



GUSTAVO DOS SANTOS PRADO

O MEU DELÍRIO

É A EXPERIÊNCIA COM

COISAS REAIS

BELCHIOR

AS VISÕES DE MUNDO DE UM RAPAZ LATINO-AMERICANO (1974-1993)



Gustavo dos Santos Prado ©
Autor

Coordenação Editorial

Coordenação Editorial Executiva: Alex Carmo
Projeto Gráfico e Editoração: Agecin

Conselho editorial

Profa. Me. Aline Gurgacz Ferreira Meneghel (FAG)
Prof. Me. Afonso Cavalheiro Neto (FAG)
Profa. Me. Andréia Tegoni (FAG)

FICHA CATALOGRÁFICA

781.59
P896

Prado, Gustavo dos Santos. O meu delírio é a experiência com coisas reais: Belchior, as visões de mundo de um rapaz Latino-Americano (1974-1993). [Recurso eletrônico] /- Fag – Cascavel Paraná, 2024.

249p
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-89062-42-4

1. Música popular brasileira .2. Belchior – vida e obra (1974-1993). 3. Brasil – Belchior – ditadura - imigração. 4. Política – identidade latino-americana. I Prado, Gustavo dos Santos. I. Título

CDD 781.59

Catálogo na fonte: Eliane Teresinha Loureiro da Fontoura Padilha – CRB-9 - 1913

ISBN 978-65-89062-42-4

Direitos desta edição reservados ao:
Centro Universitário Assis Gurgacz
Avenida das Torres, 500
CEP 85806- 095 – Cascavel – Paraná
Tel. (45) 3321-3900 - E-mail: publicacoes@fag.edu.br

É proibida a reprodução parcial ou total desta obra,
sem autorização prévia do autor ou da IES.

**Depósito Legal na Câmara Brasileira do Livro
Divulgação Eletrônica - Brasil – 2024**

*Aos meus pais, Mauro e Aldevina, pelo amor, educação e cuidado.
A Belchior (in memoriam). Obrigado por poetizar suas visões de mundo.
Simplesmente genial...*

APRESENTAÇÃO

O livro procura analisar a vida e obra de Belchior – importante ícone da música popular brasileira. Para tanto, a obra investigou as músicas, a arte gráfica dos álbuns e as entrevistas do artista, que estão presentes em outros trabalhos e na mídia em geral. No caso dos álbuns, o leitor notará que foi usado como base documental aqueles que foram produzidos em estúdio. Os compactos e álbuns ao vivo, bem como outras produções do artista foram deixados de fora da pesquisa.

Neste caso, usei os seguintes álbuns como fonte primária: *Mote e Glosa* (1974), *Alucinação* (1976), *Coração Selvagem* (1977), *Todos os sentidos* (1978), *Era uma vez um homem e seu tempo* (1979), *Objeto Direito* (1980), *Paraíso* (1982), *Cenas do Próximo Capítulo* (1984), *Melodrama* (1987), *Elogio à Loucura* (1988) e *Baihuno* (1993). São mais de 100 músicas e as capas, contracapas e encartes de todos os álbuns indicados.

Meu interesse por Belchior já vem de longa data. Meus pais sempre expressaram gosto pelo artista. Recordo-me de ouvir o meu pai (Mauro) ouvindo o LP *Alucinação*, em uma antiga vitrola da Gradiente (que ainda se encontra na sua casa no canto do quarto, onde vivi a maior parte de minha vida)

Minha mãe, Aldevina, sempre expressou carinho pelo artista. A influência deles foi vital para que Belchior fizesse parte da minha memória afetiva.

Por ter a minha trajetória acadêmica no curso de História, lembro-me com uma enorme nostalgia que Belchior aparecia como trilha sonora nas festas da faculdade, lá no início deste século. A música “Como os nossos pais”, magistralmente interpretada por Elis,

era a o estímulo sensorial de um pessoal que ainda tenho contato, bem como de muitos que nem sei onde estão. Fui muito feliz na minha graduação e Belchior contribuiu na visão de mundo que tenho.

Sempre amei música: é a forma de expressão humana que mais tenho afeição; escuto muita coisa e, na medida do possível, vou tentando agregar isso a minha trajetória acadêmica. Cito aqui informalmente o professor José Miguel Wisnik: “a música brasileira constitui o próprio Brasil”¹. Nesse caso, quando eu paro para ouvir uma canção popular, entendo que é uma atitude mental visando compreender o nosso país. Como não existe autor neutro, e diante do cenário político tenebroso no qual este livro foi escrito, compreender um pouco mais a obra de Belchior foi uma forma de demonstrar que não concordo com nada do que está aí, mas isso não significa que não amo o meu país. Pode ser também que escrever sobre um compositor que iniciou a sua trajetória na década de 1970 é uma forma de expurgar as minhas frustrações com a geração da década de 1980. Não sei se todas as mágoas passam, mas o importante é que a música fica.

Sou um pesquisador da década de 1980. Meu mestrado na PUC/SP foi sobre a Legião Urbana – banda que estará para sempre nas minhas memórias afetivas. Foi daí que editei o meu primeiro livro: “*A verdadeira Legião Urbana são vocês*”: Renato Russo, rock e juventude, publicado em 2018.² No livro de Belchior fiz uma análise parecida com aquela feita no trabalho da Legião: fui analisando música por música, problematizando a arte dos discos e discutindo as suas conexões com a vida do artista Renato Russo. Fiz uma análise discográfica.

¹ WISNIK, José Miguel Soares. *Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982, p. 113.

² PRADO, Gustavo dos Santos. *A verdadeira Legião Urbana são vocês*: Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018.

No meu doutorado, na PUC/SP, continuei trabalhando com música, mas daí já fui para a imprensa alternativa, com destaque para os fanzines e o movimento punk brasileiro. Uma parte das minhas reflexões está presente na obra *O nascimento do morto: punkzines, Cólera e música popular brasileira*³. Do primeiro livro havia tirado duas lições; primeira, eu poderia ter explorado mais a formação literária de Renato Russo; segunda, por mais que eu me esforce, a seara melódica sempre foi um enorme problema para esse jovem escritor, afinal não tenho formação musical.

Como no doutorado eu trabalhei com imprensa alternativa, eu consegui contornar (desviar) da minha deficiência formativa. Fiz um trabalho interessante, o qual sairá mais um volume, mas senti falta de analisar poéticas musicais. Inclusive, acho que a Legião Urbana mereceria uma edição mais ampliada, com outros recortes analíticos.

Em outra publicação recente, fiz um balanço do legado historiográfico do rock brasileiro, bem como investiguei a trajetória do artista Lobão. O lado conservador do rock foi muito pouco explorado dentro dos debates acadêmicos, uma vez que o legado da contracultura também pesou nas análises feitas até então.⁴

Um belo dia tinha ouvido uma entrevista de Belchior, em que ele externava o seu amor pela música popular⁵. Ele foi muito sincero! É um artista que procurou de forma ímpar discutir os rumos da música popular brasileira. A sua formação literária, que dava condições a ele de escrever poemas musicados, começou a me atrair cada vez mais. Fiquei muito

³ PRADO, Gustavo dos Santos. *O "Nascimento do Morto": punkzines, Cólera e música popular brasileira*. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

⁴ PRADO, Gustavo dos Santos. *A nova república sem máscara: uma interpretação do Brasil às vésperas do bicentenário da independência*. São Paulo: Dialética, 2021.

⁵ Belchior. *Entrevista cedida a Miele*. TV Rio, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sEVDtv6osCU>. Acesso em: 25/1/2020.

sensibilizado com sua morte, mas a ideia do livro não saiu desse triste fato. O germinar veio de ouvir músicas como “Alucinação”, “Divina Comédia Humana”, “Paralelas”, “Como os nossos pais” e tantas outras poéticas que me acompanham há mais de 15 anos de forma sistemática.

Li o máximo que pude das influências literárias que Belchior indicava nas canções: Josely Carlos Teixeira fez um trabalho primoroso de pontuar as influências literárias de Belchior nas letras⁶, e isso facilitou o trabalho desse humilde historiador. A biografia de Belchior, muito bem desenvolvida por Jotabê Medeiros, me ajudou bastante, até por conta da vida reclusa e do autoexílio do compositor⁷. É uma obra interessante e esclareceu vários pontos.

Conforme fui fazendo a análise discográfica, gradativamente notei a densidade da obra de Belchior. Ele conseguia, com maestria, dialogar com vários tipos de artistas e escritores em uma única canção. Fiquei tão fascinado com o trabalho desenvolvido, que já tinha me esquecido da minha dificuldade em analisar melodias. O leitor perceberá que há essa lacuna. Contudo, minha orientadora e amiga, professora Dr^a. Maria Izilda Santos de Matos, uma das maiores historiadoras do país em atividade, contou-me uma vez que tinha conversado com José Miguel Wisnik e ele disse que nós historiadores fazemos uma análise com músicas que poucos conseguem fazer. Como é bom ter boas influências...

Segui adiante com a obra. Belchior é um artista muito amplo para um livro dele não ter lacunas: os recortes temáticos que seguem foram os mais salientes encontrados na minha análise. Acredito que cheguei

⁶ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007; CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007;

⁷ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 52.

em um bom produto final, denso, com uma vasta documentação e uma forte base literária. O que ficou cristalino para mim e o que me ligou a Belchior ao longo da vida foi a qualidade de suas composições e o seu amor pela música.

Como temos esse sentimento pela música em comum, procurei canalizar isso em uma obra sobre o compositor cearense. Fui percebendo que Belchior foi um compositor que gostava de perceber a trama cotidiana, as contradições da vida, os dilemas políticos, os rumos da música popular, os (des)amores pelo Brasil; ou seja, ele teve em sua trajetória várias impressões de mundo e foi colocando isso nos poemas. Eu estou aprendendo a escrever livros e ainda não sei se posso dizer que escrevo bem, mas sou apaixonado em observar a realidade e suas contradições.

É o delírio de viver a experiência com as coisas reais...

Boa leitura!

Paz e bem!

Prof. Dr. Gustavo dos Santos Prado.

P. 1 INTRODUÇÃO

P. 6 **CAPÍTULO 1 | O BRASIL DE BELCHIOR: MIGRAÇÃO, POLÍTICA E A IDENTIDADE LATINO-AMERICANA**

P. 71.1 | AS TENSÕES DA MIGRAÇÃO

P. 321.2 | DITADURA CIVIL-MILITAR E ABERTURA POLÍTICA

P. 571.3 | IDENTIDADES LATINO-AMERICANAS

P. 80 **CAPÍTULO 2 | BELCHIOR: EXPERIÊNCIAS E VISÕES DE MUNDO DO RAPAZ LATINO-AMERICANO**

P. 812.1 | DANDISMO E AFETIVIDADES

P. 992.2 | VISÕES IDÍLICAS E AS CONTRADIÇÕES DA TECNOLOGIA

P. 1232.3 | TENSÕES: INFLUÊNCIAS CRISTÃS E EXCLUSÃO SOCIAL

P. 146 **CAPÍTULO 3 | BELCHIOR E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: TROPICÁLIA, ROCK E AS CONTRADIÇÕES DA VIDA ARTÍSTICA**

P. 1473.1 | PALO SECO NOS TROPICALISTAS: EMBATES E ASSIMILAÇÕES

P. 1723.2 | ROCK: INSPIRAÇÃO E ATRITOS

P. 1953.3 | BELCHIOR: OS CONFLITOS DA ARTE E DO ARTISTA

P. 221 CONCLUSÃO

P. 228 FONTES

P. 234 REFERÊNCIAS

SUMÁRIO



INTRODUÇÃO

É difícil problematizar o artista Belchior usando uma única base filosófica, musical ou literária. A trajetória de vida do compositor permitiu que ele tivesse contato com um vasto repertório cultural e ele fazia questão de trabalhá-lo em seus poemas musicados. Contudo, a música de Belchior foi combativa; ele tinha uma sensibilidade de fazer uma leitura da realidade, e a partir daí ele fazia as composições. Certa vez, o artista disse: *“o trabalho do artista importa mais que o significado particular de sua vida; então, tudo está dito, tudo está cantado, diz respeito a um personagem maior”*.⁸

O fragmento deixa claro que Belchior procurou externar em suas obras as suas visões de mundo enquanto artista, e ele entendia que isso era mais importante do que a vida particular. Nos poemas musicados estão as suas visões de mundo que a pesquisa procurou problematizar. Ele expressou essas ideias em seu canto, que “sempre foi uma dimensão potencializada da fala”.⁹

No trabalho com as músicas, além da análise da poética, o livro procura indicar qual seria o gênero musical que Belchior usou em uma determinada letra. A dissertação de mestrado de Josely Carlos Teixeira¹⁰ é importante neste trabalho, pois ali há um indicativo dos principais gêneros musicais que Belchior tinha afeição. O leitor notará que ele usou muito a “balada” e suas variações. O dicionário musical de Henrique Autran Dourado¹¹ contribuiu muito para esta obra; e as reflexões de Luiz Tatit são sempre pertinentes, visto que ele conseguiu criar um

⁸ Belchior. **Entrevista cedida a Miele**. TV Rio, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sEVDtv6osCU>. Acesso em: 25/1/2020.

⁹ TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Atêlie Editorial, 2004, p. 41.

¹⁰ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007.

¹¹ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 3, 2004.

modelo semiótico de análise da canção pela junção da melodia e letra. Um belo trabalho teórico que o livro não conseguiu seguir à risca, embora nas páginas arroladas estejam presentes reflexões desse fantástico pesquisador da música¹².

A biografia de Belchior, escrita por Jotabê Medeiros, foi fundamental para este livro.¹³ Ele traz várias informações da vida de Belchior que estão indicadas ao longo do texto. Um belo trabalho almejando construir uma narrativa da vida de Belchior. Jotabê usou um leque amplo de documentos – inclusive as próprias canções –, para dar conta da sua pretensão. No mesmo nível de importância, o livro coloca a já citada dissertação de Josely Carlos Teixeira e também a sua tese de doutorado.¹⁴ O trabalho de mostrar as influências literárias de Belchior e os atritos que ele travou com o pessoal da Tropicália é todo dela.

