, das emoções, dos afetos” (CANDAUI, 2011, p. 132), o que, de fato, apresenta o risco de excesso de subjetividade.

¹⁰ Na oportunidade ressaltamos o posicionamento de autoridades governamentais que insistem em permanecer com estratégias extremas de esquecimento em relação à ditadura militar de 1964 a 1985, quer seja por meio de falas, documentos oficiais ou atos de abuso e negligência.

Em sua obra, Candau declara ainda que “afetiva e mágica, enraizada no concreto, no gesto, na imagem e no objeto, a memória ‘se compõe dos detalhes que a confortam; nutre-se de lembranças vagas, globais e flutuantes, particulares e simbólicas, sensíveis a todas as formas de transmissão, censura ou projeções’” (Ibidem, p. 132). A história, por sua vez, cumpre um dever contrário à medida em que busca ser explicativa, exata, documental, intelectualmente objetiva, porém, também, não imparcial. Em geral, ambas cumprem formas legítimas de representação do passado servindo de estratégia militante e identitária.

Walter Benjamin, em suas célebres teses *Sobre o conceito de história*, escritas em 1940, condena a fatídica pretensão do historiador em se identificar afetivamente com o ponto de vista do vencedor, demonstrando assim a sua ligação direta com os modelos tradicionais de poder e dominação. Trata-se de uma relação que potencialmente desconstrói o fenômeno da empatia perante a humanidade, corteja os ideais dominadores, inibe a exposição de tantas outras fundamentais causas e consequências, e a torna, na visão do autor alemão, uma ciência historicista e burguesa. Críticos acusam os documentos tradicionais que compõem tal ciência de serem incapazes de dar conta das grandes catástrofes humanas do século, sobre o que elas têm de indizível quanto à violência e aos atos absolutos de desumanização.

Na mesma obra, Benjamin declara que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo 'tal como ele propriamente foi'. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo" (Tese VI). Impreterivelmente essa tese se apresenta de forma urgente, tendo em vista o reaparecimento dos ideais de corte fascista ao redor do mundo e a reimplantação de tantos outros sistemas políticos autoritários em pleno contexto pós-segunda Guerra Mundial. Ao declarar que “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz” (Tese V), o autor suscita o efeito “lampejo” do passado no sentido de demonstrar que o presente clama com veemência os fatos históricos, e que se não nos atentarmos ao que está acontecendo no mundo agora, neste exato momento, corremos o risco de sucumbir, nos perder diante da história e então retroceder. Tal passagem tem por finalidade advertir o leitor, chamar a sua atenção para a necessidade de reconhecimento e apreensão desse passado para que outras mesmas catástrofes não se repitam.

Em um polo oposto e também concomitante ao ato de lembrar, temos o trabalho de esquecimento. Este, enquanto dimensão da condição histórica de humanos que somos (RICOEUR, 2007, p. 38), pode aparecer exercendo uma função redentora, nem sempre frágil e puramente negativa quanto ao processo de restituição do passado, mas como fonte de êxito em que pese mecanismos de defesa do ego, a saúde emocional, a capacidade de “seguir adiante”. Em todo caso, trata-se de uma questão inerente e fomentadora de discussões. Conforme aponta

Phillipe Joutard (2007), o esquecimento se dá de duas formas, “há o esquecimento daquilo que parece insignificante e não merece ser lembrado; e há o ‘esquecimento de ocultação’, o esquecimento voluntário, aquele do qual não se quer ter lembranças, porque ele perturba a imagem que se tem de si” (JOUTARD, 2007, p. 223).

Em um país como o Brasil, deliberadamente marcado pela violência e acusado de não ter memória, o ato e a política do esquecimento constitui um preocupante dispositivo que atua na contramão do dever de memória/justiça. Jaime Ginzburg (2010, p. 124) alega que “a memória coletiva que a sociedade brasileira elabora para si mesma, dinamicamente, tem as marcas e as limitações de experiências de opressão”. Para o autor, a formação do cânone local, sobretudo literário, tanto expressa ainda os interesses da tradição patriarcal, quanto revela o caráter agônico da experiência de violência, o que demonstra o esfacelamento do dever de memória em prol do ato de denegação também em termos estético-educacionais.

Do ponto de vista não ficcional, igualmente podemos afirmar que o Brasil tem representado parte dessa terrível imagem de uma humanidade sem memória, tal como expõe Theodor Adorno no texto *O que significa elaborar o passado*, de 1963. O autor justifica o não esclarecimento de eventos passados com base no princípio de racionalidade e progressividade dos ideais burgueses que procuravam (e ainda procuram) externalizar somente o que lhes fossem conveniente, tanto em termos ideológicos quanto econômicos. Segundo Adorno, “quando a humanidade se aliena da memória, esgotando-se sem fôlego na adaptação ao existente, nisto reflete-se uma lei objetiva de desenvolvimento” (2008, p. 4). Nessa medida, o apagamento da memória funcionaria como resultado de uma consciência vigilante, intencional:

Apagar a memória seria muito mais um resultado da consciência vigilante do que resultado da fraqueza da consciência frente à superioridade de processos inconscientes. Junto ao esquecimento do que mal acabou de acontecer ressoa a raiva pelo fato de que, como todos sabem, antes de convencer os outros é preciso convencer a si próprio. (ADORNO, 2008 [1963], p. 4)

A forma institucionalizada de esquecimento que é a anistia (cuja própria raiz etimológica, em grego, acusa o termo), tem como finalidade a busca do perdão por parte do Estado Democrático Brasileiro àqueles que durante o período de ditadura militar tiveram suas liberdades ceifadas pelos órgãos de repressão e tortura. Basicamente, a ideia consiste no pedido de perdão e na indenização das vítimas como forma de “reconhecimento” e restituição da “paz”, porém, tal exercício opera muito mais como projeto de esquecimento e impunidade, haja vista que o Estado acaba por “abafar” o direito dos cidadãos de lembrarem/elaborarem seu passado e o de seus entes queridos, o que culmina no desgastante sentimento de revolta e indignação

por parte de grande parcela da sociedade. Também a própria Shoah, pensada como projeto de esquecimento a partir do extermínio de judeus nas câmeras de gás que era rápido, eficiente e desprovido de vestígios, refletem o caráter transgressor da política de esquecimento.

Por outro lado, como dito anteriormente, o trabalho de esquecimento como polo complementar ao ato de lembrar pode também constituir um direito, um dever e uma necessidade sobretudo em casos de trauma envolvendo guerras e genocídios em que a negação do passado se apresenta como possibilidade única de sobrevivência. Além disso, destacamos que esquecer pode ser também parte do processo de construção identitária pelo sujeito com relação ao seu passado.

A filosofia existencialista de Friedrich Nietzsche, em *A Genealogia da Moral* (1887), considera que tanto o homem individual quanto a própria humanidade sofrem com o passado, logo defende a prática do esquecimento como opção para a manifestação da saúde e da liberdade. Segundo o autor:

Esquecer não é uma simples *vis inertiae* [força inercial], como creem os superficiais, mas uma força inibidora, ativa, positiva no mais rigoroso sentido, graças à qual o que é por nós experimentado, vivenciado, em nós acolhido, não penetra mais em nossa consciência, no estado de digestão (ao qual poderíamos chamar "assimilação psíquica"), do que todo o multiforme processo da nossa nutrição corporal ou "assimilação física". Fechar temporariamente as portas e as janelas da consciência; permanecer imperturbado pelo barulho e a luta do nosso submundo de órgãos serviços a cooperar e divergir; um pouco de sossego, um pouco de tabula rasa da consciência, para que novamente haja lugar para o novo [...]. (NIETZSCHE [1887], p. 22)

Para o filósofo alemão, o homem livre é aquele que esquece. Nesse sentido, Nietzsche elogia a virtude do esquecimento destacando-a como uma forma de *saúde forte*¹¹: “[...] Eis a utilidade do esquecimento, ativo, como disse, espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: com o que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento” (Ibidem, p. 22). Em todo caso, consideramos que tanto o trabalho de memória quanto o de esquecimento são essenciais, porém necessitam ser relativizados na busca por uma *política da justa memória* (RICOEUR, 2007, p. 17).

Nosso intuito é avaliar tal demanda nas canções de Belchior, compreendendo que o autor visa o trabalho de esquecimento como forma de evoluir no tempo, renega todo um passado marcado por formas arcaicas e repressoras de comportamento em prol da construção de um futuro ressignificado, moderno e libertador. Suas intenções de ruptura não ocorrem sem antes

¹¹ Termo empregado pelo próprio filósofo.

cumprir com o ato de rememoração ou sem antes instigar seu público sobre a funcionalidade do tempo. Ao contrário de Drummond que em seu livro de poemas memorialísticos investiu na premissa de ter que “esquecer para lembrar”¹², inferimos que Belchior engajou-se na missão de “lembrar para esquecer”. É por promover o desapego ao pensamento retrógrado e às práticas autoritárias de governo com base em atos de recordação que sugerimos que sua obra atue como instrumento político no que diz respeito ao dever de memória.

1.4 A melancolia de resistência

*Valia mais desejar que um dia a arte desapareça
do que ela esquecer o sofrimento, que é a sua
expressão e na qual a forma tem a sua
substância.*

Theodor Adorno

Com o intuito de concluir, neste primeiro capítulo, o estudo teórico que auxilia na compreensão do processo de construção identitária na obra de Belchior, abordaremos, nesta seção, o conceito de melancolia e o modo como esta vem influenciando subjetividades e perspectivas, especialmente no âmbito da produção artística. Antes, porém, cabe ressaltar a complexidade do tema, fator que aponta a necessidade de compreendê-lo por meio de um viés interdisciplinar em que pese noções de ordem médica, filosófica e literária.

Podemos inferir que a melancolia constitui-se como um dos aspectos mais intrigantes daquilo que conhecemos como modernidade. Trata-se de um tema que é ainda pouco explorado, porém de grande importância ao entendimento da conjuntura socioemocional do mundo contemporâneo. Ao longo da história, o conceito de melancolia passou por incisivas transformações chegando ao Brasil ganhando especificidades. De acordo com Jaime Ginzburg (2010), durante o século XX, em alguns casos:

[A melancolia] se deve à forte presença da violência em nossa história política e social. Essa violência é particularmente intensa e sistemática nos períodos caracterizados como regimes autoritários, o Estado Novo e a Ditadura Militar, nos quais seu exercício foi metódico e planejado, mas não se restringe a eles, perpassando no país, ao longo de todo o período que Eric Hobsbawm chamou de era dos extremos. (GINZBURG, 2010, p. 98)

¹² Referência à *Boitempo*, livro de poesias de caráter memorialístico publicado por Carlos Drummond de Andrade inicialmente em três volumes: *Boitempo I – Memória* (1968), *Boitempo II – Menino antigo* (1973) e *Boitempo III – Esquecer para lembrar* (1979).

À luz de autores como Moacyr Sciliar e Idelber Avelar em sua avaliação crítica da literatura latino-americana no livro *The untimely present*, Ginzburg apresenta uma perspectiva que nos parece relevante, qual seja, a concepção de que o termo melancolia pode estar associado à atividade memorial humana à medida em que percebe que há uma dificuldade de compreensão e representação do presente quando da ruptura com a concepção linear do tempo (Ibidem, p. 99). Tal ruptura, por sua vez, acusa uma ausência de superação do passado – ou, excesso de passado – que implica, diretamente, na formação do estado melancólico do sujeito. Em outra obra dedicada ao estudo da melancolia, Jaime Ginzburg (2001) observa que “o melancólico estaria numa espécie de ponto-chave tenso, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas, e se perturba com o futuro, pelo medo de um possível dano” (Idem, 2001, p. 103). A percepção do tempo, nesse sentido, é pautada pela melancolia que, logo, é também articulada ao trauma. O entendimento do autor, portanto, permite-nos enveredar pelo campo que considera o trabalho de memória – relação com o tempo como sendo uma constituinte do estado melancólico individual e coletivo.

Seja na música, no cinema, nas artes plásticas ou na literatura, a melancolia corresponde a uma característica recorrente no campo das produções artísticas trazendo com ela importantes discussões em torno de sua legitimidade: aquela que é vista como declínio psíquico e humoral do sujeito (patologia) ou como condição existencial natural do ser humano (estado).

O termo em si vem do grego *melas* (negro) e *kholé* (bile) que em conjunto significa bile negra (*melaina cholè*). Tal conceito designa o fluído líquido produzido pelo fígado como auxiliar na digestão dos alimentos, no entanto, Hipócrates, estudioso de medicina na Grécia Antiga, associou a produção excessiva dessa substância no organismo à condição responsável pelo sentimento de tristeza no indivíduo. Logo, tal circunstância fisiológica passou a explicar também o estado de descontentamento profundo sobre a condição existencial humana.

Ressaltaremos, contudo, o estudo da melancolia que a considera uma fonte de luta e ressignificação, tal qual propõe Cibele Verrangia Silva em sua Tese de Doutorado dedicada à criação e análise do conceito *melancolia de resistência*, especialmente nas obras *Mayombe* e *A Geração da Utopia* do escritor angolano Pepetela. Nelas, a autora defende a seguinte ideia:

No lugar de pensarmos a melancolia como solo infértil, terreno árido, infrutífero, a ressignificação que fazemos da melancolia, a percebe como potencialidade transformadora, autoral, anti-hegemônica, tendo na produção artística, especificamente, literária, sua representação máxima. A melancolia será metaforizada em arte que, numa linguagem muito característica, beira o desapontamento e o desencanto, ao mesmo tempo em que ousa desafiar o sistema e se refaz num processo de luta e resistência. (SILVA, 2018, p. 64)

Nessa perspectiva, a professora explora uma outra possibilidade de compreensão da melancolia que busca claramente fugir do entendimento tradicionalmente difundido, isto é, a forma apreendida no ocidente de que esta corresponde única e fatalmente à questões fúnebres, pessimistas e decadentes e que, portanto, todo indivíduo ou obra que apresente a referida característica estará envolto (a) por esta “carga” puramente negativa. Pelo contrário, seu trabalho visa ressaltar sobretudo a “substância regenerativa” contida no *conceito-fluído* e todo seu aspecto agregador, tomando como exemplo os personagens das narrativas de Pepetela que em face das lutas constantes por independência e dignidade enfrentaram situações de excesso (trauma) decisivas nas construções de suas identidades.

A melancolia de resistência parece-nos decisiva em circunstâncias de desenraizamento, exílio, nostalgia e saudade, guerras, violências, despersonalizações de toda a espécie, como o racismo, produzindo, num aparente paradoxo, levantes criativos de embate e combate, construindo epistemologias no contexto pós-colonial (Ibidem, p. 64).

Sendo assim, consideramos que a referida obra auxilia na compreensão do aspecto melancólico que atravessa a lírica de Belchior, tendo em vista sua condição de migrante na década de 1970 no Brasil, isto é, sujeito que vivenciou a experiência do desenraizamento, sofreu preconceitos e buscou resistir artisticamente aos absurdos de um regime ditatorial com o intuito de lutar por um futuro melhor e mais justo.

Importante ressaltar que a busca por um significado preciso para o termo melancolia até hoje constitui-se um desafio. Dentre as possibilidades elencadas ao longo da história, podemos pensá-la como um profundo estado de tristeza pessoal, um quadro inescapável da psicopatologia, um pecado mortal, um furor criativo ou até mesmo a condição que alimenta o pensamento suicida, no entanto, inicialmente, concentramo-nos na premissa básica de que, desde o século IV a.C. na Grécia, a melancolia é tida, sobretudo, como um estado típico da alma humana, ou, um traço psíquico/comportamental constitutivo de algumas personalidades que, por esta razão, revela-se um fator determinante no processo de construção identitária dos sujeitos.

Segundo a medicina hipocrática, todos os nossos estados de ânimo seriam regulados pelo fluxo dos quatro humores ou fluídos vitais, quais sejam, o sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra, sendo a busca pela justa medida destas quatro substâncias o fator responsável pelo equilíbrio do vigor humano. Esta última, *melan kholé*, decorreria de um tipo de degradação do sangue, uma putrefação que desordena o funcionamento do corpo. Tal substância negra conduziria, portanto, o indivíduo a um estado conflitivo de medo e desânimo, daí os sintomas

do melancólico: a lentidão de gestos, o comportamento precavido, o abatimento, a genialidade criativa irritadiça. A partir de então, essa misteriosa tristeza seguiu seu curso oscilante na história humana, enviesando-se pelos campos da espiritualidade, da filosofia, da vida moral, das artes e letras, e desencadeando ora um quietismo desesperado ante as misérias do mundo, ora a abertura das portas da percepção.

Dois textos são fundadores e fundamentais para a compreensão do termo em questão: *O homem de gênio e a melancolia - Problema XXX* (1998), de Aristóteles e *Luto e Melancolia* (2011 [1917]), de Freud. A visão aristotélica iniciada na Grécia Antiga cuidou de associar o estado melancólico humano à noção de genialidade, isto é, para Aristóteles, os indivíduos portadores da bile negra estariam também condicionados a disporem de uma profunda capacidade criativa, significando aquilo que ele classificou como *homens de exceção*. Tais homens excepcionais, por sua vez, foram representados especialmente pelas figuras dos artistas, poetas, filósofos e políticos que, por apresentarem significativa experiência subjetiva, estariam também dotados de toda uma comoção melancólica. Assim, o filósofo grego apresenta o conceito “não como patologia ou algo a ser superado, curado, mas como um caráter especial da subjetividade humana, que singulariza alguns sujeitos” (SILVA, 2018, p. 81).

Aristóteles destaca, ainda, que o efeito causado pela produção de bile negra no organismo se manifesta de forma individual, sendo necessário conhecer a causa da natureza melancólica de cada um. Nessa condição, firma-se a máxima de que os melancólicos seriam seres de exceção por natureza e não por doença.

Uma das formas de manifestação e apreensão da ação da bile negra no organismo, segundo o autor, pode ser comparada à experiência do vinho, que, dependendo da qualidade e da quantidade ingerida, induz o sujeito a comportamentos audaciosos, violentos, insanos ou amáveis. Nessa analogia prevalece o fator da inconstância, isto é, da possibilidade de comportamentos variados, das causas de efeitos diversos atuando como mecanismo de defesa da substância. De acordo com Cibele Silva (Ibidem, p. 83), Aristóteles enfatiza, portanto, um outro aspecto determinante no tocante ao perfil melancólico, que é o caráter de ambivalência. Assim como o vinho, a melancolia também pressupõe os estados quentes e frios que podem atuar de forma direta na construção de uma identidade instável e volúvel. Ao mesmo tempo em que pode agir covardemente, o sujeito se enche de coragem; se detém um comportamento reflexivo e introspectivo, pode também assumir atitudes de forma agitada; se apresenta traços de loucura, pode estar também propenso a desenvolver talentos, e assim por diante. Contudo, há também uma possibilidade de norma nessa mistura instável, na qual o equilíbrio entre o

quente e o frio é capaz de gerar a saúde do melancólico. Nesse sentido, o pensador menciona o fenômeno da *eukrasía* (a boa *krásis*, a boa mistura):

[...] um humor que é por natureza instável, daquilo que é por essência uma mistura inconstante, e, portanto, a-normal ou sem norma. E não se pode explicar esta boa mistura ou *eukrasía* a não ser pelo resfriamento do quente ou o aquecimento do frio, quer dizer, um certo equilíbrio frágil entre o quente o frio. (CHAUÍ-BERLINCK, 2008, p. 43).

A loucura, na visão de Aristóteles, representa ainda uma importante fonte para a construção do conceito de melancolia, pois pode ser entendida “como a capacidade que o sujeito tem de sair de si mesmo” (SILVA, 2018, p. 84). Seu princípio de fuga do “estado normal” vem acompanhado de certa ousadia necessária ao indivíduo, permitindo que o mesmo olhe para a situação de forma alheia, o que pressupõe toda uma dose espiritual, intuitiva, analítica e, também, revolucionária¹³ na construção das narrativas.

Por fim, vale destacar o cuidado de Aristóteles em tomar a poesia como o “gênero literário escolhido para a problematização da produtividade do melancólico” (Ibidem, p. 84). Por ser lugar de inspiração, a arte poética permite que o sujeito conquiste autonomia e tenha a oportunidade de metaforizar a vida.

Se o pensador grego nos apresentou uma versão filosófica da melancolia que a toma como um estado virtuoso da alma, Sigmund Freud, em sentido oposto e séculos mais tarde, desenvolveu teorias clínicas que consideram o fenômeno uma patologia. Ambos os estudos, no entanto, contêm fontes essenciais para a discussão no presente trabalho.

Em *Luto e Melancolia* (2011 [1917]), o objetivo principal de Freud é associar o estado melancólico ao afeto normal do luto, considerando que ambos os conceitos surgem de uma mesma causa, qual seja, a perda de um ente querido, de uma abstração ou de um ideal. O luto, nesse sentido, é constatado a partir do momento em que o princípio de realidade vence o ego, gerando, assim, a reação à perda, sendo que, em algumas pessoas, esse fenômeno se dá sob forma de melancolia, a considerar uma certa predisposição patológica¹⁴.

Na visão do autor, o trabalho do luto consiste em afastar toda forma de libido sobre o objeto perdido, o que claramente não corresponde a uma tarefa fácil. Freud determina que “esta

¹³ Em 1988, Belchior lançou, pela gravadora Philips, o álbum *Elogio da Loucura*, em que, servindo de referência à célebre obra renascentista do escritor, filósofo e teólogo Erasmo de Roterdã, denunciou em suas canções, muito a partir da sátira, possíveis males contemporâneos como a hipocrisia, a intolerância e os vícios da sociedade capitalista.

¹⁴ O autor, entretanto, não considera o luto uma patologia carente de tratamento médico. Confia que, com o passar do tempo, este estado inegável do processo de perda pode ser superado e por isso julga inútil ou mesmo prejudicial qualquer forma de interferência sobre o mesmo. (FREUD, 2011, p. 5)

oposição pode ser tão intensa, que dá lugar a um desvio da realidade e a um apego ao objeto por intermédio de uma psicose alucinatória carregada de desejo” (FREUD, 2011, p. 5).

A busca pelo desligamento da catexia, que é o processo pelo qual a energia libidinal disponível na psique é vinculada à representação mental de uma pessoa, ideia ou coisa, torna-se então um processo dispendioso, que demanda tempo. Ao ser finalizada, o ego encontra novamente seu estado livre e desinibido e, assim, o trabalho do luto é concluído. Neste, a busca pela aceitação da perda torna-se um objetivo desafiador e gerador de novas formas de degradação psíquica e comportamental que mantêm relação direta com o estado da melancolia. Assim, Freud define os traços mentais característicos do fenômeno melancólico como:

[...] um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição. (Ibidem, p. 5)

A melancolia é tida então como um sintoma que deturpa a alma humana, provoca o instinto da inibição tornando o sujeito frágil e introspectivo. Com exceção da perda da autoestima, todos os sinais mencionados confundem-se com as reações do luto. Ambos compartilham especificamente a mesma perda de interesse pelo mundo externo. “Para Freud a melancolia se estabelece analogamente ao luto, mas um luto prolongado, patológico, uma tristeza que invade o ego, que modifica o sujeito, que atrapalha o desenvolvimento social do indivíduo e que, portanto, necessita de tratamento e cura” (SILVA, 2018, p. 77).

Esse constitutivo sentimento de tristeza culmina fundamentalmente em um modo específico de perda da autoestima. Para o indivíduo enlutado, o mundo é quem perde o valor e o sentido, no caso do melancólico, é o próprio ego que se deteriora. A incapacidade de lidar com o próprio eu, portanto, leva o sujeito a repensar a vida, a se sentir moralmente desprezível ao ponto de se autoenvilecer. Nesse sentido, a autocrítica e o delírio de inferioridade são questões que se manifestam de forma exacerbada e podem vir acompanhadas pela insônia e pela recusa a se alimentar. Freud (2011, p. 7) afirma que “no quadro clínico da melancolia, a insatisfação com o ego constitui, por motivos de ordem moral, a característica mais marcante”.

Há, ainda, um fator considerável no tocante à condição melancólica, de acordo com o pensamento do psicanalista, que corresponde aos efeitos do inconsciente. Bloqueios como inibição e perda de interesse são vistos de forma clara e consciente no luto, isto é, são naturalmente intrínsecos ao processo pois é evidente que existe a perda plena do objeto, o que

não acontece em casos de melancolia, onde não se sabe bem ao certo a razão do sentimento. Logo, essa perspectiva aponta para o caráter fantasioso e inconsciente do estado melancólico.

Tais ocorrências, somadas às altas doses de autocrítica e autorreferência, resultam em importantes discussões acerca do ego e apontam, ainda, a base narcisista do perfil melancólico. Há inúmeros casos de contradição, em que o indivíduo se utiliza de críticas que na verdade não são voltadas para si, mas para o outro que de alguma forma lhe feriu, fazendo surgir a regressão da libido ao ego. Se bem repararmos “(...) percebemos que as auto-recriminações são recriminações feitas a um objeto amado, que foram deslocadas desse objeto para o ego do próprio paciente” (Ibidem, p. 8). Tal sentimento recalcado irá contribuir para a construção de uma imagem maçante do melancólico, daquele que, por conta de uma perda inesperada se revolta, se contradiz e até mesmo se vitimiza.

A ambivalência também irá assumir uma pré-condição decisiva, especialmente em casos onde não ocorrem uma retração regressiva da libido. O sujeito passa a adquirir um comportamento ambíguo, em que se entrelaçam sentimentos de amor e ódio e torna possível a sensação de prazer a partir de alguma situação perigosa.

Contudo, é a partir da ideia de *mania* desenvolvida por Freud que a autora irá consubstanciar a sua tese em torno do conceito de *melancolia de resistência*. O psiquiatra destaca o episódio maníaco como um dos polos complementares do complexo melancólico que tem por objetivo cumprir exatamente a função oposta em seus sintomas. Em uma perspectiva contrária à inibição promovida pela melancolia, a mania vem como uma espécie de libertação. Quando finalmente o *eu* consegue vencer – temporariamente – a batalha contra a consciência moral que atormenta o ego, a mania surge em forma de triunfo, quer dizer, a energia gasta durante o processo de retração da libido sobre o objeto perdido retorna euforicamente.

Enfim é chegado o momento em que o eu melancolicamente reprimido desfaz de sua condição retraída e tem reações muito exageradas no polo oposto. Tal atitude, no entanto, não é minuciosamente estudada pelo psicanalista, sendo, nesse sentido, carente de atenção e reinterpretções. Com isso, Silva subverte a ideia de Freud, utilizando-se do efeito transgressor da mania para então ressignificá-la:

Nossa tese visa pensar a melancolia de resistência, aquela que através do envolvimento profundo do sujeito com seu eu mais interior, faz com que ele responda de forma criativa, autoral, emancipada frente às adversidades e opressões do sistema, retornando do estágio de desencantamento e apatia renovado, recuperado. O exagero que Freud entende como mania de modo a patologizá-lo, entendemos como processos de resistência e enfrentamento à dominação. (SILVA, 2018, p. 80)

Pensando do ponto de vista literário, temos então a construção de narrativas em que os personagens se mostram reprimidos e apáticos em um primeiro momento e vão, aos poucos, garantindo formas de denunciar as situações de conflito e demonstrar ações de resistência. Consideramos que tal perspectiva auxilia na compreensão dos versos *belchiorianos*, cujo teor abrange toda uma dor latente, profundas doses de introspecção e análises críticas da realidade que na verdade atuam de forma a garantir a ressignificação do sujeito. Em seu contexto de adaptação constante e sobrevivência às novas imposições políticas e industriais, manter a sanidade e o otimismo diante da situação constitui o desafio maior, e é na arte, sobretudo a musical, que o cearense afirma seu perfil melancólico e insurgente.

Diferentes interpretações ocorrem quando pensamos sobre o lugar da melancolia na música brasileira. O Brasil, um país mundialmente conhecido por sua alegria e bom humor, imagem que se cristalizou por meio de práticas e discursos ao longo do século XX, tem, por outro lado, uma face triste que é pouco considerada e analisada pela crítica e pelos próprios brasileiros. Em um ensaio dedicado à presença da melancolia na música popular brasileira, Allan de Paula Oliveira (2014) destaca que:

Esta face melancólica, também expressa (e muito) na música popular, não representa a imagem oficial do povo brasileiro, não sendo, assim, a forma pela qual ele se apresenta no exterior. Porém, isto não quer dizer que tais valores – a tristeza e a melancolia – não estejam presentes e não sejam cultivados na cultura brasileira em diversas das suas manifestações. (OLIVEIRA, 2014, p. 8)

O autor explora o ritual onde a imagem da alegria é encenada, isto é, o Carnaval, evento extraordinário que visa um momento de inversão das regras e das posições sociais. Neste, as pessoas assumem, por, pelo menos cinco dias na prática, comportamentos jocosos e bem-humorados, onde o homem se veste de mulher, mulheres usam bigodes etc. No entanto, segundo Oliveira (2014, p. 13), o humor aqui “não aparece como regra, mas, sim, como exceção, como modo de estar no mundo que foge às imposições do cotidiano”. A música de Chico Buarque, intitulada “Sonho de um carnaval”, de 1966, aparece como exemplo: “Carnaval, desengano/ Deixei a dor em casa me esperando/ E brinquei, e gritei e fui vestido de Rei/ Quarta-feira sempre desce o pano”. O cotidiano, representado pela ordem, pelo ordinário e pela dor são deixados em casa, enquanto a alegria, na verdade, não passa de um fingimento que dura apenas o “tempo da folia”, pois sempre é chegada a quarta-feira de cinzas, o dia em que é preciso encarar a tensa e obscura realidade. Sobre o contexto de produção inicial das festas carnavalescas, tinha-se ainda a febre dos sambas-canções, caracterizados pelas letras tristes de andamento lento, os quais eram interrompidos pela subversão e pelo riso. Aqui, Oliveira destaca Vinícius de Moraes

e seu “Samba da bênção”: “É melhor ser alegre que ser triste, alegria é a melhor coisa que existe”, a continuação da letra revela o lado oculto: “mas para fazer um samba com beleza, é preciso um bocado de tristeza, é preciso um bocado de tristeza, senão não se faz um samba não” (Ibidem, p. 14).

Ainda com relação à canção popular, destacamos alguns aspectos que colaboram para a atribuição de estados de espírito mais tristes e melancólicos, quais sejam, a) o conteúdo da letra quando expressa questões de ordem sentimental e/ou desiludida b) o andamento lento da música; c) as questões referentes à tonalidade da canção – maior ou menor – gerando um efeito de tensão ou de resolução na configuração musical. Claramente, os modos de recepção que caracterizam uma música como triste ou alegre dependem muito da percepção individual do ouvinte, ou mesmo do contexto histórico ou cultural em que ele está inserido. Parte do que faz uma canção parecer mais alegre ou mais soturna também diz respeito a algo intrínseco à própria música, como a disposição das notas no campo harmônico, que por vezes se dá de forma mais equilibrada ou dissonante, ainda assim, a composição das escalas com acordes maiores ou menores mantém-se evidente no processo de distinção entre um tipo musical e outro. Na visão de Luiz Tatit (2012), o modo maior estaria associado aos ímpetus eufóricos, enquanto o modo menor corresponderia aos estados disfóricos, podendo ser talvez traduzidos, no universo da canção, como adequação aos estímulos físicos e aos estímulos emotivos, respectivamente. (TATIT, 2012, p. 157). Ainda segundo o autor:

Tudo ocorre como se o modo menor fosse um primeiro estágio de dissonância, mais propenso a representar a tensão disjuntiva: a perda, a ausência, a frustração e todas as paixões terminais de disforia. [...] Afastando-se das ressonâncias corporais, a tonalidade menor favorece a primazia da paixão sobre a ação, adequando-se perfeitamente aos textos que configuram um estado emotivo. (TATIT, 2012, p. 158)

Não obstante, é esperado que uma cultura que tenha passado por tantos eventos trágicos ao longo da história disponha de obras e perspectivas impregnadas do caráter melancólico. Nesse quadro, cabe a mediação conceitual decisiva da integração entre forma e conteúdo, forma e historicidade, sobre a qual Theodor Adorno lança luz em *Teoria Estética* (1970, p. 16): “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes de sua forma”. A própria tensão interna da obra é, portanto, significativa na relação com a tensão externa. Toda a elaboração estética estaria, nesse sentido, diretamente associada ao peso do passado que por sua vez envolve sofrimento, injustiça, perdas individuais e coletivas.

Contudo, tratamos aqui de uma melancolia que se quer analítica e, sobretudo, atuante. Tanto em termos comportamentais, quanto artísticos, a melancolia corresponde a uma

característica constitutiva da cultura e do povo brasileiro, sendo também parte indispensável da condição humana. Diferentemente da depressão que é de fato considerada uma patologia que causa apatia e paralisia, a melancolia “é melhor compreendida como ‘experiência existencial’ que leva o sujeito a um estado mais profundo de reflexão” (SILVA, 2018, p. 71), sendo, portanto, fator determinante do ato crítico e criativo, mesmo que se dê no campo da tristeza, do desconforto e da perda de sentido da vida cotidiana.

Com isso, inferimos que a melancolia se associa à disposição para a atividade filosófica, corresponde a um tipo de experiência existencial que permite que o indivíduo sinta, pense e contemple de modos que, em condições equilibradas, não seriam possíveis; ela cria novas realidades a partir de sua conexão com a produtividade artística. O melancólico, por possuir uma diversidade de caracteres dentro de si, sofre, mas deste sofrimento mesmo encontra as chaves necessárias para a busca das respostas, ou seja, aprende a ser resiliente. Tal conceito não deve ser restringido, portanto, à dimensão do sofrimento e da dor, com isso defendemos que não há falta de beleza na condição melancólica, há falta de aceitação, na qual é imperioso o entendimento desta como necessidade humana diretamente relacionada à capacidade de luta, resistência e ressignificação.