Esta pesquisa usou dessa literatura e procurou criar uma análise histórica de Belchior, visto que a preocupação de Josely foi a de mostrar como Belchior dialogou em suas composições com Caetano Veloso e Gilberto Gil e é isso que deu um caráter ímpar na estética de suas composições. Por óbvio, este livro se distancia da pesquisadora, pois ele procura historicizar a produção artística de Belchior. Contudo, sem a pesquisa de Josely, este trabalho ficaria, por ora, só no plano intencional.

Com essas referências, a pesquisa iniciou a análise discográfica de cada um dos álbuns citados. O pesquisador ouviu e reouviu cada uma das músicas de Belchior; e após isso, procurou criar uma

¹² TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atêlie Editorial, 2004; TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

¹³ MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Editora Todavia, 2017.

¹⁴ CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

interpretação. Logicamente, levou-se em conta as influências literárias de Belchior. O autor conhecia vários livros citados pelo artista. Artigos acadêmicos também foram usados para dar densidade à interpretação das músicas. Belchior leu muita coisa. Era muito erudito...

Para além das canções, o livro também considera como documentação fundamental a arte gráfica dos álbuns. Belchior era um ótimo pintor e fazia questão de desenvolver esse trabalho. Na análise das imagens, o pesquisador usou os conceitos de Didi-Hubermam.¹⁵ O dicionário de símbolos também contribuiu na problematização das imagens¹⁶. As entrevistas de Belchior foi uma documentação secundária, pois o livro quis valorizar a obra. Elas foram tiradas de outras pesquisas de Belchior, que já foram feitas ou que estão na plataforma Youtube.

Com a análise de todas as músicas e da arte gráfica dos álbuns, o pesquisador procurou extrair temas e subtemas que serviram para estruturar a obra. O intento está claro: trabalhar com as visões de mundo de Belchior presente nos álbuns produzidos em estúdio nas décadas de setenta, oitenta e noventa.

No primeiro capítulo “O Brasil de Belchior: migração, política e a identidade latino-americana”, procura-se discutir com uma parcela das visões que Belchior tinha do país. Para tanto, problematizou-se como a obra do artista trouxe a questão da migração de nordestinos para São Paulo, até por que Belchior viu e viveu aquela conjuntura, visando conseguir sucesso na música. O capítulo ainda discute as visões políticas de Belchior, seja da Ditadura Civil-

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. Editora 34, 2010.

2ª ed. São Paulo:

¹⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melin. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

Militar ou da abertura política. A identidade latino-americana (que marcou a trajetória artística de Belchior no mercado fonográfico) também foi rastreada, uma vez que a discussão que ele fez desse tema em várias canções apresenta um contexto histórico que foi explorado.

Já no segundo capítulo “Belchior: experiências e visões de mundo do rapaz latino-americano” se discute uma parte da discografia de Belchior, que dialoga com o dandismo (enquanto estética artística) e as afetividades, uma vez que o cancionista possui várias poéticas que falam de amor e sentimentos. Também se problematiza como Belchior trouxe na sua obra visões idílicas do Brasil (inspiradas no Romantismo) e as contradições do avanço tecnológico. As influências cristãs e a exclusão social também estão nesse capítulo, uma vez que Belchior teve uma parte de sua formação em escolas religiosas e falou com frequência sobre os excluídos da sociedade.

Por fim, no terceiro capítulo “Belchior e a música popular brasileira: Tropicália, rock e as contradições da vida artística”, almeja-se mostrar os embates que o cancionista teve com os tropicalistas (o que marcou a sua obra), com o rock da década de 1980, e traz um balanço dos dilemas da vida artística, expressos na discografia do compositor, almejando redimensionar a sua importância na história da música popular brasileira.



O BRASIL DE BELCHIOR:

migração, política e a
identidade latino-americana



CAPÍTULO 1



Pretende-se neste capítulo discutir as visões que Belchior externou da vida no sertão e da migração de nordestinos para São Paulo e Rio de Janeiro. Além disso, o capítulo discutirá como o cancionista se posicionou em tempos de ditadura militar e da abertura política. Por fim, o texto problematiza a relação que o artista estabeleceu com relação à ideia de identidade latino-americana (tão presente em sua obra).

1.1 As tensões da migração

“Já que o tempo fez-te a graça de visitares o Norte, leva notícias de mim” (Belchior)¹⁷

Belchior construiu sua sólida carreira desde a década de 1970. Há várias composições do artista que retratam a questão do Nordeste repleta de tensões e contradições. Em sua vasta obra discográfica, o artista sempre procurou discutir os temas que se derivam da migração nordestina: a vida dura no Sertão, os desafios da viagem, a repulsa dos sulistas à cultura desse povo, as dificuldades de adaptação em grandes centros urbanos e até mesmo as percepções da vida que ele acabara de adquirir no eixo Rio-São Paulo.

A decisão de vir ao Rio de Janeiro foi tomada com um grupo de amigos compositores cearenses que faziam festivais de música no Bar do Anísio, que ficava à beira da praia de Fortaleza. Ali ele conviveu com Fausto Nilo, Raimundo Fagner, Jorge Mello, Rodger, Têti e Edinardo¹⁸ que, *aposteriori*, ficaram conhecidos no cenário musical brasileiro e na literatura especializada como “Pessoal do Ceará”¹⁹. Por sinal,

¹⁷ Belchior. **Bahiuno**. Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

¹⁸ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017.

¹⁹ Ver: SEVERIANO, Jairo. Uma história da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 424.

Belchior sempre questionou essa coesão do grupo e entendia que essa “expressão identitária regional pessoal do Ceará não lhe era satisfatória”²⁰

Natural de Sobral, Ceará, Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenele Fernandes nasceu em 26 de outubro de 1946. De clima semiárido e formação de caatinga, a região não aspirava naquela época os indicadores de desenvolvimento que atualmente apresenta – só fica atrás de Fortaleza (Capital do Estado).

Como ali só tinha até a terceira série, o pai de Belchior, preocupado com a educação dos filhos, resolveu abrir um comércio em Fortaleza para acompanhar a trajetória deles na escola. A vida cultural na metrópole era mais dinâmica. Jovem e com sólida formação, Belchior entrou no curso de Medicina na Universidade Federal do Ceará, foi professor de Biologia e participou de inúmeros sarais musicais.²¹ Vários jovens da universidade tinham contato com artistas que participavam do programa *Por que Hoje é Sábado*, que presenciou empiricamente a presença “de Tim Maia, Gilberto Gil, Torquato Neto – e já fechavam canjas e show no Anísio”.²²

Quando resolveu migrar para o Rio de Janeiro, Belchior ainda não tinha pretensões claras se desejava de fato cantar: ele tinha o intento de compor para outros artistas. Almejando realizar os seus desejos, Belchior largou o curso de Medicina no quarto ano, o que já simboliza um forte desejo de viver da música, pois é sabido o prestígio que a classe médica tem na sociedade brasileira.

Nesse caso, Belchior viveu um duplo movimento: em um primeiro momento, a sua afetividade com a arte

²⁰ CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 221.

²¹ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 25-38.

²² Ibidem, p. 40.

o fez migrar para o eixo Rio-São Paulo por conta da polaridade que a região exerce como centros de grandes gravadoras. Na década de 1970, houve um processo radical de globalização econômica e cultural, e o mercado de entretenimento passava por um longo processo de reestruturação: ele adotava estratégias cada vez mais flexíveis e tinha a tendência centralista almejando expurgar a concorrência.²³

O “boom” das agências de publicidade, dos cursos universitários, dos institutos de pesquisa, a chegada de empresas estrangeiras e a consolidação da “MPB” e da “Jovem Guarda” resultaram em uma relação de interdependência, no enorme crescimento do mercado fonográfico daquela época.²⁴

Soma-se a questão econômica à política, já que durante a “Ditadura Civil-Militar”²⁵ houve uma tendência de concentração da produção de bens culturais, pois os militares pretendiam controlar essa produção, almejando alinhá-la à ideia de segurança nacional²⁶. No Rio de Janeiro, Belchior teve contato com Manoel Carlos, Cidinha Campos e Lúcio Alves, que o inscreveram no IV Festival Universitário de MPB – “conquistando o primeiro lugar com a música ‘Na hora do Almoço’, interpretado por Jorge Teles e Jorge Neri”²⁷.

Em um segundo momento, o Brasil ainda passava por um intenso fluxo migratório de nordestinos e mineiros em direção ao Rio de Janeiro, Paraná e,

²³ ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 12-13.

²⁴ ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 53-55.

²⁵ CHAUI, Marilena. A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo. In: GALVÃO, Walnice Nogueira, PRADO, J.R. Bento (orgs.). 1980. **Almanaque 11: Educação ou Desconversa?**. São Paulo: Brasiliense, s.p.

²⁶ DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 52.

²⁷ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 77.

especialmente, São Paulo.²⁸ O fenômeno remonta às suas origens no fim do século XIX e foi resultado de várias variáveis, mas que se aglutinavam à premissa básica no imaginário brasileiro de que o país tinha que deixar de ser um país rural – símbolo do atraso –, e devia torna-se um país urbano – símbolo da modernidade.

Esse processo contou com a forte presença do Estado, que resultou no deslocamento de 45 milhões de pessoas, que saíram do campo em direção à cidade, entre os anos de 1960 a 1980; endossando a premissa de que “a incorporação da economia capitalista altera as posições na estrutura tradicional e permite a definição de outras”²⁹ – cuja ideia básica era de que “nas cidades trabalham pessoas que vivem no campo”³⁰.

Por conta disso, Belchior discute na sua obra a problemática das migrações:

Capineiro de meu pai
Não me corte os meus cabelos
Minha mãe me penteou
Minha madrastra me enterrou
Pelo figo da figueira que o Passarim beliscou

Companheiro que passas pela estrada
Seguindo
Pelo rumo do sertão
Quando vires
A casa abandonada
Deixe-a em paz dormir
Na solidão

Que vale o ramo do alecrim cheiroso
Que lhe atiras no seio ao passar
Vai espantar o bando, o bando buliçoso.
Das mariposas que lá vão pousar

Esta casa não tem lá fora

²⁸ VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora**. História da migração nordestina para São Paulo. Rio de Janeiro, Leya, 2007.

²⁹ CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Os parceiros do Rio Bonito: um estudo sobre o caipira paulista e as transformações dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria das Cidades, 1971, p. 185.

³⁰ Ibidem, p. 186.

A casa não tem lá dentro
Três cadeiras de madeira
Uma sala a mesa ao centro

Esta casa não tem lá fora
A casa não tem lá dentro
Três cadeiras de madeira
Uma sala, a mesa ao centro

Rio aberto barco solto
Pau d'arco florindo a porta
Sob o qual ainda há pouco
Eu enterrei a filha morta
Sob o qual ainda há pouco
Eu enterrei a filha morta

Aqui os mortos são bons
Pois não atrapalham nada
Pois não comem o pão dos vivos
Nem ocupam lugar na estrada
Pois não comem o pão dos vivos
Nem ocupam lugar na estrada

Nada
A velha sentada, o ruído da renda
A menina sentada roendo a merenda

Nada, nada, nada, nada, nada, nada, nada
Aqui não acontece nada não

Nada

Nada

Nada

Nada absolutamente nada

E o aguapé lá na lagoa

Sobre a água nada

E deixa a borda da canoa

Perfumada

É a chaminé à toa

De uma fábrica montada

Sob a água que fabrica

Este ar puro da alvorada

Nada, nada, nada, nada, nada, nada

Aqui não acontece nada não

Nada

Nada, nada, nada, nada, nada, nada

Nada absolutamente nada³¹

³¹ Belchior. **Aguapé**. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

A música segue uma melodia conhecida como “lamento sertanejo”, “assemelhando-se a uma trilha de cinema, pois os sons da canção juntam-se à letra, criando na mente do ouvinte mensagens condizentes com seu conteúdo”.³² O lamento e suas variáveis é um tipo de música direta e simples; em regra, são associados a celebrações fúnebres que surgiram na ópera do período do Barroco – que tinham um forte diálogo com a cultura cristã –, e que se mantiveram vivas ao longo do movimento clássico e romântico.³³

Belchior e Fagner (com quem fez parceria nessa canção) começam cantando um episódio triste: uma criança morta pedindo para que o capineiro não cortasse os seus cabelos com a força da enxada, pois ela alega que seu cabelo tinha sido arrumado por sua mãe: *“Capineiro de meu pai/ Não me corte os meus cabelos/ Minha mãe me penteou/ Minha madastra enterrou/ Pelo figo da figueira que o passarim beliscou”*.

O fragmento é similar ao poema de Castro Alves, “Os Escravos”³⁴, no qual o poeta baiano pede para que um “caminheiro” não perturbasse o túmulo de um escravo que ele tinha visto em sua viagem.³⁵

Adaptando a estrutura do poema à história que deseja contar, Belchior, como fez Caetano Veloso³⁶, usou de uma literatura de folclore, que conta a história de uma menina que foi enterrada viva. Na história, a garota tinha convencido seu pai a se casar com a vizinha, a qual ela tinha simpatia. No entanto, o pai viajava bastante e acabava deixando-as sempre

³² CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza - CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 226.

³³ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 180-181.

³⁴ Op. cit., p. 495.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Ver: CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica – discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 22, p. 494.

sozinhas. Nessas oportunidades, a madrasta tratava mal a sua filha: não lhe dava água, nem comida e a fazia trabalhar até não aguentar mais. Certo dia, a garota, que tinha sido incumbida de afastar os pássaros de uma figueira por sua almoz, acabou dormindo. Os pássaros acabaram com os frutos da figueira – e isso serviu de motivo para que a madastra enterrasse a filha viva.

Para além do traço folclorístico, a música mantém a sua forte crítica social. O andamento³⁷ da canção começa passando uma forte sensação de tristeza e desalento: ele se harmoniza com a história do sujeito retirante, que está passando em frente à casa onde a menina foi assassinada: *Companheiro que passas pela estrada/ Seguindo/ Pelo rumo do sertão/ Quando vires/ A casa abandonada/ Deixe-a em paz dormir/ Na solidão/ Que vale o ramo do alecrim cheiroso/ Que lhe atiras no seio ao passar/ Vai espantar o bando/ o bando buliçoso/ Das mariposas que lá vão pousar.* Belchior insiste no fragmento de que a casa estava abandonada, pois o restante da família deveria ter deixado-a para trás ao rumar para a cidade. O “cheiro” do alecrim e as “mariposas” são as únicas coisas belas do cenário desolador.

Mantendo o andamento que embasa a viagem do sujeito que migrou, Belchior e Fagner retrataram a miséria do lugar: *“Esta casa não tem lá fora/ A casa não tem lá dentro/ Três cadeiras de madeira/ Uma sala, a mesa ao centro/.* A melodia ganha ao fundo o som de um rádio, sinalizando que a casa tinha sido abandonada há pouco tempo.

O clima árido do local aparece no excerto *“Rio Aberto/ Barco Solto/ Pau d’arco florindo a porta/ Sob o*

³⁷ Indicativo de tempo e/ou de caráter, determinada como a peça ou trecho devem ser executados. DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 36.

qual ainda há pouco/ Eu enterrei a filha morta". Nesse momento, os artistas colocam ao fundo o canto gregoriano – que surgiu com São Gregório, no século IX, a partir do canto romano³⁸ e que foi considerado durante séculos como o único canto permitido em rituais católicos.

A forte influência religiosa na canção foi cara a Belchior, que, quando mais jovem disse ao seu pai que tinha o sonho de ser padre. Ele inclusive entrou em um seminário em Guaramiranga, onde aprendeu filosofia, teologia, latim e cantos gregorianos – que acabou resultando em um sujeito que tinha uma dicção praticamente perfeita.³⁹

Belchior e Fagner continuam retratando a situação de miséria do local: *"Aqui os mortos são bons/ Pois não atrapalham nada/ Pois não comem o pão dos vivos/ Nem ocupam lugar na estrada/ Pois não comem o pão dos vivos/ Nem ocupam lugar na estrada/ Nada/ A velha sentada, o ruído da renda/ A menina sentada roendo a merenda"*.

O cenário desolador por conta da seca foi comum na história do Nordeste, em especial, no Ceará. No fim do século XIX, houve uma grande seca que matou na região aproximadamente 350 mil pessoas. Ao longo do século XX, houve vários períodos de seca e havia uma discussão política urdida sobre o que fazer com a questão do sertanejo e do sertão.⁴⁰

A partir daí o andamento da canção visou criar uma ideia de expectativa de que algo poderia ser mudado. Contudo, ele voltou a respaldar a viagem do sujeito itinerante que visualizou que não haveria nada a ser feito com a questão do sertão: a presença dos

³⁸ Ibidem., p. 68.

³⁹ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 29.

⁴⁰ VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora**. História da migração nordestina para São Paulo. Rio de Janeiro, Leya, 2007, p. 11-15.

aguapês, de chaminés e do ar puro não modificaram a difícil condição de pauperização da região. A criança enterrada no terreno também pode ser vista como uma simbologia de sua condição social, uma vez que ela não passou por um “sepultamento digno, o luto, as missas de corpo presente, as missas de mês e de ano, as novenas e quinzenas que agradavam e ajudavam o morto no seu caminho *post mortem*”⁴¹.

Belchior não vivera nessa condição: na capital, morou no Bairro Parquelândia, “um dos mais prósperos de Fortaleza, com colégios, faculdades, boa oferta de restaurantes, serviços e supermercados”⁴². Contudo, a sua visão crítica, o seu forte traço identitário ao Nordeste (o que ele negou algumas vezes) e as circunstâncias históricas da época fizeram com que produzisse uma obra que representasse as contradições do processo de migração – fora o fato que ele, de fato, era um migrante:

⁴¹ SILVA, Victor Rafael Limeira da e MEDEIROS, Lucas Gomes de. Contos e prantos da memória sertaneja sobre os rituais fúnebres nas décadas de 30 a 60 do século XX. *Revista de História da Sociedade e da Cultura*. Coimbra, v. 16, p. 497-518, 2016. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/contos_e_prantos_da_mem%C3%B3ria_sertaneja_sobre_os_rituais_f%C3%BAnebres_nas_d%C3%A9cadas_de_30_60_do. Acesso em: 14/12/2019, p. 506.

⁴² MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 27.



Imagem 1. Belchior. Capa do Álbum *Mote e Glosa*. Álbum: *Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.

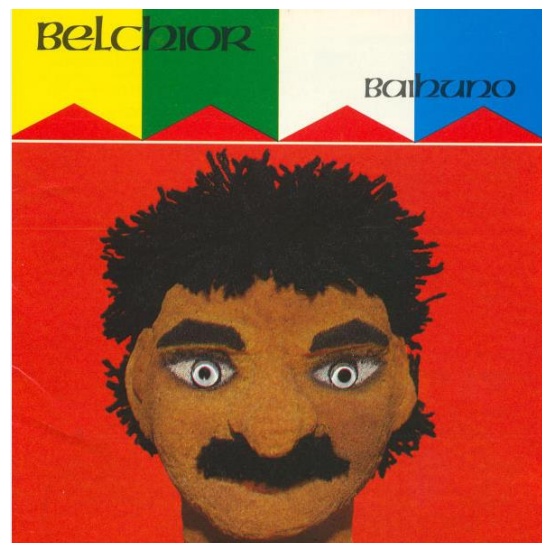


Imagem 2. Belchior. Capa do Álbum *Baihuno*. Álbum: *Baihuno*. Moveplay, 1993.

Nota-se na primeira capa de Belchior do trabalho *Mote e Glosa*, como ele apareceu representado⁴³ como um cantor migrante. Colocando a imagem em movimento⁴⁴, nota-se que a sua barba e cabelo estavam grandes – insinuando o sofrimento do povo nordestino e o paradoxo que envolveu o processo migratório: o sujeito em deslocamento é um sujeito provisório (em movimento) ou permanente (adaptado ao lugar para onde foi)⁴⁵. Além disso, qualquer processo de diáspora apresenta uma forte ligação com a tradição

⁴³ As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 17.

⁴⁴ Consideram-se os preceitos de Didi-Huberman com relação à dupla distância (a distância como choque) e à imagem crítica ou dialética (imagem em movimento), visando à “superação do dilema da crença com a tautologia (argumento pelo argumento), ou como afirmou Benjamin, o encontro com uma imagem é aquilo no qual o pretérito encontra o agora num relâmpago para formar uma constelação”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 182.

⁴⁵ SAYAD, Abdelmalek. *A imigração ou o paradoxo da alteridade*. Tradução de Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 1998, p. 3-4.

e as raízes que marcariam uma autenticidade – que seria uma espécie de mito fundador.⁴⁶

Frisa-se que Belchior também assumiu essa identidade pelo fato de ele compor uma terceira geração de músicos nordestinos que vieram para o Sudeste – junto a Alceu Valença, Geraldo Azevedo, Fagner, Djavan, Zé Ramalho, Ednardo e Lenine. Uma primeira geração contou com Dorival Caymmi, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro e Sivuca, Dominginhos, João do Vale. Na segunda geração vieram Tom Zé, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Torquato Neto e Geraldo Vandré.⁴⁷

Contudo, na capa de *Baihuno* (imagem 3), Belchior estava representado com a pele escura e com os olhos claros e agressivos: ele foi desenhado similar a um homem bárbaro, no caso, os hunos, que historicamente ficaram conhecidos por seus métodos violentos com os quais eles invadiram o Império Romano, no século IV, com os vândalos, os visigodos, os ostrogodos, os francos, os lombardos e aos anglo-saxões.

A sua face rude, representada na capa de *Baihuno*, destoa da imagem “itinerante” da capa de “Mote e Glosa”. O vermelho ao fundo endossa ainda mais essa imagem violenta e as cores amarela, verde, branca e azul – similares a um balão de festas juninas – criam uma forte identidade nordestina. O próprio título do álbum *Baihuno* foi uma crítica de Belchior à mídia da época, em especial, o Jornal *O Pasquim*, que

⁴⁶ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Rezende; Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. BH: Editora da UFMG, 201, p. 28.

⁴⁷ NUZZI, Vitor. Geraldo Vandré: uma canção interrompida. São Paulo: Kuarup, 2015. Apud: HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. “Lamento sertanejo”: experiências diaspóricas e a reinvenção das identidades culturais nordestinas na música popular brasileira nos anos 1960 e 1970. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História*. Contra os preconceitos: História e Democracia. Brasília, Universidade de Brasília, 2017.

apelidou os cantores baianos de “baihunos” – ou seja, bárbaros invasores.⁴⁸

Reforça-se também que as diferenças nas representações estiveram fortemente influenciadas pela própria trajetória de vida do cantor. Em *Mote e Glosa* (1974), Belchior estava iniciando uma história dentro da indústria cultural e do mercado fonográfico; já em *Baihuno* (1993), o compositor investiu em uma militância latinista visando manter a sua produção artística dentro de um mercado de consumo de massa que flertava com vários gêneros artísticos⁴⁹ – o que resultou em vários atritos (Ver capítulo 3)

Belchior teceu várias críticas em suas canções às formas que os nordestinos foram tratados no eixo Rio-São Paulo, uma vez que a construção de identidades não é linear, mas é marcada por rupturas e descontinuidades bruscas⁵⁰:

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... nana
E lágrima 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 três-por-quatro 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, zona norte,

⁴⁸ CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano*: uma análise retórica – discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 22, p. 535.

⁴⁹ MEDEIROS, Jotabê. *Belchior*: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 136.

⁵⁰ HALL, Stuart. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Rezende; Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. BH: Editora da UFMG, 201, p. 30.

e os cabarés da Lapa onde eu morei
 Mesmo vivendo assim,
 não me esqueci de amar
 que o homem é pra mulher
 e o coração pra gente dar,
 mas a mulher, a mulher que eu amei
 não pode me seguir não
 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
 coisas novas pra dizer
 A minha história é... talvez
 é talvez igual a tua, jovem que desceu do norte
 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, como você (2x)
 Eu sou como você. (9x)⁵¹

Na conhecida *Fotografia 3x4*, Belchior reforçou a sua identidade itinerante.⁵² Ele usou como base uma citação de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira na canção “Légua Tirana”⁵³, na qual os personagens retratados na letra indicaram o sofrimento da viagem do Sertão até Juazeiro para fazer uma reza pedindo chuva para o local.

Além disso, Belchior cita na letra o poeta português Fernando Pessoa, que exerceu uma forte influência em sua vida: “*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... nana/ E lágrima nos olhos de ler o Pessoa/ e de ver o verde da cana.*”

⁵¹ Belchior. *Fotografia 3x4*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

⁵² MEDEIROS, Jotabê. *Belchior*: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 89.

⁵³ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 226.

A paisagem canavieira era muito comum na região da Zona da Mata Nordestina, bem em São Paulo. Seguindo um ritmo similar a uma balada, que na Música Popular Brasileira, assim como nos Estados Unidos, assumiu um caráter narrativo⁵⁴ – ora mais leve, ora mais dramático –, Belchior, que adorava esse tipo de canção, assumiu os preconceitos que sofrera no eixo Rio-São Paulo: *“Em cada esquina que eu passava/ um guarda me parava, pedia os meus documentos e depois/ sorria, examinando o três-por-quatro da fotografia/ e estranhando o nome do lugar de onde eu vinha”*.

No Sudeste, em especial, em São Paulo, os nordestinos tiveram um importante papel no desenvolvimento do capitalismo no estado, uma vez que a mão de obra imigrante era cada vez mais escassa desde quando o Estado brasileiro passou a adotar leis mais restritivas aos imigrantes, como é o caso da Lei dos Dois Terços, criada em 1932, no governo Vargas, que colocava em matéria que as empresas deveriam contratar mais funcionários brasileiros do que estrangeiros.

A dependência da mão de obra migrante não impediu que os sulistas tecessem inúmeros tipos de preconceitos; durante várias décadas, a hostilidade esteve presente no cotidiano urbano, nos xingamentos, nas piadas, nas formas de se vestir, de agir e de se comportar⁵⁵: não era incomum rotular o trabalho mal feito aos nordestinos de “trabalho de baiano”, ou até mesmo o tom jocoso que havia com as características físicas deles – alimentados por teses racialistas tão

⁵⁴ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 39.

⁵⁵ VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora**. História da migração nordestina para São Paulo. Rio de Janeiro, Leya, 2007, p. 8.

comuns no Brasil no início do século XX com Oliveira Vianna⁵⁶ e Paulo Prado⁵⁷.

Para Belchior, o Brasil se mostrava clivado em sul (desenvolvido) e norte (subdesenvolvido) – tradição que vem desde a época de Euclides da Cunha, em sua célebre obra *Os sertões*⁵⁸. A música retrata uma dupla constatação: a primeira, a que o imigrante nordestino era obrigado a migrar para o sul, se caso quisesse sobreviver; já a segunda referiu-se ao impacto diante dessa nova realidade: o dilema de viver na cidade grande, a violência, o rio poluído, a destruição do meio natural e a habitação paupérrima: *“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, zona norte/ E os cabarés da Lapa onde eu morei”*.

Belchior quando chegou a São Paulo foi recebido por Roger e Têti. Havia uma dificuldade natural de viver da música.⁵⁹ No Rio de Janeiro, a tribulação de encontrar os contatos do cenário musical e a falta de dinheiro foram constantes. Para sobreviver, ele tocava tangos e boleros em um bar da Praça Mauá⁶⁰. Dividiu um apartamento em Copacabana com Fagner, Cirino, Jorge Mello e Teca⁶¹.

Belchior no fragmento também citou Isaac Newton. O gênio da física moderna alega que a força da gravidade é diretamente proporcional às massas dos corpos em interação e inversamente proporcional ao quadrado da distância entre eles. O autor cearense associa tal perspectiva a ele mesmo, uma vez que tinha o desejo de viver da música e o Sudeste poderia

⁵⁶ VIANNA, Oliveira. *Populações meridionais do Brasil*. Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

⁵⁷ PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: IBRASA, 1981.