Seja na literatura, na música, no teatro ou na dança, dentro do nosso contexto, a melancolia é também frequentemente articulada ao trauma, à situações de excesso e de perda que causam a sensação de vazio e ausência da libido. É através das narrativas soturnas que poetas, músicos, escritores etc., não deixam esquecer a dor que fere a memória do artista/eu lírico e de toda uma sociedade que sofreu as barbáries de um sistema autoritário e desumano. Tais ocorrências nos levam, novamente, a toda uma dificuldade de compreensão e representação do presente, pois a memória cuida de trazer à tona as lembranças horrendas de um passado que na verdade não foi elaborado, muito menos superado. No caso das narrativas de Belchior, é possível observar os traumas e os sonhos de uma geração marcada pelo medo e pela incerteza, em que a tentativa de interpretar o presente se dá, sobretudo, de forma a combater os hábitos retrógrados de um passado *presente*. Nossa proposta é destacar o modo como o papel da memória e da melancolia contribui para a construção do sujeito migrante-*resistente* na poética do cantor.

CAPÍTULO 2 - A VOZ RESISTE E A FALA INSISTE

Em conferência originalmente proferida em inglês na Universidade Central Europeia de Budapeste em março de 2003, Paul Ricoeur (2003) coloca a questão do dever de memória sob o título da “reapropriação do passado histórico por uma memória instruída pela história, e ferida muitas vezes por ela”. Mais adiante, destaca o ofício da história como “modo de apropriação do passado pela memória”. Isto implica pensar que, embora assumam funções distintas, a memória e a história se constituem por meio de um diálogo constante, sendo, por isso mesmo, indissociáveis e antagônicas: a primeira corresponde à representação daquilo que é de ordem empírica, subjetiva e verossímil, e a segunda, daquilo que é documental, verificável e, portanto, pragmático. Ambas são fundamentais ao reconhecimento daquilo que foi.

Sendo assim, para melhor entendermos o funcionamento do trabalho de memória e o aspecto da melancolia em Belchior, acreditamos ser necessário um estudo do contexto histórico que compõe sua obra, e que envolve o dramático período autoritário da ditadura militar iniciada em 1964, no Brasil. Em tempo, não nos interessa, no presente trabalho, aprofundar a análise dos aspectos sócio-políticos que desencadearam a instauração do golpe e as práticas da ditadura militar. Interessa-nos, exclusivamente, uma breve retomada do panorama histórico como forma de situar o leitor e de contribuir para a compreensão dos conceitos empregados nas análises das canções. Para tanto, baseamo-nos nas contribuições de autores como Ferreira e Gomes (2018) e Napolitano (2014).

2.1 Militares no poder: o golpe de 64

*Por isso cuidado, meu bem, há perigo na esquina
Eles venceram e o sinal está fechado para nós
Que somos jovens (...)*

Belchior

Os anos que antecederam o golpe de 64 foram de grande efervescência política e cultural. Após o período de governo dos substitutos¹⁵ de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek assume a presidência da República juntamente com o vice João Goulart em 1956, traçando um

¹⁵ Com a morte de Getúlio Vargas, assumiu a presidência da República, inicialmente, o vice Café Filho, que foi afastado por motivos de saúde. Na sequência, o cargo foi provisoriamente ocupado por Carlos Luz e, ainda, Nereu Ramos.

plano de ação desenvolvimentista cujo ideal era trazer ao Brasil o desenvolvimento econômico e social. Para tanto, a candidatura de JK cunhou o slogan “50 anos em 5” com o intuito de afirmar que, durante os cinco anos de governo, o Brasil avançaria consideravelmente seus índices econômicos, estruturais, sociais etc.

Sua administração estava baseada no Plano de Metas, um programa que priorizava as obras de infraestrutura e o estímulo à industrialização, tais como a construção de usinas hidrelétricas, a implantação da indústria automobilística, a ampliação da produção do petróleo e o investimento na construção de 20 mil quilômetros de rodovias. Além dessas obras, o governo de Juscelino empenhou-se também na construção da nova capital do país, Brasília, com plano urbanístico traçado por Lúcio Costa e projetos de arquitetura moderna coordenados por Oscar Niemeyer, ação vista como modelo de integração econômica do interior do território brasileiro, mas também como meio de reforço do nacionalismo. Assim, tal como ocorrera com a região Sudeste, o Oeste passou a ser visto por milhares de brasileiros excluídos economicamente como o mais novo espaço de oportunidades, dados os empregos gerados com a realização das obras.

Ocorreu que, em função do grande número de obras públicas, elevou-se também a quantidade de empréstimos e investimentos tomados de bancos estrangeiros, o que contribuiu para o aumento da dívida externa no país gerando, assim, o disparo da inflação. Além disso, o desenvolvimentismo de JK não operou de forma homogênea em todas as regiões do país. A miséria e o atraso econômico de diversas regiões impulsionaram grandes fluxos migratórios de pessoas que buscavam melhores oportunidades na região Sudeste do Brasil. Também foram constantes as conseqüentes reclamações por parte da classe operária e vinculada aos projetos sociais, já que o momento de prosperidade nacional, nesse caso, veio a beneficiar sobretudo as elites e as classe médias.

O clima de contradição e conflito irá perdurar nos anos seguintes especialmente quando, em 1960, Jânio Quadros, apoiado pela UDN¹⁶, vence as eleições para presidente e toma posse, em 1º de janeiro de 1961, ao lado do vice João Goulart (Jango), candidato pelo PTB¹⁷. Sua atuação, embora curta, teve grande repercussão. Utilizando-se do símbolo de uma vassoura, o presidente eleito conquistou parte de seu eleitorado prometendo combater a corrupção e “varrer a sujeira” da administração pública, em contrapartida, cuidou de assuntos corriqueiros, como a

¹⁶ União Democrática Nacional: partido político brasileiro fundado em 1945, radical opositor à figura de Getúlio Vargas e de orientação conservadora.

¹⁷ A legislação eleitoral vigente naquele período possibilitava o presidente ser de uma chapa e o vice-presidente ser de outra.

proibição de lança-perfumes no carnaval, das brigas de galo, do uso de biquínis em desfiles de beleza etc. Posteriormente, mesmo sendo contrário ao comunismo, condecorou o ministro da Economia de Cuba, Ernesto Che Guevara, com a principal comenda brasileira: a Ordem do Cruzeiro do Sul. Diante da incoerência de suas atitudes, Jânio Quadros perdeu o apoio de grupos importantes, até que, em 25 de agosto, 7 meses depois, renunciou ao cargo.

Para os historiadores Jorge Ferreira e Ângela de Castro Gomes (2018):

[...] tudo indica que Jânio planejava um golpe de estado. O envio do vice-presidente João Goulart para chefiar delegação à China comunista, certamente fazia parte de seus planos. Possivelmente, Jânio esperava retornar à presidência com apoio popular e militar, diminuindo os poderes do Congresso Nacional. O parlamento, contudo, não foi avisado de seus desejos e não agiu como ele esperava: aceitou sua renúncia imediatamente. O povo e muito menos os militares saíram em sua defesa. Mais uma vez, instalava-se uma grave crise política, que se agravou quando os três ministros militares emitiram nota avaliando a “inconveniência” da posse de Goulart. [...] O que também não se esperava é que os parlamentares (até os udenistas) rejeitassem a nota e afirmassem que a Constituição deveria ser cumprida: o vice-presidente deveria tomar posse. (FERREIRA; GOMES, 2018, p. 273)

A renúncia de Jânio mudou a conjuntura política brasileira. Contrariando as regras da Constituição, militares, políticos udenistas e grandes empresários nacionais e estrangeiros objetivavam impedir a posse de João Goulart acusando-o de ser um “perigoso comunista”. Por outro lado, grupos formados por líderes sindicalistas e trabalhadores, profissionais liberais e pequenos empresários, atuavam favoravelmente à posse, em cumprimento da lei¹⁸. Para não encaminhar o país a uma guerra civil, a mudança do regime presidencialista para parlamentarista foi a solução encontrada na época para resolver o impasse criado pelo veto militar, mas, logo em 6 de janeiro de 1963, um plebiscito popular restaurou o regime presidencialista no Brasil.

Enfim, Jango, que era considerado herdeiro político de Getúlio Vargas, pôde assumir a presidência. Seu intuito era reforçar uma linha de governo nacionalista e reformista, porém, foram muitos os problemas que precisou enfrentar, o que torna a análise de seu governo uma fonte imprescindível para que se entenda o golpe de 64.

Em 24 de janeiro de 1963, o presidente empossou seu novo ministério. Os nomes escolhidos mostravam o propósito de buscar apoios políticos entre forças de centro e de esquerda, mas evitando a radicalização. [...] Nada que pudesse dar argumentos a uma propaganda anticomunista. Mas a situação econômica e financeira do país era de absoluto descontrole. O Brasil chegou ao final de 1962 com déficit na balança de pagamentos de 360 milhões de dólares, quando no ano anterior tinha sido de 14

¹⁸ Com liderança de Leonel Brizola, cunhado de Jango e então governador do estado do Rio Grande do Sul, foi declarada a Campanha da Rede da Legalidade, que pretendia assegurar, livre ou mesmo forçadamente, a posse de Jango em cumprimento da lei e da democracia.

milhões. Além disso, em 1962 foram emitidos quase 509 bilhões de cruzeiros, enquanto em 1961 a emissão fora de quase 314 bilhões. Os números da produção do país eram também muito preocupantes: o PIB caiu de 8,6%, em 1961, para 6,6% em 1962. Porém, o que mais atormentava os trabalhadores era o aumento do custo de vida: a inflação de 1961 foi de 33,29% e a de 1962 chegou a 49,4%. Além da alta acelerada dos preços, o desabastecimento de mercadorias irritava e assustava a população. São numerosas as análises que consideram a crise econômica como um fator muito importante na desestabilização do governo Goulart. (FERREIRA; GOMES, 2014, p. 90)

Mesmo enfrentando graves empecilhos de caráter socioeconômico, Goulart foi adiante com sua estratégia formalizada por meio do Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social que, de acordo com os autores, dispunha basicamente de dois objetivos: conquistar o apoio político dos setores conservadores da sociedade e ganhar a confiança dos credores internacionais, para obter recursos financeiros e renegociar a dívida externa (FERREIRA; GOMES, 2014, p. 91)

O governo Jango firmou-se muito estrategicamente como um modelo de República liberal populista, visando formas de negociação e acordos com os setores da sociedade, na busca por um certo equilíbrio econômico e social. Embora fosse praticamente consensual, o Plano Trienal – que também incluía a reforma agrária e o encampamento das refinarias particulares de petróleo – implicava, em contrapartida, uma série de medidas recessivas que afetavam diretamente os interesses de seus apoiadores, em especial trabalhadores e empresários. Com o intuito de governar de maneira menos ortodoxa, foi necessário estabelecer um pacto entre sindicatos de trabalhadores e associações empresariais para combater o descontrole econômico que, àquela altura, mostrava-se insustentável. No entanto, essa e outras propostas, como as Reformas de Base que incluíam a reforma agrária, a educacional, a eleitoral e a tributária, vieram a acirrar ainda mais os ânimos das elites dominantes que viam seus interesses serem contrariados, e também de alguns movimentos de esquerda, que consideravam as medidas de controle da inflação antipopulares e por isso se armavam radicalmente em defesa de um governo mais justo e igualitário.

Em meio a este cenário de ambivalências, passou a ser propagada a imagem de Jango como uma ameaça comunista. Àquela altura, o clima de tensão global decorrente do “contexto de exacerbação da Guerra Fria gerou enormes restrições de financiamentos externos e grandes desconfianças políticas” (Ibidem, p. 172); na época¹⁹, os Estados Unidos desenvolveram uma série de mecanismos de combate ao expansionismo comunista, em que todo e qualquer vestígio de traço esquerdista no governo era instantaneamente relacionado a um “perigo vermelho” para a sociedade brasileira que, então, visava os acordos com o bloco capitalista liderado pelos EUA,

¹⁹ Na época - e até hoje.

e não o socialista com a URSS. Jango foi, gradativamente, perdendo apoio de importantes grupos empresariais e políticos, além disso, perdeu também o controle do seu próprio partido, o PTB, no qual a figura de Leonel Brizola (político esquerdista) ganhava cada vez mais notoriedade. Como forma de reação à política de Jango, protestos foram sendo organizados, como a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, que envolveu passeatas de senhoras católicas, autoridades civis, empresários e parte da classe média. Também reagiam governadores que se aliavam aos militares e à imprensa ligada à linha liberal-conservadora que inflamava a leitura comunista da Presidência da República²⁰. Ao mesmo tempo, sucedia o reforço dos grupos de oposição de esquerda, tanto reformistas quanto revolucionários, contribuindo incisivamente para o estado de tensão local, até que, em 31 de março de 1964, explodiu a rebelião das forças armadas contra o governo vigente, com o discurso de combate ao “clima de desordem” instaurado no país.

O movimento militar eclodiu na cidade de Juiz de Fora (MG) sob o comando do general Olímpio Mourão Filho e o apoio do general Luís Carlos Guedes que então formaram recrutas em direção à Brasília²¹. Rapidamente, outras unidades militares de São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro se aliaram às tropas do exército mineiro, invadindo sindicatos e prendendo seus líderes. Sem condições de resistir ao golpe, o presidente João Goulart deixou Brasília em 1º de abril de 1964, e logo partiu para o Uruguai, onde viveria como exilado político.

O presidente Jango também deve ter se perguntado “o que fazer”. Para um homem do seu perfil, ações radicais não estavam no programa, apesar dos seus discursos nos palanques desde o comício da Central. Jango sabia que qualquer decisão de conter o golpe pela força poderia iniciar uma guerra civil sobre a qual teria muito pouco controle. Ao longo de 31 de março, suas ações se limitaram ao que ele mais sabia fazer: conversar para chegar a uma solução negociada. Mas seus interlocutores possíveis estavam cada vez mais escassos. (NAPOLITANO, 2014, p. 61)

Embora tenha sido resultado de ações dispersas e desarticuladas, conforme declaram Ferreira e Gomes (2014), é importante lembrar que o golpe de 64 contou com o apoio considerável de uma boa parcela da sociedade civil: imprensa, grandes empresários, classes médias e altas, organizações femininas, Igreja Católica e todos aqueles que se resignavam perante o modelo político imposto ou que dele extrairiam algum tipo de vantagem²². Por essa

²⁰ Leitura, inclusive, distorcida e arbitrária.

²¹ O golpe também teve apoio do presidente norte-americano John Kennedy, que, preocupado com o controle geopolítico da região, tratou de incentivar ações que pudessem desestabilizar o governo de Goulart, após descobrir o envio de armas cubanas com o objetivo de apoiar guerrilhas no Brasil, em 1962.

²² Importante destacar a atuação de parte da sociedade civil também no golpe de 2016 com variações entre os apoiadores.

razão, até os dias atuais, pesquisadores e artistas empenham-se na luta contra o esquecimento da participação civil na ditadura, uma ação capaz de provocar a distorção dos fatos, a diminuição das reais responsabilidades individuais e coletivas e a negligência da memória nacional.

Nessa leva, é importante lembrar que América Latina tem um histórico consistente de golpes, que se deram a partir a partir da Revolução Cubana e da ascensão do governo comunista de Fidel Castro, fator que contribuiu para que os EUA viessem a intensificar a vigilância sobre o continente. O regime militar no Brasil, por sua vez, foi o precursor na história das ditaduras latino-americanas e se formou com base na junta de oficiais das três armas: Exército, Marinha e Aeronáutica. Após a deposição de Goulart, o Congresso Nacional se reuniu e elegeu para a presidência da República o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, que logo assumiu o governo promovendo uma série de medidas repressivas contra vários indivíduos e grupos organizados, como sindicatos, partidos e associações comunitárias. Os membros do governo não se mostravam dispostos a dialogar com os diversos setores da sociedade, com isso a tônica do autoritarismo tornou-se uma de suas principais características.

Como forma de legitimar práticas autoritárias, o governo criou os chamados Atos Institucionais, conjunto de normas superiores que se sobrepujam até mesmo à Constituição Federal a fim de dar plenos direitos aos militares e garantir a sua permanência no poder. Dentre as medidas estabelecidas estavam o fim das eleições diretas, a censura aos meios de comunicação e o poder para produzir uma nova Constituição que buscasse fortalecer a autoridade do presidente da República e enfraquecer o sistema Legislativo e Judiciário. De acordo com Gomes e Lena (2014, p. 88), os Atos Institucionais, “conhecidos como AI resultaram em 17 ações legalizadoras, completadas por 107 Atos Complementares e, ainda, eram justificados pelos chamados *Atos do Comando Supremo da Revolução*”.

O Ato Institucional nº 2, de 1965, colocou em vigor a Lei de Segurança Nacional, que se firmou como instrumento político destinado a enquadrar como inimigos da pátria aqueles que eram contrários às diretrizes do governo totalitário. Todavia, foi com a publicação do AI-5, em 1968, que o governo, agora chefiado pelo general Costa e Silva, passou a exercer a repressão e a censura de forma legalizada e ainda mais radical. Este ato que vigorou até dezembro de 1978 definiu o momento mais duro do regime, conferindo ao presidente da República amplos poderes para perseguir e reprimir as oposições. As instituições democráticas foram sendo restringidas e a censura imposta aos vários meios de comunicação, como rádio, televisão, jornais etc. Além disso, muitos brasileiros envolvidos ou não com a resistência foram perseguidos, exilados, torturados e mortos pelos órgãos de repressão política. De forma

arbitrária e incisiva, os militares interferiam também na produção cultural do país, principalmente a musical, que, com o sucesso dos festivais, tornou-se o tipo de manifestação mais popular e vibrante²³. Diante desse cenário de verdadeiro ataque aos direitos civis e humanos, intensificava-se a onda de protestos sobretudo estudantis, que, inspirados nos movimentos de maio de 1968 ao redor do mundo, atuaram diretamente na luta contra a política repressiva e a favor da liberdade. A participação da juventude, nesse sentido, ocupou um papel de grande relevância nos atos de combate e resistência à ditadura.

Ainda de acordo com Gomes e Lena (2014, p. 87-88), recordamos que as declarações iniciais dos setores golpistas pregaram que a movimentação militar tinha duas funções: estabelecer a ordem e conter a inflação. Para tanto, apostaram em medidas econômicas que visavam a exclusão política dos setores populares e a “adoção de um padrão de acumulação de capital fortemente dirigido em prol dos grandes grupos oligopolizados de capital privado”, o que, na visão dos autores, resultou na “supressão da cidadania e da democracia política” e no aprofundamento das desigualdades. Durante o governo Médici (1969-1974), período conhecido como “anos de chumbo”, o Brasil vivenciou a fase mais agressiva do governo, mas também uma etapa de desenvolvimento econômico que ficou romanticamente conhecida como “milagre brasileiro”. Sob o comando do ministro da fazenda, Delfin Netto, a economia cresceu a altas taxas anuais, tendo como base o aumento da produção industrial, o crescimento das exportações e a acentuada utilização de empréstimos no exterior. Entretanto, “apesar do desenvolvimento inegável e da expansão capitalista, a maior parte da sociedade brasileira não pôde desfrutar os resultados materiais deste processo de maneira sustentável e equânime” (NAPOLITANO, 2014, p. 134). Junto com a prosperidade veio o aumento da concentração de renda, a corrupção, o arrocho salarial e o impacto sofrido com o aumento da dívida externa, que encaminhou o país ao início de uma nova crise econômica.

O histórico de golpe e ditadura militar certamente renderia a análise de muitas outras ocorrências, contudo nos limitaremos ao trabalho com alguns dos principais fatos que caracterizaram a ideologia e a economia predominante desse período e que tiveram profundo impacto na vida social e cultural brasileira. Por se tratar de um episódio traumático da nossa história, em que a vida e a dignidade de milhares de pessoas se perderam em nome da economia e do “estabelecimento da ordem”, nada mais justo – e humano – que lutar contra o esquecimento dos agentes responsáveis por tal e suas respectivas ações inconcebíveis. Por longos 21 anos, os militares ocuparam a presidência da república. Um projeto de golpe, que a princípio não

²³ Falaremos mais sobre a censura e os ataques à cultura feitos pelo governo militar na seção seguinte, quando discutirmos o teor das canções de protesto no Brasil.

continha um ideário de governo, se estabilizou para provar que a experiência do autoritarismo não garantiu o desenvolvimento, somente contribuiu para o trauma de toda uma geração e a consciência do valor de uma democracia, por mais complexa que esta possa ser.

A vida cultural desse período, embora tenha sofrido diretamente com a violência e a censura, fez surgir um novo time de artistas e obras extremamente caras ao nosso repertório e indispensáveis à memória da identidade brasileira. Passaremos, agora, ao estudo do que caracterizou a chamada música engajada no Brasil e as possíveis relações de Belchior com este movimento.

2.2 A canção engajada

Em 1960, o acirramento das tensões e repressões políticas abriu espaço para novas crenças e discussões em torno das possibilidades de mudança social. Também as contradições que surgiram com o processo de modernização industrial contribuíram para que parte da população se organizasse em prol de uma ordem participante e popular. A construção de um projeto revolucionário passou, então, a compor a ideologia de toda a América Latina inicialmente no campo político, e depois acabou adentrando o meio artístico-cultural que buscou investir fortemente na produção de uma arte politicamente engajada. Naquele contexto de crescente desigualdade e opressão, o olhar crítico à situação transformou-se na máxima de inúmeros artistas, intelectuais, professores, jornalistas e demais indivíduos comprometidos com as questões sociais.

Muitas foram as propostas de união da América Latina em torno da canção com o intuito de aproximar artistas de diferentes países na busca pelo fortalecimento das lutas políticas, dos movimentos artísticos e suas respectivas propostas de renovação estética. Uma delas ficou conhecida como o movimento da *Nueva Canción* que se desenvolveu especialmente na Argentina, Uruguai e Chile, buscando combinar elementos típicos da cultura popular com denúncia social. Apesar da censura, o projeto assegurou meios de se consolidar através de festivais, viagens, turnês, projetos comuns, circulação de discos e canções. De acordo com Caio de Souza Gomes (2013), a América Latina adquiriu destaque nos projetos políticos e também no universo cultural e artístico “por conta do contexto político fortemente polarizado da Guerra Fria e do papel estratégico que a região representava nessa disputa, o que fazia do continente área de interesse fundamental para ambos os blocos do conflito”. (GOMES, 2013, p. 20).

No Brasil, especialmente no campo musical, cantores, músicos e compositores investiram na criação e divulgação das canções engajadas, que, influenciadas pelas *protest-*

songs norte-americanas e pela *nueva canción* latino-americana, tinham como principal objetivo estabelecer críticas e questionamentos ao sistema político-social vigente. Sobre o modo de produção artística daquele período, Heloísa Buarque de Holanda nos explica que:

[...] a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas da modernização, da democratização, o nacionalismo e a “fé no povo” estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética. (HOLLANDA, 2004, p. 21).

O movimento da canção engajada, também conhecida, no Brasil, como canção participante ou canção de protesto, se deu a partir do processo de ruptura estética formalizada por alguns artistas da Bossa Nova que, àquela altura, declaravam-se insatisfeitos com o aspecto comercial e alienante das canções. O intuito seria fazer emergir um novo tipo de Bossa “nacionalista” que não apresentasse uma estrutura poética alheia aos reais problemas do país, mas que buscasse denunciar injustiças e expressar a resistência dos oprimidos à nova ordem (TATIT, 2004, p. 52).

Os responsáveis pela promoção da canção engajada no país buscaram resgatar elementos referentes à tradição popular brasileira de forma a combater a lógica da importação cultural e da influência estrangeira em nossa cultura. O objetivo era *fazer-se povo brasileiro*, reverberar os sons populares e a voz do homem injustiçado com a política da opressão e do subdesenvolvimento, exprimir a busca pela realidade e pelo desejo de mudança. Teve como marco fundador o show *Opinião* em 11 de dezembro de 1964, onde artistas ligados ao meio teatral como Oduvaldo Viana Filho, Gianfresco Guarnieri e Ferreira Gullar desenvolveram o espetáculo com base em uma política de integração para a construção de um certo tipo de consciência nacional.

Sob impulso das lutas pelas reformas de base que ganhavam corpo no governo João Goulart, o grupo formou-se basicamente por jovens artistas universitários da classe média inspirados no ideal de “arte popular revolucionária” divulgada pelo CPC²⁴ (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Estas foram entidades que, além de promoverem debates políticos, impulsionaram a produção de peças de teatro, filmes e discos de música popular comprometidos com as necessidades do *povo*. Entende-se que o movimento

²⁴ Grupo fundado no Rio de Janeiro em 1961 e vinculado à UNE.

da canção engajada representou uma segunda fase da Bossa Nova, na qual foram pioneiros os artistas Edu Lobo, Carlos Lyra, Vianinha, Guarnieri e Geraldo Vandré.

Pressupostos envolvendo o processo de formação estético-ideológica da canção engajada apontam uma menor preocupação desta com o plano musical e, em contrapartida, um trabalho de supervalorização do plano verbal, daí o fato de o protesto atuar como a tônica do movimento. Com efeito, de acordo com Nelson Costa (2001):

O movimento se caracteriza pelo resgate ou estilização de gêneros e estilos musicais regionais e populares, como o samba de morro (“Opinião”, Zé Kéti, 1964), a moda de viola (“Ponteio”, Edu Lobo e Capinan, 1967), a guarânia (“Caminhando - Pra não dizer que não falei das flores”, Geraldo Vandré, 1968), a toada (“Disparada”, Geraldo Vandré, 1966) etc. (COSTA, 2001, p. 181)

Com relação à temática, há algumas predileções:

A justiça ou a injustiça social, a reforma agrária (“Canção da terra”, Edu Lobo / Ruy Guerra, 1965), as lutas históricas, como a dos negros escravizados (“Upa, neguinho”, Edu Lobo / Gianfrancesco Guarnieri, 1965), a conscientização (“Disparada”, op. cit.), a coragem, a fraternidade e a liberdade (“Viola enluarada”, Marcos e Paulo Sérgio Vale, 1968). (COSTA, 2001, p. 181)

A luta pela representatividade social-popular que dominou o campo das ideias àquela época inflamando o interesse na relação direta entre os conceitos de arte e sociedade tornou também inaceitável o trabalho do artista que não se propusesse a fazer música com conteúdo crítico. É possível encontrar no próprio manifesto cepecista a seguinte nota: “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (HOLLANDA, 2004, p. 21). Os grupos interessados em cobrar e criticar artistas e intelectuais ditos alienados nesse período ficaram conhecidos como *patrulhas ideológicas*, expressão criada pelo cineasta Cacá Diegues, em 1978, a fim de designar a perseguição ao pensamento contrário nos tempos da ditadura, criticar a polêmica postura daqueles que consideravam inadequadas as canções que não apresentassem conteúdo político de contestação ao regime militar. Nesse quadro, artistas como Ivan Lins, que ficou em segundo lugar no V FIC (*Festival Internacional da Canção*) com a canção “O amor é o meu país”; Gilberto Gil, que no álbum *Refavela* (1977) cantava “o melhor lugar do mundo é aqui e agora”; e a dupla Dom e Ravel que, em 1972, lançou a ufanista “Eu te amo, meu Brasil”, eram vistos como alienados por apresentarem uma visão descompromissada com a realidade social do país. A falta de engajamento, nesse caso, era constantemente hostilizada pela classe estudantil e por alguns meios de comunicação de esquerda.

Na presente seção, pretendemos analisar o modo como se deu o processo de formação da canção engajada no Brasil também a partir da análise de parte da obra de alguns dos seus representantes mais populares, como Carlos Lyra, Geraldo Vandré e Chico Buarque. Além disso, objetiva-se retratar a obra de Belchior enquanto possível adepta desta arte engajada no Brasil, embora o cantor não tenha sido efetivamente incluso no rol de artistas integrantes do grupo.

Um dos primeiros compositores da geração Bossa Nova a manifestar inquietação diante do excesso de informação cultural estrangeira e do desinteresse verbal com os problemas sociais foi Carlos Lyra. O cantor, natural do Rio de Janeiro, escreveu sua primeira canção, “Quando chegares”, em 1954. No ano seguinte, deu início à sua trajetória como músico profissional quando, em 1957, compôs o samba “Criticando”, em que, reproduzindo o ritmo e a língua de cada gênero estrangeiro mencionado na letra, criticou a sua influência no espectro da música brasileira:

Todo ritmo estrangeiro / Tem a sua aceitação / Mas o samba brasileiro / Já nasceu no coração / Tu que una vez me quisiste / Que a mí me dijiste: / Te quiero a ti / Tu, solo tu me engañaste / E a mí me dejaste / O bolero tem cadência / Para muitos sem igual / Mas não tem tanta influência / Quando chega o carnaval / Get your things and move to Louisiana / Get your things, get your bag / There's no place like Louisiana mine / É mania dessa gente / Que o be-bop faz vibrar / Mas o samba é bem mais quente / E bem melhor de se dançar / Piccola mia / Te voglio tanto bene / Dame un baccio tuo / Non te scordare di me / Na Itália o bandolim / Fica bem nuna canção / Mas prefiro o nosso samba / Acompanhado ao violão / Portugal, terra de rara beleza / Portugal, capricho da natureza / Portugal, é a terra que Deus fez / Em toda minh'alma eu sinto / Orgulho em ser português / Em Coimbra tem um fado / Que se canta muito bem / Mas o samba tem gingado / Que nenhuma terra tem / Quand tu m'invite à danser / Le ciel s'approche de nous / Nous dansons toute la nuit / Sous le beau ciel de Paris / O francês passa o dia inteiro / Dedilhando o acordeon / Quando o samba no terreiro / Dá de dez numa "chanson" / Todo ritmo estrangeiro / Tem a sua aceitação / Mas o samba brasileiro / Já nasceu no coração. (CARLOS LYRA, 1957).

Na verdade, “Criticando” serviria de prelúdio a uma outra canção igualmente contestatória, “Influência do jazz”²⁵ de 1961, na qual o autor utilizou-se do mesmo pensamento crítico “para indicar o quase mimetismo a que chegara a bossa nova na incorporação de células musicais e recursos particulares da música norte-americana” (TINHORÃO, 1986, p. 237).

²⁵ Pobre samba meu / Foi se misturando se modernizando, e se perdeu / E o rebolado cadê?, não tem mais / Cadê o tal gingado que mexe com a gente / Coitado do meu samba mudou de repente / Influência do jazz / Quase que morreu / E acaba morrendo, está quase morrendo, não percebeu / Que o samba balança de um lado pro outro / O jazz é diferente, pra frente pra trás / E o samba meio morto ficou meio torto / Influência do jazz / No afro-cubano, vai complicando / Vai pelo cano, vai / Vai entortando, vai sem descanso / Vai, sai, cai... no balanço! / Pobre samba meu / Volta lá pro morro e pede socorro onde nasceu / Pra não ser um samba com notas demais / Não ser um samba torto pra frente pra trás / Vai ter que se virar pra poder se livrar / Da influência do jazz (CARLOS LYRA, 1961).

Carlinhos Lyra foi também um dos fundadores do CPC em 1961, tendo, por isso mesmo, se aproximado de tantos outros compositores comprometidos com as causas e os sentimentos populares. Escreveu canções para musicais e peças de teatro, lançou o “Samba da legalidade” em parceria com Zé Kéti durante a mobilização civil e militar da história política brasileira conhecida como Campanha da Legalidade e lançou, também pelo CPC da UNE, a “Canção do subdesenvolvido”²⁶, escrita em conjunto com Chico de Assis, para o disco *O povo canta* (1963). A referida obra trata-se de uma das mais executadas no período e dispõe de uma narrativa que exprime a relação de subserviência cultural e econômica do Brasil em relação aos norte-americanos, uma letra que oscila entre a denúncia e o deboche (NAPOLITANO, 2010, p. 31): “o povo brasileiro tem personalidade/ não se impressiona com facilidade/ embora pense como desenvolvido”.

Contudo, foi Geraldo Vandré o compositor de maior representatividade dentro da canção de protesto no Brasil. Filho de ex-político vinculado ao PCB e também integrante do CPC da UNE, compôs, juntamente com Carlos Lyra, a canção “Quem quiser encontrar o amor” (1961), que fora incluída no episódio “Couro de Gato” do filme *Cinco vezes favela* produzido pela associação. A canção, por sua vez, “introduziu o artista no circuito bossa-novista já no que se poderia chamar de Bossa Engajada, o que ampliou suas perspectivas em relação à carreira”²⁷ (MESQUITA, 2015, p. 50). Nota-se, a partir de seus versos, o chamado ao conhecimento preciso da realidade, uma espécie de alerta sobre a cegueira por que passava a sociedade e também a cultura diante dos conflitos locais: “quem quiser encontrar o amor/ vai ter que sofrer/ vai ter que chorar”. A busca pelo amor de que falavam Vandré e Lyra destoava do imaginário bossa-novista raiz em que sobressaía a visão leve e otimista da vida elencada pela classe média branca moradora da zona sul carioca sobretudo durante o período JK, pelo contrário, deu-se de forma a ressaltar as lutas e superações diárias do povo pobre numa perspectiva adequada ao ideal nacional-reformista do governo João Goulart.

Como legítimo paraibano, Vandré não deixou também de abordar em sua obra as questões do campo e da cultura nordestina, que, a exemplo de “Canção Nordestina” (1964), buscou denunciar a situação de seu povo que há muito sofria com a seca: “que sol quente que

²⁶ A venda desse compacto arrecadou fundos para a construção do Teatro do CPC da UNE, no ano seguinte, o disco foi retirado de circulação pela recém instaurada ditadura militar. Na mesma época, o Teatro do CPC da UNE, recém-construído, foi metralhado pelo Movimento Anti-Comunista (MAC).

²⁷ Ao lado desta, ganhou destaque também a canção “Zelão” de Sérgio Ricardo, em 1960, que também lançou as bases para uma canção nacionalista e engajada sem deixar de incorporar as conquistas estéticas da Bossa Nova.

tristeza / que foi feito da beleza / tão bonita de se olhar / que é de Deus da natureza / se esqueceram com certeza / da gente deste lugar”²⁸.