⁵⁸ CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três 1984.

⁵⁹ MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 74.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 43.

⁶¹ *Ibidem*, p. 45.

oferecer essa condição. Ele (Belchior) e o Sul seriam duas massas em constante interação.

É provável que o rio que ele citou na canção seja o Tietê, conhecido mundialmente por ser um dos rios mais poluídos do planeta – que assumiu essa condição por conta do crescimento econômico de São Paulo e de sua malha urbana; o que era antes um rio de água pura e cheio de vida se transformou, por conta da ação do homem, em um “grande córrego reto, duto de esgoto e emissor de odores desagradáveis que incomodam a todos que passam por suas marginais”⁶².

Por conta da influência de Fernando Pessoa em Belchior, aproxima-se o poema de Alberto Caieiro, heterônimo do escritor português, “O rio de minha aldeia”⁶³ à *Fotografia 3x4*. É presente na obra “O Guardador de Rebanhos” a ideia de observar o rio como uma forma de sentir a natureza; ora, Belchior na letra deixou implícito que era praticamente impossível fazer isso olhando os rios poluídos que cortam a cidade de São Paulo.

Belchior continua narrando as dificuldades de morar em uma grande cidade: os amores que ficaram no Ceará, os atritos familiares e as contradições socioeconômicas com pessoas morando na rua. Ele ressalta que não perdeu a capacidade de amar, mesmo vivendo em um espaço tão hostil à sua existência como sujeito: “*Mesmo vivendo assim/ Não me esqueci de amar/ Que o homem é pra mulher / E o coração pra gente dar/ mas a mulher, a mulher que eu amei/ não pode me seguir não/ Esses casos de família e de*

⁶² GABRIELLI, Renata Cardareli. Rio Tietê: estratégias para a despoluição da RMSP e discussão sobre a Resolução Conama 557/2005. *Iniciação – Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística*. Edição temática em sustentabilidade. São Paulo, v.6, p. 2-34, 2016. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2016/11/188_IC_Artigo_v6.pdf. Acesso em: 14/12/2019.

⁶³ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 46.

dinheiro/ Eu nunca entendi bem/ Veloso o sol não é tão bonito pra quem vem/ do norte e vai viver na rua”.

O migrante leva consigo as afetividades oriundas de relações sociais que foram desenvolvidas ao longo de sua existência. Ele sempre fica com o sentimento de pertença à terra de onde saiu. O projeto migratório envolve uma iniciativa que almeja melhorar a condição de vida daquele que migrou e de sua família.⁶⁴ Nota-se na letra que dinheiro, família e Belchior tiveram atritos e assimetrias.

Por outro lado, existiu no excerto a citação direta a Caetano Veloso – que, de modo geral, apresentou um tom ufanista com relação à ideia de futuro em “Alegria, alegria”, usando para tanto uma representação do Sol. Belchior discordou desses valores trazidos por Caetano, de modo que, para ele, o Sol não era algo bonito para alguém que tinha a sua vida condicionada aos dissabores existenciais das ruas.⁶⁵

Belchior continuou em sua canção alegando que era necessário superar as dificuldades para que ele, enquanto migrante, tivesse uma vida melhor. Também colocou que desejava um espaço no mercado de bens culturais para mostrar a sua arte, afirmando que tal dificuldade era comum no universo da música.

Espelhou esse recorte ao próprio desajuste que o migrante nordestino enfrentava no eixo Rio-São Paulo: *“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/ Coisas novas pra dizer/ A minha história é ... talvez/ É talvez igual a tua, jovem que desceu do norte/ que no sul viveu na*

⁶⁴ OLIVEIRA, Túlio Mendanha de; GUELATTI, Yacine. Por que migrar? Uma análise sobre as motivações que conduzem às migrações internas. *Revista Espaço Aberto*, PPGG, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 7-22, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufri.br/index.php/EspacoAberto/article/download/19093/12576>. Acesso em: 14/12/2019.

⁶⁵ CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórica – discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 22, p. 316.

rua/ E que ficou desnorteado, como é comum no seu tempo/ e que ficou desapontado, como é comum no seu tempo/ E que ficou apaixonado e violento como, como você (2x)/ Eu sou como você”.

O sucesso para Belchior só apareceu definitivamente quando o compositor conseguiu um contato com Elis Regina, que gravou duas de suas composições: “Velha Roupas Coloridas” e “Como nossos pais”. Quando Elis terminou de interpretar as canções, em 1975, no show *Falso Brilhante*, foi aplaudida de pé e Belchior, sentado no teatro com sua esposa Angela, percebeu que sua carreira poderia decolar de fato.⁶⁶

A migração fez parte da cultura brasileira, e por conta disso, ela apresentou uma série de contradições: muitos imigrantes infelizmente não conseguiram êxito, indo viver nas periferias de grandes cidades brasileiras. Eles estavam sujeitos ao desemprego e o subemprego, pois o próprio capitalismo industrial criou o exército de reserva, no qual o produto desenvolvido foi muito maior que a demanda da força de trabalho.⁶⁷

A cidade de São Paulo não oferecia ao migrante somente as dificuldades inerentes ao processo de formação de uma identidade sofrida. Havia espaços no cotidiano para que os migrantes tivessem acesso a novas formas de sociabilidade, o que também ajudou o sujeito itinerante a construir outras visões da cidade, “criando espaços de sociabilidade e reciprocidade, no trabalho e no lazer, em meio às tensões historicamente verificáveis”.⁶⁸

Vamos andar
pelas ruas de São Paulo

⁶⁶ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 87.

⁶⁷ BRITO, Fausto. **As migrações internas no Brasil**: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. Belo Horizonte: UFMG/ Cedeplar, 2009, p. 8-9.

⁶⁸ BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T.A. Queiroz: Edusp, 1987, p. 35. Apud: MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura**: História, cidade e trabalho. Bauru-SP: EDUSP, 2002, p. 35.

por entre os carros de São Paulo
meu amor vamos andar e passear
vamos sair pela Rua da Consolação
dormir no parque em plena quarta-feira
ensinar com o domingo em nosso coração
meu amor, meu amor,
meu amor
A eletricidade desta cidade
me dá vontade de gritar
que apaixonado eu sou
neste cimento o meu pensamento
e meu sentimento
só tem um momento
de fugir num disco voador
meu amor, meu amor,
meu amor
A eletricidade desta cidade
me dá vontade de gritar
que apaixonado eu sou
neste cimento o meu pensamento
e meu sentimento
só tem um momento
de fugir num disco voador⁶⁹

Essa balada representou uma relação de afetividade de Belchior com a cidade de São Paulo. Ela estava fundada na articulação entre sensibilidade e sentimentalismo⁷⁰. O andar à pé na urbe, pela Rua da Consolação, e ir ao parque era uma forma que Belchior encontrou para criar polos de atratividade com a nova cidade: *“Vamos andar/ pelas ruas de São Paulo/ por entre os carros de São Paulo/ Meu Amor/ Vamos andar e passear/ Vamos sair pela Rua da Consolação/ Dormir no parque em plena quarta-feira/ Ensinar com o domingo em nosso coração/ Meu Amor, meu amor, meu amor”*. Tal abordagem foi importante, já que uma parcela das investigações do movimento migratório só levou em conta os seus aspectos positivos, quando envolvidos por um debate econômico.⁷¹

⁶⁹ Belchior. **Passeio**. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

⁷⁰ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 65.

⁷¹ BRITO, Fausto. **As migrações internas no Brasil**: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. Belo Horizonte: UFMG/ Cedeplar, 2009, p. 7.

Belchior continuou declinando suas paixões, tensões e contradições na cidade de São Paulo. Na letra ficou claro que o sujeito narrador necessitou dos momentos de lazer, diante de uma cidade que tinha vários tipos de hostilidades, pois a urbe foi racionalizada em prol de uma “lógica técnica, científica e informacional”⁷², representada pela eletricidade que gerou desconforto para o artista.

No caso de São Paulo, houve um maciço investimento em infraestrutura: estradas, ferroviárias, hidrelétricas – que foram fundamentais para a criação de um complexo industrial, com destaque para enorme produção de automóveis, “transformando o setor industrial na alavanca no processo de acumulação de capital”.⁷³

Belchior insinuou uma espécie de “tecnicização da paisagem” e procurou, em contrapartida, lançar afetividades e sentimentalidades no lugar onde havia passado a viver: *“A eletricidade desta cidade/ Me dá vontade de gritar/ Que apaixonado eu sou/ Neste cimento o meu pensamento/ E meu sentimento/ Só tem um momento/ De fugir num disco voador”*⁷⁴.

Os deslizos, tensões e contradições dos movimentos diaspóricos foram muito bem retratados na letra.⁷⁵ Houve também vários jogos de afeto que foram atribuídos a determinados pontos da cidade, como é o caso da Rua da Consolação e do parque, que assumiram afetividades com a cidade, pois a dimensão

⁷² SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006, p.159-162.

⁷³ SILVA, Uanderson Vitor. **Velhos caminhos, novos destinos: Migrante nordestino na região metropolitana de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008, p. 24.

⁷⁴ Op. cit., p. 160.

⁷⁵ HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Rezende; Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. BH: Editora da UFMG, 201, p. 33.

social do sujeito com o espaço envolveu cultura, valores e simbologias.⁷⁶

No caso do migrante Belchior, a afetividade também se estendeu para o lugar que foi deixado para trás. Ele tem várias composições na qual retrata os planos de retornar para seu local de origem:

Era uma vez um cara do interior
Que vida boa "Minas Gerais"
Rádio notícia de terra civilizada
Entram no ar da passarada
E adeus paz
Agora é vencer na vida
O bilhete só de ida
Da fazenda pro mundão
Segue sem mulher nem filhos
Oh! Brilho cruel dos trilhos
Do trem que sai do sertão
E acreditou no sonho
Da cidade grande
E enfim se mandou um dia
E vindo viu e perdeu
E foi parar por engano
Numa delegacia
Lido e corrido relembra
Um ditado esquecido
Antes de tudo um forte
Com fé em Deus um dia
Ganha a loteria
Pra voltar pro Norte⁷⁷

Belchior nessa canção usou da fábula⁷⁸ – que, de modo geral, é uma narração de aventuras e de fatos (imaginários ou não). Seguindo seu estilo preferido, a balada, o compositor rememorou o período no qual ele tinha contato com a vida interiorana.

A lembrança do som do pássaro trouxe um sentimento de melancolia; até por que essa vida

⁷⁶ KLEIN, Camina. **Experiências afetivas urbanas: a relação dos habitantes com sua praça central**. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016, p. 23.

⁷⁷ Belchior. **Notícia da terra civilizada**. Álbum: Baihuno. Moveplay, 1993.

⁷⁸ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza - CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 187.

simples e tranquila foi atrapalhada pelo sinal de rádio que trazia notícias da “terra civilizada” (ou seja, a cidade): *“Era uma vez um cara vindo do interior/ Que vida boa “Minas Gerais”/ Radio, notícia de terra civilizada/ Entram no ar da passarada/ E adeus paz”*.

Ele nesse excerto usou de um fragmento de “Riacho do Navio” (Zé Dantas & Luis Gonzaga)⁷⁹, que discutiram as relações entre campo e cidade, ora com discursos conflitantes, ora harmônicos. Tais tensões foram comuns, uma vez que a cultura urbana, historicamente, apoderou-se do discurso do trabalho que era disseminado na prática do campo.⁸⁰

Posteriormente, Belchior relatou que, quando decidiu migrar para a cidade, passou a encarar os desafios por conta dos sonhos que tinha – no caso, ser reconhecido no cenário musical brasileiro. Não havia outra opção senão o deslocamento dar certo, e nota-se que o compositor tinha um forte desejo para que tudo ocorresse conforme ele tinha planejado: *“Agora é vencer na vida/ O bilhete só de ida/ Da fazenda para o mundão/ Segue sem mulher e filhos/ Oh!, brilho cruel dos trilhos/ Do trem que sai do sertão/ E acreditou no sonho/ Da cidade grande.”* Neste caso, os projetos individuais “estão alinhados dentro da perspectiva de cada um, que envolvem uma rede complexa de significados diferentes”⁸¹.

Diante das dificuldades – muitas delas relatadas em *Fotografia 3x4*, Belchior usou do excerto de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha⁸²: “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”; rememora-se que o jornalista, no

⁷⁹ Ibidem, p. 112.

⁸⁰ LEFEBVRE, Henri. *O direito a cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001, p. 73-74.

⁸¹ OLIVEIRA, Túlio Mendanha de; GUELATTI, Yacine. Por que migrar? Uma análise sobre as motivações que conduzem às migrações internas. *Revista Espaço Aberto*, PPGG, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 7-22, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/download/19093/12576>. Acesso em: 14/12/2019, p. 15.

⁸² CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Três 1984.

fim do século XIX, ao cobrir a Guerra de Canudos, abandonou o discurso eurocêntrico do “Brasil Meridional” e percebeu que o sertanejo era forte, pois nele estava a síntese das três raças que formaram o povo brasileiro: o branco, o negro e o índio.

Belchior assumiu tal discurso e usou-o como força para salientar o desejo de voltar para sua terra: *“E enfim se mandou um dia/ E vindo viu e perdeu/ E foi parar por engano/ Numa delegacia/ Lido e corrido relembra/ Um ditado esquecido/ Antes de tudo um forte/ Com fé em Deus um dia/ Ganhar na loteria/ Pra voltar pro Norte”*.

De modo geral, o receio do insucesso foi muito comum nos discursos dos migrantes nordestinos; em uma perspectiva estrutural, a partir da década de 1980, com a internacionalização do capital, aumentaram as exigências do mercado de trabalho, o que acabou resultando na diminuição do impulso das migrações – e por isso é tão necessário um debate mais inclusivo e com políticas públicas voltadas para esse público.⁸³

Belchior salientou a ideia de memória do lugar de onde saiu – o Norte – uma vez que ela é afetiva e mágica, pois se alimenta de “lembranças vagas e flutuantes” e instala no concreto, no sagrado e na coletividade plural e individualizada.⁸⁴ Por sinal, ao falar de lembrança, enfatiza-se que ela é uma reconstrução do passado, movida pela reflexão, lembranças e impressões, relatos e depoimentos que permitem trazer à baila o que foi o nosso próprio passado.⁸⁵

⁸³ BRITO, Fausto. **As migrações internas no Brasil**: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. Belo Horizonte: UFMG/ Cedeplar, 2009, p. 18-19.