Também por valer-se de um temperamento forte e obstinado perante a vida, sua obra ficou conhecida por ser mais direta e incisiva no tocante à menção dos problemas sociais. Geraldo Vandré passou de advogado e cantador de boleros a representante da música engajada no país especialmente a partir de duas canções: “Disparada”, canção composta em parceria com Theo Barros e que empatou com “A Banda” de Chico Buarque, em 1966, no segundo Festival de MPB da TV Record e “Caminhando” ou “Pra não dizer que não falei das flores”, segunda colocada no 3º Festival Internacional da Canção, em 1968.

Segundo Regina Márcia Bordallo de Mesquita (2015, p. 47) “*Disparada* foi a síntese de uma proposta estética, política e ideológica que o artista tomou para si a partir do contato com o CPC”. Nela, o autor reforçou precisamente os parâmetros poéticos/musicais dos gêneros tradicionais brasileiros a partir do manejo da moda de viola e da constituição de um eu lírico consciente de seu canto e de sua luta contra as situações de injustiça²⁹.

Do mesmo modo, “Caminhando” ou “Pra não dizer que não falei das flores” apresentou notável capacidade de denúncia e enfrentamento ao sistema repressivo e é até hoje considerada pela crítica como o efetivo hino de resistência à ditadura militar brasileira. Trata-se de uma canção de melodia simples feita a partir de apenas dois acordes e que tem como principal objetivo validar o compromisso da mensagem engajada com versos potentes e sem delongas:

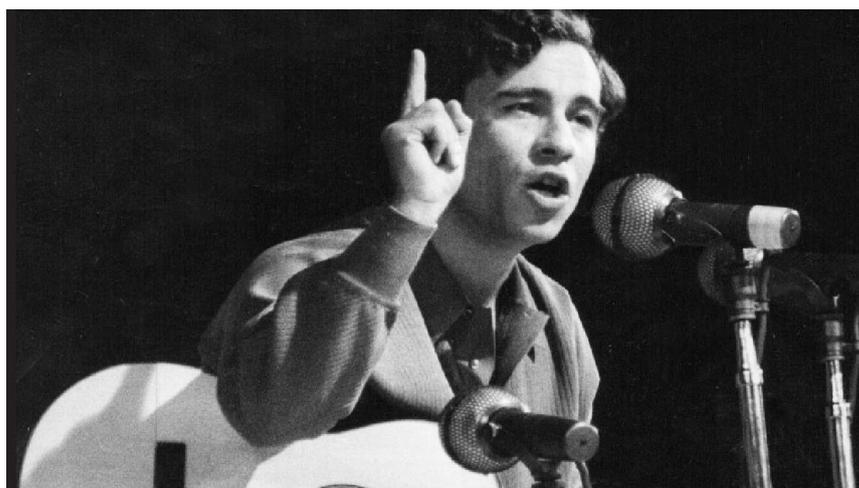
²⁸ Também passou a fazer parte do ideário engajado a busca pela representação das origens, da vida no campo em contraste com a vida urbana, isto é, os sentimentos do homem matuto intimidado pelo processo de desenvolvimento industrial que atraiu milhares de migrantes aos grandes centros do país durante o governo JK. O próprio CPC da UNE indicava também essa tendência com o objetivo de reforçar a raiz da cultura nacional-popular como forma de atingir o povo.

²⁹ Prepare o seu coração / Pras coisas que eu vou contar / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / Eu venho lá do sertão / E posso não lhe agradar / Aprendi a dizer não / Ver a morte sem chorar / E a morte, o destino, tudo / A morte e o destino, tudo / Estava fora do lugar / Eu vivo pra consertar / Na boiada já fui boi / Mas um dia me montei / Não por um motivo meu / Ou de quem comigo houvesse / Que qualquer querer tivesse / Porém por necessidade / Do dono de uma boiada / Cujo vaqueiro morreu / Boiadeiro muito tempo / Laço firme e braço forte / Muito gado, muita gente / Pela vida segurei / Seguia como num sonho / E boiadeiro era um rei / Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E nos sonhos / Que fui sonhando / As visões se clareando / As visões se clareando / Até que um dia acordei / Então não pude seguir / Valente em lugar tenente / E dono de gado e gente / Porque gado a gente marca / Tange, ferra, engorda e mata / Mas com gente é diferente / Se você não concordar / Não posso me desculpar / Não canto pra enganar / Vou pegar minha viola / Vou deixar você de lado / Vou cantar noutro lugar / Na boiada já fui boi / Boiadeiro já fui rei / Não por mim nem por ninguém / Que junto comigo houvesse / Que quisesse ou que pudesse / Por qualquer coisa de seu / Por qualquer coisa de seu / Querer ir mais longe / Do que eu / Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E já que um dia montei / Agora sou cavaleiro / Laço firme e braço forte / Num reino que não tem rei / Na boiada já fui boi / Boiadeiro já fui rei / Não por mim nem por ninguém / Que junto comigo houvesse / Que quisesse ou que pudesse / Por qualquer coisa de seu / Por qualquer coisa de seu / Querer ir mais longe do que eu / Mas o mundo foi rodando / Nas patas do meu cavalo / E já que um dia montei / Agora sou cavaleiro / Laço firme e braço forte / Num reino que não tem rei. (GERALDO VANDRÉ, 1966)

“Há soldados armados / Amados ou não / Quase todos perdidos / De armas na mão / Nos quartéis lhes ensinam / Uma antiga lição: / De morrer pela pátria / E viver sem razão / Vem vamos embora / Que esperar não é saber / Quem sabe faz a hora / Não espera acontecer”. A versão ao vivo constitui-se de uma marcha solene que incita à luta, enquanto a versão de estúdio se deu em formato de guarânia sutilmente acompanhada por arranjos de violões e violas, deixando transparecer o lirismo e a melancolia característicos do fazer artístico do autor. Rapidamente, a canção tornou-se conhecida, transformando-se na obra mais emblemática da carreira de Vandrê e de toda sua geração.

O lançamento da referida obra no III Festival Internacional da Canção da TV Globo, em 1968, gerou desdobramentos que contaram diretamente com a atuação intransigente da própria polícia civil e militar. Ao contrário do que esperava o público, a música “Sabiá” de Chico Buarque e Tom Jobim foi a que levou o primeiro lugar e deixou “Caminhando”, de Vandrê, em segundo. A plateia logo reagiu com veementes vaias e contestações à votação do júri, sendo preciso o paraibano intervir para solicitar respeito aos colegas que haviam vencido a premiação: “Antônio Carlos Jobim e Chico Buarque de Hollanda merecem o nosso respeito. A nossa função é fazer canções. A função de julgar, neste instante, é do júri que ali está. (...) Pra vocês que continuam pensando que me apoiam vaiando... tem uma coisa só mais, a vida não se resume em festivais”³⁰. Evidentemente Vandrê convocara seu público à luta para fora daquele espaço, aos movimentos sociais que àquela época se intensificavam com o apoio da classe estudantil.

Imagem 1 – Geraldo Vandrê no III Festival Internacional da Canção (Fase Nacional, 1968)



Fonte: Google Imagens

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wkEGNgib2Yw>. Acesso em: 13 set. 2020.

Com efeito, a canção do paraibano provocou a reação dos militares:

Conforme depoimento do radialista Walter Silva, houve uma grande pressão sobre o júri, para não premiar a canção de Vandrê com o 1º lugar, devido à “propaganda da guerrilha” nela contida. O general Luiz França de Oliveira, Secretário de Segurança da Guanabara, disse que *Caminhando* era “*atentatória à soberania do país, um achincalhe às Forças Armadas e não deveria nem mesmo ser inscrita*” (NAPOLITANO, 2010, p. 240).

Anos depois revelou-se a ordem do comando do I Exército à emissora para que nem “Caminhando” nem “América, América”, de César Roldão Vieira, vencessem o festival. Tamanha foi a repercussão da obra de Vandrê que acredita-se ser ela uma das razões para a instituição do AI-5 no Brasil (Ibidem, p. 243). Após essa noite que marcou para sempre a história da música no país, o músico se consagrou como um dos mais reconhecidos artistas engajados ao mesmo tempo em que encerrou este capítulo de sua vida devido ao aumento das perseguições e da censura sobre seu trabalho. Exilou-se no Chile e passou a dedicar-se à advocacia e também às artes, porém, agora, de maneira reclusa.

Diante do exposto, vale mencionar a importância dos festivais para a divulgação e manutenção da canção engajada no Brasil em seu processo de institucionalização. Tais programas surgiram em meio a um clima de expectativas e pressões que envolviam gravadoras, intérpretes, patrocinadores e a própria emissora organizadora. Foram criados inicialmente para atender as demandas do mercado e logo se transformaram em requisitados espaços de expressão da cultura e das denúncias contra o contexto político-social de opressão no qual o país vivia. O período de febre dos festivais estendeu-se entre os anos de 1965 e 1972 sendo o público composto majoritariamente por jovens estudantes da classe média que se viam cada vez mais envolvidos com os ideais da esquerda participativa e a sua incessante busca pela superação do amordaçamento da democracia no país.

Nesse mesmo cenário, surge então a figura emblemática de Chico Buarque que viria a ser um dos nomes mais populares da música nacional, assim como, também, alvo prioritário da ação policial em meio à ditadura. O primeiro álbum do cantor lançado em 1966 (*Chico Buarque de Hollanda*) indicou um dos caminhos pelos quais direcionaria sua carreira. A obra dispôs de um caráter nostálgico e melancólico que instantaneamente caiu no gosto popular. Valendo-se de uma estrutura musical mais linear e condizente com a cadência dos ritmos de samba (samba noiesco, samba malandro, samba jazz, samba de roda, samba-canção, bossa nova), Buarque cantou as muitas vivências cotidianas, assim como tratou também do lugar social ocupado pela canção no Brasil. A canção “A Banda”, que dividiu com “Disparada” o primeiro lugar no II

festival de MPB da TV Record, expôs, em ritmo de “marcha-rancho”, o tema da alegria e da satisfação geradas pela música. Seu respectivo álbum apareceu, posteriormente, como o 24º compacto mais vendido do ano (1966)³¹.

A passagem de uma banda desperta alegria e prazer em um grupo de pessoas, mergulhadas na monotonia de suas vidas insignificantes ("A minha gente sofrida / despediu-se da dor / pra ver a banda passar / cantando coisas de amor"). Mas o encantamento tem apenas o tamanho de uma canção, voltando tudo à rotina anterior no momento em que a música deixa de ser ouvida ("Mas para o meu desencanto / o que era doce acabou / tudo tomou seu lugar / depois que a banda passou"). Espantando a dor, a desesperança, a imobilidade, a banda simboliza a importância da música para a vida. Na visão do poeta, a música é amor, emoção, movimento; o silêncio: tristeza, sofrimento, solidão. Uma composição típica da fase inicial de Chico Buarque, com seu estilo lírico-narrativo [...]. Seu sucesso foi fulminante, tendo o compacto de lançamento, gravado por Nara Leão, vendido 55 mil cópias em quatro dias. Porém, sua maior façanha foi entrar para os repertórios de bandas do mundo inteiro, mesmo sem ser música militar. (Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello – site oficial de Chico Buarque)

Diferentemente de Vandrê que apostou no projeto de uma mensagem engajada mais direta e contundente, Chico Buarque procurou fazê-la, sobretudo, com base em recursos metafóricos e alegóricos de perspectivas líricas e sociais. Para Napolitano (2010, p. 132), o tema político em Chico Buarque incorporou a peculiar leitura da tradição da “antiga” MPB, em que sobressaíam narrativas que retomavam o “popular” urbano e as estratégias cotidianas de sobrevivência.

Ao interpretar e levar o terceiro lugar com “Roda viva”³² no III Festival da TV Record, o público conheceu, de fato, o artista engajado com as questões sociais e repressivas do país. Porém, com o decreto do AI-5 em dezembro de 1968, o cantor, assim como tantos outros, se viu coagido pelos órgãos de repressão e censura do governo militar e optou, então, pelo autoexílio na Itália, entre os anos de 1969 e 1970. Ao retornar, apresentou ao público novos trabalhos, reflexos do seu amadurecimento poético e ideológico. Além de “Apesar de você”, que teve o general Emílio Garrastazu Médici como interlocutor da canção, Chico Buarque escreveu a peça *Calabar* com Ruy Guerra, ambas, no entanto, censuradas. A canção “Cálice”, composta em parceria com Gilberto Gil, apresentou igual resistência e sentimento de repúdio ao sistema, levando militares a ordenarem o desligamento dos microfones durante a apresentação dos cantores no Festival Phono 1973.

³¹ Ver Napolitano (2010, p 129).

³² A referida canção também foi título de uma peça teatral escrita por Chico, na qual a história se deu em torno de um personagem que, envolvido num estúdio de televisão, transformou-se em ídolo-escravo da mídia e do show-business. O conteúdo versou sobre a criação de artistas fabricados que à época eram promovidos para suprir a ausência de lideranças populares no Brasil, o que envolveu, portanto, um crítico diálogo entre arte e política.

Pai, afasta de mim esse cálice / Pai, afasta de mim esse cálice / Pai, afasta de mim esse cálice / De vinho tinto de sangue / Como beber dessa bebida amarga / Tragar a dor, engolir a labuta / Mesmo calada a boca, resta o peito / Silêncio na cidade não se escuta / De que me vale ser filho da santa / Melhor seria ser filho da outra / Outra realidade menos morta / Tanta mentira, tanta força bruta / Como é difícil acordar calado / Se na calada da noite eu me dano / Quero lançar um grito desumano / Que é uma maneira de ser escutado / Esse silêncio todo me atordo / Atordoado eu permaneço atento / Na arquibancada pra a qualquer momento / Ver emergir o monstro da lagoa [...]. (Chico Buarque e Gilberto Gil, 1973).

A canção ilustra, através de metáforas e ambiguidades, a repressão e a violência do governo autoritário. Faz-se uma analogia da paixão de Cristo com o tormento do povo brasileiro naquele período, pressupondo justamente as ideias de perseguição, sofrimento e traição. Como se suplicasse "Pai, afasta de mim esse *cale-se*", o sujeito lírico pede o fim da censura, essa mordaca que o silencia e deteriora.

Curiosamente, na tentativa de driblar os censores do regime militar na década de 1970, Chico Buarque adotou o pseudônimo Julinho da Adelaide³³, entretanto, a farsa foi logo descoberta pela imprensa, o que resultou em regras ainda mais rígidas por parte da censura³⁴.

Para além do interesse em denunciar o sofrimento e as injustiças do momento presente, os artistas engajados buscaram também desenvolver suas narrativas a partir de uma crença futura na qual estaria resguardada a esperança do povo em dias melhores. Trata-se de uma ideologia sobre a qual a canção participante firmou suas principais características: uma figura poética ou elemento simbólico constitutivo do processo de criação da canção engajada no Brasil, que representou a atitude de compositores e letristas dispostos a “cantar as belezas do futuro, com dezenas de versos dedicados ao *dia que virá*” (TINHORÃO, 1986, p. 243). Tal expressão foi cunhada por Walnice Galvão, em 1968, que a destacou como um dos componentes da mitologia da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), “cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico” (GALVÃO, 1976, p. 95). Chico Buarque foi um grande incentivador e também representante desta ideia, a qual é possível de ser identificada nas canções “Apesar de você”³⁵, “Bom tempo”³⁶, “Sabá”³⁷ e

³³ “Julinho da Adelaide nasceu quando Chico Buarque passou a ser muito conhecido entre os censores do regime militar, na década de 70. Suas músicas eram proibidas somente porque levavam sua assinatura. A saída para burlar a censura foi a criação de um heterônimo. E deu certo. “Acorda amor”, “Jorge maravilha” e “Milagre brasileiro” passaram pela censura sem maiores problemas. Julinho chegou até a dar uma entrevista para o jornal *Última Hora* sobre sua carreira em ascensão”. (Chico Buarque – site oficial).

³⁴ (Chico Buarque – site oficial).

³⁵ “Apesar de você / Amanhã há de ser / outro dia [...]”.

³⁶ “Um marinheiro me contou / Que a boa brisa lhe soprou / Que vem aí bom tempo [...]”.

³⁷ “Vou voltar / Sei que ainda vou voltar / Para o meu lugar / Foi lá e é ainda lá / Que eu hei de ouvir cantar / Uma sabá [...]”.

“Quando o carnaval chegar”: “Eu tô só vendo, sabendo, sentindo, escutando/ Não posso falar/ Tô me guardando pra quando o carnaval chegar [...]”.

Além de Buarque, outros cantores como Geraldo Vandré³⁸, Edu Lobo³⁹ e Gilberto Gil⁴⁰, tiveram também suas canções baseadas na proposta de um futuro libertador, que viria para justificar e dar sentido a todo sofrimento.

Já que a ideologia do *dia que virá* corresponde a uma parte da canção engajada e tem como pressuposto a identificação de um momento presente em que há sofrimento, mas que possibilita que o sujeito, concomitantemente, vislumbre um tempo *outro* melhor e mais digno, podemos estabelecer a relação direta deste conceito com a noção de tempo (memória) e melancolia (de resistência).

Tendo em vista o fato apresentado por Jaime Ginzburg (2010, p. 98) que associa as diferentes representações da melancolia à forte presença da violência em nossa história política e social, sobretudo nos períodos caracterizados como regimes autoritários, vemos, nas muitas canções engajadas, uma constante menção às relações entre passado, presente e futuro que, por sua vez, apresentam traços melancólicos⁴¹, sejam eles verbais ou musicais. A ideologia do *dia que virá*, nesse sentido, nos permite identificar/denunciar os problemas de um tempo presente para então pensar/garantir meios de superá-los. A crença na felicidade popular futura acaba se tornando, portanto, um ato de resistência.

É com base nesses muitos aspectos elencados acima que buscamos considerar a obra de Belchior também como uma forte representante da canção engajada no Brasil. Nesta dissertação, defendemos que o trabalho do cantor e compositor cearense tem como uma de suas principais características sugerir que o sujeito seja capaz de se desvencilhar do passado para permitir que o novo se instaure. Embora promova a recusa desse mesmo passado, o sujeito lírico não o faz sem antes recorrer às suas memórias, ou seja, mencionar episódios de dor e sofrimento que o levaram a adotar uma postura de enfrentamento. Veremos que é na crença do autor no *dia que virá*, ou, na fé que tem no *alcance social e político do objeto canção*, que reside os seus mecanismos de denúncia e, conseqüentemente, seu desejo de transformação.

³⁸ Canção “João e Maria”: “Quem sabe o canto da gente/ Seguindo na frente/ Prepare o dia da alegria [...]”; canção “Porta-estandarte”: “Certezas e esperanças pra trocar/ por dores e tristezas que bem sei/ um dia ainda vão findar/ Um dia que vem vindo/ e que eu vivo pra cantar/ Na avenida girando standarte na mão pra anunciar”.

³⁹ Canção “Ponteio”: “Certo dia que sei por inteiro/ Eu espero não vai demorar/ Este dia estou certo que vem [...]”.

⁴⁰ Canção “Vento de maio”: “Desapeie dessa tristeza/ Que eu lhe dou de garantia/ A certeza mais segura/ Que mais dia menos dia/ No peito de todo mundo/ Vai bater a alegria [...]”.

⁴¹ Tais traços melancólicos são aqui percebidos do ponto de vista apresentado por Silva (2018) no primeiro capítulo desta dissertação, em que sobressaem aspectos relativos à subjetividade, ao desencanto, à reflexão e à utopia.

Ao longo de sua trajetória, Belchior desenvolveu uma obra rica em análises críticas sobre diversos temas como migração e o seu olhar sobre a ditadura civil-militar no Brasil. A respeito da temática migratória, destaca-se o interesse do autor em explorar os conceitos de modernidade e cotidiano, onde o sujeito lírico das canções, ao mesmo tempo em que se orgulha de suas origens, sofre com o processo de desenraizamento e reconstrução de sua identidade num contexto modernizado. Nesse aspecto, Belchior tornou-se uma referência, tanto em termos representativos quanto mercadológicos. A canção “Rapaz latino-americano”, de 1976, tornou-se uma das mais bem colocadas no ranking de execução das rádios em seu ano de lançamento e consagrou-se como um dos maiores sucessos do cantor. Ao lado desta, ganha notoriedade também a incisiva “Fotografia 3x4”, lançada no mesmo ano, e que terá, no capítulo três desta dissertação, uma análise específica de seu conteúdo literomusical. Diante do exposto, vale destacar a influência da discussão sobre origens, raízes e autenticidade de uma cultura nacional-popular que, segundo Mesquita (2015, p. 29), ocupou o cerne de diversos debates estético-ideológicos promovidos pelos intelectuais do campo da cultura durante o período de institucionalização da canção engajada no Brasil.

O tema político em Belchior, por sua vez, vem representado sob forma de crítica ao sistema sobretudo autoritário, isto é, observa-se um constante interesse do autor em denunciar, tanto de forma explícita quanto de forma implícita, as mazelas do regime militar no Brasil. Com base nisso, identificamos que colaboram para a construção do caráter engajado de sua obra os seguintes aspectos: a) o lirismo e a melancolia com que são expostas as condições do sujeito coagido pelo sistema, sem, no entanto, deixar de transparecer ações de repúdio e resistência; b) a construção de narrativas em torno do desejo de transformação/revolução; c) o gosto pela divulgação de um ideal libertário e contracultural; d) o forte apelo ao recurso da intertextualidade que demonstra o diálogo das canções com outros textos também de teor engajado; e) a construção de uma filosofia própria da América Latina que aproxima o discurso do autor aos parâmetros estético-ideológicos do movimento da *Nueva Canción*; f) a influência de outros artistas também considerados engajados em suas obras, especialmente John Lennon e Bob Dylan; g) o gosto pela representação do modo de vida e de ser do “povo”, ou, dos “outsiders”: nordestinos, mulheres, gays, negros, pobres, trabalhadores, emigrantes, desaparecidos políticos, artistas etc; h) a crença no futuro libertador, ou, na ideologia do “dia que virá”; i) o interesse maior pela exploração do conteúdo verbal da canção e não do conteúdo musical; j) as constantes críticas do autor-personagem à falta de engajamento de outros artistas.

Vale lembrar que Belchior alcançou reconhecimento no cenário musical brasileiro na década de 1970, mais especificamente, após o ano de lançamento do primeiro álbum *Belchior*

(*Mote e Glosa*), em 1974, quando o governo Médici – mais cruel e violento do regime – encerrava o período de mandato. Embora o artista não tenha sofrido diretamente as imposições do exílio e da tortura, os órgãos da censura atuaram de maneira implacável sobre sua produção artística, o que pode explicar o constante uso de mensagens indiretas e metafóricas em suas canções. A título de exemplo, a canção folk “Não leve flores”, inclusa no perscrutado álbum *Alucinação* (1976)⁴², representa, através do uso implícito da palavra, a postura engajada do artista ao destacar, entre outros aspectos, a crença na força jovem, a condição do desaparecido político, a busca pela liberdade e a capacidade de resistir ao caos:

Não cante vitória muito cedo, não / Nem leve flores para a cova do inimigo / Que as lágrimas do jovem / São fortes como um segredo / Podem fazer renascer um mal antigo / [...] Tudo poderia ter mudado, sim / Pelo trabalho que fizemos, tu e eu / Mas o dinheiro é cruel / E um vento forte levou os amigos / Para longe das conversas, dos cafés e dos abrigos / E nossa esperança de jovens não aconteceu / E nossa esperança de jovens não aconteceu, não, não / Palavra e som são meus caminhos pra ser livre / E eu sigo, sim / Faço o destino com o suor de minha mão / Bebi, conversei com os amigos ao redor de minha mesa / E não deixei meu cigarro se apagar pela tristeza / Sempre é dia de ironia no meu coração / Sempre é dia de ironia no meu coração / Tenho falado à minha garota, meu bem / Difícil é saber o que acontecerá / Mas eu agradeço ao tempo / O inimigo eu já conheço / Sei seu nome, sei seu rosto, residência e endereço / A voz resiste, a fala insiste, você me ouvirá / A voz resiste, a fala insiste, quem viver verá. (BELCHIOR, 1976, f. 8)

Podemos inferir que a menção ao verso “nossa esperança de jovens não aconteceu”, apesar de se dar em tom de lamento, denota justamente a ideia de uma crença fundamentada na ideologia do *dia que virá* e toda sua função catártica e libertadora. Fator semelhante acontece com os versos de “Voz da América”⁴³, inscrita no álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo* (1979), na qual a voz lírica alerta: “Quem tem de trabalhar bastante / Escute e aprenda logo a usar toda essa dor / Quem teve que partir para um país distante / Não desespere da aurora,

⁴² Segundo Jotabê Medeiros (2017), em biografia mais recente lançada sobre Belchior: “No disco mais importante de sua carreira, a Censura havia sido implacável. Ainda um desconhecido para o grande público, o cantor se vira obrigado a modificar músicas para conseguir sua aprovação. Das quinze canções do álbum *Alucinação* que enviou para a Censura, doze foram aprovadas e três foram retidas. Das três, duas tiveram aprovação (“Apenas um rapaz latino-americano” e “Não leve flores”). Após essa peneira, o disco foi lançado só com dez faixas”. (MEDEIROS, 2017, p. 108).

⁴³ El condor passa sobre os Andes / E abre as asas sobre nós / Na fúria das cidades grandes / Eu quero abrir a minha voz / Cantar, como quem usa a mão / Para fazer um pão / Colher alguma espiga / Como quem diz no coração / Meu bem, não pense em paz, que deixa a alma antiga / Tentar o canto exato e novo / E que a vida que nos deram nos ensina / Pra ser cantado pelo povo / Na América Latina / Eu quero que a minha voz / Saia no rádio e no alto falante / Que Inês possa me ouvir, posta em sossego a sós / Num quarto de pensão, beijando um estudante / Quem vem de trabalhar bastante / Escute e aprenda logo a usar toda essa dor / Quem teve que partir para um país distante / Não desespere da aurora, recupere o bom humor / Aí solidão que dói dentro do carro / Gente de bairro afastado / Onde anda o meu amor? / Moça, murmure estou apaixonada / E dance de rosto colado, sem nenhum pudor / E à noite, quando em minha cama / For deitar minha cabeça / Eu quero ter daquela que me ama / Um abraço que eu mereça / Um beijo o bem do corpo em paz / Que faz com que tudo aconteça / E o amor que traz a luz do dia / E deixa que o Sol apareça / Sobre a América / Sobre a América / Sobre a América do Sul [...]. (BELCHIOR, 1979)

recupere o bom humor”. Aqui, o eu poético incita o seu interlocutor à luta de uma forma melancólica e, sobretudo, resistente, pois, ao mesmo tempo em que registra a dor do momento presente, encontra meios de animá-lo garantindo a glória do futuro que lhe espera.

Um outro ponto relevante da estética *belchioriana* que a torna condizente com o princípio da arte engajada diz respeito ao maior compromisso do autor com o universo poético e não musical, tendo ele mesmo afirmado em nota ser um compositor da nova geração que está interessado em conteúdo: “[...] É claro que as minhas melodias são melodias fáceis, redundantes, e a minha letra é mais importante que a música, assim como as letras do Chico são mais importantes que a música, e a melodia do Pixinguinha é mais importante que a letra” (BELCHIOR, apud MEDEIROS, 2017, p. 52 - 53). Tal postura pode ser validada à medida em que identificamos, em suas canções, o trabalho extenso com as letras em detrimento dos arranjos musicais; a não preferência do autor por formas fixas e pela metrificação o que permite a utilização de versos livres; e também a quantidade e a multiplicidade de referências literárias e filosóficas que contribuem para a formação de um conteúdo mais elaborado.

A estética propriamente musical em Belchior, entretanto, se afasta dos parâmetros defendidos pelos artistas engajados de sua geração, que por sua vez denotam a preferência por ritmos nacionais e a recusa dos estrangeirismos. Embora o cearense promova um amplo resgate dos estilos musicais regionais-populares, sua obra conta também, e em larga escala, com a influência de elementos do pop americano e latino. Nesse caso, o hibridismo musical é amplamente aceito e divulgado na obra do artista, na qual podemos encontrar aspectos do blues, rock, baião, disco music, rock ‘n’ roll, folk music, rap etc. Segundo Jotabê Medeiros (2017, p. 54-55), “Belchior não se importava com isso, mas toda vez que se apropriava de um gênero estrangeiro, ele usava isso como um meio de atingir sua meta, de fundir sua leitura da brasilidade com a geografia cultural do mundo”.

O conteúdo crítico da obra de Belchior versou também sobre a falta de engajamento de outros artistas na época, como é possível perceber através da letra de “Clamor no deserto”, do disco *Coração selvagem* (1977).

Ei, meus amigos / Um novo momento precisa chegar / Eu sei que é difícil começar tudo de novo / Mas eu quero tentar / Minha garota não me compreende / E diz que, desse jeito, eu apresso o meu fim / Fala que o pai dela é lido e corrido / E sabe que a América toda é assim / Quem me conhece me pede que seja mais alegre / É que nada acontece que alegre meu coração / Dá no jornal, todo dia, o que seria o meu canto / Mas o negócio é cantar o luar do sertão / Ano passado, apesar da dor e do silêncio / Eu cantei como se fosse morrer de alegria / Sei que não é possível dizer todas as coisas / Nesse feliz ano novo que a gente ganhou / Mas falta só algum tempo para 1-9-8-4 / Agora estou em paz: o que eu temia, chegou. (BELCHIOR, 1977, f. 7)

Na ocasião, o autor estabelece uma crítica à popular música “Luar do sertão” de autoria de Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco, que, segundo Leandro Santos (2019, p. 9), foi “regravada por inúmeros artistas de sucesso e tida por Belchior como condescendente com o momento político vivido à época, já que a sua letra, de certa forma, trazia um aspecto pueril e deslocado da realidade”.

Além disso, o autor também alertou e demonstrou insatisfação com as parcelas da sociedade civil responsáveis pelo surgimento e sustentação do regime militar, quais sejam, a imprensa, os grandes empresários, a classe média e alta e demais simpatizantes com o modelo de política imposta. Nesse ínterim destacam-se as canções “A palo seco” (1974)⁴⁴, “Todo sujo de batom” (1977)⁴⁵, “Apenas um rapaz latino-americano” (1976)⁴⁶ e “Como nossos pais” (1976)⁴⁷.

Contudo, podemos definir o conceito de liberdade como sendo a palavra de ordem que conduziu toda a vida e todo o discurso literomusical do cantor e compositor sobralense, o que torna qualquer tentativa de rotulação em sua obra um risco. Em entrevista publicada pela revista *Música*, em setembro de 1979, Belchior afirma:

Eu não faço música partidária. Eu sou a favor de um recrudescimento das qualidades individuais [...]. Como artista, posso propor muito mais liberdade do que qualquer partido político pode propor para mim. A minha função como artista é muito maior do que se eu fosse deputado, senador. O que eles podem propor, podem fazê-lo dentro de determinados limites, e eu posso extrapolar esses limites. Porque eu trabalho com a utopia. (BELCHIOR, apud MEDEIROS, 2017, p. 106)

Em outra oportunidade, segundo Josely Carlos (2014, p. 259), o cantor rejeitou a associação de seu trabalho ao *ethos* da canção de protesto dizendo que o que faz é “canção de processo” e, ao fazê-lo, nos apontou um caminho: seu interesse em expressar-se de forma livre e comprometida com a *realidade* das coisas cumpre indicar o processo natural de transformação da vida e da sociedade, e, assim, servir de instrumento de luta àqueles que buscam resistir às imposições. Belchior não protestou especificamente contra o sistema político, mas, sim, contra

⁴⁴ “Se você vier me perguntar por onde andei / No tempo em que você sonhava / De olhos abertos, lhe direi / Amigo, eu me desesperava / Sei que assim falando pensas / Que esse desespero é moda em 76 / Mas ando mesmo descontente / Desesperadamente, eu grito em português (...) / Tenho vinte e cinco anos / De sonho e de sangue / E de América do Sul / Por força deste destino / Um tango argentino / Me vai bem melhor que um blues”. (BELCHIOR, 1974)

⁴⁵ “Eu estou muito cansado / De não poder falar palavra”. (BELCHIOR, 1977)

⁴⁶ “Mas não se preocupe meu amigo / Com os horrores que eu lhe digo / Isto é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer, ao vivo é muito pior”. (BELCHIOR, 1976)

⁴⁷ “Por isso cuidado, meu bem / Há perigo na esquina / Eles venceram / E o sinal está fechado pra nós / Que somos jovens”. (BELCHIOR, 1976)

a luta dos miseráveis para sobreviver no Brasil em meio a um contexto autoritário e excludente, denunciou as muitas desigualdades entre povo e poder, sugeriu caminhos para a construção de uma sociedade livre e igualitária, o que nos permite, portanto, classificar sua obra como uma importante representante da canção engajada no país.

CAPÍTULO 3 - PALAVRA E SOM SÃO MEUS CAMINHOS PARA SER LIVRE

3.1 Belchior: vida e obra

*Mas não confiem em mim: eu não existo!
Sou apenas o personagem que diz isto (...)
Vou contar para vocês a vida que eu inventei para mim (...)*

Belchior

O cantor e compositor Antônio Carlos Belchior nasceu em 26 de outubro de 1946 na cidade de Sobral, interior do estado do Ceará. Foi o 13º filho de uma família de 23 irmãos⁴⁸, em que o pai, Otávio Belchior Fernandes, trabalhava como comerciante, e a mãe, Dolores Gomes Fontenelle Fernandes, dedicava-se aos cuidados com a casa e a família⁴⁹. O refinado gosto pela música e as artes em geral surgiu logo na infância por influência do avô, João Batista, que tocava saxofone, e da mãe que cantava no coral da igreja católica. Também contribuiu para o interesse artístico do menino as brincadeiras com a formação de repentes, os serviços de alto-falante de onde se ouviam notícias, missas e músicas de sucesso, o contato com tios e primos que compartilhavam experiências literárias e musicais, as aulas de piano e as muitas cantorias nas feiras da cidade.

Com o tempo, Belchior passou também a desenvolver um curioso interesse pela filosofia da religião. Em 1964, acreditando estar convicto de seus ideais, comunicou ao pai o desejo de ser frade e então ingressou, com o apoio da família, na Ordem dos Monges Capuchinhos, uma comunidade religiosa de família franciscana localizada em Guaramiranga - CE. Em tempo, destacamos a influência que a experiência monástica exercera sobre sua vida. Lá, Belchior cultivou sua introspecção, estudou outras línguas como o italiano, o francês e o latim, aprendeu a caligrafia gótica, estudou filosofia, teologia e música, encantou-se pelos cânticos gregorianos, leu os grandes clássicos da literatura mundial, hábitos que o aproximaram da estética erudita vindo posteriormente a ter grande repercussão sobre sua formação pessoal bem como sobre sua

⁴⁸ Contam-se 8 filhos do pai Otávio no primeiro casamento; 12 filhos no segundo enlace, desta vez com a mãe de Belchior; e mais duas primas e uma sobrinha que viviam na casa. (BELCHIOR; ZIZZI, 2019, p. 36-37).

⁴⁹ Serviram-nos de base para o trabalho com os principais aspectos da vida e da obra do cantor as seguintes fontes documentais: entrevistas de Belchior concedidas aos programas de rádio e TV; a Tese de Doutorado da professora e pesquisadora Josely Teixeira Carlos intitulada *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior* (2014); a biografia *Belchior: apenas um rapaz latino-americano* (2017), escrita pelo jornalista e escritor Jotabê Medeiros; e o livro de entrevistas *Abraços e Canções* (2019) assinado pela irmã do cantor, a socióloga Ângela Belchior, e o advogado e entrevistador Estêvão Zizzi.

produção artística. Após quase três anos servindo como monge franciscano, o conhecido “Frei Francisco Antônio de Sobral” percebeu não ter vocação para a vida religiosa e decidiu então abandonar a batina antes mesmo de concluir os estudos.

Em 1968, foi aprovado no vestibular de medicina da Universidade Federal do Ceará. Foi a partir de seu ingresso na faculdade que Belchior passou a ter um contato mais direto com a música e com uma coletividade de jovens artistas, militantes e boêmios. Durante o curso, em Fortaleza - CE, começou a dar os primeiros passos como compositor e cantor profissional, se apresentando em alguns shows amadores, programas de TV e rádio e frequentando o então célebre Bar do Anísio, berço de grandes nomes da música cearense. Também a vida universitária, inserida num contexto de recrudescimento da repressão do regime militar, lhe possibilitou o contato com as lutas de resistência do movimento estudantil onde muitos alunos se engajaram nas ações de enfrentamento à ditadura. Foi nessa época que o cearense atuou também como professor de biologia, português, história e geografia em colégios e cursinhos pré-universitários como forma de arrecadar uma renda extra.

Após se desentender com um de seus professores por ter recebido uma nota zero na avaliação bimestral⁵⁰, Belchior tomou uma outra decisão determinante: abandonou a faculdade no quarto ano para poder se dedicar integralmente à música. Com tal iniciativa o cantor passou a experimentar o gosto – especialmente amargo – daquilo que viria a registrar assídua e poeticamente em suas canções, isto é, o sentimento do migrante, do “estrangeiro”, do sujeito que se autodenomina “apenas um rapaz latino-americano, sem dinheiro no banco e vindo do interior”.

Em 1971, parte então para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades na música. Logo no início, sua experiência de deslocamento até a capital fluminense lhe rendeu histórias curiosas:

Belchior chegou ao Rio de Janeiro em abril de 1971, de carona num voo do Correio Aéreo Nacional. Esperou vários dias no aeroporto até que apareceu uma vaga num voo de Fortaleza para o Rio. Mas, na escala de Salvador, o comandante militar viu o cabeludo e disse que não prosseguiria a viagem se ele não cortasse a juba. Belchior não teve alternativa. Trazia uma mala cheia de livros, textos complicados de filosofia, São Tomás de Aquino, Kierkegaard, Wittgenstein. Sem dinheiro, foi ficar com parentes no Méier. (MEDEIROS, 2017, p. 42)

O país enfrentava, nessa época, os temíveis comandos do governo Médici, período considerado o mais radical da ditadura militar, e foi nesse contexto de repressão política e

⁵⁰ Ver Jotabê Medeiros (2017, p. 33).

também de busca pela inserção na modernidade industrial que o cearense adentrou um dos centros que inaugurou a chamada Era dos Festivais. Por indicação de Jorge Mello, amigo que posteriormente se tornaria parceiro em mais de 25 canções, Belchior tivera a oportunidade de apresentar a composição “Na hora do almoço”, no IV Festival Universitário da TV Tupi. A apresentação ocorreu no palco do Teatro João Caetano com a interpretação de Jorginho Telles e Jorge Nery⁵¹ e acabou sendo decisiva na carreira do cearense, levando-o a conquistar o prêmio de melhor compositor da noite.

Além desta, foi também premiada, no III Festival de Música Popular do Centro de Estudos Universitários de Brasília (CEUB) do mesmo ano, a canção “Mucuripe”, com letra de Belchior e música de Fagner, e cujo sucesso se deu principalmente com a gravação de Elis Regina. Conforme aponta Josely Teixeira Carlos (2014):

A partir da sua gravação, em 1972, por Elis Regina, pode-se dizer que o gesto retórico da cantora abriu uma porta para o reconhecimento nacional do novo compositor, cujas composições passaram a ser gravadas também por outros intérpretes, como aconteceu com Roberto Carlos, que três anos depois de Elis consolida o sucesso de “Mucuripe”, ao registrar a canção. (CARLOS, 2014, p. 225)

A vitória de Belchior no cenário dos festivais obteve uma repercussão que beneficiou não somente a ele, mas a todo o time de artistas do Ceará que até então vinha, a passos lentos, pleiteando um espaço na música para além da região nordestina. De acordo com Jotabê (2017, p. 67), “os músicos daquele estado, que repartiam uma cena constricta, sentiram-se estimulados a mostrar sua produção, buscar os mercados abertos do Sudeste, fazer o mundo”. Assim, passou a emergir, tanto no cenário do Rio de Janeiro quanto no de São Paulo, uma geração de cancionistas cearenses dispostos a se incluir no repertório da música popular brasileira e chamando a real atenção do mercado fonográfico. Essa geração, que também contou com a participação de outros artistas pintores, poetas, atores e intelectuais, ficou conhecida como “Pessoal do Ceará”, tornando-se símbolo de um dos mais importantes movimentos culturais da época.

O disco que originalmente lançou o termo na mídia foi gravado pelos cantores e compositores Ednardo, Rodger Rogério e pela cantora Têti, em 1973, sob o título de *Ednardo e o Pessoal do Ceará / Meu corpo, minha embalagem, todo gasto na viagem*. Além destes, outros nomes da música se destacaram sob a égide da turma do Ceará, como Fagner, Ricardo

⁵¹ Jorginho Telles, cantor e compositor já falecido, gravou naquele ano um LP pela Copacabana, *Tristeza tristeza*, demonstrando maior afinidade com o suíngue, a black music, o funk & soul. Jorge Nery, por sua vez, desapareceu da mídia deixando sua marca na posteridade através da parceria histórica com Belchior (MEDEIROS, 2017, p. 49).

Bezerra, Augusto Pontes, Petrucio Maia, Amelinha, Fausto Nilo e Antônio José Brandão. Os álbuns de Fagner (*Manera Fru Fru, manera*, 1973), Belchior (*A palo seco*, 1974), Rodger Rogério e Têti (*Chão sagrado*, 1973) e de Ednardo (*Romance do pavão misterioso*, 1974) inauguraram uma sequência de lançamentos no mercado que, segundo Costa, só iria perder força no início da década de oitenta, com a emergência do chamado ‘Rock brasileiro’” (COSTA, 2001, p. 211).

O movimento em si não teve propriamente um líder – como no caso do Clube da Esquina com Milton Nascimento e da Tropicália com Caetano Veloso e Gilberto Gil – e rendeu até mesmo algumas discussões em torno de sua legitimidade enquanto grupo puramente musical⁵². Na época, integrantes como Jorge Mello e Fausto Nilo questionavam a ambivalência do termo “Pessoal do Ceará”. O primeiro não concordava com o fato de terem vendido a marca sob a égide de um grupo puramente musical, enquanto o segundo declarava que cada artista ali tinha características muito particulares de serem encapsuladas dentro da ideia de um conjunto, o que por sua vez denota todo um sentido de homogeneidade. Apesar das diferenças e das contradições em torno do fazer artístico de cada um dos integrantes principalmente no que se refere às suas opiniões com a ideia de homogeneidade do grupo, é possível perceber uma clara vontade de compor uma “frente” cearense no cenário da música popular brasileira daquele período. Com relação ao plano verbal das canções cearenses, Nelson Costa (2001, p. 216-224), apoiado nas orientações do linguista Dominique Maingueneau em sua *Análise do Discurso Francesa*⁵³, destaca as seguintes características em comum:

- a) O desejo de resgate das tradições populares e de recriação e reatualização histórica da memória popular;
- b) O desejo de cantar a relação amorosa entre o artista e o lugar de origem;
- c) O gosto por canções de nostalgia da infância;

⁵² Tal qual aponta Bruno Rodrigues Costa (2014), os integrantes “eram músicos que individualmente estavam construindo suas carreiras no meio musical do país. A ação individual de cada um desses sujeitos no sentido da profissionalização no mercado fonográfico se deu enquanto parte da ação de um sujeito coletivo, formado por esse grupo de jovens artistas cearenses, alicerçada pela dinâmica de uma cultura jovem daquele período”. Com base nisso, entendemos que contribuiu, sim, para a identidade do movimento a colaboração de outros artistas engajados, entretanto, optamos por enfatizar o trabalho dos cancionistas, o qual envolveu a atuação do nosso cantor/objeto de estudo, Belchior.

⁵³ Em seu trabalho, Nelson Barros da Costa (2001) utiliza-se das noções de *posicionamento* e *investimento* propostas pelo linguista Dominique Maingueneau. *Posicionamento* refere-se não apenas a uma proposta estética ou ideológica exibida por um discurso, mas a tudo o que implica tomada de posição do sujeito, noutras palavras, o contexto social e discursivo (interdiscurso) que possibilitou a enunciação da obra. Neste caso, a construção de um posicionamento implica um *investimento* irredutível em diversos aspectos: gêneros, suportes, códigos de linguagem, etos, cenas enunciativas, etc.

- d) Tal como entre os tropicalistas, a incorporação de procedimentos concretistas na construção de determinadas letras;
- e) O gosto pela intertextualidade com o texto literário;
- f) O processo migratório (vontade, ação, efeito) que resultou na própria circulação da canção.

No que se refere ao plano musical, o autor ressalta a preferência dos artistas pelos ritmos nordestinos como o maracatu, o xote, o xaxado, o baião e o frevo; o acentuado gosto pelo pop-rock inglês e norte-americano; a predileção por harmonias simples, baseadas em sequências de acordes naturais (não dissonantes) e a preferência por uma execução mais agressiva e nervosa do violão. O jeito de cantar se apresenta de forma inovadora na música brasileira, inaugurando um canto “rasgado”, semelhante ao dos penitentes ou das lavadeiras nordestinas. Ainda sobre o uso da voz, segundo o autor, “deve-se ressaltar o recurso frequente, principalmente por Fagner e Ednardo, à mixagem de diversas ‘vozes’ de um mesmo cantor, formando-se coros, uníssonos ou não, de uma única voz” (Ibidem, p. 224). Embora Belchior tenha feito parte do time de artistas que questionou o caráter homogeneizante do movimento, é possível perceber a presença de todas as características elencadas acima em sua obra, desde as frequentes menções poéticas do eu lírico ao seu lugar de origem e os efeitos ocasionados pelo processo de deslocamento até à cidade grande⁵⁴, quanto ao gosto musical do artista pela sobreposição de harmonias mais simples e previsíveis e ao jeito de cantar ardente.

Nelson Costa (2001, p. 225) discorre também sobre o investimento ético comum aos cearenses que é aquele relacionado ao etos da aspereza, da *secura*, em geral provocado pela peleja com os obstáculos impostos pela vida (de artista, de cidadão, de nordestino). Entretanto, para o autor, “diferentemente do etos do ‘homem seco’ construído pela literatura regionalista e por muitas canções populares, em que esse homem é um homem calado, tímido e amedrontado, o do sujeito em questão é falante, e mais, é polêmico, franco, sem ‘papas na língua’ e de língua ferina, ácida”. Nesse caso, “A palo seco” de Belchior surge como a canção prototípica desse investimento, cujo título enquanto expressão espanhola que significa “cantar sem o acompanhamento de instrumentos” e referência ao poema de João Cabral de Melo Neto, anuncia o conteúdo metadiscursivo da obra, denotando o desejo do eu lírico em emitir um canto primitivo, extremamente forte, combatente e gutural. Na sequência, Costa destaca ainda o discurso polêmico dos cearenses como forma de afirmação do sujeito; os traços poéticos de

⁵⁴ Canções “Fotografia 3x4”, “Rapaz latino-americano”, “Ter ou não ter”, entre outras.

desespero e de descontentamento; o trabalho com a articulação de realidades contraditórias dadas sob o espectro do desconforto e da angústia; a opção estética da aridez etc.

Foi a partir de todo esse experimentalismo musical pautado em especificidades regionais e situado no contexto pós-tropicalista dos anos setenta que o grupo, gradativamente, foi ganhando destaque. Contudo, apesar da promessa de sucesso instaurada com a gravação do disco *Ednardo e o Pessoal do Ceará*, Belchior esteve envolvido com a produção de seu álbum de estreia e por isso não aceitou ao convite de participar do projeto. A parceria só iria acontecer anos mais tarde, em 2002, através da gravação do CD *Pessoal do Ceará* composto por Amelinha, Ednardo e Belchior, e com produção de Robertinho do Recife e lançamento pela Warner Music.

Seu primeiro LP intitulado *Belchior*, mas também conhecido como *Mote e Glosa / A palo seco*, foi lançado pela gravadora Chantecler no ano de 1974. Nele, observamos a aposta do autor na estética concretista – a qual podemos relacionar à herança da Tropicália e ao desejo de expressão da racionalidade e do avanço tecnológico próprios da formulação da poesia concreta – e no minimalismo verbal e musical, que conferiu objetividade e originalidade à obra. Há também um forte investimento na profusão de elementos musicais vinculados à tradição nordestina, como a seção de pífanos, o som do triângulo, o ritmo de pé de serra e o som da guitarra, o que faz deste álbum um trabalho artístico potencialmente híbrido e inovador no mercado. O conteúdo verbal das canções se deu, sobretudo, num tom satírico com o intuito de criticar o sistema repressor da época, o capitalismo tardio e a superficialidade da vida moderna. Contudo, apesar das boas expectativas, o disco não alcançou o sucesso almejado, sofrendo até mesmo uma certa rejeição de público.

Imagem 2 – Capa do disco *Mote e Glosa*



Fonte: Google Imagens

Imagem 3 – Encarte do disco *Mote e Glosa*



Fonte: Google Imagens

Nesse caso, cabe avaliar a situação em que se encontrava o mercado fonográfico no qual se inseriu a obra precursora de Belchior, uma vez que isso reflete diretamente o clima político-social instaurado e a consequente recepção crítica do artista nordestino na região Sudeste do país àquela época.

As transformações que se deram no âmbito da política e das produções artísticas durante as décadas de 1960 e 1970 tiveram profundo impacto no mercado fonográfico brasileiro. Ressaltamos, a princípio, que com o crescimento acelerado do mercado de bens de consumo da classe média ocorrido durante os anos do chamado “milagre econômico” a indústria de discos veio a crescer uma taxa de 15% ao ano durante toda a década de 1970. No entanto, o contexto político formalizado pelo recrudescimento da repressão militar desfavoreceu a situação dos artistas vinculados ao projeto da MPB à medida em que promoveu ordens de afastamento dos principais cantores e compositores nacionais, muitos deles presos, exilados ou silenciados pelos órgãos de repressão. Também o fim do ciclo histórico dos festivais televisivos iniciado em 1965 contribuiu para que houvesse uma reconfiguração do cenário musical. De acordo com Rita de Cássia Morelli (1988) e seu estudo antropológico sobre a indústria do disco no Brasil durante a década de 1970, com isso, condições foram criadas para que “as grandes empresas multinacionais do setor ou suas representantes estabelecidas no país respondessem a esse mercado em expansão com um número crescente de lançamentos estrangeiros” (MORELLI, 1988, p. 40). Por influência da visão capitalista e manipulada da imprensa, tal predomínio internacional se deu basicamente por razões econômicas, tendo em vista a facilidade em ter que lançar um disco já gravado no exterior em vez de arcar com as despesas da gravação de um

disco no Brasil. Diante do exposto, a concorrência com os lançamentos estrangeiros tornou-se um dos principais obstáculos do artista que quisesse adentrar o mercado fonográfico daquele período. Com relação à situação de Belchior, há de se considerar que com a perda de prestígio dos festivais, seu nome acabou desaparecendo da mídia assim que as notícias e os comentários do IV Festival Universitário da TV Tupi se encerraram, e só foi retornar à cena em 1973, pouco antes de lançar o disco de estreia (MORELLI, 1988, p. 50). Isso nos leva a validar a perda de influência do cantor cearense e a considerar os desafios reinaugurados dentro do cenário preferencialmente constituído por músicas internacionais.

Decerto, Belchior precisou lidar ainda com as conquistas de pré-68 decorrentes do Tropicalismo, um dos movimentos mais imponentes da história da música popular brasileira e principal referência para a indústria fonográfica na época. Surgido em São Paulo por iniciativa de compositores baianos herdeiros da Bossa Nova carioca nos meios universitários de Salvador (TINHORÃO, 1986, p.248), dentre os quais Caetano Veloso e Gilberto Gil eram designados os líderes, o movimento da Tropicália inspirou-se no ideal antropofágico de Oswald de Andrade que pregava a introdução de elementos universais à cultura nacional. Nesse sentido, o movimento tinha como uma de suas características mais evidentes a conquista da modernidade via incorporação de temas internacionais principalmente relacionados ao pop-rock anglo-americano (clara influência dos Beatles e dos Rolling Stones). O grupo Tropicália buscou também contestar o clima de tensão política, mas sem partidarismo direto ou exposição ideológica, suas críticas se deram fundamentalmente sob forma de paródia. Segundo Costa (2001, p. 189-192), destacam-se, entre outros aspectos, o intenso trabalho de subversão dos símbolos nacionais, a ridicularização das imagens arcaicas, o gosto pela construção / desconstrução da palavra através da poesia concreta e o investimento no etos de um sujeito despojado e, sobretudo, livre. Se por um lado foi conquistado o apoio dos setores mais fechados da música e da poesia de vanguarda, “que viam no novo movimento um reforço na luta contra o tradicional (indicador da realidade do subdesenvolvimento do país) e um apoio em favor da abertura para o internacional” (TINHORÃO, 1986, p. 250), por outro, demais artistas, participantes e líderes de movimentos sociais se mostraram resistentes por entenderem a necessidade de um posicionamento político explícito, tanto em termos pessoais, quanto artísticos, por isso, para alguns, os tropicalistas foram vistos também como alienados.

Em 1970, para Belchior, o universo cultural colorido, vibrante e contestador da década anterior já soava ultrapassado. Nesse período, ele e tantos outros jovens artistas adentraram o mercado fonográfico com uma proposta clara de rejuvenescimento e revolução das ideias. Conforme aponta Bruno Costa (2014), “o que se entende como Música Popular Brasileira nas

décadas de 1960 e 1970 é um mosaico de diversas formas de produção musical que expressavam a disputa pelos rumos da própria música, e, de maneira mais abrangente, da própria cultura brasileira” (COSTA, 2014, p. 13). Enquanto a indústria ainda mantinha o interesse em apresentar ao público uma certa visão paródico-carnavalesca da realidade brasileira, tal qual a proposta da Tropicália, Belchior (e outros) pregava sobre a necessidade de anunciar um novo rumo à música popular no sentido de dar espaço para as narrativas de outros jovens artistas comprometidos com a realidade social do país.

Durante várias gerações seguidas os ídolos foram os mesmos. Na faixa de alguns estamos entrando no mercado para pôr em cheque suas proposições, pois se o tropicalismo atacou o “bom gosto” oficial da música brasileira, ele mesmo criou um critério, que hoje está envelhecido e envilecido ao longo de várias gerações. E é contra esse velho “bom gosto” deles que estamos chegando com nosso trabalho, dialeticamente. (BELCHIOR, apud MEIRELLES, 1988, p. 54. [1973])

Nesse sentido, o autor buscou desafiar publicamente o movimento não apenas por meio de entrevistas, mas também através de canções que logo mais se consagrariam no repertório nacional. Com o intuito de romper com o que para ele era considerado um discurso antigo e homogêneo, e por ter composto o grupo de jovens estudantes militantes da universidade, inferimos, que Belchior ousou construir sua obra de forma a ressaltar ideais de transformação (ideológica e estética), liberdade e justiça social, sobretudo. Parte dessa ideologia pode ser observada logo na primeira faixa do disco *Belchior*, intitulada “Mote e Glosa”, na qual nos deparamos com uma espécie de manifesto sob fórmula concretista. Nela, a voz lírica vem acompanhada musicalmente de um xote com triângulo, percussão e guitarra anunciando, de forma reiterada e provocativa, o desejo pelo novo. Apesar do pouco sucesso com relação à difusão das músicas no rádio e à vendagem de cópias, há aqueles que consideram ser este um dos melhores álbuns da carreira do cantor:

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

 novo
 me diga qual é o novo

 me diga qual é o novo

 me diga qual é o novo

 me diga qual é o novo

 nã,

 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
 me diga qual é o novo

 me diga qual é o novo

 (Belchior, 1974, f.1)

A respeito do embate travado entre Belchior e os artistas da geração anterior – parte que reitera a potência do discurso polêmico do autor tal qual a característica comum ao Pessoal do Ceará –, vale a pena destacar o trabalho de Josely Teixeira Carlos (2014) e sua análise retórico-discursiva sobre as relações polêmicas na construção da identidade do cancionista. Nesse estudo, a autora avaliou o conflito discursivo na obra de Belchior em relação ao trabalho desenvolvido por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque, nomes de maior destaque no cenário fonográfico das décadas de 1960 e 1970 e, ao menos até pouco tempo atrás, na memória dessas décadas. Carlos classificou os posicionamentos dos três artistas como estando atrelados ao *discurso dominante*, isto é, aquele representante de uma “configuração discursiva constituída por sujeitos produtores e gerenciadores de uma comunidade discursiva que impõem as regras do campo” (CARLOS, 2014, p. 238), enquanto Belchior assumiu a posição do *contradiscorso*, “um tipo de configuração discursiva constituída por sujeitos produtores e gerenciadores de uma comunidade discursiva que contestam as regras do campo, anteriormente estabelecidas por um discurso dominante” (Ibidem, p. 239). Ou seja, o cearense que caminhava em busca de uma identidade própria inseriu-se no cenário da música popular levantando todo um questionamento crítico à *geração* anterior, no sentido de contestar o fato da indústria e do público privilegiarem os referidos artistas, dando a eles o título de detentores de uma arte única e intocável sem, no entanto, abrir espaço para a nova geração emergente. Segundo a pesquisadora:

A despeito do teor confiante de Caetano Veloso, do tom brincalhão da canção de Gilberto Gil [“Ninguém segura este país” (1975)], e do reconhecimento inquestionável de Chico Buarque, Belchior chega no cenário da música brasileira lançando uma contra-ordem, cujo motor principal é o confronto a essa ideia de que os três cancionistas possam ocupar, sozinhos, o lugar do discurso dominante. E nesse movimento de colocar em primeiro lugar a diferença, o que está em primeiro plano é a busca de sua identidade no campo da música brasileira já constituída por outros movimentos e por outros cancionistas que ocupam o espaço das produções privilegiadas e reconhecidas pelo público e pela crítica de modo geral. (CARLOS, 2014, p. 248-249)

O posicionamento de Belchior não significava, portanto, que ele discutia a qualidade do trabalho artístico de cada um deles, pelo contrário, reconhecia a sua importância e os tinha como grandes nomes da música popular. Mais do que perscrutar a alienação tropicalista ou a ubiquidade de Chico, a relação polêmica instaurada pelo cearense partia do plano de dar ao *outro* a oportunidade, incitar o princípio de mudança que, de fato, envolvia novos meios de se fazer e pensar a música popular. Seu intuito, nesse sentido, era lutar contra a representação de uma cultura hegemônica e excludente. Tudo isso o levou a questionar a prevalência do discurso dominante em um tempo que clamava por uma transformação de cunho ideológico e comportamental, por isso o contradiscurso derramado em versos como “Mas trago de cabeça uma canção do rádio em que o antigo compositor baiano me dizia: Tudo é divino, tudo é maravilhoso [...] nada é divino, nada é maravilhoso”⁵⁵; “Nossos ídolos ainda são os mesmos...”⁵⁶; “E precisamos todos rejuvenescer”⁵⁷; “Veloso, o sol não é tão bonito pra quem vem do Norte e vai viver na rua”⁵⁸. Se a Bossa Nova, podemos dizer, desvelou a promessa de felicidade a partir de uma poética de *otimismo trágico*; o movimento da Tropicália apresentou, em contrapartida, uma espécie de *pessimismo alegre*; Belchior surgiu com uma narrativa *realista melancólica* através da qual os sentidos em torno do medo, da angústia, do sangue e da revolta constituíram parte determinante de sua obra. Consideramos ser este também um dos fatores que legitima o reconhecimento do caráter melancólico da obra de Belchior, em contraste direto com a euforia tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em meio a este cenário, Elis Regina, considerada umas das maiores intérpretes da música popular no Brasil, tornou-se uma peça-chave na carreira de Belchior, por ser a primeira artista de sucesso a gravar suas canções. Após a gravação de “Mucuripe”, a cantora ainda lançou “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida” no show / LP *Falso Brillante* de 1975 – canções

⁵⁵ “Apenas um rapaz latino-americano”, 1976.

⁵⁶ “Como nossos pais”, 1976.

⁵⁷ “Velha roupa colorida”, 1976.

⁵⁸ “Fotografia 3x4”, 1976.

que até hoje apresentam-se como as mais ouvidas pelo seu público – e “Noves fora”, em 1979, composição de Belchior em outra parceria com Raimundo Fagner. “Como tantos outros músicos que ela lançou, aquelas gravações foram o aval para minha música e a garantia de que ali se iniciava para mim uma brilhante carreira de novo compositor da música popular” (BELCHIOR, apud MEDEIROS, 2017, p. 87), disse o sobralense, em 1992⁵⁹.

Contudo, foi através do lançamento do LP *Alucinação* pela gravadora Polygram / Philips, no ano de 1976, que Belchior alcançou reconhecimento em nível nacional como compositor-intérprete. Em se tratando da materialidade verbal, o disco veio dotado das impressões pessoais e filosóficas do autor acerca da vida, da juventude, mas também e, sobretudo, das aspirações críticas e transformadoras no que dizia respeito ao modo de vida político e social daquela geração. Nas palavras do cantor:

[Alucinação] é o primeiro momento em que alguém observa o próprio dilaceramento da linguagem, do sonho bloqueado, do bloqueio todo que a juventude teve da sua utopia inicial, da sua palavra, da liberdade, do sonho. Coisas que foram, por muito tempo, o alimento espiritual de uma larga faixa da juventude brasileira. Ele [o disco] foi o primeiro momento de autocrítica de tudo isso. Foi o primeiro momento de observação [reflexão] do sonho. Foi uma primeira chamada ao despertar da lucidez completa, ao desespero que tem na luminosidade excessiva. (BELCHIOR, 1982)

Com relação à dimensão musical, é possível observar a predominância de arranjos no estilo folk/country dos quais podemos relacionar ao declarado gosto do autor pela obra de Bob Dylan. O sucesso, por sua vez, se deu principalmente com o lançamento das músicas “Rapaz latino-americano”, “Como nossos pais” e “Velha roupa colorida”. Em *Alucinação*, Belchior consolidou-se como um legítimo tradutor de angústias, denunciou injustiças, gerou polêmicas, estabeleceu relações temporais, desafiou o velho em prol da construção de uma narrativa transformadora e rejuvenescida que buscasse exprimir da forma mais alerta possível a tão insustentável realidade. Para o cearense, o referido disco foi construído com “agudeza, sinceridade, crueza e até certa violência, uma certa dor tanto para mim, enquanto compositor quanto para, espero, os ouvintes”, declarou ele na entrevista ao programa *Caminhos da Cultura*, em 1982.

Foi também a partir do lançamento deste álbum que Belchior enfrentou pela primeira vez o crivo proibitivo da censura. Nele, a expectativa era a divulgação de quinze músicas, no entanto, doze foram aprovadas e três foram detidas, sendo que destas três, duas tiveram suas letras modificadas para que pudessem ser liberadas, quais sejam, “Rapaz latino-americano” e

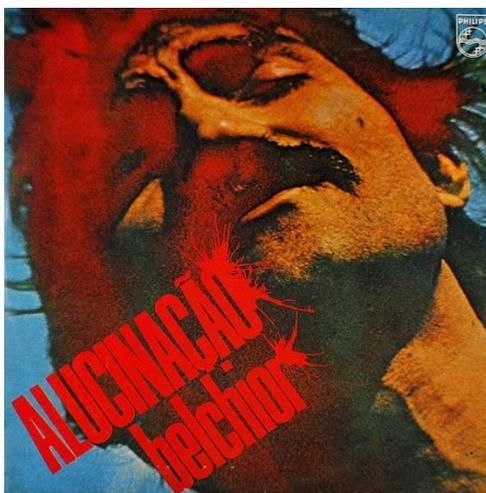
⁵⁹ Na oportunidade, mencionamos também a importante participação da cantora Vanusa na carreira de Belchior, quando gravou “Paralelas”, em 1975.

“Não leve flores”. Também o LP *Coração Selvagem*, de 1977, sofreu reprovações. Com mais da metade das músicas impedidas de serem lançadas meses antes da divulgação oficial, apenas as faixas “Coração selvagem”, “Paralelas”, “Galos, noites e quintais” e a regravação de “Todo sujo de batom” escaparam. A música “Como se fosse pecado” teve sua gravação definitivamente proibida no álbum, tendo sido lançada apenas no ano seguinte, no disco *Todos os Sentidos*.

As canções “Populus”, “Carisma”, “Meu cordial brasileiro”, “Os doze pares de França” e “Pequeno mapa do tempo” também foram censuradas. Segundo Belchior, a alegação dos censores quanto à penúltima foi a de que o artista vangloriava a França “falando de um país melhor para se viver do que o Brasil”; enquanto a última foi interpretada como uma crítica implícita por causa dos versos “eu tenho medo e medo está por fora” e “eu tenho medo em que chegue a hora, em que eu precise entrar no avião” que demonstraram tratar-se de uma referência ao exílio (BELCHIOR em entrevista a Estêvão Zizzi, 2019 [2005], p. 104).

A capa do disco foi fotografada por Januário Garcia que cuidou de registrar a imagem do artista numa versão ensanguentada, cantando de olhos fechados, com veias dilatadas e expressão facial tensa transparecendo profundo estado de apreensão:

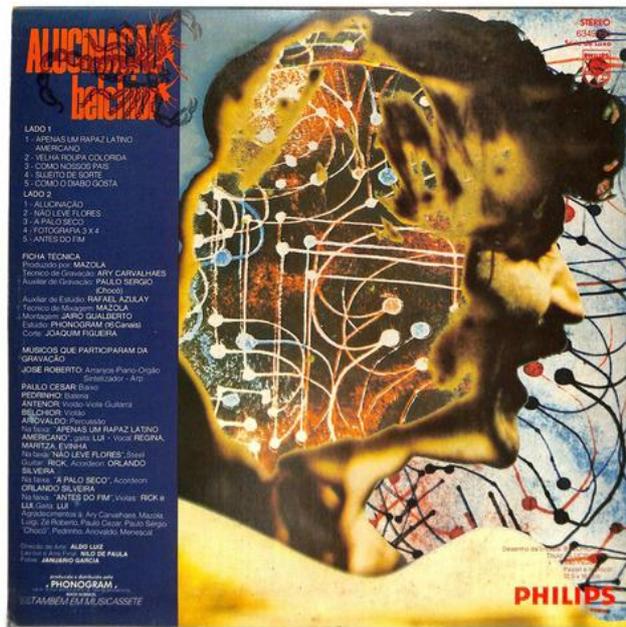
Imagem 4 – Capa do disco *Alucinação*



Fonte: Google Imagens

Já a contracapa do álbum vem acompanhada de uma ilustração feita pelo próprio cantor e o encarte original traz, em uma das faces, uma curiosa notar de dólar com a foto central de Belchior e a paronomástica frase “In Gold We Trust” (No Ouro Nós Confiamos).

Imagem 5 – Contracapa do disco *Alucinação*



Fonte: Google Imagens

Imagem 6 – Encarte com a imagem de Belchior em uma nota de dólar



Fonte: Google Imagens

A frase trata-se de uma sátira ao lema nacional dos Estados Unidos e do estado da Flórida “In God We Trust” (Em Deus Nós Confiamos), observado mais comumente na moeda americana. Com este selo, podemos inferir que Belchior faz uma crítica ao processo de incorporação de valores norte-americanos, ao capitalismo e ao Estado que insiste em usar da religiosidade para promover o sistema (sobretudo no Brasil). Com *Alucinação*, o autor se consagra como o representante de um dos álbuns mais imponentes e contestadores de sua geração, vindo a superar a marca de cento e cinquenta mil exemplares vendidos.