⁸⁴ NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**. São Paulo - SP, n. 10, dez/ - 1993, p. 7-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 16/2/2019.

⁸⁵ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990, p. 71.

O dinamismo econômico do Sudeste promoveu um deslocamento gigantesco de nordestinos para o Sul. A cidade de São Paulo apareceu como um polo interessante de opções, e é por conta disso “que se pode compreender o mundo de significados, de ganhos e perdas, de invenções e supressões, que fazem de São Paulo um desembocar de Brasil”⁸⁶.

Foi um dos maiores deslocamentos populacionais ocorridos no mundo ocidental.⁸⁷ Belchior fez parte desse processo: além de suas composições representarem uma parcela da saga dos nordestinos, elas também simbolizaram a saga do próprio compositor cearense em busca de reconhecimento no mercado fonográfico do eixo Rio-São Paulo. As tensões e contradições desse processo puderam ser vistas nas fontes que foram analisadas ao longo deste texto.

Em “Aguapé”, Belchior – que compôs a letra – e Fagner fazem um duro relato da vida no Sertão: “ali não tem nada”. Os artistas insinuaram que tal característica serviria como força mobilizadora das migrações para o Sul.

Para mostrar a sua cultura diante de um mercado fonográfico que tinha uma diversidade de produtos musicais, Belchior investe na imagem de retirante que precisava ser ouvido pelo eixo Rio-São Paulo.

Ele se insere em uma nova onda de artistas nordestinos que fizeram o mesmo trajeto. A capa de “Mote e Glosa”, um dos primeiros discos do cantor realçou esses elementos. Por outro lado, na capa de “Baihuno”, Belchior já colocou em discussão os preconceitos que existiram com relação aos migrantes nordestinos: ele representou a si próprio de forma

⁸⁶ MARTINS, José de Souza. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira In: Paula Porta (org.) **História da cidade de São Paulo**, vol. 3 (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004), pp. 178-179. Apud: VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora**. História da migração nordestina para São Paulo. Rio de Janeiro, Leya, 2007, p. 19.

⁸⁷ Ibidem, p. 8.

rústica, como se fosse um representante de um povo bárbaro, violento e invasor. A capa do referido álbum trabalhou com toda a cultura etnocêntrica que existiu no eixo sul do país com relação ao nordestino, e que, infelizmente, ainda se mantém.

Belchior, na condição de migrante, alinhou-se a outras pessoas excluídas da sociedade brasileira em *Fotografia 3 x 4*. Ela retratou, inclusive, o preconceito que o compositor sofreu quando chegou à cidade de São Paulo. Ele se colocou como uma porta-voz dos milhares de sujeitos que migraram e que, infelizmente, sofreram com o mesmo tipo de preconceito – visto que o debate sobre a aceitação do nordestino em detrimento do europeu era antigo e tem raízes econômicas, políticas e culturais profundas.

Por outro lado, em “Passeio”, Belchior retratou o desejo de aproveitar o espaço da urbe paulistana e formar uma nova identidade. O que ele externa na letra foi fundamental para o migrante, já que ele necessitou criar polos de afetividade com o novo lugar, para sobreviver nele. De modo geral, o que ele trabalhou na letra foi uma ideia que perpassou todo o imaginário dos nordestinos e migrantes que foram obrigados a criarem raízes na nova terra. Diante das circunstâncias, a afetividade nesse contexto se aflorou.

Por fim, em “Notícia da Terra Civilizada”, Belchior salientou o desejo de retornar ao seu lugar de origem: de modo geral, foi um tipo de sentimento que permeou o imaginário do migrante. Mesmo que ele assumiu o desejo de criar uma afetividade com o novo lugar, ficou sempre a ideia do retorno, desejo que Belchior externou em várias entrevistas. A lembrança do “Norte” foi algo que o compositor colocou com frequência em sua arte.

Como migrante, Belchior foi seguindo a sua vida, produzido álbuns de forma contínua em 30 anos de carreira. De 1974 até 1993, ele produziu 11 trabalhos em estúdio, com alguns que se tornaram célebres da Música Popular Brasileira, como é o caso de *Alucinação*. No entanto, Belchior tem várias composições em que ele retratou o momento do cerceamento da liberdade de expressão, visto que sua carreira foi constituída ao longo da Ditadura Militar. E essa temática será abordada no próximo subcapítulo.

1.2 Ditadura Civil-Militar a abertura política

*“Quem vendo vindo do estrangeiro,
o fim do termo saudade”⁸⁸*

Belchior na década de 1970 gozava de um grande sucesso após a gravação do seu álbum *Alucinação* – uma obra-prima da Música Popular Brasileira. Fazia de 20 a 30 shows mensais e as casas viviam lotadas. Suas composições começaram a chamar a atenção de artistas fora do Brasil – como é o caso da cantora italiana Gigliotta Cinquentti – que gravou em sua língua pátria “Paralelas”.⁸⁹

O golpe de 1964 minou com a experiência democrática liberal que vinha sendo construída desde 1945. Naquela conjuntura havia o sufrágio universal, eleições sistemáticas e periódicas para os cargos do Executivo e Legislativo nos três planos políticos e uma Justiça Eleitoral atuante⁹⁰. A deposição do presidente

⁸⁸ Belchior. **Tudo outra vez**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo (1979). WEA, 1979.

⁸⁹ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 100-103.

⁹⁰ FERREIRA, Jorge. A experiência liberal – democrática no Brasil (1946-1964): revisitando temas históricos. In: NUNES, João Paulo Avelãs; FREIRE, Américo. **Historiografias portuguesa e brasileira no século XX**: olhares cruzados. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, p. 148-149.

João Goulart e o iminente fechamento do regime militar tinham o apoio de vários setores da sociedade civil: Igreja Católica, Ordem dos Advogados, empresários e uma parcela significativa dos setores das classes médias – que expressaram sua insatisfação com a democracia e com o “perigo comunista” na “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” em março de 1964.

A Ditadura Civil-Militar ao longo do tempo estruturou formas de controle efetivas sobre as entidades civis, nos espaços de sociabilidade e cultura e ficava atenta à atuação na esfera política de personalidades críticas ao regime. Desse modo, todo o tecido social passara a ser vigiado com o claro objetivo de esvaziar o espaço público.⁹¹

Os artistas da Música Popular Brasileira sofreram com a vigia dos serviços de inteligência. Eles eram registrados e colocados em “suspeição”⁹² no DOPS (Departamento Estadual de Ordem Política e Social). Com a decretação do AI-5, instaurou-se uma censura prévia que interferiu de maneira acintosa e decisiva na produção e consumo das canções da Música Popular Brasileira.⁹³

Belchior teve canções vetadas. Ele compôs com Toquinho “12 pares de França” – que não foi gravada posteriormente nos álbuns produzidos em estúdio pelo cantor nordestino. A música tomou como base em seu título a história do Imperador Carlos Magno, que tinha escolhido 12 cavaleiros leais a ele, que eram similares

⁹¹ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política. (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n 47, p. 103-126, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005. Acesso em: 18/12/2019, p. 104-105.

⁹² Ibidem.

⁹³ NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IN: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*. Cidade do México, abril de 2002, p. 1-12. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt. Acesso em: 18/12/2019.

na habilidade, força e lealdade. Ela também fazia alusão a São Luiz do Maranhão, uma vez que a região foi invadida pelos franceses que fundaram a França Equinocial, na época do Brasil Colônia.

Por outro lado, os compositores sonhavam que os franceses os levassem para o outro lado do mar, em uma clara alusão de fugir do Brasil autocrático: “*Os doze pares de França/ Cavaleiros olê, olô/ Vão levar o meu coração/ Pro outro lado do mar*”.⁹⁴

Sobre a canção, a censura alegou que ela foi vetada, pois a última estrofe “da música em questão transmite uma ideia depreciativa a respeito de viver no Brasil, com a afirmação de que atualmente seria melhor viver em outros países”⁹⁵. O próprio “Alucinação” sofreu com a forte repressão: o disco havia sido produzido para conter 15 faixas; após passar pelo crivo da censura e da lapidação final havia sobrado somente 10 canções.⁹⁶

Em 1978, Geraldo Azevedo tinha sido torturado. Fagner e Edinardo tiveram “Cavalo de Ferro” censurada⁹⁷. Fora as perseguições que Chico Buarque, Geraldo Vandré, Gilberto Gil, Nara Leão, Elis Regina e tantos outros artistas já haviam sofrido.

Belchior conseguiu que várias canções passassem pelo crivo da censura, de modo que pudesse externar os seus medos e angústias em forma de arte. Tal fato ocorreu, pois a censura não foi capaz de afetar toda a produção cultural da época, embora ela tivesse uma

⁹⁴ Toquinho. **Os Doze Pares da França**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/toquinho/os-doze-pares-da-franca.html>. Acesso em: 18/12/2019

⁹⁵ Departamento de Polícia Federal. **Parecer n. 1838**. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Rio de Janeiro, agosto de 1977. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/documentosrevelados/repressao/veto-a-musica-de-belchior-e-exemplo-de-ignorancia-cega-da-censura/>. Acesso em: 18/12/2019.

⁹⁶ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 108.

⁹⁷ Ibidem.

enorme capacidade de limitar ações mais incisivas contra a ditadura.⁹⁸

Populus, meu cão...
O escravo, indiferente, que trabalha
e, por presente, tem migalhas sobre o chão.
Populus, meu cão.
Primeiro, foi seu pai,
segundo, seu irmão;
terceiro, agora, é ele... agora é ele,
de geração, em geração, em geração.
No congresso do medo internacional
ouvi o segredo do enredo final
sobre Populus, meu cão:
documento oficial, em
testamento especial,
sobre a morte, sem razão
de Populus, meu cão.
Populus, Populus, Populus, meu chão.
Delírios sanguíneos
espumas nos teus lábios...
Tudo em vão.
Tenho medo de Populus, meu cão,
roto no esgoto do porão.
Seu olhar de quase gente,
as fileiras dos seus dentes...
Trago o rosto marcado
e eles me conhecerão, me conhecerão.
Populus, Populus, Populus, meu cão⁹⁹

Belchior aplicou na canção uma base melódica similar a uma ciranda.¹⁰⁰ De modo geral, a ciranda é uma dança de crianças com mãos dadas que formam círculos, no quais alternam no centro da roda um participante por vez, que canta e dança sozinho.¹⁰¹ Ela é acompanhada por um mestre cirandeiro, que é auxiliado pelos tocadores e dançarinos.

⁹⁸ FRANCO, Renato. Censura e modernização cultural à época da ditadura. *Perspectivas*. São Paulo, v. 20/21, p. 77-92, 1997/1998. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108129/ISSN1984-0241-1997-20-77-92.pdf;sequence=1>. Acesso em: 18/12/2019.

⁹⁹ Belchior. *Populus*. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

¹⁰⁰ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 191.

¹⁰¹ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 81.

O cantor tomou a ciranda como base para fazer uma metáfora à vida e as condições de trabalho durante a Ditadura Militar – associando o trabalhador a um cão –, chamado de “Populus” – o qual a tradução livre do latim significa “pessoas”: *“Populus, meu cão/ O escravo, indiferente, que trabalha/ E por presente, tem migalhas sobre o chão/ Populus, meu cão/ Primeiro, foi seu pai/ Segundo, seu irmão/ Terceiro, agora é ele, agora é ele/ De geração, em geração, em geração”*.

Aquela época, o Brasil tinha ficado à mercê de um processo conhecido como “modernização conservadora”, que tinha como base a constituição de uma sociedade capitalista na qual os valores democráticos foram deixados em segundo plano, em detrimento de um crescimento econômico impulsionado pelo uso do capital externo, que elevou a concentração de renda.¹⁰² O período conhecido na historiografia como “Milagre Econômico” foi o ápice desse processo e que contribuiu para sedimentar a agenda neopopulista de Emilio Garrastazu Médici com a ideia de onipotência do regime.¹⁰³

No que se refere à metáfora, os artistas da Música Popular Brasileira usavam-na como uma estratégia de escapar do corte da censura, visto que a própria metáfora é “figura de significado que se coloca na analogia ou na relação de similaridade: as palavras deixam de ter o seu sentido próprio para adquirirem outro compatível com o contexto em que estão inseridas”¹⁰⁴. No caso de “Populus”, houve certo receio por parte da censura em aprová-la; inclusive foi uma das canções que não passou pelo

¹⁰² MOTTA, Rodrigo Patto; REIS, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo (org.). **A ditadura que mudou o mundo** – 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

¹⁰³ GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 45.

¹⁰⁴ MORAES, M.H.M. Cor, som e sentido: a metáfora na poesia de Djavan. Curitiba: HD livros, 2001, p. 115. Apud: AMARAL, S.M.A.; FABRI, K.C. A metáfora poética em letras de músicas do compositor Chico Buarque de Hollanda durante a ditadura militar. *Fazu em Revista*, Uberaba, n. 5, p. 122-131, 2008. Disponível em: <http://www.fazu.br/ojs/index.php/fazuemrevista/article/view/55/49>. Acesso em: 18/12/2019.

crivo do Estado autoritário, quando ela fazia parte do álbum *Alucinação*.¹⁰⁵

Belchior investiu na denúncia das pessoas que tinham sido censuradas, torturadas ou que estavam desaparecidas: *No Congresso Internacional do Medo/ Ouvi o segredo do enredo final/ Sobre Populus, meu cão/ Documento oficial, em testamento especial/ Sobre a morte, sem razão/ de Populus, meu cão*". Nota-se que Belchior usou como influência o poema de Carlos Drummond de Andrade "Congresso Internacional do Medo" – escrito pelo poeta modernista em 1939.