Uma outra característica presente na obra de Belchior que nos auxilia na compreensão do processo de (re)construção identitária em suas canções é aquela relacionada ao conceito de

regionalismo que a mídia busca enfatizar até os dias atuais, mas que o próprio Belchior tratou de desmistificar ao longo de sua trajetória. Com a imagem consagrada do pernambucano Luiz Gonzaga na música nordestina e o sucesso dos baianos no movimento Tropicália – embora sem a caracterização típica do rei do Baião – a partir do surgimento do Pessoal do Ceará, a indústria fonográfica passou a esperar que os artistas do Nordeste fizessem um trabalho tipicamente nordestino e não propriamente de MPB, o que faria eclodir uma espécie de música regionalista no meio (MORELLI, 1988, p. 55). No entanto, Belchior se recusou previamente, assumindo, ao lado de outros artistas que comungavam da mesma ideia, uma postura contestatória: “Eu não sou representante do Nordeste, do Ceará, de coisa nenhuma. Se o Nordeste aparece na minha obra, é como raiz, matéria-prima, em termos afetivos (me afetou). Nosso trabalho não está apadrinhado nem por região, nem por gênio nenhum” (BELCHIOR, apud MORELLI, 1988, p. 55).

Enquanto o mercado de discos concentrava-se em promover um modelo específico de nordestinidade, no qual o cearense pudesse se apresentar a partir da venda de sotaques e fórmulas cangaceiras, Belchior empenhou-se em naturalizar a situação, transformando tais características em algo intrínseco e inescapável de sua obra, não como categorização única. Com isso, podemos inferir que a busca pela identidade de seu trabalho firmou-se muito mais no ideal de desconstrução da estética regionalista do que no estereótipo de um cantor típico dessa representatividade.

Mesmo contrariando as imposições da indústria e assumindo tantas outras influências como o rock dos Beatles e o folk de Bob Dylan, Belchior não deixou de enfatizar a presença da cearensidade em seu trabalho, que, segundo ele, se deu principalmente através do humor e da sátira. O autor dizia tratar-se de uma temática bastante recorrente nos trabalhos dos compositores do Nordeste daquela geração, no entanto, em sua obra, tal narrativa não se deu do ponto de vista convencional:

Todos esses dados aparecem diluídos no meu trabalho num modo muito fino, muito sutil, e eu acho que esse modo de sutileza e finez aumenta ainda mais o teor e a qualidade da ironia. Naturalmente que isso é um dado muito característico da cultura cearense e que no meu trabalho aparece com muita evidência, mas num modo transformado, dentro das palavras mais novas, dentro de um contexto não folclórico, não provinciano, quer dizer, no tratamento geral das ideias. (BELCHIOR, 1982)

Ao lado dessa questão da cearensidade e da nordestinidade, temos, em igual nível de relevância, a presença marcante da América Latina no discurso belchioriano, tema que encontra

seu ápice na canção “Rapaz latino-americano” (1976)⁶⁰ e através do qual o artista garante toda legitimidade para a promulgação desse *ethos* na música popular:

O fundamental da música é essa afirmação enfática de ser um latino-americano, uma pessoa na esquina do mundo, uma pessoa do terceiro mundo, uma pessoa na expectativa, uma pessoa dependente economicamente do restante do mundo mas com uma capacidade enorme de desdobramento, de resistência, de rebeldia, de espírito, de novidade, de transformação, de poder novo, enfim. Então, assumir o fato de sermos latino-americanos, de sermos brasileiros, cearenses, de Sobral, é participar da fraternidade latino-americana, e isso diz muito de perto respeito àquilo que eu falo em muitas outras músicas, esse sentido de desinsular a cultura, de fazer com que a cultura seja penetrante, troque energia com todos os espaços. Então o Brasil também é um país que está isolado culturalmente da grande tradição latino-americana, da grande tradição irmã latino-americana. Então essa música que dá continuidade a outras músicas também, de outros autores como Milton Nascimento, Rui Guerra, que já haviam levantado de alguma forma esse problema da latinidade e já era uma constante na literatura e na poesia sobretudo. Então essa música dá continuidade a essa tradição iniciada naquele momento. Claro que ela também é uma música irônica, satírica e de humor branco, negro, amarelo, vermelho sobre a situação das pessoas em Latino América”. (BELCHIOR, 1982)

Belchior, ao invadir o mercado fonográfico em 1976 com a referida canção, popularizou uma perspectiva que até o final da década de 1960 não era comum na cultura brasileira. Do ponto de vista histórico, compartilhávamos de um cenário propício para o tema, devido ao repentino protagonismo do continente sul-americano como zona estratégica para o ordenamento da geopolítica global no contexto de acirramento da Guerra Fria, protagonismo este que não aconteceu durante a II Guerra Mundial e, portanto, colaborou para o desejo de aproximação entre os países da América Latina⁶¹. Também os efeitos dos Golpes Militares sobre alguns países geraram toda uma organização de esquerda cultural preocupada em

⁶⁰ Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes / E vindo do interior/ Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que um antigo compositor baiano me dizia/ Tudo é divino tudo é maravilhoso / Mas trago de cabeça uma canção do rádio / Em que um antigo compositor baiano me dizia/ Tudo é divino tudo é maravilhoso / Tenho ouvido muitos discos conversado com pessoas / Caminhado meu caminho / Papo, som, dentro da noite / E não tenho um amigo sequer / Que ainda acredite nisso não / Tudo muda / E com toda razão / Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Sem dinheiro no banco, sem parentes importantes / E vindo do interior / Mas sei que tudo é proibido / Aliás, eu queria dizer / Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema / Quando ninguém nos vê / Mas sei que tudo é proibido / Aliás, eu queria dizer / Que tudo é permitido até beijar você no escuro do cinema / Quando ninguém nos vê / Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve / Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve / Sons, palavras, são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém / Mas não se preocupe meu amigo / Com os horrores que eu lhe digo / Isso é somente uma canção / A vida realmente é diferente / Quer dizer / Ao vivo é muito pior / E eu sou apenas um rapaz latino-americano / Sem dinheiro no banco / Por favor não saque a arma no "saloon" / Eu sou apenas o cantor / Mas se depois de cantar / Você ainda quiser me atirar / Mate-me logo à tarde, às três / Que à noite tenho um compromisso e não posso faltar / Por causa de vocês / Eu sou apenas um rapaz latino-americano / Sem dinheiro no banco / sem parentes importantes / E vindo do interior / Mas sei que nada é divino / Nada, nada é maravilhoso / Nada, nada é secreto / Nada, nada é misterioso, não. (BELCHIOR, 1976).

⁶¹ Ver artigo “A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção”, de Marcelo Ferraz de Paula (2011).

desenvolver uma arte voltada para a questão da identidade nacional e regional. Conforme as reflexões de Marcelo Ferraz de Paula (2011):

É nesta época que a arte expande o caráter missionário e profético que é logo associado às composições do período. Neste cenário de urgência social e ansiedade, a arte refunda e ecoa a convicção de que a história estava sendo escrita ali e que os intelectuais tinham a possibilidade de interferir diretamente na realidade. Por isso a cobrança e a pressão eram enormes; o silêncio já não era uma opção aceitável. O futuro precisava ser escrito e por que não escrevê-lo junto com os vizinhos que compartilhavam conosco a mesma condição periférica e a mesma sina de exploração e desigualdade? (PAULA, 2011, p. 4)

Em “Rapaz latino-americano” (1976), Belchior dá vida a um personagem vindo do interior, humilde, sensível, cheio de sonhos e que aos poucos percebe que a vida não é tão divina e maravilhosa quanto cantava Caetano Veloso (a quem o cantor se refere como um “antigo compositor baiano”). Em “A palo seco” (1976), título que, como dissemos anteriormente, faz uma referência ao conhecido poema de João Cabral de Melo Neto, o eu lírico expressa o seu olhar atento ao que se passava no país no ano de 1976, registra o despertar de uma voz que desesperadamente grita em português, destaca a preferência pelo tango argentino ao invés de um blues. Já em “Voz da América” (1979) é manifestado o desejo do artista-compositor em relação à recepção de sua obra no âmbito da América Latina: “Tentar o canto exato e novo / E que a vida que nos deram nos ensina / Pra ser cantado pelo povo / Na América Latina. / Eu quero que a minha voz / saia no rádio e no alto-falante / Que Inês possa me ouvir [...]”. Em todas elas observamos a presença da melancolia de viver/ser artista sobretudo numa periferia linguístico-político-cultural do primeiro mundo, devassada por golpes, ditaduras, desrespeito aos direitos humanos.

Boa parte da produção dos artistas neste período foi inspirada no já citado movimento da *Nueva Canción* que incentivou a mistura de elementos folclóricos latinos com temáticas de engajamento social. Conforme apontou o próprio Belchior na entrevista supracitada, Milton Nascimento também lançou significativas obras em torno do tema, dentre as quais citamos “Canto latino”⁶², canção composta em parceria com Ruy Guerra e lançada em 1970, no LP

⁶² Você que é tão avoada/ Pousou em meu coração/ Moça, escuta esta toada/ Cantada em sua intenção/ Nasci com a minha morte/ Dela não vou abrir mão/ Não quero o azar da sorte/ Nem da morte ser irmão/ Da sombra eu tiro o meu sol/ E de fio da canção/ Amarro essa certeza/ De saber que cada passo/ Não é fuga nem defesa/ Não é ferrugem no aço/ É uma outra beleza/ Feita de talho e de corte/ E a dor que agora traz/ Aponta de ponta o norte/ Crava no chão a paz/ Sem a qual o fraco é forte/ E a calma é engano/ Pra viver nesse chão duro/ Tem de dar fora o fulano/ Apodrecer o maduro/ Pois esse canto latino/ Canto pra americano/ E se morre vai menino/ Montando na fome ufano/ Teus poucos anos de vida/ Valem mais do que cem anos/ Quando a morte é vivida/ E o corpo vira semente/ De outra vida aguerrida/ Que morre mais lá na frente/ Da cor de ferro ou de escuro/ Ou de verde ou de maduro/ A primavera que espero/ Por ti, irmão e hermano/ Só brota em ponta de cano/ Em brilho de punhal ruço/ Brota em guerra e maravilha/ Na hora, dia e futuro/ Da espera virar... (MILTON NASCIMENTO; RUY GUERRA, 1970).

Milton; “Para Lennon e McCartney”⁶³, interpretada por Milton e composta por Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant, no mesmo álbum; e “San Vicente”⁶⁴, lançada em 1972 no antológico álbum *Clube da Esquina*, e em parceria com Fernando Brant. Também a banda Secos & Molhados se consagrou no repertório nacional a partir do lançamento de “Sangue latino”, canção escrita por João Ricardo e Paulinho Mendonça e lançada no disco de estreia do grupo, em 1973. A letra versa sobre os descaminhos dos povos latino-americanos, sendo a mensagem principal a opção pela não entrega do eu lírico ao sistema repressor e excludente: “E o que me importa é não estar vencido”. Em face ao descaso, aos pecados e à pobreza, o sujeito latino segue seus “caminhos tortos” evidenciando os percalços da existência e da resistência.

Levantar a bandeira da identidade nacional latino-americana, nesse sentido, além de ativar a memória a respeito de todo um histórico marcado pelo colonialismo, imperialismo, dependência econômica, golpes e ditaduras, implica promover também ações de coletividade e solidariedade cultural. Novamente, Belchior traz para o centro de sua narrativa a condição do sujeito marginalizado, dessa vez, estigmatizado por sua nacionalidade, mas, ao mesmo tempo, também, a imagem de um indivíduo que resiste e demonstra a importância da união entre os membros da Latina América a fim de que sejam destacadas as suas particularidades e promovidas ações de luta e enfrentamento.

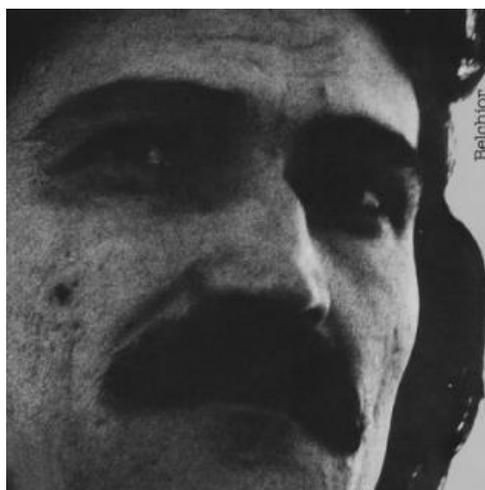
Passaremos agora, a uma breve exposição do álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo / Medo de avião*, lançado por Belchior, em 1979, e através do qual separamos uma canção para fins de análise no presente trabalho. Além do fato de corresponder ao álbum com o maior número de hits após o lançamento de *Alucinação*, como “Medo de avião”, “Brasileiramente linda”, “Comentários a respeito de John” e “Meu cordial brasileiro” (MEDEIROS, 2017, p. 115), *Era uma vez um homem e o seu tempo* surgiu com letras tão engajadas quanto, porém, compostas de novos investimentos poéticos. Enquanto o disco de 1976 dialogou muito diretamente com toda uma geração pós-Woodstock, marcada especialmente pela rebeldia do

⁶³ Porque vocês não sabem do lixo ocidental / Não precisam mais temer / Não precisam da solidão / Todo dia é dia de viver / Porque você não verá meu lado ocidental / Não precisa medo, não / Não precisa da timidez q Todo dia é dia de viver / Eu sou da América do Sul / Eu sei, vocês não vão saber / Mas agora sou cowboy / Sou do ouro, eu sou vocês / Sou do mundo, sou Minas Gerais / Porque vocês não sabem do lixo ocidental / Não precisam mais temer / Não precisam da solidão / Todo dia é dia de viver / Eu sou da América do sul / Eu sei, vocês não vão saber / Mas agora sou cowboy / Sou do ouro, eu sou vocês / Sou do mundo, sou Minas Gerais (LÔ BORGES; MÁRCIOS BORGES; FERNANDO BRANT, 1970).

⁶⁴ Coração americano / Acordei de um sonho estranho / Um gosto, vidro e corte / Um sabor de chocolate / No corpo e na cidade / Um sabor de vida e morte / Coração americano / Um sabor de vidro e corte / A espera na fila imensa / E o corpo negro se esqueceu / Estava em San Vicente / A cidade e suas luzes / Estava em San Vicente / As mulheres e os homens / Coração americano / Um sabor de vidro e corte / As horas não se contavam / E o que era negro anoiteceu / Enquanto se esperava / Eu estava em San Vicente / Enquanto acontecia / Eu estava em San Vicente / Coração americano / Um sabor de vidro e corte (MILTON NASCIMENTO; FERNANDO BRANT, 1970).

espírito jovem, neste o autor apostou em conteúdos mais abrangentes e nacionalistas, cantando o "lugar chamado Brazil, feito de três raças tristes", "o sertão dos ofendidos", "o cidadão comum". Dessa vez, em lugar de Dylan, os Beatles, em particular João / John Lennon, passam a ser a referência pop em várias citações. De acordo com Josely Carlos (2014, p. 602), Belchior, nesta etapa, estaria interessado em “radicalizar um pouco as linguagens”, sendo que tal intuito passaria pelo abrandamento do diálogo polêmico com os tropicalistas e pela inauguração do gesto retórico de fazer parcerias com outros compositores, daí as participações de Toquinho nas canções “Pequeno perfil de um cidadão comum” e “Meu cordial brasileiro”, Gilberto Gil em “Medo de avião” e José Luiz Penna em “Comentário a respeito de John” no LP.

Imagem 7 – Capa do disco *Era uma vez um homem e o seu tempo*



Fonte: Google Imagens

Com a mesma sede de engajamento e latino-americanidade, a capa do referido álbum conta com uma única fotografia do rosto de Belchior e o seu nome ao fundo, o que, segundo Carlos (Ibidem, p. 379), pode claramente representar um pastiche à famosa pintura de Che Guevara, dada a forte relação entre o título, a capa, as canções e a interdiscursividade com o discurso revolucionário do ativista argentino⁶⁵. No entanto, em entrevista a Estêvão Zizzi (2019) quando questionado se carregava no peito um ideal de um Che Guevara, o cearense respondeu:

⁶⁵ Conforme aponta a autora: “A capa de *Mêdo de avião* funciona como uma ligação entre as ideias pregadas pelo revolucionário Ernesto Guevara de la Serna e o conteúdo utópico latino-americano das canções, principalmente de “Retórica sentimental”, ‘Pequeno perfil de um cidadão comum’, ‘Meu cordial brasileiro’ e ‘Voz da América’. O *ethos* expresso nessas canções é o de um homem jovem, politizado, ‘antenido’ com as questões sociais e principalmente com um projeto utópico revolucionário; homem esclarecido, consciente da sua forma de cantar agressiva e ferina que reflete uma realidade injusta e atual”. (CARLOS, 2014, p. 379)

Na verdade, meus planos radicais e renovadores tinham raízes mais próximas à Serra da Meruoca, Oásis do meu Sertão Cearense, longe do desejo revolucionário da ‘Sierra Maestra’ em Cuba! Meu horizonte sempre foi o ideário nacionalista de meu tempo. Minhas armas sempre foram as palavras – ‘La voz se resiste. El habla insiste: usted me oirá’’. (BELCHIOR em entrevista a Estêvão Zizzi, 2019 [2005], p. 76).

Ademais, não fora a música o único portal de criatividade do cearense. Ao longo de sua carreira, Belchior dedicou-se também às artes plásticas e ao exercício da caligrafia, atividades que desempenhava com igual notoriedade e vigor. Ilustrou as capas e encartes de muitos de seus discos, pintou autorretratos, caricaturas e chegou a lançar também a coleção de 31 gravuras retratando o poeta Carlos Drummond de Andrade, exposição esta que percorreria o Brasil e a cidade de Berlim, na Alemanha, e renderia um CD com 31 poemas musicados, intitulado *As várias caras de Drummond*, em 2004.

Durante toda sua trajetória como artista e *cidadão comum* de Sobral, Belchior esteve inserido em múltiplos contextos socioculturais⁶⁶, fator que pode nos levar a pensar o motivo pelo qual o autor se empenhou na construção de uma narrativa também voltada para a questão da liberdade e da condição do migrante no Brasil. Não ocasionalmente o cearense cantou o sonho de voltar para o seu lugar de origem, bem como aspirou abandonar o sistema e seguir sozinho o seu caminho. Nesse ínterim, como vimos, misturam-se elementos referentes à questão da identidade, do preconceito, do trabalho de memória, do estado de melancolia intrínseco ao processo de migração, enfim, especificidades que podem caracterizar, do ponto de vista artístico, social e filosófico, o perfil do exilado, do retirante ou do refugiado de uma maneira geral.

O tema do exílio propriamente dito está presente na obra do cearense, porém, recebe nela uma conotação específica. Com o regime civil-militar instaurado em 1964, grupos de ativistas professores, artistas, políticos e intelectuais foram forçados, por agentes autoritários, a deixarem o país, ou mesmo tomaram essa iniciativa de forma “voluntária” para que pudessem fugir da perseguição e da censura deliberadas. No âmbito da música, nomes como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Taiguara, Raul Seixas, Geraldo Vandré, Nara Leão, entre outros, vivenciaram, de uma forma ou de outra, essa desafiadora experiência que passou a acentuar-se ainda mais após o decreto do AI-5, em 1968. Além destes, outros músicos menos conhecidos também foram exilados e acompanhados pelos órgãos de informação brasileiros

⁶⁶ Há registros da passagem / estadia do cantor pelas cidades de Guaramiranga (CE), Fortaleza (CE), Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Porto Alegre (RS), Santa Cruz do Sul (RS), Colonia del Sacramento e San Gregorio de Polanco (Uruguai).

dos países onde viveram. Veloso e Gil, por sua vez, exilaram-se em Londres entre 1969 e 1972 após terem sido presos pelo regime, e Buarque, com autorização do governo, autoexilou-se em Roma entre 1969 e 1970. Raul Seixas também aderiu à ideia do autoexílio em 1974 após ter sido preso e torturado pela Polícia Federal em virtude da divulgação da Sociedade Alternativa em um de seus shows. O baiano partiu para Nova York ao lado do amigo Paulo Coelho, e suas respectivas esposas. Belchior, com relação às imposições do governo ditatorial, teve algumas de suas canções censuradas, como vimos, porém, não chegou a ser exilado. O cantor permaneceu no país durante todo o regime, mas não deixou de registrar, poeticamente, o sentimento do brasileiro perseguido que precisou deixar seu lugar, como demonstram os versos da canção “Voz da América” (1979) em que o eu lírico busca reconfortar o migrante – “Quem teve que partir para um país distante / Não desespere da aurora, recupere o bom humor” – e a letra de “Tudo outra vez”, que reflete a nostalgia de um tempo em liberdade no país de origem – “Minha rede branca, meu cachorro ligeiro / Sertão, olha o concorde que vem vindo no estrangeiro / o fim do termo saudade como um charme brasileiro / de alguém sozinho a cismar”. As canções “Até mais ver”, de 1993, e “Pequeno mapa do tempo”, de 1977, trazem também reflexos de uma experiência além-fronteira tendo em vista o teor de despedida na primeira, e a prevalência do medo e da incerteza ao entrar no avião que compõe o tema da segunda.

A narrativa do exílio presente na obra do cearense aponta, ainda, uma segunda perspectiva que é denominada por Josely Carlos (2014, p. 302) como *intraexílio*. O conceito cunhado pela autora diz respeito às dimensões intrafronteiras brasileiras que o autor explora por livre escolha e que representam o exílio do eu lírico em seu próprio país sob forma de deslocamento do sertão para a cidade grande. É o que pode ser observado na canção “Rodagem”, de 1974:

No meu gibão medalhado / O peito desfeito em pó / Sob o sol do sertão / Passo poeira, cidade, saudade / Janeiro e assombração / Nosso sinhô! Que vontade... / Meu Deus, ai! Que légua... / Eh! mundão... / Me larguei nessa viagem, / Por ser a rodagem pro seu coração / Afine os ouvidos / E os olhos, Luzia, que eu venho de longe: Oropa, França e Bahia. / Semana que entra / No primeiro dia (domingo) / Eu te encontro na feira, Luzia. (BELCHIOR, 1974, f. 8)

A referida canção narra a experiência de deslocamento do eu lírico – “sob o sol do sertão” – para ir ao encontro da pessoa amada. Num intuito característico de trabalhar com a intertextualidade, o autor menciona a “légua” de Luiz Gonzaga para expressar o longo caminho percorrido, assim como a expressão “Oropa, França e Bahia”, na tentativa de expandir a ideia em torno do esforço de deslocamento – o que acaba por denotar também a proposta do

intraexílio. Tal frase trata-se do nome de um poema de Ascenso Ferreira que foi musicado, inclusive, por Alceu Valença, dando nome ao álbum que o inclui. Considerando o contexto de reprodução da frase na obra do poeta pernambucano, por exemplo, temos as contradições geradas pelo efeito do influxo externo, já que em “Oropa, França e Bahia” predomina o pensamento de que o que vem de fora é melhor, como demonstra a curiosidade da mulata Maria, personagem da obra, diante das naus estrangeiras⁶⁷. Tal formato de exploração do conceito *intraexílio* pode ser visto também nas canções “Senhor dono da casa”, “Na hora do almoço”, “Cemitério”, “Fotografia 3x4”, “Como nossos pais”, “Baihuno”, “A palo seco”, “Bebelo”, “Máquina I”, “Todo sujo de batom”, “Passeio”, “Máquina II”, entre outras.

Em 2007, um inusitado capítulo passou a compor a biografia de Belchior que, misteriosamente, optou pela experiência radical do *autoexílio*, desaparecendo da mídia e deixando para trás filhos, bens, empresários e fãs. Ao lado da companheira Edna Prometheu, o cantor viveu como nômade, percorrendo o interior do Rio Grande do Sul e do Uruguai, numa fuga constante que, até hoje, parentes, amigos e pesquisadores procuram entender precisamente o porquê.

Dois anos após o sumiço, a equipe do programa *Fantástico* (Rede Globo) localizou o cantor em San Gregorio de Polanco, uma pequena vila situada na região central do Uruguai. Surpreso por terem-no descoberto, Belchior recebeu, com alguma objeção, os jornalistas para uma entrevista na qual se recusou a falar de sua vida particular, porém declarou estar compondo e desenvolvendo também um trabalho de tradução das suas canções para o espanhol. O público, no entanto, jamais viria a conhecer o resultado do projeto, pois se tratou da última aparição / manifestação pública do cearense em rede nacional⁶⁸.

Belchior veio a falecer no dia 30 de abril de 2017, na cidade de Santa Cruz do Sul - RS, vítima de um aneurisma na aorta. A notícia não só impactou a todos os familiares e fãs que até então permaneciam sem saber de seu paradeiro, como reinflamou uma série de questionamentos sobre o modo de vida recluso e discreto que levara durante os seus últimos dez anos. Teria sido, o *autoexílio*, o caminho mais sensato encontrado por Belchior para poder impulsionar sua criatividade, segundo ponderou na entrevista ao *Fantástico*, ou sua fuga poderia ser explicada com base na filosofia de vida que pregava, onde a liberdade, a transformação e o desejo de

⁶⁷ Além desses, a frase “Oropa, França e Bahia” aparece também no título do samba-enredo da Escola de Samba Imperatriz Leopoldinense em 1970; relaciona-se com o poema “Europa, França e Bahia” de Carlos Drummond de Andrade (1925-1987); está presente na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1893-1945); e também na “Cantilena n. 3” de Villa-Lobos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fZ4qYwXUceA>>. Acesso em: 12 out. 2020.

⁶⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QdqIngMqwqk>> Acesso em: 10 out. 2020.

seguir sozinho constituíam-se objetivos fundamentais? Em meio ao derradeiro processo de evolução da era Século XXI, teria Belchior optado pelo sumiço por ter-se reconhecido um “objeto antigo” (ultrapassado) – em oposição direta à importância atribuída àquilo que é “novo” (jovem e vital) em sua própria obra? Se em uma de suas entrevistas o autor declarou que sua obra pretendia ser, além de nordestina e contemporânea, “autobiográfica em determinado nível”, uma possível análise desse desfecho levaria a crer que o cantor renunciou em versos o seu afastamento, como nas canções “Comentários a respeito de John” (Saia do meu caminho / Eu prefiro andar sozinho / Deixem que eu decida a minha vida.), “Princesa do meu lugar” (canção não registrada fonograficamente: “Se me der vontade de ir embora / Vida adentro / Mundo afora/ Meu amor, não vá chorar”) e “Ypê” (*Objeto Direto*, 1980: “Contemplo o rio que corre parado / E a dançarina de pedra que evolui / Completamente, sem metas, sentado / Não tenho sido, eu sou, não serei, nem fui / A gente quer ter, mas querendo era / Pois só sem desejos é que se vive o agora / Vede o pé do ypê apenasmente flora / Revolucionariamente / Apenso ao pé da serra”). Seria o rompimento com o passado na busca pela escrita de uma nova história, uma maneira de evidenciar o silêncio como um ato complementar de sua própria criação?

Ultimamente, diversos fãs e artistas de todo o Brasil vêm desenvolvendo importantes trabalhos de recuperação e reinterpretação das canções do cearense. Na rede social Instagram, são mais de 25 perfis dedicados ao compartilhamento de fotos, vídeos, homenagens e curiosidades relacionadas à vida e à obra do cantor. Na música, a cantora niteroiense, Daíra, tem se destacado com seu projeto de releituras lançado em 2016, *Daíra canta Belchior*, e o show *Amar e mudar as coisas*. Durante os atos de resistência contra o governo Michel Temer no Brasil, o lema “Fora Temer, volta Belchior” preencheu os muros e as universidades do país. Frases típicas de seu repertório como “Amar e mudar as coisas” também têm sido constantemente utilizadas em congressos de importantes movimentos estudantis. O sumiço do cantor deu origem ainda à formação do bloco de carnaval “Volta Belchior” que, desde 2017, vem arrastando cerca de 50 mil pessoas por ano no carnaval de rua de Belo Horizonte - MG. Em 2019, ao lado das cantoras Pablo Vittar e Majur, o cantor Emicida lançou “AmarElo”, um rap que tem como selo os versos sampleados da canção “Sujeito de sorte”, lançada em 1976 no álbum *Alucinação* (Tenho sangrado demais / Tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri / Mas esse ano eu não morro). A obra denuncia o histórico de vulnerabilidade e sobrevivência dos jovens negros e LGBTs no Brasil e teve ampla repercussão no meio artístico de resistência⁶⁹. Por meio de pocket shows, gravações em estúdios e lives, outros diversos

⁶⁹ Emicida - AmarElo (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte) participação de Majur e Pablo Vittar. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>>. Acesso em: 11 out. 2020.

artistas da nova MPB têm se dedicado a apresentar versões da obra de Belchior, dentre os quais destacamos André Prando (capixaba) e Ana Cañas (paulista). Também foi lançado em abril de 2019 o musical *BELCHIOR: ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro*, com direção de Pedro Cadore e atuações de Pablo Paleologo e Bruno Suzano, que dedicaram a retratar a vida, a obra e os pensamentos do cearense, através de uma dramaturgia formada por trechos de entrevistas do próprio cantor⁷⁰. Além desta sequência de trabalhos e manifestações, a saga artística e existencial de Belchior está prevista também para virar, em 2021, um documentário lançado pela Clariô Filmes com direção de Natália Dias e codireção de Camilo Cavalcanti, intitulado *Belchior – amar e mudar as coisas*, que se juntará a outros dois documentários já idealizados sobre o artista.⁷¹

Apesar de estarmos inseridos em um contexto social-mercadológico no qual se privilegia canções cada vez menos engajadas e potencialmente mais fáceis de serem apreendidas, quer seja pela letra ou pela música, podemos perceber que a obra de Belchior tem estado cada vez mais presente na cena musical brasileira, sobretudo entre os jovens. Acreditamos que parte deste reconhecimento – até mesmo póstumo – se deve ao conteúdo crítico e aprofundado de suas letras, que, aliadas ao momento de incertezas e tensões políticas, despertam no ouvinte o interesse pelo conhecimento da realidade social, a renúncia ao retrocesso e o entendimento da arte como instrumento de denúncia e resistência.

3.2 Análise da canção “Fotografia 3x4”

A partir de agora, adentraremos na análise das canções selecionadas a fim de que estas sejam estudadas à luz dos conceitos de identidade, memória e melancolia de resistência previstos no capítulo um desta dissertação. Não seguiremos uma sequência de obras inseridas num mesmo disco, mas uma ordem circunstancial que contemple tais perspectivas na construção do discurso literomusical de Belchior. Para tanto, serão estudadas três canções de dois LPs lançados em anos diferentes, destacando pontos relevantes e relacionando a outros conceitos para fins de enriquecimento das análises.

⁷⁰Musical *BELCHIOR: ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro*. Disponível em: < <https://cearensidade.com.br/belchior-ano-passado-eu-morri-mas-esse-ano-eu-nao-morro-volta-a-fortaleza-para-02-unicas-apresentacoes-no-theatro-via-sul/>> Acesso em: 11 out. 2020

⁷¹ Disponível em: < <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2019/02/01/belchior-tem-saga-artistica-e-existencial-documentada-em-tres-filmes.ghtml>> Acesso em: 11 out. 2020

“Fotografia 3x4” corresponde à nona canção do álbum *Alucinação*, de 1976, e é, até hoje, considerada pela crítica como um dos grandes feitos de Belchior. Nela, observamos a construção de uma narrativa autobiográfica na qual o compositor-intérprete relata a condição do sujeito migrante inscrito no contexto da década de 1970 no Brasil.

Importante lembrar que o país, nessa época, atravessava o processo histórico de crescente urbanização que havia dado início na transição da década de 1950 para a 1960, com o governo de Juscelino Kubitschek. A região Sudeste, especialmente os estados de São Paulo e Rio de Janeiro que vivenciavam o auge da industrialização com necessidade de mão de obra, recebiam anualmente uma quantidade considerável de migrantes nordestinos que, para fugir da seca e da estagnação econômica, partiam em busca de melhores condições de vida e trabalho. Belchior, que no lançamento do disco anterior (*Mote e Glosa*, 1974) já havia dado indícios de seu interesse numa representatividade nordestina e latino-americana, chamou a atenção do público ao inaugurar canções como “Rapaz latino-americano” e “Fotografia 3x4”, tendo, depois disso, se consagrado como um dos grandes porta-vozes desta temática na música popular brasileira.

Inferimos que a composição verbal da canção em análise sugere um tom lírico-narrativo, por meio do qual é relatado o percurso do sujeito retirante, suas percepções e reações ao processo. Tal qual uma das constituintes do texto narrativo⁷², o autor introduz uma história que é contada em primeira pessoa e, para tanto, o faz por meio do acesso à memória.

Eu me lembro muito bem do dia em que eu cheguei
 Jovem que desce do Norte pra cidade grande
 Os pés cansados e feridos de andar légua tirana
 E lágrimas nos olhos de ler o Pessoa
 E de ver o verde da cana

Em cada esquina que eu passava um guarda me parava
 Pedia os meus documentos e depois sorria
 Examinando o 3x4 da fotografia
 E estranhando o nome do lugar de onde eu vinha

Pois o que pesa no Norte, pela Lei da Gravidade,
 Disso Newton já sabia, cai no Sul, grande cidade
 São Paulo violento... corre o Rio que me engana
 Copacabana, a Zona Norte, os cabarés da Lapa, onde eu morei

⁷² Levemos em conta o conceito de *narratividade* proposto por Luiz Tatit (2012, p. 25) que diz da identificação direta com a história de vida do homem e da humanidade; cumpre organizar o sentido total do texto e atribuir a ele o reconhecimento do verdadeiro objeto por meio de uma gramática não apenas linguística, mas também semiótica. Nas palavras do autor: “tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fisgada pela melodia, ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão etc.”

Mesmo vivendo assim não me esqueci de amar
 Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar
 Mas a mulher que eu amei não pôde me seguir...
 Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem
 Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem
 Do Norte e vai viver na rua

A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia
 E pela dor eu descobri o poder da alegria
 E a certeza de que tenho coisas novas pra dizer
 A minha história é talvez igual à tua
 Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua
 E que ficou desnordeado – como é comum no seu tempo
 E que ficou desapontado – como é comum no seu tempo
 E que ficou apaixonado e violento como você
 Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você,
 Que me ouve agora
 Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você

(BELCHIOR, 1976, f. 9)

A lembrança que aqui ganha voz remete a uma experiência pessoal que, decerto, marcou a trajetória do eu lírico e irá dar sentido a toda trama desenvolvida na canção. Isto é, o drama se desenrola em torno do acontecimento mais profundamente inscrito na memória do narrador, que é aquele referente ao momento da chegada, ao primeiro contato com a terra desconhecida, com o novo imbuído de incertezas que lhe faz reavaliar as dificuldades e os motivos que o levaram até ali.

A este procedimento consideramos a proposta em torno do conceito de canção autobiográfica, um tipo que se insere no terreno da autoconstrução poética visando capturar a essência de um personagem ou descrever ritos de passagem geográficos e simbólicos por meio da mobilização da memória, do reordenamento das lembranças. Num movimento entre o antes e o agora, entre o passado e o presente, tais canções, de acordo com Ricardo Santhiago (2014, p. 94), têm como referente a identidade ou a história de vida de quem as interpreta, isto é, os cantores, e normalmente alcançam sua grandeza como “variações vocais de um gênero eminentemente escrito”. Conforme elucidada o autor:

Compostas ou não por eles [os cantores], são obras em primeira pessoa. Seu conteúdo, aliás, não precisa necessariamente ter sido criado em função da biografia ou das qualidades do intérprete. Mais importam (...) as relações estabelecidas entre tal conteúdo e tal biografia no momento da atualização da canção; mais importam os artifícios de interpretação e performance que permitem aos ouvintes apreciar a canção como “contação” de si. (SANTHIAGO, 2014, p. 94)

Tratamos, pois, de canções que têm como assunto a personalidade ou algum episódio marcante da vida de seu narrador, e cujo sentido se dá principalmente através da interação entre a obra, o cantor e o ouvinte. Neste caso, a interpretação e a performance são fundamentais para que o ouvinte capte o teor autobiográfico da obra.

Façamos então uma análise que considera o funcionamento da letra, da música e da performance, conjuntamente. Já na introdução, a canção “Fotografia 3x4” dispõe de um aparato rítmico-melódico lento e melancólico que logo demonstra o aspecto tedioso e descontente da obra. A voz lírica entra imediatamente fazendo uso da repetição dos fonemas “na, na, na...”, o que também pode sugerir o caráter de urgência da fala do narrador como se este não tivesse tempo para introduções harmoniosamente melódicas diante da situação de conflito a ser narrada, e precisasse, pois, de imediato, impor a sua voz. A interpretação do artista, com isso, segue acompanhando a introdução rítmica de forma arrastada, o que pode também remeter aos passos lentos de um viajante, um andarilho, denotando, assim, o seu estado de aparente melancolia.

Ocorre também, de modo bastante peculiar, o efeito de fala natural no interior do canto, segundo o qual Tatit (2014) explica por meio do processo de *figurativização*, essa impressão de que as frases cantadas poderiam também ser frases ditas no cotidiano. Para o autor, este fenômeno, responsável pela decorrência de unidades entoativas, geram efeitos de sentido provocado pelo canto que fazem o ouvinte vincular, quase que automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz, mesmo não sendo este o compositor da obra. É graças a tal processo figurativo que o ouvinte cria a ilusão de que o intérprete fala de si como ser humano, fazendo confundir a personagem cancional à personagem do mundo (TATIT, 2014, p. 35). De modo complementar ao pensamento de Santhiago (2014), a proposta de Tatit demonstra a forma como a melodia e o ritmo atuam e se misturam com a própria fala possibilitando o entendimento de que o eu lírico está contando a sua própria história, como numa situação de improviso, naturalmente. Este fenômeno é denominado por Tatit como *ilusão enunciativa*. Em seu artigo, o autor utiliza-se do conceito de *embreagem* que diz respeito aos recursos de religamento à enunciação, de reconexão do “eu” ou “ele” do sujeito que enuncia, e é através deste processo que as *ilusões enunciativas* se criam, fazendo da canção um ato permanentemente ligado ao momento presente, de alguém falando aqui/agora. Entendemos que tal fenômeno auxilia diretamente na construção das narrativas cancionais autobiográficas, por inferir justamente a ideia de o intérprete estar associado à história narrada na canção.

Importante ressaltar que Belchior, em muitas de suas entrevistas, tratou de esclarecer a respeito da separação que faz da pessoa do artista e do personagem artístico, isto é, do eu lírico

nas canções. Quando questionado por Estêvão Zizzi (2019) se haveria diferença entre o poeta e o eu lírico em suas músicas, o cearense ponderou:

Evidente que o poema não está aberto da subjetividade de seu criador, mas no momento da escrita surge um novo ente, tirado da lógica e da compreensão de si mesmo fatores que nunca abandonam quem escreve os versos (autor/poeta). Não devemos confundir a pessoa real com a entidade fictícia. O eu cantor vai além de minhas músicas. Há um eu e um eu lírico em minhas músicas. (BELCHIOR em entrevista a Estêvão Zizzi, 2019 [2005], p. 117)

Em outra entrevista, dessa vez concedida à Rádio Nacional, em 1979, para falar sobre a divulgação do disco *Alucinação*, temos:

Você sabe que a pessoa do artista é menos importante do que o personagem artístico, quer dizer, o trabalho do artista importa mais do que o significado particular da sua vida. Então tudo que está dito, está cantado nesse disco, diz respeito a um personagem maior que, assim, acidentalmente pode ser eu, mas que se refere mesmo a uma larga faixa da população, a uma larga faixa da juventude. (BELCHIOR, 1979)

Na oportunidade, destacamos, com base nas proposições de Luiz Tatit (2014) a respeito das ilusões enunciativas, que, embora Belchior tenha feito esta separação, o efeito gerado pelo canto falado influi diretamente sobre a impossibilidade de dissociação destes elementos, uma vez sendo reconsiderado o fator de potência e persuasão da voz durante a performance. Nesse movimento, o autor segue evocando o trabalho de memória, validando não somente as lembranças necessárias à construção de sua identidade enquanto ser individual, mas, também, coletivo.

No caso do indivíduo migrante, como vimos anteriormente, o trabalho de memória ocorre de forma constante, dadas as situações de excesso pelas quais passam (fome, frio, cansaço, humilhação etc.) e o fato de estarem sempre lembrando alguém ou alguma coisa que “ficou para trás” (SAID, 2005). Assim, o ato de rememoração inscrito na primeira estrofe da canção presume a construção de uma identidade que organiza os traços do passado em função da necessidade presente de modo a promover aquilo que Joel Candau (2011) definiu como *metamemória*, ou seja, a representação que fazemos de nossa própria memória, a maneira como nos reconhecemos por meio dela, e o modo como as mesmas contribuem para a chamada memória coletiva, no caso da canção, a memória que representa a condição dos migrantes nordestinos no Brasil.

A narrativa em torno da aflição do jovem nordestino na cidade vem ilustrada também através do uso da expressão “légua tirana”, a qual Belchior se refere, a fim de que seja representado simbolicamente o comprido e difícil caminho percorrido até alcançar a metrópole.

A intertextualidade com a conhecida canção homônima de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira amplia a carga emotiva na dramatização que envolve os sentimentos de sofrimento e dor dos sertanejos nordestinos. A canção dos artistas, gravada em 1949, se dá por meio do ritmo de uma valsa-toada e propõe a ideia de uma longa caminhada – “Varei mais de vinte serras / De alpercata e pé no chão” – em que muitos dos sertanejos faziam a pé os deslocamentos de uma cidade para outra.

Essa mesma emoção é inscrita na referência a Fernando Pessoa e na representação do verde da cana que compunha o caminho percorrido, revelando, assim, as percepções do autor – que envolveram lágrimas de muito ver e ler – e sua estreita relação com a arte musical e literária. Conforme aponta Josely Carlos (2007, p. 99), “Belchior representa nas suas canções o diálogo com as práticas discursivas literária e literomusical tanto de forma explícita (pelo uso de marcas textuais ou melódicas) quanto de maneira implícita, solicitando que o leitor/ouvinte mobilize sua memória discursiva”.

Ainda com relação à representatividade nordestina contida na obra do cearense, é possível perceber, na continuidade da canção, de que modo o contato com a região Sudeste do país interfere na vida do jovem do Norte, intensificando cada vez mais o processo de desconstrução/reconstrução de sua identidade. Na segunda estrofe, evidencia-se a quantidade ameaçadora de policiais nas ruas, situação que alude ao período de ditadura militar no Brasil e, principalmente, à autoridade e à ironia com que tais agentes se dirigiam às pessoas. Ao relatar a experiência de ser detido pelos guardas “em cada esquina”, de forma autoritária, irônica e debochada, o narrador expressa a realidade do cotidiano brasileiro daquele período, ou seja, um contexto intensamente marcado pela vigilância, pela coerção e pelo medo. Essa passagem do eu lírico, por sua vez, sugere toda uma reformulação pessoal subjetiva, potencializando o estado de vulnerabilidade e desesperança do sujeito, conforme é possível perceber de acordo com o andamento melódico, verbal e pela performance da canção.

O “simples” ato de o policial sorrir e estranhar o nome da cidade de origem no documento aponta ainda para o destaque do personagem na posição de *estrangeiro* – do latim *extranĕus*, que significa “estranho”, “de fora” – dentro de uma sociedade que, em muitos casos, estigmatiza violentamente essa condição⁷³. Sobre essa questão, a filósofa francesa Julia Kristeva discute em sua obra, *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), os dissabores que marcam a construção de uma identidade fundada nessa experiência e o modo como esse mesmo conceito é também capaz de ativar nossa capacidade de aceitar novas formas de alteridade:

⁷³ Cabe aqui ressaltar a noção de estigma por parte de Erving Goffman (2008, p. 13) que acusa o termo de ser sempre depreciativo e inteiramente relacionado à estereótipos.

Estrangeiro: raiva estrangulada no fundo de minha garganta, anjo negro turvando a transparência, traço opaco, insondável. Símbolo do ódio e do outro, o estrangeiro não é nem a vítima romântica de nossa preguiça habitual, nem o intruso responsável por todos os males da cidade. [...] Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9)

Conforme a concepção da autora, “o viver com o outro, com o estrangeiro, confrontamos com a possibilidade ou não de ser um outro” (1994, p. 21) e sobre isso recorre não somente nossa capacidade de aceitar este *outro*, mas também de colocarmos-nos em seu lugar como forma de acolhimento, empatia. Vale ressaltar que a percepção do estrangeiro na canção é por nós tomada também em seu sentido amplo, como categoria relacionada à formalização da transgressão, não se restringindo a critérios de deslocamento geográfico, mas resultante, antes, do cruzamento de qualquer fronteira do sistema social. Assim, vemos na imagem do guarda a representação de toda uma sociedade que vigia e ao mesmo tempo ignora (pune?) aquele que é visto majoritariamente como o inimigo, o outro, o que apresenta comportamentos e/ou aparência em flagrante contraste ou desacordo com a norma padrão, nesse caso, o nordestino.

O senso comum acredita em uma imagem solidária, alegre e hospitaleira do brasileiro, ou seja, investe objetivamente e discursivamente no lado afável que compõe a figura do *homem cordial* tal qual identifica Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* (1995 [1936]). No texto em questão, o sociólogo expõe a lhanza no trato, a hospitalidade e a generosidade como traços definidos do caráter brasileiro, virtudes gabadas por estrangeiros que nos visitam, no entanto, estas mesmas características são também problematizadas pelo autor, que as vê, na verdade, como herança de um passado rural, arcaico e atrasado. Nesse sentido, a real imagem do homem cordial como chave interpretativa para a construção da identidade brasileira estaria pautada naquilo que ela mesma apresenta de superficial e contraditória. O conceito diz respeito, então, ao sujeito que é tanto dominado pelo coração quanto pelo impulso, que é afável e acolhedor, mas, ao mesmo tempo, rude e violento, e que precisa, portanto, expandir o seu ser na vida social, estender-se na coletividade, “viver nos outros”.

Esta concepção pode também contribuir para a nossa reflexão em torno da representatividade nordestina principalmente se considerarmos o alto índice de casos xenófobos apurados a cada dia. O fluxo de migrantes nordestinos para a região Sudeste é considerado um marco na história da sociedade brasileira contemporânea e até hoje tais indivíduos sofrem com situações de discriminação e exclusão por seus costumes, seus sotaques, condições econômicas e/ou sociais. Este fenômeno acontece desde o início do processo migratório sendo visto nas

mais diversas ocasiões sociais, afetivas ou profissionais, no uso recorrente e naturalizado de expressões com teor pejorativo referentes a “baiano” e suas derivações, e até mesmo em falas preconceituosas advindas de autoridades como a do atual presidente da República, Jair Messias Bolsonaro, que, em confronto com a classe política nordestina, utilizou do termo “paraíba” para se referir aos governadores do estado em um evento ocorrido em Vitória da Conquista - BA⁷⁴. Sabemos do impacto econômico e social desta desavença política sobre a região e que o uso de tal expressão impõe ao nordestino um status de pessoa ignorante e desqualificada, por esta razão, a fala do governante gerou revolta por parte dos conterrâneos e profundas discussões nas mídias sociais. Em outro episódio, no Maranhão, o presidente novamente disparou uma fala preconceituosa ao experimentar o típico refrigerante “Guaraná Jesus” – bebida produzida desde 1927 no estado – e questionar se havia virado “boiola” em alusão à cor rosa da bebida, o que claramente representou um ato de grosseria e desrespeito à comunidade LGBTQIA+ e a todo povo maranhense⁷⁵.

Nos versos seguintes “Pois o que pesa no Norte pela lei da gravidade / Disso Newton já sabia, cai no Sul, grande cidade”, Belchior faz uso de uma nova referência, desta vez relacionada aos célebres conceitos da Física. Considerando a clássica lei da gravitação universal de Isaac Newton (1687) em que o cientista britânico discorre sobre a existência de uma força de atração mútua capaz de atrair todos os corpos, estejam eles no espaço ou na Terra, o cantor estabelece um jogo metafórico a fim de expressar, dentre outras possibilidades, a tendência do indivíduo do Norte acabar “caindo” no Sul do país. Ao ter em vista a construção afirmativa do verso, assim como é comprovado o postulado de Newton na ciência, seria, nesse sentido, “comprovado” também o fato de o nortista estar sempre condicionado ao processo migratório, como se isto fosse parte indelével de seu destino. Temos, com isso, uma crítica contundente ao sistema político brasileiro que até os dias atuais apresenta dificuldades em garantir o desenvolvimento real da região a fim de que seja atenuado o fluxo da migração para o Sudeste ou Centro-Oeste do país. Nessa esteira, torna-se curiosa a confusão de registros lírico/científico na obra do autor, essas duas formas de usar a língua num espaço em que a ciência e seus jargões não costumam aparecer com frequência, isto é, na canção.

Uma outra acepção possível para o termo “peso” está em traduzi-lo também como fardo, incômodo gerado pelo indivíduo migrante. Julia Kristeva (1994, p. 20), em sua já citada obra

⁷⁴ Disponível em: < <https://theintercept.com/2019/08/12/bolsonaro-despreza-nordeste-nordestinos-economia/>> Acesso em: 19 mar. 2020.

⁷⁵ Disponível em: <<https://epoca.globo.com/brasil/piada-para-bolsonaro-como-guarana-rosa-virou-refrigerante-do-maranhao-24720892>> Acesso em: 12 nov. 2020.

dedicada à condição do estrangeiro, nos diz do ódio de que este é cercado, atributo a partir do qual formula a sua existência. Nesse sentido, a autora evidencia a naturalidade com que o estrangeiro aprendeu a lidar com a aversão, com a humilhação por parte dos “civilizados”, ao mesmo tempo em que convida o leitor a refletir sobre a presença do *outro* como oportunidade de olhar e reconhecer a si mesmo.

Seguindo uma mesma sequência rítmico-melódica e valendo-se de uma performance vocal mais sôfrega e arrastada, o autor reitera a carga emocional e identitária na presente canção, tal qual, podemos dizer, uma espécie de lamento sertanejo, tipo de canção constituída por versos lentos e tristes que narram as adversidades ou infelicidades do personagem lírico em seu modo de vida simples e rural/interiorana. Na continuidade, o autor traça o desenho geográfico pelo qual o eu lírico sofre seus infortúnios começando pelas menções aos dois principais polos de crescimento da região Sudeste: São Paulo, violento em todos os aspectos, e Rio de Janeiro, que se apresenta de forma ilusória na vida do personagem (“Corre o Rio que me engana”). Ao citar espaços como Copacabana, Zona Norte e os cabarés da Lapa, o autor valida o “estar em trânsito” do personagem, colocando-o imerso em um contexto dinâmico, constituído de um ritmo social mais acelerado e ao mesmo tempo desconectado, o que afeta diretamente as práticas sociais e modos de comportamento preexistentes, gerando, para o migrante, toda uma sensação de não pertencimento e solidão. Nota-se, dessa maneira, que esta parte da canção expõe as experiências e os sentimentos que o personagem enfrenta e introjeta para a moldagem de seu novo eu.

Conforme aponta Josely Carlos (2014, p. 315), tais versos apresentam, ainda, uma intertextualidade com o poema “O rio da minha aldeia” de Fernando Pessoa⁷⁶, além de denotar clara inspiração na canção “Superbacana” (1967), de Caetano Veloso, que ao abordar euforicamente a topografia da praia e o bairro de Copacabana, diz: “Toda essa gente se engana / Eu nasci pra ser o Superbacana / O mundo em Copacabana / Tudo em Copacabana / Copacabana me engana”. A relação polêmica com a obra de Veloso se cria, então, a partir do momento em que Belchior contesta os versos do baiano ao apresentar o Rio de forma pessimista

⁷⁶ “O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia / Mas o Tejo não mais belo que o rio que corre pela minha aldeia / Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia / O Tejo tem grande navios / E navega nele ainda / Para aqueles que veem em tudo o que lá não está / A memória das naus / O Tejo desce de Espanha / E o Tejo entra no mar em Portugal / Toda a gente sabe isso / Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia / E para onde ele vai / E donde ele vem / E por isso, porque pertence a menos gente / É mais livre e maior o rio da minha aldeia / Pelo Tejo vai-se para o Mundo / Para além do Tejo há a América / E a fortuna daqueles que a encontram / Ninguém nunca pensou no que há para além / Do rio da minha aldeia / O rio da minha aldeia não faz pensar em nada / Quem está ao pé dele, está só ao pé dele.” (Alberto Caeiro - Fernando Pessoa).

e melancólica, enquanto Caetano exhibe o sujeito que anda por Copacabana otimista, colorido e livre.

A parte seguinte da canção, por sua vez, cumpre introduzir o refrão de forma que o autor passa a condensar posturas de lamentação e a assinalar os primeiros indícios de resistência. Nota-se que até então, tanto o texto-relato quanto a composição rítmica da música se deram de forma lenta e desditosa, a interpretação tímida e ao mesmo tempo pungente marcaram a presença de um eu lírico angustiado e passivo diante da situação. Agora, a letra e a performance vocal acontecem de forma um tanto mais pulsante, em sincronia com a atuação marcante das consoantes e dos ataques rítmicos:

Mesmo vivendo assim não me esqueci de amar
 Que o homem é pra mulher e o coração pra gente dar
 Mas a mulher que eu amei não pôde me seguir...
 Esses casos de família e de dinheiro eu nunca entendi bem
 Veloso, “o sol (não) é tão bonito” pra quem vem
 Do Norte e vai viver na rua [...]

(BELCHIOR, 1976, f. 9)

Os versos que se seguem “Mesmo vivendo assim, não me esqueci de amar” apresentam uma reação ao tratamento hostil e violento que é dado ao migrante, revestindo em capacidade de manutenção da sensibilidade, cultivada pelas leituras poéticas (“lágrimas nos olhos de ler o Pessoa”) e pela sensibilidade conformada pelo olhar (“e de ver o verde da cana”). Ao assumir uma postura mais emotiva diante da situação, o autor expõe a sua forma de acreditar que nem tudo está perdido e que o amor, apesar de todas as adversidades, continua sendo a mola propulsora da jornada, muito embora a mulher pela qual se apaixonou não tenha dado conta de acompanhá-lo na vida. Isso reflete os riscos pelos quais enfrentam aqueles destinados a percorrer um caminho instável, que inclui também o fato de estarem sujeitos a viver na solidão.

Ao afirmar não entender sobre os casos de família e de dinheiro, o eu lírico nos revela uma aparente perda de contato com os seus familiares, além de uma má condição financeira que o acompanha durante a trajetória, o que supostamente torna as coisas ainda mais difíceis e delicadas. Aqui, o ataque rítmico da música permite que a voz atue de forma completamente entregue ao fenômeno da gestualidade oral, isto é, o intérprete faz com que seu canto aconteça de modo inteiramente falado, chamando a real atenção do ouvinte ao que está sendo enunciado no agora. Com isso, a voz deixa de assumir um papel estritamente fonético e melódico para privilegiar sua pertinência linguística, sua função fonológica e efêmera. De acordo com Luiz Tatit (2012, p. 14), “(...) a voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do

som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral (...). Embora os dois tipos sejam complementares, podemos inferir que a predominância do gesto oral/figurativo na presente passagem aproxima muito mais o ouvinte ao que está sendo enunciado/cantado. Com relação a este processo figurativo, Tatit diz ainda que “é comum, aliás, que a força da expressão entoativa se sobreponha à forma musical e desfaça sua métrica” (2014, p. 35), que é justamente o que podemos observar de acordo com o andamento da canção e entender como recurso utilizado pelo autor para fins reiterativos do estado de vulnerabilidade do sujeito.

O mesmo acontece com o projeto entoativo⁷⁷ do verso “Veloso, ‘o sol (não) é tão bonito’ pra quem vem do Norte e vai viver na rua”, em que o ouvinte capta a voz que fala no interior da voz que canta. O vocativo/verso em questão faz uma outra referência ao cantor Caetano Veloso, desta vez à música “Alegria, Alegria”⁷⁸, lançada em 1967. Nela, o baiano também registra uma visão otimista ao usar de certa liberdade e apropriar-se do termo “sol” como fonte de prazer e alegria diante de um contexto ditatorial⁷⁹. Belchior, que já havia declarado resistência a qualquer tipo de eufemismo comportamental ou artístico em relação ao cenário político vigente na época, assumiu publicamente uma postura contestatória à canção de Caetano. Tal intertextualidade negando o fato de o sol ser tão bonito para quem vem do Norte se deu então com o intuito de destacar a condição sofrida do indivíduo especialmente retirante que enfrenta o sol em altas temperaturas ao se deslocar a pé de sua terra natal para tentar ganhar a vida na metrópole quanto mais em tempos de autoritarismo e repressão⁸⁰.

⁷⁷ Luiz Tatit, em *O Cancionista, composição de canções no Brasil* (2012), descreve o processo de entoação como sendo um dos fenômenos da figurativização “por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas” (p. 21). Essa ideia diz respeito à variação da altura e da duração utilizada na fala/canto, o que envolve as leis de articulação linguística e a sustentação do efeito de naturalidade no mesmo campo sonoro “em que se dão a estabilização e a periodização melódica programadas pela composição” (Ibidem, p. 21).

⁷⁸ Letra da música de Caetano Veloso (1967): Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou / O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou / Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não, por que não / Ela pensa em casamento / E eu nunca mais fui à escola / Sem lenço e sem documento / Eu vou / Eu tomo uma Coca-Cola / Ela pensa em casamento / E uma canção me consola / Eu vou / Por entre fotos e nomes / Sem livros e sem fuzil / Sem fome, sem telefone / No coração do Brasil / Ela nem sabe, até pensei / Em cantar na televisão / O sol é tão bonito / Eu vou / Sem lenço e sem documento / Nada no bolso ou nas mãos / Eu quero seguir vivendo, amor / Eu vou / Por que não? / Por que não? / Por que não?.

⁷⁹ Ocorre que, embora a canção favoreça toda uma leitura positiva daquele período, na verdade ela utiliza-se da metáfora e da ironia como forma de ridicularizar a situação imposta pelos órgãos da ditadura o que, como vimos, demonstrou também um ato artístico de resistência composto na época pelo movimento da Tropicália. Caetano Veloso, assim como tantos outros artistas, aderiu a esse tipo de recurso também para evitar que a censura o impedisse de lançar suas obras e então denunciar poeticamente as atrocidades cometidas pelo regime militar, ainda assim, recebeu a crítica de Belchior na canção “Fotografia 3x4”.

⁸⁰ Vale aqui lembrar que a canção a qual nos referimos é de 1967, e que Caetano ficaria menos festivo após 1968, particularmente depois da sua prisão e exílio que resultou no fim do movimento da Tropicália.

Os versos que dão continuidade à narrativa sinalizam, ao nosso ver, o clímax da canção, visando, primordialmente, refletir a dor da melancolia com a vontade de resistência:

A noite fria me ensinou a amar mais o meu dia
E pela dor eu descobri o poder da alegria
E a certeza de que tenho coisas novas pra dizer.

(BELCHIOR, 1976, f. 9)

Aqui, o eu poético deixa de assumir uma postura dramática para potencializar a lírica, ilustrando todo o sofrimento passado através da conotação “noite fria”, que pode tanto remeter ao frio das noites que enfrentou ao dormir na rua (termos que por si só expressam a solidão, a escuridão, o abandono) como também representar a “frieza” em seu sentido metafórico e popularizado, correspondente ao modo desprezível como retirantes nordestinos eram e continuam sendo tratados nas grandes cidades. Tais situações são postas em contraponto crítico com a palavra “dia”, que deixa transparecer o quanto o eu lírico passou a considerar ainda mais o seu lugar de origem e a valorizar as pequenas coisas da vida a partir de suas experiências negativas.

A representação do sofrimento e da melancolia acontece também a partir do uso da palavra “dor”, mas que ligeiramente serve para ressaltar o sentimento que se transforma em aprendizado e alegria. Assim, por meio de antíteses simples no que se refere à estrutura, porém pungentes no sentido da significância – noite/dia, dor/alegria –, o autor constrói aquilo que podemos qualificar como potência de resistência em seu discurso, de modo que sejam validadas ainda questões relativas à reflexividade e à sensibilidade humana.

O conceito de melancolia, tal qual foi exposto no primeiro capítulo desta dissertação, tem como princípio identificá-la não como patologia ou sinônimo de “vazio pós-moderno”, mas como um fator de pré-disposição à resistência e ao ato criativo. Cibele Silva (2018), em sua tese de doutorado, declara que:

A melancolia de resistência parece-nos decisiva em circunstâncias de desenraizamento, exílio, nostalgia e saudade, guerras, violências, despersonalizações de toda a espécie, como o racismo, produzindo, num aparente paradoxo, levantes criativos de embate e combate, construindo epistemologias no contexto pós-colonial. (SILVA, 2018, p. 64)

Nesse sentido, constatamos a experiência de deslocamento do eu lírico como fator determinante à construção de seu estado melancólico, ao mesmo tempo que fundamental à sua capacidade de reagir e criar. O verso “e a certeza de que tenho coisas novas pra dizer” consolida

a arte da reinvenção humana, de modo que se reconheça a importância da melancolia enquanto necessidade, oportunidade pessoal de recolhimento e introspecção que favorece o sentido da resiliência, da convicção. Sobre essa mesma melancolia do estrangeiro, Kristeva (1994) aponta: “Conhecemos o estrangeiro que chora eternamente o seu país perdido. (...) Pois em meio à nostalgia, embebido de perfumes e de sons aos quais não pertence mais e que, por causa disso, o ferem menos os daqui e de agora, o estrangeiro é um sonhador que faz amor com a própria ausência, um deprimido extravagante. Feliz?” (KRISTEVA, 1994, p. 17-18).

A minha história é talvez igual à tua
 Jovem que desceu do Norte e que no Sul viveu na rua
 E que ficou desnordeado – como é comum no seu tempo
 E que ficou desapontado – como é comum no seu tempo
 E que ficou apaixonado e violento como você
 Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você,
 Que me ouve agora
 Eu sou como você, eu sou como você, eu sou como você.

(BELCHIOR, 1976, f. 9)

A parte final da canção traz para o centro do discurso o princípio da *alteridade* como forma de acolhimento aos anseios e infortúnios não só do jovem migrante inserido no contexto de repressão política, mas de toda uma geração que se encontra no desnorteamento, no desapontamento, na paixão e na violência, cada um feito estrangeiro de um jeito diferente pela história tortuosa do país. Em uma linguagem marcada pela objetividade e pela empatia, a voz lírica relaciona o seu estado de total desconforto, descrito através dos adjetivos “desnordeado”, “desapontado”, “apaixonado” e “violento”, à possível condição física e emocional de seu interlocutor – “como você” – e com isso manifesta a sua capacidade de “ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro” (ABBAGNANO, 2007, p. 34).

A perspectiva segundo a qual a atual condição do estrangeiro incentiva uma reflexão sobre a nossa capacidade de aceitar novas formas de alteridade (KRISTEVA, 1994, p. 9) revela-se ainda como um ponto de partida para a quebra de paradigmas relacionadas à já referida “estranheza do estrangeiro”. Ao nos reconhecermos no outro, abraçamos nossas diferenças, somos levados a compreender uma série de comportamentos comuns de um tempo – como declara o eu lírico da canção⁸¹ – e com isso promovemos o respeito mútuo e a tolerância. Nesse sentido, Kristeva nos encoraja a:

⁸¹ Nota-se que o autor situa o eu lírico novamente em uma linha de temporalidade evocada pela memória em que a exposição de traços comuns relativos a um determinado grupo ajuda a moldar a identidade coletiva de uma época. O intuito, nesse sentido, se dá em representar os jovens “desnordeados e desapontados” pelo sistema repressivo e xenófobo do Brasil da década de 1970.

Não procurar fixar, coisificar a estranheza do estrangeiro. Apenas tocá-la, roçá-la, sem lhe dar estrutura definitiva. [...] Tornar também mais leve essa estranheza, voltando a ela incessantemente – mas cada vez de forma mais rápida. Fugir do seu ódio e do seu fardo, não pelo nivelamento e pelo esquecimento, mas pela retomada *harmoniosa* das diferenças que ela estabelece e propaga. (Ibidem, p. 10)

Também o próprio título da canção, a “redução” do eu ao limitado espaço 3x4 da fotografia, surge com a intenção de registrar a estranheza, a diferença, e, ao mesmo tempo, a sua identidade. A descoberta de si como o Outro, como o estranho.

O desfecho se dá, enfim, através do uso reiterado da frase “eu sou como você”. Os mecanismos de reiteração são, segundo Tatit (1997, p. 101), uma forma de apreciação empírica da canção que é “fundamental para a retenção da memória e para as faculdades de previsão que esse tipo de linguagem temporal exige”, ou seja, são considerados dispositivos de caráter melódico e mnemônico que materializam uma ideia, imprimem uma identidade à mensagem verbo-musical e, portanto, facilitam o modo de apreensão do ouvinte. Tal recurso pode também gerar um outro efeito, o da perda de significado, como se a reiteração transformasse os conceitos, as ideias em fonemas, assim como uma identidade diluída na multidão.

Evidencia-se na nossa leitura, que a ideia contida na referida frase, para além do princípio de alteridade, pode ainda representar um gesto antropofágico por parte do eu lírico que visa a uma outra forma de assimilação criativa do “ser outro”. Ora, se reformularmos o enunciado para “eu sou/como você”, temos então a imagem de um indivíduo que “devora” o seu semelhante e estipula, com isso, um gesto cultural de apropriação da diferença, de coletividade. Assim como prefigura João Cezar de Castro Rocha (2011), ao interpretar Rimbaud e sua célebre frase “*Je est un autre*” entende-se: “um eu que assimila o outro e, ao mesmo tempo, transforma-se nesse processo de assimilação. Numa história literária rimbaudiana-anthropofágica, o criador é sempre macunaímico, é um ‘eu’ ampliado e dividido pelo verbo que, a contrapelo da norma, se descobre feliz exceção: ‘Eu é um outro’” (ROCHA, 2011, p. 657).

3.3 Análise da canção “Velha roupa colorida”

O discurso defensor de toda uma consciência histórico-transformadora ganha vida em “Velha roupa colorida”, segunda canção do álbum *Alucinação*, gravada em 1976 por Belchior. Conforme mencionamos na seção referente à vida e à obra do cantor, “Velha roupa colorida” foi também lançada na voz de Elis Regina, o que rendeu ao cearense um grande destaque no cenário da música popular brasileira daquele período. Nela, o autor estabelece uma dialética

temporal específica, através da qual passado e presente são interpelados na busca pela construção de uma narrativa rejuvenescida e também libertária. Em nossa análise, constatamos que este processo pode ser tratado sob duas perspectivas possíveis: o entendimento de que o trabalho com as dicotomias (velho / novo; passado / presente) pode tanto remeter à busca pela superação de referenciais passados (quebra de paradigmas) diante de um contexto de repressão, como pode também referir-se ao confronto que o autor assinala com os tropicalistas (conflito de gerações artísticas), uma vez que o Brasil, durante o período que compreende a eclosão do tropicalismo, em 1967, e o momento em que Belchior lança a referida obra, em 1976, passou por incisivas transformações aptas a tornar aquilo que servia havia dez anos, já em algo inútil, posteriormente.

A princípio, destacamos que os componentes musicais não deixaram de refletir também o ideal de renovação contido na letra da canção. Logo na introdução, a harmonia segue o ritmo de uma balada leve e compassada dada sob o auxílio de sintetizadores, instrumentos musicais eletrônicos capazes de imitar ou gerar outros tipos de sons únicos, e que, naquele contexto, representou um grande avanço tecnológico para a indústria fonográfica. A performance vocal, nesse caso, acompanha uma sonoridade cadenciada, marcada pela alternância entre arranjos eletrônicos e acústicos, e acontece de forma branda sem grandes variações de altura.