Drummond presenciou a ascensão dos regimes totalitários e da Segunda Guerra Mundial. O poeta modernista, diante daquele cenário violento, ensinou que era preciso cantar, refletir, viver e escrever sem medo – já que não havia restado muita coisa.

Belchior manteve essa perspectiva salientando que o período da Ditadura Civil-Militar era difícil, e por conta disso, o medo imperava sobre ele: *"Tenho medo de Populus, meu cão/ Roto de esgoto do porão/ Seu olhar de quase gente/ As fileiras dos seus dentes/ Trago o rosto marcado/ E eles me conhecerão, me conhecerão/ Populus/ Populus/ Populus, meu cão*". Tal conjuntura foi resultado de um movimento reacionário da essência autocrática burguesa, que via que a solução para diminuir o ímpeto da oposição estaria num regime fechado, criando uma espécie de racionalismo burguês que fundiu a República ao fascismo.¹⁰⁶

O poeta cearense externou em várias composições as tensões, os anseios e os medos que vinham daquele cenário autoritário:

¹⁰⁵ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 107.

¹⁰⁶ FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**: ensaios de uma interpretação sociológica. São Paulo: Globo, 2006, p. 337-425.

Eu tenho medo e medo está por fora
 O medo anda por dentro do teu coração
 Eu tenho medo de que chegue a hora
 Em que eu precise entrar no avião
 Eu tenho medo de abrir a porta
 Que dá pro sertão da minha solidão
 Apertar o botão: cidade morta
 Placa torta indicando a contramão
 Faca de ponta e meu punhal que corta
 E o fantasma escondido no porão
 Faca de ponta e meu punhal que corta
 E o fantasma escondido no porão
 Medo, medo. Medo, medo, medo, medo
 Eu tenho medo de Belo Horizonte
 Eu tenho medo de Minas Gerais
 Eu tenho medo que Natal Vitória
 Eu tenho medo Goiânia Goiás
 Eu tenho medo Salvador Bahia
 Eu tenho medo Belém do Pará
 Eu tenho medo Pai, Filho, Espírito Santo São Paulo
 Eu tenho medo eu tenho C eu digo A
 Eu tenho medo um Rio, um Porto Alegre, um Recife
 Eu tenho medo Paraíba, medo Paranaíba
 Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é certeza
 Medo Fortaleza, medo Ceará
 Eu tenho medo estrela do norte, paixão, morte é certeza
 Medo Fortaleza, medo Ceará
 Medo, medo. Medo, medo, medo, medo
 Eu tenho medo e já aconteceu
 Eu tenho medo e inda está por vir
 Morre o meu medo e isto não é segredo
 Eu mando buscar outro lá no Piauí
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
 Manda buscar outro, maninha, lá no Piauí
 Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
 Manda buscar outro, maninha, lá no Piauí.¹⁰⁷

Essa canção também foi outro caso que estava no álbum *Alucinação*, e que acabou passando pelo crivo da censura, quando saiu no álbum *Coração Selvagem*, de 1977.¹⁰⁸ Ela seguiu uma toada¹⁰⁹: um tipo de canção breve e andamento lento, como o “Meu boi

¹⁰⁷ Belchior. **Pequeno mapa do tempo**. Álbum: *Coração Selvagem*. WEA Discos, 1977.

¹⁰⁸ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 108.

¹⁰⁹ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 191.

morreu” (1915), de Afonso Arinos.¹¹⁰ De melodia simples, a toada se caracterizou pelo seu caráter dolente e foi nela que Belchior externa o receio de viver no Brasil “*Eu tenho medo e medo está por fora/ O medo anda por dentro do teu coração/ Eu tenho medo que chegue a hora/ Em que eu precise entrar no avião/ Eu tenho medo de abrir a porta/ Que da para o sertão da minha solidão*”.

No fragmento, Belchior falou de forma clara sobre a questão do exílio. Existia sobre os artistas da Música Popular Brasileira uma ideia de “suspeição”, na qual os militares colocavam todos os músicos. Os argumentos eram os mais variados possíveis: haveria neles comunistas infiltrados e contestadores do regime que queriam confundir o cidadão útil.¹¹¹ Tal suspeição era feita por “valores ultramoralistas, antidemocráticos e anticomunistas”¹¹².

O receio ao exílio ou à fuga era mais que natural. No ano da deposição do presidente João Goulart, aqueles que eram favoráveis ao seu governo tiveram que ir embora do país, tais como Darcy Ribeiro, Hebert de Souza, Leonel Brizola, entre outros. Com o Ato Institucional número 5 teve que ir embora aqueles que participaram da luta armada.¹¹³ Os músicos que tinham participado dos festivais de música entre 1967 e 1968 entraram no radar dos militares, tais como Geraldo Vandré, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Nara Leão. Já na década de 1970, os circuitos universitários passaram a figurar na atenção dos

¹¹⁰ DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Editora 34, p. 334.

¹¹¹ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política. (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n 47, p. 103-126, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005. Acesso em: 18/12/2019., p. 104-105.

¹¹² Ibidem, p. 105.

¹¹³ FEIJÓ, Sara Duarte. “Em teu nome” e “Batismo de Sangue”: formas cinematográficas de representar o exílio na ditadura brasileira. *Projeto História*. São Paulo – SP, n. 43, p. 481-495, dez./ 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/4431/6711>. Acesso em: 18/12/2019., p. 484-485.

militares, com destaques a Chico Buarque, Milton Nascimento, Ivan Lins e Gonzaguinha ¹¹⁴ – muitos deles foram presos ou exilados.

Belchior usou como base a canção Clara, de Caetano Veloso, na qual o artista baiano citou a faca de ponta¹¹⁵. O letrista nordestino usou do fragmento no qual constou essa expressão para fazer uma representação do receio que ele tinha de andar nas ruas. Esse sentimento também se espalharia para outros setores da sociedade – daí a ideia da “cidade morta”. A suposta proteção vinda da faca e da corda não foi suficiente para amenizar o medo que o cantor descreveu na letra: *“Apertar o botão: cidade morta/ Placa torta indicando a contramão/ Faca de ponta e meu punhal que corta/ E o fantasma escondido no porão/ Medo, medo, medo, medo, medo”*.

O fragmento deixou claro que houve uma despolitização do espaço público por conta das leis repressivas que limitavam a ação e o discurso – fundamentais para fazer política: “no qual eu apareço aos outros e os outros em mim, onde os homens assumem uma aparência explícita, ao invés de se contentar em existir meramente como coisas vivas ou inanimadas”¹¹⁶. No caso do AI-5 houve um processo de repressão exacerbada a toda forma de expressão cultural, social e política que pudessem representar a “subversão” à ordem dominante.¹¹⁷

No restante da música, Belchior externou que teve medo em qualquer parte do Brasil. Ele citou estados, capitais e cidades e cantou literalmente que não se

¹¹⁴ Op. cit., p. 108.

¹¹⁵ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 208.

¹¹⁶ HANNAH, Arendt. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 211.

¹¹⁷ RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p. 46.

sentia seguro em nenhuma delas: *“Eu tenho medo de Belo Horizonte/ Eu tenho medo de Minas Gerais/ Eu tenho medo de Natal, Vitória/ Eu tenho medo de Goiânia, Goiás/ Eu tenho medo Salvador, Bahia, Eu tenho medo de Belém do Pará/ Eu tenho medo Pai, filho e Espírito Santo/ Eu tenho medo eu tenho C eu digo A”*. Na última estrofe indicada, pela análise feita, ficou claro que Belchior queria dizer muito mais do que se passava no país e só não fez por medo da ditadura.

Após listar as cidades de Porto Alegre, Recife, Fortaleza e os Estados da Paraíba e Ceará, Belchior diz: *“eu tenho medo e já aconteceu/ Eu tenho medo e ainda está por vir/ Morre o meu medo e isto não é segredo/ Eu mando buscar outro lá no Piauí/ Medo o meu boi morreu, o que será de mim? Manda buscar outro lá no Piauí/ Medo o meu boi morreu, o que será de mim? Manda buscar outro lá no Piauí”*.

O artista cearense usou como base nesse fragmento o reisado¹¹⁸, que é uma espécie de “teatro lírico popular que surgiu no país no fim do século XIX, que é acompanhado por um rico instrumental de violas”¹¹⁹ e que teve como centro o bumba meu boi.¹²⁰ Diante do receio de viver no Brasil, o compositor usou de suas tradições regionais para servirem como forma de alento diante de um momento político de forte repressão – configurando-se como uma linguagem de resistência ímpar, em uma época onde a circulação de produtos culturais diminuiu de forma significativa.¹²¹

¹¹⁸ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 112.

¹¹⁹ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 277.

¹²⁰ Ibidem, p. ibid.

¹²¹ NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IN: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**. Cidade do México, abril de 2002, p. 1-12. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt. Acesso em: 18/12/2019., p. 4-5.

Em que pese as reflexões que o letrista teve com relação à vida na ditadura militar, Belchior nunca “gostou de ser ponta de lança de militância contra o regime de exceção, nunca assumiu essa condição”¹²². Ele acreditava que a arte tinha um caráter mais libertador do que a política, e por conta disso, ele retrata em suas composições o desejo de viver em uma sociedade mais livre, plural e alegre.

É! 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...
Mas 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.
É! meus amigos,
Um novo momento precisa chegar.
Eu sei que é difícil começar tudo de novo,
Mas eu quero tentar.
Ano passado, apesar da dor e do silêncio,
Eu cantei como se fosse morrer de alegria.
Hoje, eu lhe falo em futuro e você tira o revólver,
Puxa o talão de cheque e me dá um bom-dia.
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.¹²³

Belchior iniciou sua canção colocando ao fundo o som do vento que paira sobre um deserto, simulando a experiência cotidiana num velho oeste¹²⁴, que sempre apareceu como o espaço da violência, da intriga e da falta de debate político, pois foi um ambiente em que

¹²² MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 106.

¹²³ Belchior. **Clamor no deserto**. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

¹²⁴ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 243.

se predominou a lei do mais forte: *“É! 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”*.

O letrista citou no fragmento a ideia de indiferença – no caso, a sua relação com o pai da namorada –, corriqueiros em tempos de extremismos políticos. A própria associação ao velho oeste como sinônimo de violência aludiu à presença dela nas relações cotidianas, uma vez “que a violência se encontra originalmente do lado do sujeito da dominação, da obediência e da interiorização”.¹²⁵

Belchior desejou na letra mudar o sentido dessa relação, porém, logo é repreendido por sua namorada, que defende que todo o continente americano estaria passando por experiências similares. Com o desejo de os Estados Unidos afastarem o “fantasma” do comunismo na América após a Revolução Cubana (1959), vários países latino-americanos passaram por ditaduras militares: Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai, Honduras, Nicarágua seriam alguns exemplos – movimentos orquestrados por militares treinados no Panamá na conhecida “Escola das Américas”.

Belchior lamentou que a experiência cotidiana seja marcada pela falta de diálogo. Ele salientou que desejava ser uma pessoa mais alegre para cantar uma coisa nova, porém, ficou receoso por conta das notícias de jornais que relatavam o clima político vivido no país: *“Quem me conhece me pede que seja mais alegre/ Mas é que nada acontece que alegre o meu coração/ Dá no*

¹²⁵ CHAUÍ, Marilena. A não-violência do brasileiro, um mito interessantíssimo. In: GALVÃO, Walnice Nogueira, PRADO, J.R. Bento (orgs.). 1980. *Almanaque 11*: Educação ou Desconversa?. São Paulo: Brasiliense, s.p.

jornal, todo dia, o que seria o meu canto/ Mas o negócio é cantar o luar do Sertão”.

Novamente o letrista usou da tradição nordestina como uma forma de resistência a esse clima de indiferença movida pela ausência de debate político. Para tanto, ele citou que a única coisa que restava era falar do sertão, e por conta disso ele resgatou na letra “Luar do Sertão”, de Catulo da Paixão Cearense¹²⁶, que falou da saudade de alguém que morou na cidade de ver novamente o luar no sertão – “fazendo uma apologia à vida campestre, tanto pela ingenuidade de seus versos como pela simplicidade de sua melodia”.¹²⁷

Belchior investiu no desejo de iniciar um diálogo maior na sua música. Ele citou que mesmo com a Ditadura Civil-Militar, ele não deixou de cantar, e que mesmo assim, a violência diária e a indiferença eram comuns nas relações sociais: *“Ano passado, apesar de toda dor e do silêncio/ Eu cantei como se fosse morrer de alegria/ Hoje, eu lhe falo em futuro e você tira o revólver/ Puxa o talão de cheque e dá um bom-dia”.*

O letrista alude ao sucesso já discutido do Álbum *Alucinação* e sua projeção nacional após Elis Regina ter cantado suas composições. A indiferença retratada na letra refletiu uma mentalidade tecnocrática estruturada no complexo IPES/ IBAD e vivida durante a “Ditadura Civil-Militar”, que simbolizava no cotidiano o despreço que a elite empresarial do país tinha pela pluralidade de ideias, pelos partidos políticos e pela própria democracia¹²⁸.

¹²⁶ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior:** investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 144.

¹²⁷ PEREIRA, Odirlei Dias. Luar no Sertão: A ingenuidade fora de moda. *Aurora*, Marília – São Paulo, n.3, dez/2018, p. 120-138. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/1200/1068>, Acesso em: 18/12/2019.

¹²⁸ DREIFUSS, René Armand. **1964:** A conquista do Estado (Ação política, poder, e golpe de classe). Petrópolis, Vozes, 1981, p. 229-259.

Daí então o compositor cearense percebeu que seria impossível falar naquele contexto tudo aquilo que desejava. Ele buscou um estado de paz mediante um contexto histórico, o qual tinha receio e que, infelizmente, tinha chegado: *“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 temia chegou.*

O compositor nascido em Sobral cita dois livros: *Feliz Ano Novo*, de Rubem Fonseca, e *1984* de George Orwell, escrito em 1948. O primeiro é conhecido na literatura por ter um forte discurso no qual a violência é “o lugar da enunciação, não agindo em prol do discurso, mas sendo-o em forma de descrédito em relação às instituições”¹²⁹.