Você não sente, não vê
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo,
 Que uma nova mudança em breve
 Vai acontecer
 O que há algum tempo era jovem, novo,
 Hoje é antigo
 E precisamos todos rejuvenescer

Nunca mais teu pai falou: “She’s leaving home”
 E meteu o pé na estrada “like a Rolling Stone...”
 Nunca mais eu convidei minha menina
 Para correr no meu carro... (loucura, chiclete e som)
 Nunca mais você saiu à rua em um grupo reunido
 O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que é do cartaz?
 No presente a mente, o corpo, é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais

Como Poe, poeta louco americano,
 Eu pergunto ao passarinho: “Blackbird, o que se faz?”
 E raven never raven never raven
 Blackbird me responde: “Tudo já ficou atrás”
 E raven never raven never raven
 Assum preto me responde: “O passado nunca mais”

(BELCHIOR, 1976, f. 2)

De início, o poema-canção de Belchior sugere uma voz que busca um diálogo com o seu interlocutor, no caso, um “amigo”, que pelo nível de proximidade da relação, pressupõe o desenrolar de uma conversa sincera e franca⁸². Tendo em vista o contexto sociopolítico da obra, em que parte da América Latina se viu presa a regimes militares intensamente marcados por práticas de dominação morais, subjugação e violência sobre a sociedade civil, é possível identificar que a maneira como o eu lírico se reporta ao amigo na canção (você não sente, não vê) demonstra que este último pode também representar a geração a qual pertencem e que, por sua vez, se mostra alienada, incapaz de enxergar a verdadeira realidade/gravidade da situação. Nesse sentido, a voz poética se vê na obrigação de fazer um alerta e conscientizar o seu povo da necessidade de uma transformação que entendemos ser de ordem política, ideológica e também estética.

O anúncio-*desejo* de uma nova mudança destaca, por sua vez, a efemeridade das coisas, que, assim que passadas, se tornam velhas e antiquadas àquele que cultivava um ideal próprio de modernidade e, com isso, a dialética envolvendo o que é novo (jovem, vital) e o que é velho (antigo, sem utilidade) ganha força no discurso do artista. Belchior, a partir disso, apresenta uma visão crítica do passado, inferindo que o mesmo tende a estabelecer antigos valores instituídos com base em padrões morais e irrefutáveis que, por esta razão, necessitam ser questionados, superados para que o homem se liberte, conquiste sua autonomia e se abra para aquilo que é novo.

Consideramos que tal intuito se encontra diretamente relacionado aos postulados de Friedrich Nietzsche em *II Consideração Intempestiva* (1874), na qual o passado, tomado como forma de conhecimento *histórico*, apresenta-se como fonte de estagnação da vida ao encarar os acontecimentos como fruto de uma causalidade dialética que pressupõe a noção única de progresso e linearidade. Para o filósofo alemão, essa forma de concepção do passado indica que o homem esteja servindo à história e não se apropriando dela para o seu próprio desenvolvimento. Encontra-se, pois, preso a um excessivo culto ao passado capaz de comprometer as reais possibilidades do presente e do futuro. A ideia de rejuvenescimento (“E precisamos todos rejuvenescer”), nesse caso, surge como tentativa de impedir que o homem se feche para o novo, iniba sua potência criativa, sacrifique a tradição da modernidade, dê lugar a um novo historicismo e à construção de novos paradigmas⁸³.

⁸² Nota-se a forma como o uso do dêitico “meu amigo” na canção convida o interlocutor para o centro da discussão, bem como sinaliza o aspecto *oralizado/figurativo* da performance vocal do artista.

⁸³ Essa mesma concepção pode ser encontrada nas faixas “Sujeito de Sorte” (Ano passado eu morri / Mas esse ano eu não morro) e “Como Nossos Pais” (Mas é você que ama o passado e que não vê / Que o novo sempre vem), gravadas também em 1976.

Aqui, a capacidade de *esquecimento* aparece como força e manifestação de saúde, mas que deve, ao mesmo tempo, passar pelo processo de se contrabalançar com a *memória*⁸⁴. Inferimos que o ideal de rejuvenescimento expresso nos versos de Belchior vem ao encontro daquilo que Nietzsche determina como *a-historicidade*, isto é, a capacidade de desligamento do passado e esquecimento da história quando *apropriado*, para que haja o equilíbrio das fontes e a busca por uma justa memória (RICOEUR, 2007).

Certamente, precisamos da história, mas não como o passeante mimado no jardim do saber (...). Isto significa: precisamos dela para a vida e para a ação, não para o abandono confortável da vida ou da ação ou mesmo para o embelezamento da vida egoísta e da ação covarde e ruim. Somente na medida em que a história serve à vida queremos servi-la. (NIETZSCHE, 2003 [1874], p. 5)

Assim, vemos o cearense defender uma prática de rompimento com o passado que ao mesmo tempo lhe possibilita pensar o momento presente e construir novos horizontes de expectativas futuras. Sobre o papel dessa narrativa transformadora, defensora de um pensamento renovado em sua obra, Belchior pondera:

Meu trabalho pretende ser um objeto poético transformador, que tenda para os interesses da história do homem, um objeto útil, enfim, uma arte que sirva. Que não seja ornamental, mas uma arma na mão do homem para a conquista de si mesmo, do universo e dos espaços desconhecidos. Naturalmente que essa utopia toda aparece como um universo novo, como um universo jovem, cujo conhecimento só pode ser expresso em palavras novas. Uma utopia paradisíaca, uma utopia órfica, de transformação pelo que é edênico, pelo que é primitivo no homem. Não tem nada a ver com essa questão superficial de que as pessoas mais jovens estão com tudo, e as mais maduras não estão com nada. Tem a ver com uma coisa muito mais profunda, com respeito a filosofia de pretensão de um universo transformado, de um universo tendente para aquilo que o homem pretende com a sua profundidade, com a sua alma e seu espaço espiritual. (BELCHIOR, 1982)

Nesse sentido, podemos relacionar a obra de Belchior, ainda, a um dos clássicos textos de Ernesto Che Guevara, “O socialismo e o homem em Cuba”, de 1965, no qual o ativista expõe suas ideias em torno da formação do *homem novo* que, conscientemente e através de uma nova relação com o trabalho, seria capaz de construir uma nova sociedade, não somente com um novo modo de produção, mas, principalmente, com uma nova moral. Na obra do argentino, que consideramos estar em diálogo com a do cearense, temos: “as falhas do passado se transmitem

⁸⁴ Como mencionamos no capítulo 1 da Dissertação, Nietzsche também foca a questão do esquecimento no Segundo Ensaio de *A Genealogia da Moral*. (2007, p. 28).

até o presente na consciência individual e há necessidade de se fazer um trabalho contínuo para erradicá-las” (GUEVARA, [1965], p. 4)⁸⁵.

Se por um lado associamos a pretensão de Belchior à uma crítica direta ao governo militar da época, por outro podemos direcioná-la também à construção do discurso polêmico do artista com relação à obra de Caetano Veloso, que é seu principal alvo de embate nas canções. Tendo em vista o confronto instaurado com o grupo Tropicalista da música popular, o cearense teria se concentrado em reafirmar, na canção “Velha roupa colorida”, a conduta do cantor baiano como estando antiga, ultrapassada, para, em contrapartida, validar o seu discurso e o seu interesse naquilo que representa o novo, o pensamento transformado/rejuvenescido.

Minha expectativa é para os jovens compositores. Sobre eles recaem todas as dificuldades pra fazer qualquer coisa. E também costumo tomar o trabalho de compositores mais velhos como marco para começar tudo de novo. Artista reconhecido é importante, claro, mas no momento eu quero dar as mãos a Fagner, Alceu Valença, Luís Melodia, Ednardo, Marcos Vinícius... A todo o pessoal dessa geração violentada. Temos que encontrar uma forma de mostrar que estamos vivos. E isso só se consegue fugindo do convencional, optando definitivamente pela juventude. (BELCHIOR em entrevista à Revista *Pop*, 1976)

Nota-se, então, o objetivo de expor e criar um pensamento renovado que pudesse representar melhor o período contemporâneo e eliminar qualquer possibilidade de apologia ao velho, até mesmo os nomes considerados importantes para a história da música popular daquele período. Para Belchior, “(...) a cultura precisa se rejuvenescer sempre voltada para a nossa realidade. O que é velho tem, realmente, que morrer. Até agora, com raras exceções, a música tem sido uma forma artística com tendências à fuga, à evasão. Meu trabalho é uma colocação do real, pois nada muda por si mesmo” (Ibidem, 1976).

O título da canção, por sua vez, resume deliberadamente o que o autor buscou construir como discurso revolucionário e polêmico. Podemos identificar que “velha roupa colorida” estabelece uma crítica às roupas coloridas que marcaram o movimento *hippie*, símbolo da liberdade na década de 1960 que, influenciado pela contracultura, adotou uma postura contestadora, porém pacífica diante da pressão imposta pela cultura dominante. Ademais, conforme aponta Carlos (2014, p. 346), a crítica pode se referir também à vestimenta colorida

⁸⁵ Contudo, vale relembrar a passagem já citada no presente trabalho em que Belchior não assume total afinidade com a ideologia do argentino. Quando questionado por Estêvão Zizzi se carregava no peito o ideal de um Che Guevara, o cantor ponderou: “Na verdade, meus planos radicais e renovadores tinham raízes mais próximas à Serra da Meruoca, Oásis do meu Sertão Cearense, longe do desejo revolucionário da ‘Sierra Maestra’ em Cuba! Meu horizonte sempre foi o ideário nacionalista de meu tempo. Minhas armas sempre foram as palavras – ‘La voz se resiste. El habla insiste: Usted me oirá’”. (BELCHIOR em entrevista a Estêvão ZIZZI, 2019, p. 76)

usada nas passeatas e nos protestos pré-AI5, bem como às roupas (fantasias) utilizadas nas apresentações públicas dos tropicalistas Caetano, Gil e companhia.

A canção, nesta altura, segue um acompanhamento acústico menos acelerado que então é interrompido pelo efeito do sintetizador. O arranjo eletrônico surge num clima de suspense necessário à trama, e segue até se esvaír lentamente para que haja o retorno do canto:

Nunca mais teu pai falou: “She’s leaving home”
 E meteu o pé na estrada “like a Rolling Stone...”
 Nunca mais eu convidei minha menina
 Para correr no meu carro... (loucura, chiclete e som)
 Nunca mais você saiu à rua em um grupo reunido
 O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que é do cartaz?
 No presente a mente, o corpo, é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais

(BELCHIOR, 1976, f. 2)

De acordo com as colocações do poeta, a presente estrofe tem como objetivo expor a recordação de um passado no qual a juventude rebelde demonstrou ter dado espaço para o conformismo, gerando, assim, uma crítica do autor aos jovens contestadores que perderam seu *ethos* de criticidade. Para tanto, podemos inferir que Belchior desenvolve um trabalho específico de memória. Conforme destaca Joel Candau em seu estudo sobre *Memória e Identidade* (2011, p. 9), a *Mnemosyne* é, acima de tudo, uma “reconstrução continuamente atualizada do passado”, o que a deixa distante da ideia de atuar como reconstituição fiel do mesmo. Sendo assim, a leitura crítica do eu lírico sobre o que passou acontece de forma transposta ao que o personagem é e acredita no momento exato da evocação, o que o leva a considerar o contexto histórico de repressão no qual está inserido e a coadunar o entendimento de que tais comportamentos livres e sem compromisso político dos jovens da década anterior já não atendem mais às necessidades reais do momento presente, são, portanto, roupas que não servem.

A fim de validar a construção dessa identidade jovem, Belchior lança mão de uma série de investimentos interdiscursivos que contribuíram, sobremaneira, para o sentido e também para o sucesso da referida canção. A propósito, vale destacar o intenso uso que o autor faz desse tipo de investimento linguístico em toda sua obra, que, segundo Carlos (2007), perpassa os fenômenos da transtextualidade, da paratextualidade, da intertextualidade, da interdiscursividade, da metadiscursividade etc. Em “Velha roupa colorida”, identificamos um trabalho significativo de intertextualidade, tendo em vista o forte diálogo que a letra da canção estabelece com outros tipos de textos literários e musicais. No verso “Nunca mais teu pai falou:

‘She’s leaving home’”, o músico cita o título de uma canção dos Beatles, que também constitui um dos versos dessa canção, e faz a marcação por meio de aspas, o que caracteriza a forma explícita de intertextualidade que é a citação. A canção “She’s leaving home” foi composta por John Lennon e Paul McCartney e lançada no álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, de 1967, relatando a fuga de uma garota que sai de casa às cinco horas da manhã em busca da liberdade. Ao mesmo tempo também a letra narra o desespero dos pais ao constatar o que havia acontecido. Importante notar que, para a construção do sentido geral da canção, identificar essa relação intertextual é parte essencial do processo de compreensão do texto, pelo menos em um nível de profundidade e reflexão esperados.

Processo idêntico ocorre no verso seguinte: “E meteu o pé na estrada ‘like a Rolling Stone’”. Nesse caso, a citação é o título e também o trecho de uma música do cantor norte-americano Bob Dylan, lançada em 1965, além de atuar também como uma referência à banda de rock britânica, The Rolling Stones. A canção de Dylan narra, de forma irônica, a situação de uma mulher bem-sucedida financeiramente que, após perder tudo o que possuía, vive na rua sem direção, ou, *como uma pedra rolando*. Porém, apesar de tudo, o que se ressalta é o fato deste ato de rebeldia ser libertador para a personagem, já que agora que ela não tem mais nada a temer por estar invisível para a sociedade. Com relação à interpretação vocal, Belchior aposta num tom jovem e cínico à moda de Bob Dylan, onde os dois trechos mencionados que marcam a presença da intertextualidade na canção se dão repletos da gestualidade oral/figurativa do cantor.

Os significados em torno das expressões “minha menina”, “correr no meu carro”, “loucura”, “chiclete”, “som”, “grupo reunido” e “dedo em V”⁸⁶ evidenciam os modos típicos do cotidiano e do comportamento dos jovens rebeldes e descontraídos⁸⁷ da geração hippie. “Cabelo ao vento” e “amor e flor”, por sua vez, além de representarem também uma referência à (contra)cultura dos hippies, sinalizam a construção de uma nova polêmica no interior do discurso do artista. A primeira estaria relacionada ao formato médio e vasto do cabelo de Caetano Veloso durante o auge do movimento Tropicalista, e ao qual o eu lírico se reporta de forma irônica. A segunda trataria de uma alusão⁸⁸ ao segundo álbum de estúdio do cantor bossanovista João Gilberto, lançado em 1960, com o título de *O amor, o sorriso e a flor*, e no qual o eu lírico também expõe de forma sarcástica por considerar a obra antiga ou até mesmo

⁸⁶ Sinal correspondente ao lema de “paz e amor” da filosofia hippie.

⁸⁷ A questão explícita da rebeldia é também vista nas canções “Como o diabo gosta”, “Lira dos vinte anos” e “Jornal Blues: canção leve de escárnio e maldizer”.

⁸⁸ A alusão é a forma menos explícita de intertextualidade, já que a remissão que faz a outro texto é de forma indireta.

“doce” demais para compor um período histórico-cultural tão turbulento⁸⁹. A menção ao cartaz, ao nosso ver, contribui para a construção do caráter engajado da canção, visto que corresponde a um importante meio de divulgação de ideias em manifestações políticas.

Após resgatar, por meio da memória, as lembranças de um passado livre que auxiliam na representação de toda uma identidade coletiva, o eu lírico dispara os versos mais emblemáticos da canção: “No presente a mente, o corpo é diferente / e o passado é uma roupa que não nos serve mais”. Com tal colocação, temos então a leitura crítica de um personagem que enxerga a experiência humana passada como algo muito distante de sua realidade no momento presente, caracterizado, portanto, pela subjugação e pela opressão. Além de distante, quando pensado sob o ponto de vista da liberdade, torna-se também antiquado, dada a urgência do momento presente quanto à subjugação de um governo e a falta de compromisso com tal situação.

Em todo caso, propomos observar aqui o modo como, impreterivelmente, o passado é cogitado e por isso mesmo necessário àquele que pretende a arte da transformação, ou, mais ainda, a capacidade de produzir ações conscientes no presente. Em *Teoria Estética*, Theodor Adorno dispõe de um importante posicionamento com relação ao que pode ser considerado novo (moderno) e velho (ultrapassado): “O Novo não constitui nenhuma categoria subjetiva, mas brota forçosamente da própria coisa, que de outro modo não pode tomar consciência de si, livrar-se da heteronomia. O Novo obedece à pressão do Antigo que precisa do Novo para se realizar” (ADORNO, [1970], p. 34). Belchior, em “Velha roupa colorida”, promove uma crítica contundente àquilo que ficou no passado e é considerado velho, porém o faz, inelutavelmente, relembrando e pondo em evidência esse próprio passado, objeto desejável de esquecimento, tornando possível, pois, a construção do novo a partir do velho. Ao se apropriar, então, desse passado histórico de forma crítica, o eu lírico assume, conscientemente, a responsabilidade de sua vida ao ponto de não mais desejar o retorno de qualquer forma antiga ou opressora de dominação. O trabalho de memória ofereceu condições para que o eu lírico decidisse não mais desejar o passado, a considerá-lo uma roupa que não serve mais, e por isso agora está aberto à resignificação, à transformação da vida, à construção do novo. Conforme declara Vitor Cei (2009, p. 21) “umbilicalmente ligados, o Novo quer exaurir e superar o Velho. Porém, o Novo, ao se posicionar contra o Velho, só encontra sua própria expressão na presença deste”.

Como Poe, poeta louco americano,

⁸⁹ O termo pode se referir também ao slogan usado pelos hippies como um símbolo da ideologia da não violência e de repúdio à Guerra do Vietnã, intitulado “Flower Power”.

Eu pergunto ao passarinho: “Blackbird, o que se faz?”
 E raven never raven never raven
 Blackbird me responde: “Tudo já ficou atrás”
 E raven never raven never raven
 Assum preto me responde: “O passado nunca mais”

(BELCHIOR, 1976, f. 2)

No último trecho da canção, a harmonia segue acompanhando o mesmo padrão. A voz, porém, atua de forma um tanto mais insolente, arrastada, e isso se dá em decorrência do ritmo que, gradativamente, vai desacelerando e tornando clara a característica descontente que compõe a mensagem final da canção.

Diante do que o autor veio construindo poeticamente ao longo da narrativa, é possível notar a importância e a responsabilidade que há em saber realizar uma leitura apropriada do passado e o quanto isso pode, de certa forma, afetar o sujeito. Nos versos que se seguem, Belchior investe em novas referências intertextuais que emprestam à obra um sentido desorientado e também melancólico, a começar pela maneira com a qual o personagem se compara ao citar o escritor estadunidense Edgar Allan Poe, qualificando-o como louco.

A obra referenciada de Poe é o poema “The Raven” (O corvo)⁹⁰, de 1845, no qual é narrada a angústia do eu lírico ao perder a pessoa amada, Lenore. Assim, em uma noite, um corvo aparece para o jovem que, em profundo estado de desespero, busca por explicações, mas recebe apenas como resposta o “nunca mais”. Da mesma forma, o eu poético de Belchior na canção recorre ao pássaro, porém, este será o “Blackbird” dos Beatles, estabelecendo, com isso, um diálogo contundente entre os textos.

“Blackbird”⁹¹ se trata de uma canção composta por Paul McCartney e lançada no álbum *The Beatles* (ou *Álbum Branco*), de 1968. O mote inspirador para a obra nasceu de uma leitura no jornal que relatava os conflitos raciais nos Estados Unidos e o sofrimento das mulheres negras para ingressar ativamente na sociedade. Nesse sentido, a letra objetiva encorajar a mulher negra, representada na figura do “Blackbird” (pássaro negro), a alcançar a sua liberdade.

Na canção de Belchior, a resposta do pássaro é incisiva ao mencionar reiteradamente a expressão “raven never”, equivalente ao “nevermore”, de Poe. O corvo é comumente visto como uma figura das trevas e, ao fazer uso reiterado do “nunca mais”, constrói um tom melancólico e decisivo para o jovem que percebe que o seu passado nunca mais voltará. Ao vincular o poema de Edgar Allan Poe em sua música, Belchior faz uma crítica, de forma

⁹⁰ Trecho traduzido do poema “The Raven” (O Corvo), de Edgar Allan Poe: Minha solidão me reste! Tira-te de meus umbrais! / Tira o vulto de meu peito e a sombra de meus umbrais! / Disse o corvo, "Nunca mais".

⁹¹ Trecho traduzido da música “Blackbird”, dos Beatles: Pássaro negro cantando na calada da noite / Pegue essas asas quebradas e aprenda a voar / Durante sua vida toda / Você só estava esperando este momento para decolar.

implícita, às pessoas alienadas de seu tempo. Em “O Corvo”, quem se sujeita morre, isto é, quem não impõe sua voz é considerado uma pessoa pouco confiável.

Naquele tempo, como vimos, muitos acabaram aceitando a condição de subserviência por medo, enquanto outros se mostraram ativos em lutar pela sua liberdade. O “nunca mais” é a resposta incisiva do corvo quando Belchior questiona a sua liberdade, seus direitos, sua vida. Este termo, repetido no poema do escritor americano, e em uma relação intertextual com a música “Velha Roupa Colorida”, nos remete à ideia de que o passado e todo seu ideal conservador deve ficar para trás; o mundo precisa rejuvenescer, se ressignificar, evoluir. Vemos, nesse ponto, a manifestação explícita da melancolia enquanto capacidade de resistência, que surge em meio ao sentimento de tristeza e encontra, nesse mesmo estado de desânimo, uma oportunidade de criar uma nova história.

O elemento *pássaro* ressurge, pela terceira e última vez, na figura do Assum Preto de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira⁹². Vale destacar que, novamente, a *ave-símbolo* da liberdade e da sabedoria é caracterizada pela cor preta que, por sua vez, é comumente associada ao sentimento de luto e tristeza. A canção do pernambucano em parceria com o cearense, Humberto Teixeira, foi gravada em 1950 e também reflete traços de melancolia. A história descreve a sina de um pássaro assum preto que não consegue apreciar a beleza da paisagem bucólica do sertão por terem lhe perfurado os olhos. Sem poder ver, o pássaro também não podia voar, pois, ao privar-lhe da visão, privaram-no, também, da liberdade. Contudo, subentende-se que o canto do pássaro tornou-se mais bonito após ser cegado porque, agora, possui um canto mais profundo, como quem canta para afastar a dor e manifestar sua revolta. Nesse sentido, o assum preto constitui aqui um importante elemento figurativo que pode também representar o povo diante da luta contra a injustiça e a opressão, e é ele quem se responsabiliza por deixar o recado final da obra de Belchior: o passado nunca mais.

Vimos, na presente análise, a forma diferenciada com que Belchior se relaciona com o tempo, isto é, um modo que clama pela superação do passado ao mesmo tempo em que relembra

⁹² Tudo em vorta é só beleza / Sol de abril e a mata em frô / Mas Assum Preto, cego dos óio / Num vendo a luz, ai, canta de dor / Mas Assum Preto, cego dos óio / Num vendo a luz, ai, canta de dor / Talvez por ignorança / Ou mardade das pió / Furaro os óio do Assum Preto / Pra ele assim, ai, cantá mió / Furaro os óio do Assum Preto / Pra ele assim, ai, cantá mió / Assum Preto veve sorto / Mas num pode avuá / Mil vez a sina de uma gaiola / Desde que o céu, ai, pudesse oiá / Mil vez a sina de uma gaiola / Desde que o céu, ai, pudesse oi / Assum Preto, o meu cantar é tão triste como o teu / Também roubaro o meu amor / Que era a luz, ai, dos óios meus / Também roubaro o meu amor / Que era a luz, ai, dos óios meus (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, 1950).

fatos marcantes relativos a este próprio passado, o que não deixa também de se caracterizar como manifestação do dever de memória, do desejo de mudança que se perfaz numa constante movimentação entre o ato de lembrar e esquecer, de resistir.

3.4 Análise da canção “Conheço o meu lugar”

Neste trabalho, propomos investigar o processo de construção identitária do sujeito lírico nas canções de Belchior a partir das relações entre o trabalho de memória e melancolia. O uso recorrente de termos como *medo*, *tempo*, *juventude*, *passado* e *presente* corresponde a uma característica predominante na obra do artista, o que nos serviu de interesse e justificativa para a escolha do referido tema. Somado a isso, temos como fatores indispensáveis de análise na obra do cantor a condição explícita do sujeito nordestino migrante e a constante referência às marcas deixadas pelo regime militar no Brasil. Se em “Fotografia 3x4” e “Velha roupa colorida” Belchior privilegiou o tema das identidades e da dialética temporal, respectivamente, em “Conheço o meu lugar”, discutiremos o destaque do autor sobre o aspecto da melancolia em sua ambiguidade essencial: negativa, envolvendo sofrimento, e positiva, envolvendo enfrentamento de limites (GINZBURG, 2001, p. 106).

“Conheço o meu lugar” corresponde à sexta canção do álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo*, lançado em 1979 por Belchior. Tal disco, como vimos, é considerado um dos mais melancólicos e políticos da carreira do artista, tendo, por isso mesmo, contribuído diretamente para a formação implícita de sua imagem como cantor engajado, porta-voz dos dilemas e angústias individuais e geracionais. Não obstante, a canção em análise reúne reflexões em torno de dois importantes temas, que são a discriminação e o estado de vulnerabilidade do sujeito inscrito no contexto de ditadura militar. Trata-se de uma balada-country-blues bem à moda de Bob Dylan, na qual o andamento lento e incisivo da cadência contribui para a sobreposição dos arranjos de violões e violinos, conferindo à canção um tom peculiar de nostalgia e introspecção. Apesar da temática conflituosa e do caráter reflexivo da obra, esta não deixa de assinalar a resistência e o engajamento do eu-lírico com seu tempo, que já no próprio título, comunica uma tomada de posição quando se assume sujeito de sua consciência, ação e espaço.

O que é que pode fazer o homem comum
Neste presente instante senão sangrar?
Tentar inaugurar a vida comovida,
Inteiramente livre e triunfante?

O que é que eu posso fazer
 Com a minha juventude
 Quando a máxima saúde hoje
 É pretender usar a voz?

O que é que eu posso fazer
 Um simples cantador das coisas do porão?
 Deus fez os cães da rua pra morder vocês
 Que sob a luz da lua
 Os tratam como gente – é claro! – aos pontapés!

Era uma vez um homem e o seu tempo...
 (Botas de sangue nas roupas de Lorca).
 Olho de frente a cara do presente e sei
 Que vou ouvir a mesma história porca.
 Não há motivo para festa: ora esta! Eu
 não sei rir à toa!

Fique você com a mente positiva
 Que eu quero é a voz ativa (ela é que é uma boa!)
 Pois sou uma pessoa.
 Esta é minha canoa: eu nela embarco.
 Eu sou pessoa!
 (A palavra pessoa hoje não soa bem –
 Pouco me importa!)

Não! Você não me impediu de ser feliz!
 Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
 Ninguém é gente!
 Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
 Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
 Não sou da nação dos condenados!
 Não sou do sertão dos ofendidos!
 Você sabe bem:
 Conheço o meu lugar!

(BELCHIOR, 1979, f. 6)

Uma das características mais marcantes da obra de Belchior é a sua busca pela representação do homem-*cidadão* comum em sua vida cotidiana. Tal conotação, vista como uma espécie de *alter ego* do cantor, isto é, um “outro eu” criado com o intuito de se revelar ao leitor-ouvinte na pele de um personagem, permite, segundo as palavras do próprio artista, que este retrate de modo bastante fiel, individual e pessoal, a vida do homem brasileiro de seu tempo, de tal forma que a fonte de inspiração continua sendo a observação direta e imediata da vida. (BELCHIOR em entrevista a Estêvão ZIZZI, 2019 [2005], p. 115). De acordo com Carlos (2014, p. 399), “ao instituir a imagem do cidadão comum, Belchior funda a própria natureza do posicionamento que defende”, qual seja, a tentativa de centralizar e dar voz aos personagens de pouca ou nenhuma importância dentro de uma sociedade, aqueles que não compartilham de

valores dominantes, representam a classe menos favorecida do sistema e por isso contrapõem-se aos cidadãos *respeitáveis*, “donos de nossas vidas, pais e patrões do país”⁹³.

Notamos que, ao se apresentar de tal forma a partir do uso do artigo definido “o” (O que é que pode fazer o homem comum neste presente instante senão sangrar?), o eu lírico contribui para a formação de uma memória coletiva, pondo em evidência o estado de dúvida e aflição de milhares de brasileiros que se viam sangrando naquele momento. O *presente instante* surge como ênfase do autor sobre o desejo de fixar o tempo, chamar a atenção do ouvinte ao que se passava no momento presente – não no passado –, enquanto a imagem do sangramento revelava-se como expressão utilizada para dimensionar verbalmente todo sofrimento físico e psicológico pelo qual estava sujeito a passar aquele que, de alguma forma, fosse contrário à ordem, o que, já inicialmente, caracteriza o aspecto da melancolia como estado habitual e representativo do modo de vida vigente.

Ao ter em vista a censura e as interdições externas à obra, o autor constrói os versos das três primeiras estrofes sob forma interrogativa, que além de sugerir um convite à reflexão, evidencia a imagem de um *homem comum* repleto de dúvidas, inicialmente frágil e passivo diante da situação. Nesse caso, a utopia representada na busca por tentar inaugurar uma nova vida “inteiramente livre e triunfante”, surge a fim de construir um sentido irônico na canção, uma vez que o próprio ensejo de liberdade descrito não condiz com a realidade opressora a qual pertence a voz lírica. No entanto, tal colocação não anula a possibilidade de se configurar como

⁹³ Trecho retirado da canção “Jornal Blues (Canção Leve de Escárnio e Mal Dizer)”, de 1987, que contradiz o emprego da expressão “homem comum”: “Nesta terra de doutores, magníficos reitores, leva-se a sério a comédia! / A musa-pomba do Espírito Santo e não o bem comum! / Inspira o bispo e o Governante. / Velhos católicos, políticos jovens, / senhoras de idade média, sem pecado abaixo do Equador, / fazem falta e inveja ao inferno de Dante. / Tão comum e tirar-se daqui qualquer coisa que eu também tiraria o chapéu a vontade. / Aos cidadãos respeitáveis, donos de nossas vidas, / pais e patrões do país. / Mas em vez tiro o lenço... não para enxugar, / portuguesmente, a saudade... / Mas pra saudar num Cíao! / Quem me expulsa de casa! / Dar um ‘viva, excelência!’ / E tapar o nariz! / Não, não quero contar vantagem mas já passei fome com muita elegância. / E uns caras estranhos – ordens superiores! / Já invadiram minha casa... / Mas com muito respeito! / Diabo de profissão! / Ganhar com o suor de meu gosto o bendito pão / e o gim das crianças! / Noblesse oblige! / Eu talvez seja o cara que você ama odiar, / inimigo do peito! / Cá em casa quem morre se torna querido, / tido e havido por justo e inocente. / Mas pode ir tirando o cavalo da chuva que eu não vou nessa de morrer só para agradar vocês. Aluno mal comportado, pela regra da escola, devo ser reprovado / sumariamente, mas não faz mal. / Deixo os louros ao poeta! / Luras e o que me importa! / Quero o meu dinheiro no fim do mês! / Mas que poeta idiota! / Canções tão tocantes dão sempre uma nota raramente vulgar! / Atentado à Moral e aos Bons Costumes, / lapido diamantes, não falsos brilhantes. / Kitsch elegante que te mente elegantemente! / Oh! Abre alas que eu quero passar! / There’s no business! / There’s no Political Solution, meus caros estudantes! / Tá todo mundo comido, lavado, passado, bronzeado... / Ora, muito obrigado! / Só eu não venço na vida, não ganho dinheiro, não pego mulheres, / não faço sucesso! / O velho blues me diz que, ateu como eu, / devo manter os modos e o estilo... / réu confesso! / Eles vão para a glória sem passar pela cama... / ou Jesus não me ama / ou não entendo nada do riscado! / Não toques esse disco! / Não me beijos, por favor! / Meu professor de filosofia me dizia que eu viveria sempre adolescente. / Hoje, qualquer mulher, assim que me abandona, / já me tem por durão, mesmo sabendo que mente. / Desculpem! Infelizmente não sou à prova de som / nem de amor... / de amor... / de amor...” (BELCHIOR, *Melodrama*, 1987).

uma estratégia poética de resistência que destaca a arte da reinvenção humana do sujeito que luta, a cada dia, para manter sua sanidade e sua dignidade.

O fenômeno melancólico, então, passa a ser descrito tanto de forma direta e incisiva quanto sutil e branda, revelando assim um de seus aspectos triviais que é o sentido da ambivalência. Ao mesmo tempo em que o eu lírico constrói a imagem do sangramento que detém todo acúmulo de dor e sofrimento, ressalta também, em polo oposto, a possibilidade da liberdade e do triunfo, demonstrando, com isso, estar apto a “agir e sentir de maneiras diversas e contraditórias, oscilando entre a *atimia*, o desapego à vida, e as manifestações eufóricas” (GINZBURG, 2001, p. 104).

No trecho que se segue, a performance vocal permanece obedecendo suavemente ao comando lento e desditoso da cadência. O eu lírico assume o centro do discurso trazendo à tona o tema da juventude e seu compromisso maior que era o de usar a voz para questionar o sistema. Sabe-se que uma das características essenciais da obra de Belchior é a tônica da força jovem na sociedade, através da qual é representado o engajamento político dos mais novos, a fuga do convencional, o interesse naquilo que exprime a realidade do momento presente, a busca pelo pensamento rejuvenescido em detrimento do que é velho e ultrapassado. Em “Conheço o meu lugar”, no entanto, vemos sobressair um certo contraponto-*lamento* a respeito dessa perspectiva na atuação do compositor que, disposto a redimensionar o ponto de vista mais comum, deixa entrever o sentimento de que a vida dos jovens poderia e deveria ser diferente àquela altura. Há alguns anos o país vinha atravessando um período de intensa agitação política marcado, inicialmente, pelo projeto de modernização de governos anteriores e, posteriormente, pelas imposições do golpe militar que vigoravam agressivamente já havia quinze anos. A crítica, nesse sentido, recai sobre uma “máxima saúde” do jovem que não significava gozar de vigor, liberdade e direito ao usufruto da criatividade, mas ser perseguido, reprimido e silenciado num Estado autoritário.

Nesta parte inicial da narrativa, observa-se então uma série de questionamentos em tom lamurioso que tem por objetivo, na verdade, ironizar uma situação de excesso – trauma – na qual o eu lírico é inteiramente contra. A ironia surge de modo implícito na canção e a sua decodificação por parte do leitor/ouvinte é fundamental para a compreensão geral do texto. Tal figura de linguagem tem como finalidade gerar efeitos de sentido oposto ao que se diz diretamente, geralmente com o objetivo de criticar ou ridicularizar o elemento citado. Trata-se, no entanto, de mais uma das estratégias discursivas utilizadas pelo autor com o intuito de persuadir o público, já que as manifestações explícitas eram alvos de censura durante o regime

militar. Sobre a necessidade de trabalhar com mensagens subliminares naquele período, Maria Gouvêa pontua:

O compositor necessitava utilizar recursos linguístico-discursivos que possibilitassem a veiculação das mensagens de maneira implícita e, ao mesmo tempo, preservar sua face. É importante registrar, também, que a compreensão dessas mensagens não era acessível a todas as pessoas e que permitiam outras leituras, em caso de censura ou interrogatório. Assim, o compositor optava por uma ou outra, conforme a conveniência do momento. Nesse período, cada palavra, cada expressão implícita ou explícita era importante para a construção do sentido da canção e continha um valor ideológico. (GOUVÊA, 2014, p. 31)

Ao se utilizar desse recurso e deixá-lo transcorrer por toda canção, Belchior não só destaca a condição ínfima de tristeza e humilhação a que esteve sujeito o chamado *homem comum*, como fortalece a base de seu discurso polêmico por confrontar, mesmo que indiretamente, um sistema político que visava corromper a classe artística.

O eu lírico fala ainda de seu papel enquanto cancionista, porém de forma pejorativa ao referir-se a si mesmo como “simples cantador das coisas do porão”. Tal colocação induz à irrelevância do ofício de poeta e músico daquela geração, na qual o artista era visto como agente subversivo, alvo fácil de perseguição e retaliação. Comparar os versos de um cantor àquilo que se guarda no interior de um cômodo praticamente inabitado, onde geralmente se acomoda itens de pouca utilidade, significa reduzi-los às últimas instâncias, descrevê-los como acessórios dispensáveis. Novamente instaura-se aqui uma crítica, desta vez relacionada à construção de um estereótipo estigmatizado do artista, mas que somente é perceptível a quem compartilha de um certo conhecimento e sensibilidade.

Por outro lado, pode-se avaliar os itens guardados em um porão como sendo velhos, porém valiosos, o que denota a potência de resistência contida no referido verso. Sendo assim, se o que um artista canta é considerado inútil e subversivo para alguns, para outros, essa mesma obra de arte pode esconder fontes irrefutáveis de aproveitamento da memória e da história na luta contra qualquer ato de injustiça. Nesse caso, cabe também sublinhar o vocábulo “porão” como referência ao local para o qual se levavam os presos políticos da ditadura militar a fim de que fossem interrogados, torturados e até mesmo mortos.

A resistência e a recusa a tais práticas reducionistas seguem se fortalecendo à medida que o autor apresenta novas estratégias discursivas ao coletivo de denúncias que compõe a presente canção. Assim, uma outra figura de linguagem que exerce papel fundamental na construção do sentido do texto é a metonímia, que no verso “Deus fez os cães da rua pra morder

vocês”, é utilizada como “recurso de preservação da face, colaborando para um apagamento do sujeito” (GOUVÊA, 2014, p. 29).

Ao analisar a frase, torna-se claro que a ação de mencionar a figura de Deus ironiza (e, portanto, confronta) o pensamento radical da ala conservadora que, na realidade, utilizava-se fundamentalmente do discurso religioso e moral para excluir e condenar aqueles que pensavam de forma diferente. O fenômeno da metonímia, por sua vez, consiste na utilização de uma palavra no lugar de outra com a qual haja uma relação de sentido, nesse caso, estaria representada na imagem dos “cães da rua” a possível figura dos militares que, com toda autoridade, invadiam ruas e praças do país a fim de vigiar e coibir (torturar, matar – morder) a população (vocês). O emprego desses recursos funcionaria, portanto, como forma de esconder a verdadeira identidade dos agentes para que não houvesse risco de censura da obra e/ou perseguição do autor⁹⁴.

A Lua, além de atuar em sua forma literal, isto é, na condição de satélite que ilumina, ocupa, também metonimicamente, papel significativo na narrativa, pois pode ao mesmo tempo representar as pessoas que conscientemente assistiam às atrocidades feitas sem reagir, isto é, de forma passiva e evidente. A luz da lua corresponderia, nesse sentido, à permissão que era dada, tanto por agentes militares quanto civis, de maltratar e perseguir outras pessoas de forma naturalizada. A dedução do clima de convergência e “tranquilidade” é refletida também na composição musical da canção, que a esta altura assume um ritmo ainda mais desacelerado ao ponto de parar por alguns segundos e permitir que somente a voz permaneça atuando sem muita expressividade e também de forma calculada.

Em *Seis propostas para o próximo milênio* (1990, p. 37), Italo Calvino nos diz que “desde que surgiu nos versos dos poetas, a Lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento”. Ao longo de todos esses anos, de forma até personificada, ela ocupou o nosso imaginário representando aquilo que há de mais belo, claro, misterioso e inspirador. Ocorre, no entanto, que, aqui, essa mesma lua é a que assume o contraditório papel de “abençoar com sua luz” os “cães” que tratam as pessoas aos pontapés, ou seja, ela assiste, sem nada poder ou querer fazer, aos episódios de barbárie, retaliação e exclusão, e com isso torna-se cúmplice de tais atrocidades. A pretensão do autor

⁹⁴ Como dito anteriormente, inferimos que a canção põe em evidência a situação do homem comum nordestino que sofre com o preconceito e também a do sujeito perseguido pelo regime autoritário e todas as suas formas bárbaras de conduta, sendo assim, é possível também associar a imagem dos “cães” aos muitos cidadãos que subjugam o indivíduo nordestino, tendo em vista a fala e a identidade do autor da canção.

implica desconstruir a imagem estereotipada da lua e, assim, todo o senso comum e o conformismo daqueles que a tal coisificação romantizada se rendem.

Esta parte constitui um dos pontos nevrálgicos da canção, instante em que a atuação da melodia sofre efeitos de disjunção inteiramente necessários ao tom de ironia e revolta que o eu lírico deseja instituir. Tatit (2012, p. 13) argumenta que é por meio dessas tensões melódicas que o cancionista adquire a possibilidade de “camuflar habilmente as marcas da *entoação*”, isto é, incorporar o processo geral da fala rompendo com o efeito de magia e nivelando sua relação com o ouvinte. A performance vocal dos versos “Os tratam como gente – é claro! – aos pontapés”, surge então através dos processos de *figurativização* (em que há a sobreposição do “canto falado”) e num leve tom de ironia, deixando transparecer com isso uma crítica à hipocrisia e à agressividade com que eram tratadas as pessoas durante o regime autoritário no Brasil.

Na sequência, Belchior expõe, novamente, sua percepção sobre o tempo e a memória na presente canção. Seu intuito permanece sendo a derrubada de todo um passado violento e traumático pautado em vilanias, ideologias desgastadas, preconceitos infundados e superstições, no entanto, não deixa de fazê-lo sem antes lembrar e criticar tais condições. Para que sejamos capazes de decidir o que é bom ou ruim, o que queremos ou não queremos, é necessário termos conhecimento daquilo que condicionou tais categorias, e no caso do contexto de produção da obra de Belchior, como vimos, torna-se indispensável a elaboração do passado histórico para que haja o exercício da denúncia e da inviabilidade de qualquer possibilidade de retorno da barbárie. Lembrança e esquecimento, nesse sentido, transformam-se em virtudes separadas por uma linha tênue no decorrer da história.

Com base no princípio do pensar/classificar/elaborar o tempo, o poeta vai construindo e impondo sua própria identidade na canção, demonstrando, a partir daí o modo como as “representações da identidade são inseparáveis do sentimento de continuidade temporal” (CANDAU, 2011, p. 84), que por sua vez envolvem o trabalho das identidades narrativas, o apelo à tradição, certa ilusão de permanência, fidelidade mais ou menos forte a seus próprios engajamentos, mobilização de traços historicamente enraizados no grupo de pertencimento etc. No trecho em análise, o homem brasileiro é situado em um tempo que poderia ser referente ao mundo antes da queda. Sugere-se que este mesmo tempo é demarcado com o intuito de situar o indivíduo, instigá-lo a se conscientizar da necessidade de mudança, de ação, e cuja força subversiva vem representada através da expressão *Era uma vez*⁹⁵. Essa frase é

⁹⁵ A expressão é também referida nas canções:

“Como se fosse pecado”: (...) A palavra era um dom, era bom, era conosco, era uma vez (...);

caracteristicamente usada para iniciar histórias infantis como fábulas ou contos de fada, composições literárias que tipicamente apresentam personagens fantásticos envolvendo algum tipo de magia, encantamento e possibilidade de triunfo sobre o mal. Tais características por não compactuarem com o verdadeiro contexto da canção que nada tinha de maravilhoso imprimem, ironicamente, o desejo de crítica do autor. Temos, neste emblemático verso de Belchior, a imagem de um homem que, ao contrário do que fazem os personagens de uma narrativa encantada, dispõe de seu precioso tempo para promover a violência, a estagnação e, por consequência, o sentimento de melancolia. Aqui, assistimos ao embate discursivo daquilo que consideramos história (elaboração do passado) e mitologia (narrativa simbólica-imagética; lenda). O *Era uma vez* acaba por promover uma ruptura, uma quebra de expectativa ao exercer uma ação incompatível ao que dele se espera, uma função antagonista.

Há, na sequência, uma alusão ao fato histórico envolvendo o assassinato do poeta espanhol Federico Garcia Lorca, que corrobora a carga tensiva e contrária da referida conotação “encantada”. Garcia Lorca fora um importante poeta e dramaturgo que durante o auge de sua produção literária, acabou fuzilado por ordem de oficiais da ditadura do general Francisco Franco, em 1936. Por manifestar seu pensamento contrário ao regime fascista, era considerado comunista pela facção ultradireitista e por isso tornou-se uma das primeiras vítimas da Guerra Civil Espanhola que exterminou mais de um milhão de pessoas. Até hoje seus restos mortais não foram encontrados.

Com essa figura, Belchior traça uma analogia com sua história presente, ambas “histórias porcas”, no sentido de construírem uma falsa versão para uma série de torturas, desaparecimentos, assassinatos. Aludindo à morte do poeta que fora fuzilado de costas e de olhos vendados, o eu lírico, contrariamente, diz olhar de frente “a cara do presente”, isto é, afirma não ter medo de encarar a realidade mesmo sabendo de toda crueldade envolvida, mas, ao fazê-lo, chega à triste conclusão de ver a história simplesmente se repetindo.

Além dessa analogia às formas bárbaras de assassinato pela força policial, a imagem fatal das “botas de sangue nas roupas de Lorca”, ao formular o jogo sonoro *botas/bodas*, remete tanto à indumentária dos soldados que o fuzilaram e se mancharam de sangue, quanto ao fatalismo da tragédia *Bodas de sangue*⁹⁶, escrita pelo poeta espanhol, em 1932.

“Os profissionais”: (...) Era uma vez todos nós! (...);

“Notícia de terra civilizada”: (...) Era uma vez um cara do interior (...).

⁹⁶ Esta obra se trata de uma peça de teatro pertencente à trilogia formada com “Yerma” e *A Casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca. É baseada em acontecimentos reais ocorridos na Espanha de 1928 e versa sobre a história de uma noiva que foge com seu amor do passado no dia de seu casamento. O noivo rejeitado sai à busca do casal e ao encontrá-los, os homens travam uma luta e acabam morrendo tragicamente. Assim, em *Bodas de Sangue*, o

Todo esse processo de rememoração e comparação dos fatos históricos levam o eu lírico a um profundo estado de desânimo que o faz refutar qualquer possibilidade de euforia, conforme é possível perceber na entoação do verso “Não há motivo para festa: ora esta! Eu não sei rir à toa!”. Essa recusa constitui um traço irreparável do sujeito melancólico e pode aqui ser associada ao pensamento de Freud (2011 [1917]) quando este defende que a melancolia, tal qual acontece no luto, corresponde efetivamente ao “anseio por alguma coisa perdida”. Desse modo, entendemos que o estado do eu lírico estaria relacionado à perda de uma abstração, nesse caso, a perda de sentido do *tempo* que, contrariando as expectativas do personagem, não deu conta de apagar e ressignificar um passado sangrento, e permanece, no presente, se constituindo através das mesmas atrocidades e injustiças, gerando cada vez mais a sensação de impotência e desinteresse nos sujeitos.

Também é possível associar o desânimo do eu lírico ao fato de que, naquele contexto, não havia o que comemorar, embora o regime militar estivesse entrando em sua última fase, com o processo de redemocratização do país e a instauração da Lei da Anistia aos exilados políticos. Assim, Belchior estabelece uma nova crítica aos conformistas, renegando toda tentativa de persuasão por parte do governo ditatorial, já que agora o país mergulha em uma nova crise econômica escancarando a falácia do progresso modernizador.

Nessa esteira, o eu lírico reage ao discurso falaz de otimismo que contamina o país: “Fique você com a mente positiva que eu quero a voz ativa (ela é que é uma boa!)”. Cumprir atribuir-lhe a missão de ser crítico e consciente ao denunciar as hipocrisias do sistema e transformar a dor em um ato de criação. Enquanto ser racional, capaz de discernir, interpretar e julgar os fatos, vê-se na condição de abolir qualquer possibilidade de consentimento ao discurso ideológico que tentam veicular, qual seja, o da mente positiva, da fé e esperança no país.

O senso de humanidade ganha uma nova expressão na canção de Belchior quando este se assume “pessoa” na voz do eu lírico. A lembrança desse conceito, interpretada pelo cantor num tom especialmente passional e pungente, evidencia a forma como o mesmo parece ter perdido o seu verdadeiro valor diante da história, devido ao modo coisificado como os indivíduos são tratados dentro de um contexto pós-moderno e autocrático. Com isso, o autor relembra e, portanto, reafirma sua condição de *ser humano* dotado de sentimentos, sonhos, contradições, e também da capacidade de contestar e lutar incansavelmente pelos seus direitos e ideais.

autor explora as frustrações humanas, a possibilidade do irreal, a iminência e a presença da morte, os embates entre sujeito e sociedade bem como a função do tempo no decorrer das experiências.

O termo pode tratar-se também de uma referência a Fernando Pessoa e seu poema, “Navegar é preciso”⁹⁷, publicado postumamente em 1986. O autor, um dos mais importantes da língua portuguesa e figura central do Modernismo português, retoma, nesta obra, a célebre frase dita pelo general romano, Pompeu (106-48 a. C), aos marinheiros amedrontados que recusavam viajar durante a guerra: “Navegar é preciso; viver não é preciso”. Considerando o contexto de produção em que havia, portanto, o lema da sociedade marítimo-mercantil, quer o poeta português buscar para si o espírito da frase e aplicá-lo em sua vida, ou seja, navegar é preciso e é visto como um legítimo ato de criação que por sua vez importa mais do que o próprio ensejo de meramente viver. Acredita-se que para engrandecer sua pátria e colaborar com a evolução da humanidade, não lhe é necessário viver a vida egoisticamente como se esta fosse somente sua, e sim dedicar a vida – ou “perdê-la” – em prol da humanidade como um todo. Tal como Pessoa, Belchior deseja também viver essa metáfora, apropriando-se da canoa para então embarcar/navegar em seu pensamento criativo, crítico e consciente na busca pela construção de uma sociedade livre e renovada.

A autoafirmação do eu lírico enquanto “pessoa” persiste a partir de um processo específico de figurativização em que a presença da fala no canto se dá de modo exclamativo (!), sendo então capaz de denotar o caráter de urgência da mensagem. Nisso, a presença dos sinais de exclamação e do recurso linguístico de aliteração a partir da repetição da consoante *s* – “(...) Eu sou pessoa!/ A palavra pessoa hoje não soa bem/ Pouco me importa!” – marcam o ritmo e produzem um efeito de maior expressividade ao enunciado⁹⁸. Tais versos podem tratar-se tanto de uma crítica à pessoa enquanto ser humano, já que esse conceito perdera o valor ao longo da história, como dissemos anteriormente; quanto ao poeta português que, num sentido geral, representaria a desmerecida classe artística vigente.

Não! Você não me impediu de ser feliz!
Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!
Ninguém é gente!
Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!

⁹⁷ “Navegadores antigos tinham uma frase gloriosa: ‘Navegar é preciso; viver não é preciso’. Quero para mim o espírito desta frase, transformada a forma para a casar como eu sou: Viver não é necessário; o que é necessário é criar. Não conto gozar a minha vida; nem em gozá-la penso. Só quero torná-la grande, ainda que para isso tenha de ser o meu corpo e a (minha alma) a lenha desse fogo. Só quero torná-la de toda a humanidade; ainda que para isso tenha de a perder como minha. Cada vez mais assim penso. Cada vez mais ponho da essência anímica do meu sangue o propósito impessoal de engrandecer a pátria e contribuir para a evolução da humanidade. É a forma que em mim tomou o misticismo da nossa Raça.” (Fernando Pessoa, *Obra Poética*, 1986).

⁹⁸ “Em processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto pode ser denominado figurativização por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas. Pela figurativização captamos a voz que fala no interior da voz que canta. Pela figurativização, ainda, o cancionista projeta-se na obra, vinculando o conteúdo do texto ao momento entoativo de sua execução. Aqui, imperam as leis de articulação linguística, de modo que compreendemos o que é dito pelos mesmos recursos utilizados no colóquio.” (TATIT, 2012, p. 21).

Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
 Não sou da nação dos condenados!
 Não sou do sertão dos ofendidos!
 Você sabe bem:
 Conheço o meu lugar!

(BELCHIOR, 1979, f. 6)

Nesta última estrofe da canção, evidencia-se uma tomada de posição final do eu lírico que demarca toda a potência de resistência do discurso. Para tanto, observamos, primeiramente, o emprego da anáfora, recurso estilístico que está diretamente relacionado com a construção sintática do texto e que designa a repetição de uma palavra ou grupo de palavras no início de duas ou mais frases sucessivas para enfatizar o termo repetido. Nesse caso, a ênfase recai sobre a sucessão de negativas “Não / Nunca / Ninguém / (Nordeste / Nordeste) / Não / Não / Não” que denotam a capacidade de luta e enfretamento do sujeito diante daquilo que considera ofensivo. A força e a resiliência do eu lírico – homem comum, nordestino e cantador – se expandem quando, estratégica e ironicamente, nega ter sido infeliz e renegado, sendo esta mais uma ação criativa de denúncia contra o sistema opressivo e excludente da sociedade brasileira. Com isso, o autor sugere uma realidade em que as verdades precisam ser camufladas, ou ditas de outro modo, para que possam circular.

Ao instituir, de forma categórica, o conceito de Nordeste como ficção e logo após negar também a verdadeira existência dessa região (Nordeste é uma ficção! / Nordeste nunca houve!), o autor lança uma nova perspectiva, trazendo à tona a visão estereotipada que, ainda hoje, ocupa o centro da representatividade nordestina. Segundo Durval de Albuquerque Jr., “o Nordeste, assim como o Brasil, não são recortes naturais, políticos ou econômicos apenas, mas, principalmente, construções imagético-discursivas, constelações de sentido” (Durval Munique de Albuquerque Jr. 1999, p. 307). Isto implica dizer que há por trás do que conhecemos vários apelos e constatações individuais que contribuem diretamente para a noção de um Nordeste inventado. Muitos artistas, escritores, intelectuais e nordestinos tratam de associar o lugar à condição de atraso ou subdesenvolvimento, à tristeza da seca e suas consequências, à migração forçada e à realidade dura dos retirantes, à simplicidade e à passividade dos sujeitos, à natureza agreste, tórrida e cada vez mais inabitável e desumana. Assim, a ideia principal parece apontar para a constituição de uma região-*problema*, um espaço de negação que é sempre visto em comparação com o Outro, com o sul do país. Essas representações, no entanto, integram um conjunto de formas, nomeações e descrições que envolvem os mais diversos olhares, interpretações e sentidos, e possibilitam a construção de uma imagem homogênea do Nordeste: o lugar de uma mesma identidade, uma mesma história, uma única cultura. O verso de Belchior

surge com o intuito de criticar deliberadamente essa ideia e evidenciar que a realidade de um povo marcado pela pluralidade e pela resistência, mesmo, nunca existiu. Em entrevista a Souza (1976), quando questionado sobre a construção da narrativa nordestina em sua obra, o cearense fora taxativo ao esclarecer que buscou tratar sempre de “um nordeste verdadeiro, não um nordeste mítico, dos livros, que o eixo cultural Rio-São Paulo inventou para consumo próprio, para explorar cada vez mais as pessoas” (BELCHIOR, 1976).

De acordo com Carlos (2007, p. 159), o verso “Nordeste nunca houve!” pode ainda servir de alusão ao trecho de um conhecido poema do escritor mineiro, Carlos Drummond de Andrade, intitulado “José”: “(...) quer ir para Minas, / Minas não há mais. / José, e agora?”⁹⁹, que também ilustra a inacessibilidade de um lugar real, a solidão e o abandono.

Por fim, como forma de refutar e, portanto, resistir, à imagem fictícia do Nordeste – onde o homem comum é visto predominantemente como um ser miserável e passivo – e ao discurso falaz que reforça a dominação ideológica no Brasil, o eu lírico nega pertencer ao que ele próprio caracterizou como sendo o “lugar dos esquecidos”, “a nação dos condenados” e o “sertão dos ofendidos”. Nota-se que a performance vocal ganha um pouco mais de agressividade, enquanto a disponibilidade do texto verbal se preenche com sinais de exclamação. Em curioso artigo, “Sinais de pontuação”, publicado em *Notas de literatura I* (2003 [1956]), Theodor Adorno discorre acerca dos sentidos filosóficos que embasam o uso de vários dos sinais de pontuação. Do sinal de exclamação, por sua vez, dirá que “se assemelha a um ameaçador dedo em riste”. Com base nessa premissa, identificamos uma voz que busca, com veemência, defender a memória de seu lugar que, contrariamente, não se resume à vulnerabilidade, mas, principalmente, à luta e à resistência no que se refere a qualquer tentativa de dominação e exclusão.

⁹⁹ A autora destaca, ainda, que o mesmo trecho de Drummond é aludido em outras duas canções do cearense: “Há Minas, outros destinos?” (Bahiano, 1993). “(...) Minas, homens não há mais?” (Arte final, 1988).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar o processo de constituição da música popular brasileira na década de 1970, como vimos, requer levar em consideração uma série de transformações mercadológicas, ideológicas e estéticas, que aconteceram no país ao final da década de 1960, e que resultaram no alargamento das discussões em torno de uma arte mais livre e adepta aos temas de valor social e participativo. Nesse ínterim, questões envolvendo a cultura nacional-popular, o subdesenvolvimento e as marcas deixadas pela repressão política passaram a compor as narrativas dos artistas da MPB que, àquela altura, eram também influenciados pelo movimento da canção engajada que circulava pela América Latina.

Procuramos destacar a obra de Belchior como uma das peças fundamentais deste cenário à medida em que tomamos como base seu interesse na representatividade do sujeito que é reprimido das mais diversas formas pelos comandos do governo autoritário e, ainda, na sua condição de migrante nordestino que precisa se adaptar às imposições de uma sociedade (pós)moderna e latino-americana. Tomando sua trajetória à luz da conformação do campo da MPB e dos projetos da canção engajada no país, esperamos ter conseguido demonstrar as possíveis relações entre os conceitos de identidade, memória e melancolia de resistência também numa perspectiva de análise que contempla as dimensões verbais, musicais e performáticas de sua obra.

Entre os sentidos dessa aproximação, identificamos a identidade que se vê imersa em um processo contínuo de construção e reconstrução, dadas as suas experiências de deslocamento e formas de readaptação. A memória é aqui vista como fenômeno intrínseco e, ao mesmo tempo, difuso, pois tanto evoca o ato de lembrar como a capacidade de esquecer, o desejo de superar e o desejo de elaborar o passado. Tal pretensão nos leva a considerar a forma curiosa como Belchior se refere ao tempo, mas, sempre, de modo a combater práticas de dominação, exclusão e de retrocesso. Nessa medida, a melancolia surge também como traço inarredável da experiência e se sobrepõe não apenas em palavras, mas, também, na forma como o artista toca e interpreta suas canções. Antes, porém, tratamos de uma melancolia que não se quer apática e passiva, mas pensante e resistente. Uma melancolia que, aliada ao sentimento de nostalgia, nos possibilita novas formas de ver o mundo, resistir às imposições e, claro, interpretar a obra de Antônio Carlos Belchior.

REFERÊNCIAS

a) Discografia

BELCHIOR, Antônio Carlos. *Alucinação*. São Paulo: Philips, 1976. LP.

_____. *Coração selvagem*. Rio de Janeiro: Warner, 1977. LP.

_____. *Elogio da loucura*. Rio de Janeiro: Polygram, 1988. LP.

_____. *Era uma vez um homem e o seu tempo*. Rio de Janeiro: Warner, 1979. LP.

_____. *Melodrama*. Rio de Janeiro: Polygram, 1987. LP.

_____. *Mote e Glosa*. São Paulo: Chantecler, 1974. LP.

_____. *Todos os sentidos*. Rio de Janeiro: Warner, 1978. LP.

b) Sites, vídeos, canções e entrevistas

ATHAYDE, Eduardo; BELCHIOR, Antônio Carlos. Belquior: o que me interessa é a amar e mudar. Revista *Pop*, São Paulo, jun. 1976, p. 10;11. (Resenha sobre o álbum *Alucinação* e Entrevista com o artista).

BELCHIOR. Entrevista Programa Grande Debate, TV *O Povo*. 2007. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=ccPd3AGD3g8> >. Acesso em: 06 fev. 2020.

BELCHIOR. Entrevista Programa Nossa Língua Portuguesa, TV *Escola*. 1996. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=joB1oBzNSQI&t=1173s> >. Acesso em: 05 set. 2019.

BELCHIOR. Entrevista *Rádio Nacional*, 1979. Disponível em: < <https://www.facebook.com/watch/?v=447292026093781> > Acesso em: 10 set. 2020.

BELCHIOR. *Tudo outra vez*: Ensaio. 1992. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=WYqbnmcesjU> >. Acesso em: 10 out. 2019.

Chico Buarque (site oficial). Disponível em: < <http://www.chicobuarque.com.br/> >. Acesso em: 17 set. 2020.

GUILHERME, Ricardo; BELCHIOR, Antônio Carlos. Caminhos da Cultura. São Paulo: TV *USP*, 13 de maio de 1982. (Entrevista com Belchior, apresentado por Ricardo Guilherme). Disponível em: < <https://www.radiouniversitariafm.com.br/audios/belchior-fala-sobre-a-propria-obra-na-universitaria-fm/> > Acesso em: 10 out.2019.

HERRERA, Geisa; BELCHIOR; Antônio Carlos. Entrevista completa à *Rádio Nacional FM* do Rio, 1987. (Entrevista com Belchior, apresentado por Geisa Herrera). Disponível em: < <http://www.ebc.com.br/especiais/belchior-70-anos> > Acesso em: 06 fev. 2020.

VANDRÉ, Geraldo. Geraldo Vandr  (ao vivo no Maracan zinho). 2012. (6m49s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wKEGNgib2Yw>>. Acesso em: 13 set. 2020.

c) Textos gerais

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades - Editora 34, 2003.

_____. O que significa elaborar o passado. In: *Primeira Versão*. Porto Velho: Universidade Federal de Rondônia, 2008 [1963].

_____. *Teoria Estética*. Tradu o de Artur Morão. Lisboa: Edi es 70, 1970.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. O problema XXX, 1. Trad. Jackie Pigeaud/Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade* (Entrevista a Benedetto Vecchi). Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BELCHIOR, Ângela; ZIZZI, Estêvão. *Abraços e can es*: entrevista. Clube de Autores, 2019.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras Escolhidas III). Trad. José Carlos Martins Barbosa/Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000 [1938].

_____. Sobre o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense (Obras escolhidas; v. 1), p. 222-232. 1994.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo mil nio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano*: uma análise retórico-discursiva das rela es polêmicas na constru o da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Gradua o em Filologia e Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2014.

_____. *Muito além de apenas uma rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das can es de Belchior. Disserta o (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Gradua o em Linguística da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2007.

CERTEAU, Michel de. *A inven o do cotidiano*: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CHAUÍ-BERLINCK, Luciana. *Melancolia e Contemporaneidade*. In: Cadernos Espinosanos XVII, p. 39-52. 2008.

COSTA, Bruno Rodrigues. *Antônio Carlos Belchior e a inserção dos músicos cearenses na indústria fonográfica da década de 1970*. Revista de História: Bilros, Fortaleza, v. 2, nº 3, p. 10-28, jul./dez. 2014.

COSTA, Nelson Barros da. A canção e o problema da ludicidade discursiva. In: COSTA, M. de F. V. da; FREITAS, G. (Org.). *Cultura lúdica, discurso e identidades na sociedade de consumo*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005.

_____. *A produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem da Pontífca Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001.

_____. *O charme dessa nação: Música Popular, Discurso e Sociedade Brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

DAMIÃO, Abraão Prustelo. *A construção histórico-social da modernidade e da(s) pós-modernidade(s): rupturas e resistências do discurso moderno*. Tese. (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista. Marília, 2017.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. *1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

_____. *Brasil, 1945-1964: uma democracia representativa em consolidação*. Locus: Revista de História, Juiz de Fora, v. 24, nº 2, p. 251-275. 2018.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?. In: MATOS, C. N.; TRAVASSOS, E.; MEDEIROS, F. T. (Org.). *Palavra Cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2008.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011 [1917].

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O que significa elaborar o passado? In: *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, p. 97-107. 2006.

GALVÃO, Eunice N. *Saco de gatos - ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GINZBURG, Jaime. *A clínica da melancolia e as depressões*. Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre. Porto Alegre: Appoa, nº 20. 2001.

_____. *Crítica em tempos de violência*. Tese (Livre docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Tradução Márcia Bandeira de Mello Leite Nunes. 4ª ed., Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

GOMES, Victor Leandro Chaves; LENA, Hélio de. *A construção autoritária do regime civil-militar no Brasil: doutrina de Segurança Nacional e Atos Institucionais (1964-1969)*. OPSIS, Catalão-GO, v. 14, nº 1, p. 79-100 - jan./jun. 2014.

GOUVÊA, Maria. Você corta um verso, eu invento outro: o poder linguístico discursivo da música de protesto no período da ditadura militar. *Revista Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, nº 23, p. 22-32, 2014. Disponível em <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/13954/pdf>>. Acesso em: 29 abr. 2020.

GUEVARA, Che. O Socialismo e o Homem em Cuba. Reproduzido de Guevara, E. *El Socialismo y el Hombre en Cuba [1965]*. In: *Obras*, t. 2. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2651>. Acesso em: 23 set. 2020.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 12ª ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva/Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

_____. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª Ed, 14ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural Do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2002.

JOUTARDE, Philippe. Reconciliar História e Memória. *Escritos: Revista da Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, ano 1, nº 1, p. 223-235. 2007.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Todavia, 2017.

MESQUITA, Regina Márcia Bordallo de. *Da Bossa à Barricada? Engajamento político e mercado na carreira de Geraldo Vandré (1961-1968)*. Tese (Doutorado em História Social).

Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

MORELLI, Rita de Cássia Lahos. *Um estudo antropológico: a indústria do disco no Brasil e a imagem pública de dois compositores-intérpretes de MPB na década de 1970*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 1988.

MUXEL, Anne. *Individu et mémoire familiale*. Paris: Nathan, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

_____. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: FAPESP, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. *Para a genealogia da moral: uma polêmica*. In: Sabotagem/Contra-cultura, [1887]. Disponível em: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/Genealogia_da_Moral.pdf> Acesso em: 12 jun. 2019.

_____. *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003 [1874].

OLIVEIRA, Allan de Paula. Lágrimas no país do Carnaval: melancolia e música popular no Brasil. In: *Tempo da Ciência*, vol. 21, nº 42, p. 7-19. 2º semestre de 2014.

PAULA, Marcelo Ferraz de. *A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção*. Revista: Darandina. Programa de Pós-Graduação em Letras (UFJF), v. 4, nº 1, p. 1-18. 2011.

RICOEUR, Paul. *A Memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. Memória, história, esquecimento. In: *Haunted Memories? History in Europe after Authoritarianism*, 2003. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia>. Acesso em: 20 set. 2019.

ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, p. 46-60. 2003.

_____. *Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTHIAGO, Ricardo. *Vidas em canções e outras notas sobre cultura autobiográfica*. Resgate: vol. XXII, nº 27, p. 91-108, jan./jun. 2014.

SANTOS, Leandro Martan Bezerra. *Belchior e o regime militar brasileiro: autoritarismo estatal e a migração inter-regional em suas letras*. Mosaico: vol. 10, nº 17, 2019.

SANTOS, Vitor Cei. *Novo Aeon: Raul Seixas no torvelinho de seu tempo*. Dissertação (Mestrado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2009.

SILVA, Cibele Verrangia Correa da. *A melancolia de resistência como identidade: um estudo sobre as obras Mayombe e a Geração da Utopia de Pepetela*. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018.

TATIT, Luiz. *Ilusão enunciativa na canção*. Revista Acadêmica de Música: Per Musi, Belo Horizonte, nº 29, p.33-38. 2014.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

_____. *O século da canção*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha ao Tropicalismo*. 5ª ed. São Paulo: Art Editora, 1986.

VERMES, Mónica. *Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular*. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 7-31, jan./jun. 2015.

WISNIK, José Miguel. *Entre o erudito e o popular*. *Revista de História*, USP, nº 157, p. 55-72. 2º semestre de 2007.

_____. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.