A obra foi escrita em 1975, mas foi censurada pela Ditadura Militar por conta de suas narrativas cheias de sexo, violência e conflitos entre classes sociais; dito de outro modo, “a truculência que permeia os textos deve ser encarada como ponto crítico em que a sociedade inclina-se sobre as suas próprias chagas”.¹³⁰

Já a conhecida obra *1984*, que foi escrita por Eric Arthur Blair – mas memorado pelo seu pseudônimo George Orwell, retrata a vida em uma sociedade distópica, em 1948, que vive sob a égide de regimes totalitários. Simulando a vida em três continentes (Oceania, Eurásia e Lestásia), a população deve ser submissa ao “Grande Irmão” – que é a imagem de um

¹²⁹CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. A violência como discurso em *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca. **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**. Londrina – PR, v. 15, p. 17-27, jun./ 200. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24905/18251>. Acesso em: 18/12/2019., p. 26.

¹³⁰ CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. A violência como discurso em *Feliz Ano Novo* de Rubem Fonseca. **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários**. Londrina – PR, v. 15, p. 17-27, jun./ 200. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24905/18251>. Acesso em: 18/12/2019., p. 26.

homem que observa a tudo. Os cidadãos devem devotar-se a ele e amá-lo de forma incondicional.¹³¹

Nesse esteio, Belchior entendia que a sociedade brasileira na época da Ditadura Civil-Militar era violenta e que vivia sobre o império da censura. Em sua larga discografia, o artista de Sobral gravou vários álbuns e produções que tinham ora um discurso mais sensualizado, ora um discurso mais politizado:

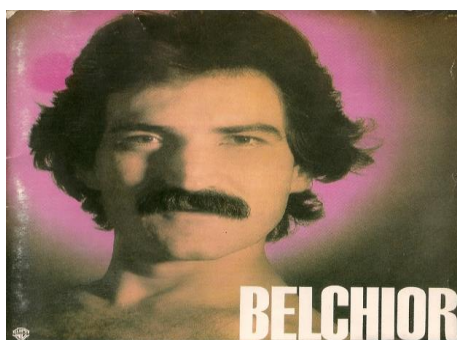


Imagem 3. Capa do Álbum *Coração Selvagem*. Álbum: *Coração Selvagem*, WEA Discos, 1977.

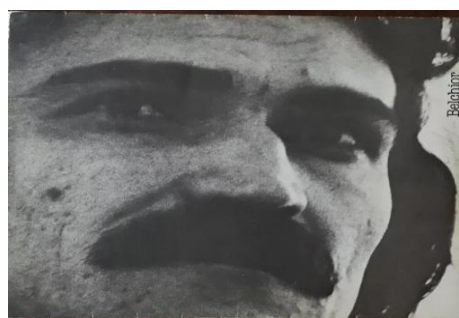


Imagem 4. Capa do Álbum *Era uma vez o homem no seu tempo*. Álbum: *Era uma vez o homem no seu tempo*. WEA, 1979.

As representações de Belchior nas capas foram muito diferentes. Na imagem 3, o cantor apareceu de forma extremamente sensualizada. O cabelo e o bigode estavam totalmente alinhados, o olhar denotou sensualidade, a parte superior do peito do artista estava à mostra e o fundo rosa criou uma produção artística que dialogou fortemente com o erotismo.

Já na imagem 4, o artista apareceu representando com traço mais envelhecido – destoando da imagem de *Coração Selvagem*. Seu olhar é similar à icônica pintura de Che Guevara – que foi elaborada pelo artista

¹³¹ MARTINS, Fernanda; GUIMARÃES, Marcela. 1984: a obra de George Orwell sob a perspectiva funcionalista das comunicações de massa. V *Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação*. 17 a 18 de outubro de 2013. Disponível em: http://coral.ufsm.br/sipecom/2013/wp-content/uploads/gravity_forms/1-997169d8a192ed05af1de5bcf3ac7daa/2013/09/Artigo-Fernanda-Martins-1984-a-obra-de-George-Orwell-sob-a-perspectiva-funcionalista-das-comunica%C3%A7%C3%B5es-de-massa.pdf. Acesso em: 18/12/2019., p. 4-5.

plástico Jim Flizpatrick¹³² e que se tornou um símbolo de atitude política, de liderança e de luta pela liberdade contra o imperialismo norte-americano.

Belchior tinha um apreço muito forte pelo dandismo (ver capítulo 2), mas só esse elemento importante não contribuiu para problematizar a diferença entre as capas no fim da década de 1970. O mercado fonográfico na época tinha trazido a influência do “Dancing Days”, que impulsionou a banda As Frenéticas. Apesar da vida efêmera, a proposta trouxe à baila um discurso para um grupo de jovens que desejaram viver os prazeres da vida noturna dentro de uma discoteca.¹³³

A banda britânica Bee Gees emplacava dezenas de sucessos em discotecas mundo afora. O quarteto sueco ABBA seguia o mesmo caminho. No cinema, o clássico filme *Nos embalos de sábado à noite* reproduzia em um drama musical a história de Tony Manero (John Travolta) – que tinha como a principal meta da vida dançar durante toda a noite de sábado. A Rede Globo também seguiu nessa linha e produziu a novela *Dancing Days*, que teve enorme sucesso à época.

Com essas produções, havia uma reorientação da indústria cultural brasileira. O presidente militar Ernesto Geisel (1975-1979) passou a estimular a produção cultural, e isso pode ser visto com a criação da Embrafilme, do Serviço Nacional de Teatro, da Funarte, do Instituto Nacional do Livro e do Conselho Federal de Cultura¹³⁴.

Tal tendência já vinha se desdobrando desde o início da Ditadura Militar, visto que era pauta dos

¹³² CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 224.

¹³³ MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

¹³⁴ RIDENTI, Marcelo. Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**. São Paulo- SP, v.17, n. 1, p. 81-110. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455>. Acesso em: 18/12/2019, p. 98.

militares o desenvolvimento de uma política de integração nacional, “que incluía o investimento em infraestrutura tecnológica para a televisão, censura e no mercado publicitário na posição de anunciante”.¹³⁵ Apesar do paradoxo, já que se estimulava a produção cultural em uma época de censura, vários artistas foram se adaptando à nova realidade, pois o mercado oferecia ótimas oportunidades com bons empregos no rádio, televisão, empresas de jornalismo, agências de publicidade e universidades públicas e privadas. Tal perspectiva era fundamental para atrair o projeto de desenvolvimento dos militares.¹³⁶

Sobre a sua fase de *sex symbol*, Belchior concedeu o seguinte depoimento: “numa sociedade politicamente reprimida existe, conseqüentemente, uma sensualização reprimida. Por isso tudo é que não adianta fazer um disco que não mobilize a consciência das pessoas”.¹³⁷ O cantor destacou o uso político do corpo, uma vez que o corpo é um “substrato absoluto da vida humana e objeto hermenêutico que não se pode descartar”.¹³⁸ O controle do corpo foi uma criação do Estado moderno, que impôs a disciplina nas escolas, quartéis, hospitais e fábricas e instaurou um rígido controle da disciplina e hierarquia visando ao controle do corpo político.¹³⁹

O ano de 1968 serviu como baliza para se discutir uma nova política para o uso do corpo. Em uma época autoritária, em que os artistas tinham seus corpos e movimentos vigiados e colocados em relatórios

¹³⁵ HAMBURGUER, Esther I. Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora). In: MICELI, Sérgio (Org.). **O que ler na Ciência Social brasileira**. São Paulo: ANPOCS/Editora Sumaré; Brasília: Capes, 2002. p. 53-84.

¹³⁶ RIDENTI, Marcelo. Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**. São Paulo- SP, v.17, n. 1, p. 81-110. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455>. Acesso em: 18/12/2019, p. 101.

¹³⁷ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 110.

¹³⁸ GOMES, Zandra Pedraza. Corpo, pessoa e ordem social. Tradução de Simone Andréa Carvalho da Silva. **Projeto História**. São Paulo - SP, n. 25, dez/ 2002. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/revph/article/view/10582>. Acesso em: 18/12/2019, p. 84.

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Trad. Ligia M. Pondé Vassalo. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 125-152.

despachados na Polícia Federal¹⁴⁰, não é de se estranhar essa relação que Belchior fez entre política, corpo e liberdade. Por conta disso, diante da forte repressão, em alguns momentos ele refletiu sobre a questão da censura usando o corpo, uma vez que ao reprimir, o Estado também criou condições para o conhecimento, cabendo “àqueles que se batem e debatem encontrar, eles mesmos, o projeto, as táticas, os alvos que necessitam”.¹⁴¹

Por outro lado, conforme o regime ditatorial ia mostrando a sua fragilidade, a Música Popular Brasileira ia delimitando os gostos e atendendo à demanda de um mercado fonográfico ávido por novidades culturais – visto que desejava uma realização mais rápida do seu produto¹⁴². Em que pese que a capa de *Coração Selvagem* tenha um foco voltado para o público feminino, frisa-se que tal perspectiva de gênero também pode ser encontrada com artistas como Chico Buarque e, principalmente, Roberto Carlos.

Belchior não ficou ileso às críticas por essa postura (ver capítulo 3). No entanto, o artista continuou ao longo do tempo fazendo produções com forte conotação sexual, da mesma forma, ele foi refletindo sobre as questões político sociais em tempos de ditadura militar e, após, os conflitos da abertura política:

¹⁴⁰ NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política. (1968-1981). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n 47, p. 103-126, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005. Acesso em: 18/12/2019.

¹⁴¹ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 86.

¹⁴² NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IN: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*. Cidade do México, abril de 2002, p. 1-12. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt. Acesso em: 18/12/2019, p.8.

Todo mundo sabe
 Todo mundo vê
 Que tenho sido amigo da ralé da minha rua
 Que bebe pra esquecer que a gente
 É fraca
 É pobre
 É vil
 Que dorme sob as luzes da avenida
 É humilhada e ofendida pelas grandezas do Brasil
 Que joga uma miséria na esportiva
 Só pensando em voltar viva
 Pro sertão de onde saiu
 Todo mundo sabe
 (principalmente o bom Deus, que tudo vê)
 Que os homens vão dizer que a vida é dura e incompleta
 Pra quem não fez a guerra e não quer vestibular
 Pra quem tem a carteira de terceira
 Pra quem não fez o serviço militar
 Pra quem amassa o pão da poesia
 Na limpeza e na alegria
 Contra o lixo nuclear.
 Como uma metrópole,
 O meu coração não pode parar
 Mas também não pode sangrar eternamente
 Tá faltando emprego
 Neste meu lugar
 Eu não tenho sossego
 Eu quero trabalhar
 Já pensei até passar a fronteira
 Eu vou pra São Paulo e Rio
 (eldorados da além-mar)
 A estrada é uma estrela pra quem vai andar.
 Oh! não! oh! não!
 Ai! ai! que bom que é
 A lua branca, um cristão andando a pé!
 Ai! ai! que bom, que bom se eu for
 Pés no riacho, água fresca, nosso senhor!
 Vou voltar pro norte/ semana que vem
 Deus já me deu sorte/ mas tem um porém
 Não me deu a grana/ pra eu pagar o trem¹⁴³

Belchior usou do ritmo da balada para enumerar as dificuldades vividas durante a época da Ditadura Civil-Militar e o período da abertura política. Ele usa como base de debate o livro *Diálogos da Grandeza do*

¹⁴³ Belchior. *Monólogo das grandezas do Brasil*. Álbum: Paraíso. Warner Music Brasil, 1982.

Brasil, escrito no século XVII, no Brasil Colonial, por Antônio Fernandes Brandão.¹⁴⁴

O atuante senhor de engenho escreveu que o Brasil era um país que tinha fauna e flora exuberantes. Porém, quando seus personagens Brandônio e Alviano discutem sobre o índio, eles chegam à conclusão de que seus hábitos seriam práticas que visariam adorar o diabo. Há na obra um forte contraste entre a cultura “selvagem” e miserável do indígena e do negro em detrimento da maravilha da natureza colonial no novo mundo.¹⁴⁵

Belchior apropriou-se do título do livro e passou de “diálogo” para “monólogo”; ou seja, que não haveria mais espaços no país para a discussão de ideias e de opiniões.¹⁴⁶ A negação de ideias contrárias se dava por um motivo simples: é sabido que o Brasil é um país rico em termos naturais e econômicos, porém tal exuberância não foi suficiente para melhorar os indicadores de vida de grande parte da população brasileira: *“Todo mundo sabe/ Todo mundo vê/ Que tenho sido amigo da ralé da minha rua/ Que bebe para esquecer que a gente/ É fraca, é pobre, é vil/ Que dorme sob as luzes da avenida/ É humilhada e ofendida pelas grandezas do Brasil/ Que joga uma miséria na esportiva/ Só pensando em voltar viva/ Pro sertão onde saiu”*.

A modernização nacional no Brasil, como se efetivou repleta de conservadorismo, deixou à margem a população mais pobre. Nesse caso, se por um lado houve uma economia que apresentava volúpia, por

¹⁴⁴ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 224.

¹⁴⁵ ARAÚJO, Marcia Maria de Melo. Influência do imaginário nos Diálogos das Grandezas do Brasil de Ambrósio Fernandes Brandão. **Anais do V SIMEL – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa**. Literatura, História e imaginário do Brasil colonial: escritas e representações, 2017, p. 1.679-1.692. Disponível em: <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/17926>. Acesso em: 19/12/2019.

¹⁴⁶ Op. cit., p. 171.

outro havia milhares de pessoas excluídas de seus benefícios – criando uma cadeia nefasta de exclusão.¹⁴⁷ Frisa-se que no fim da década de 1970, Ernesto Geisel já não assumiu o governo brasileiro com as mesmas taxas de crescimento econômico que vinham da época do Governo Médici.

O crescimento do PIB girava em torno de 5% em 1975 e apresentou indicadores ruins na virada da década de setenta para a oitenta. A inflação e a dívida externa também aumentaram naquela época, o que também contribuiu para explicar a pauperização de grande parte da população brasileira.¹⁴⁸ Concretizava-se, assim, o modelo proposto pela modernização conservadora.

Belchior seguiu em seu “Monólogo” que trouxe uma visão de país rico, porém, excludente, abarcando as dificuldades de uma parcela da população brasileira. Ele discordava da ideia de meritocracia, alegando que o problema da miséria do povo era ocasionado por fatores estruturais, pois a pátria em transição democrática era uma pátria excludente: *“Todo mundo sabe (principalmente o bom Deus, que tudo vê)/ Que os homens vão dizer que a vida é dura e incompleta/ Pra quem não fez a guerra e não quer vestibular/ Pra quem não tem a carteira de terceira/ Pra quem não fez o serviço militar/ Pra quem amassa o pão da poesia/ Na limpeza e na alegria/ Contra o lixo nuclear”*.

O processo de transição democrática teve início em decorrência do estrangulamento externo, da crise de finanças públicas, da perda de capacidade material do Estado de superar a crise, da recessão, da aceleração inflacionária e das rupturas sensíveis da

¹⁴⁷ SCHWARTZMAN, Simon. *As causas da pobreza*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p. 31-32.

¹⁴⁸ GASPARI, Elio. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 234.

aliança desenvolvimentista.¹⁴⁹ O colapso do modelo do Estado de Bem-estar Social (Welfare State), a profunda crise econômica proveniente do “Choque Mundial do Petróleo” de 1973 e o flerte com o discurso neoliberal¹⁵⁰ aguçavam ainda mais as mazelas sociais. Belchior salienta que o problema da pátria não era motivado pelo jovem que não prestou vestibular ou não se alistou no exército, do trabalhador sem carteira assinada ou do poeta que tentou criar um país difícil. O problema do Brasil, em sua visão, seria estrutural e histórico, que teria implicações na vida do jovem, do trabalhador, do artista e de outros sujeitos que viveram aquela conjuntura de abertura política.

O compositor nordestino seguiu na letra lamentando a situação do país: *“Como uma metrópole/ O meu coração não pode parar/ Mas também não pode sangrar eternamente/ Tá faltando emprego/ Neste lugar/ Eu não tenho sossego/ Eu quero trabalhar/ Já pensei até passar a fronteira”*. A economia brasileira no III Plano Nacional de Desenvolvimento do Governo João Batista de Oliveira Figueiredo já não conseguia esboçar reações, uma vez que, na década de 1980, a economia brasileira foi marcada por graves desequilíbrios externos e internos, que exigiam das autoridades a implantação de inúmeros ajustes econômicos, muitas vezes com consequências desfavoráveis para o emprego e a renda da maior parte da população brasileira.¹⁵¹

¹⁴⁹ SALLUM JÚNIOR, Basílio. **Labirintos**: Dos generais à Nova República. São Paulo: Hucitec, 1996, p. 90. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. *“A verdadeira Legião Urbana são vocês”*: Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018.

¹⁵⁰ PRADO, Gustavo dos Santos. **O “Nascimento do Morto”**: punkzines, cólera e música popular brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

¹⁵¹ CAPELLARI, Pedro. **Brasil – Concentração de renda**: indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004. p. 33.

O contexto autoritário criou uma espécie de “nova consciência coletiva”¹⁵² – que acabou permitindo novas formas de ação e “representações políticas, construindo historicamente a ideia de resistência civil e democrática, que não tardaria a irromper no espaço público mais amplo”¹⁵³. Nota-se que os discursos de Belchior ficaram mais diretos, em especial, devido ao fim do AI-5, em 1979, que permitiu maior liberdade artística.

Belchior em “Monólogo das Grandezas do Brasil” usa como base a música “Estrada de Canindé”, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, que narrou a alegria de um sujeito itinerante pelo Sertão, observando a Lua, ao lado de sua amada¹⁵⁴. Ele usou desse fragmento para contar a dificuldade de viver em São Paulo e manifestar o desejo de voltar para o Nordeste – projeto que tornou inviável por conta da falta de dinheiro: *“A estrada é uma estrela pra quem vai andar/ Oh!, não! Oh! Não!/ A lua branca, um cristão andando a pé!/ Ai! Ai! que bom, que bom se eu for/ Pés no riacho, água fresca, nosso senhor/ Vou voltar pro norte! Semana que vem/ Deus já me deu sorte/ Mas tem um porém/ Não me deu grana/ pra eu pagar o trem”*.

A Lei da Anistia, que foi sancionada pelo presidente João Batista de Oliveira Figueiredo em 18 de agosto de 1979, permitiu o retorno dos presos políticos ao país. Belchior tratou do exílio na canção “Tudo outra vez”¹⁵⁵. Nessa letra ele usou como base o poema “Canção do Exílio” de

¹⁵² NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 2002. p. 16.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 169.

¹⁵⁵ Belchior. *Tudo outra vez*. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo (1979). WEA, 1979. Ver: MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 119.

Goncalves Dias¹⁵⁶, escrito em 1843, quando o poeta romântico estava em Portugal e exaltava de forma saudosa as belezas do Brasil.

Outra canção que criticou regimes extremistas é “Conheço o meu lugar”,¹⁵⁷ que alude à “Garcia Lorca, poeta espanhol que foi assassinado em 19 de agosto de 1936 pelo regime franquista”¹⁵⁸; ou seja, não faltaram produções na discografia de Belchior, que ele abordou, condenou e colocou como ele e tantas pessoas sofreram em tempos de repressão, torturas e exílios. Os problemas sociais, políticos e econômicos na Nova República continuaram sendo discutidos pelo compositor cearense, ainda mais com um regime político que surgiu com a negação da Emenda Dante de Oliveira – que previa eleições diretas para presidente da República.

No entanto, frisa-se que o movimento das “Diretas Já” – do qual Belchior participou –, revelou “práticas discursivas [que] atingiam a racionalidade tecnocrática e o individualismo burguês dos discursos dominantes”¹⁵⁹. A emergência do “novo sindicalismo”, a oposição metalúrgica em São Paulo, o advento da CUT (Central Única dos Trabalhadores) e os movimentos de periferia, envolvendo vários sujeitos e agentes, davam o tom da mudança.¹⁶⁰ – mesmo com o esforço que a classe política, os militares e a mídia fizeram para esvaziar o sentido plural, combativo e conflitivo das “Diretas Já”¹⁶¹.

¹⁵⁶ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 220.

¹⁵⁷ Belchior. **Conheço o meu lugar**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo (1979). WEA, 1979.

¹⁵⁸ Op. cit. 2017, p. 119.

¹⁵⁹ SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). São Paulo: Paz e Terra, 1988, p.195-277.

¹⁶⁰ PRADO, Gustavo dos Santos. **O “Nascimento do Morto”**: punkzines, Cólera e música popular brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

¹⁶¹ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e poder no Brasil contemporâneo**. Curitiba: Juruá, 1996, p. 125.

Os temas que surgiram durante a Ditadura Civil-Militar foram recorrentes em suas produções artísticas. A miséria do povo naquele tempo e o medo da censura estiveram salientes na canção “Populus”. O medo de andar nas ruas e do exílio foram evidentes em “Pequeno Mapa do Tempo” e “Tudo outra vez”. A violência do regime é representada em suas canções e o drama latino-americano de viver com ditaduras militares também foram propostas do compositor na música “Clamor no Deserto”.

Belchior explorou o uso político do corpo na capa do álbum *Coração Selvagem* – no qual o compositor apareceu de forma sensualizada –, e no trabalho *Era uma vez o homem no seu tempo* (Imagem 4) – álbum que seu rosto ficou similar ao líder revolucionário Che Guevara. Procurou-se mostrar que a censura fazia o controle do corpo do artista, e nesse caso, a ideia de emancipação do corpo, da afetividade e da sexualidade foram estratégias efetivas que envolveram a luta do indivíduo por sua própria liberdade.

O paradoxo de um país rico que tem um povo pobre estava presente em “Monólogos da Grandeza do Brasil” – que de modo geral sintetizou o projeto de modernização conservadora do Estado Brasileiro. Na referida canção, em “Pequeno Mapa do Tempo” e “Clamor no Deserto”, Belchior ressaltou a sua identidade nordestina visando criar uma persona em tempo de repressão política.

Outra proposta que o compositor nordestino desenvolveu foi a de discutir a ideia do Brasil, de América Latina e de sua personalidade enquanto sujeito que nasceu na região. Como foi um tema caro a Belchior, tal temática será vista no próximo subcapítulo.

1.3 Identidades latino-americanas

Belchior ficou conhecido no cenário da Música Popular Brasileira ao discutir em suas canções os dilemas e conflitos da construção da identidade da América Latina e, conseqüentemente, inserir o Brasil na formação dessa identidade. O artista de Sobral dizia em entrevistas que problematizar essa relação era uma forma de inserir a identidade brasileira na fraternidade latino- americana, uma vez que o Brasil estaria “isolado culturalmente da grande tradição irmã latino-americana”.¹⁶²

Na década de 1970, havia uma conjuntura que discutia a questão da identidade latino-americana dentro da música popular, almejando criar uma forma de socialização por meio da criação de um passado comum e da problematização das influências do imperialismo norte-americano na política, na economia e na própria cultura.¹⁶³

A poderosa influência dos Estados Unidos na América Latina durante a Guerra Fria, a interferência direta do maior império do planeta no financiamento de ditaduras militares no continente americano, a Revolução Cubana (que se tornou um símbolo de resistência à intransigência dos Estados Unidos na América) e a influência da cultura norte-americana no Brasil (que Belchior também incorporou) foram elementos importantes que balizam as discussões em

¹⁶² GUILERME, R. A música de Belchior no panorama da música popular brasileira. Programa Caminhos da Cultura. Fortaleza: Rádio Universitária FM/ Universidade Federal do Ceará, 6 de mar. 1983. (Entrevista de Belchior ao apresentador Ricardo Guilherme). Apud: CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 22, p. 228-229.

¹⁶³ PAUOLA, Marcelo Ferraz. A América Latina na Música Popular brasileira: dois idiomas e um coro canção. **Darandina Revista Eletrônica**. Juiz de Fora – MG, v.4, n.1, p. 1-18, 2001. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/A-Am%C3%A9rica-Latina-na-M%C3%BAsica-Popular-Brasileira-dois-idomas-e-um-coro-can%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 9/1/2020, p. 1-2.

torno da latinidade e brasilidade na produção artística de Belchior.

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,
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, pelo 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.
Ai! Solidão que dói dentro do carro...
Gente de bairro afastado,
onde anda 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 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 Sul¹⁶⁴

Belchior investiu no gênero musical balada para salientar a sua identidade latino-americana na

¹⁶⁴ Belchior. **Voz da América**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

condição de sujeito e artista.¹⁶⁵ Há no início da canção uma forte discussão entre modernidade *versus* tradição, uma vez que o ritmo das grandes cidades da América Latina não permitiria que o sujeito tivesse um contato pleno com sua própria latinidade.

Para reforçar esse elo, Belchior usa a música de Daniel A. Robles, “El Condor Passa”¹⁶⁶, que foi escrita por Julio de la Paz. Eles usaram como base uma canção tradicional peruana do século XVIII. Tal proposta resultou em uma peça que foi apresentada em 1913 no Teatro Mazzi.¹⁶⁷

Ela foi muito tocada em praças nas cidades peruanas onde usaram a flauta doce. A zarzuela tratou-se de uma representação dramático musical que surgiu na Espanha por volta do século XVII nas encenações que eram realizadas para o rei Felipe IV.¹⁶⁸ Atualmente, a música é considerada um patrimônio cultural do Peru: no caso específico da canção de Robles e La Paz, ela tratou de uma denúncia social no que tange ao enfrentamento de duas culturas: a anglo-saxônica e a indígena¹⁶⁹.

O condor que a canção faz referência é o grande passado dos Andes – um dos maiores símbolos da América Andina. Belchior salientou que era necessário trazer uma canção com esses elementos para ressaltar uma identidade latina, almejando estimular a arte do continente com o protesto e a rebeldia: *“El condor que passa sobre os Andes/ E abre as asas sobre nós/ Na fúria das cidades grandes/ Eu quero abrir a minha voz/*

¹⁶⁵ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 103.

¹⁶⁶ Ibidem, ibid.

¹⁶⁷ ROSA, Fernando. A incrível história de El Condor Passa. Senhor F. Integração pela música. Disponível em: <http://portal.senhorf.com.br/interna.php?P=622>. Acesso em: 1/1/2019.

¹⁶⁸ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, p. 371.

¹⁶⁹ O Baú do Edu. Disponível em: <http://obaudoedu.blogspot.com/2019/01/simon-garfunkel-el-condor-pasa.html>. Acesso em: 9/1/2019.

*Cantar, como quem usa a mão/ Para fazer um pão/
Colher alguma espiga/ com quem diz no coração: meu
bem, não pense em paz/ Que deixa a alma antiga”.*

Belchior continuou na poética musical alegando que era necessário que os povos da América Latina tivessem contato com a sua própria cultura, ou seja, afastando-se de outras visões estrangeiras que tinham a tendência de criar vários tipos de estereótipos que contribuiriam muito pouco para entender o que era de fato a América Latina.¹⁷⁰

Esse tipo de reflexão deveria estar presente nas ruas, no rádio e nas relações afetivas, visto que era uma baliza importante para que a América Latina pensasse nela mesma; ao passo que Belchior também se colocava como um porta-voz desse ideal: *“Tentar o canto exato e novo/ Que a vida que nos ensina/ Pra ser cantado pelo povo/ Na América Latina/ Eu quero que a minha voz/ Saia no rádio, pelo no alto-falante/ Que Inês possa me ouvir/ Posta em sossego a sós/ Que num quarto de pensão/ Beijando um estudante”.*

A proposta de Belchior se inseriu em um contexto mais amplo, no qual a América Latina passava por amplas transformações. O fato de ele dirigir o seu discurso voltado para uma reflexão de uma cultura latina foi resultado de amplas mudanças que ocorreram no continente ao longo do século XX, momento no qual a população urbana teve um crescimento de quase 60%. Comunidades rurais tradicionais com fortes raízes indígenas, que tinham pouco contato com a modernidade, passaram a compor uma trama essencialmente urbana, que “possui uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma

¹⁷⁰ SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. *PRACS*, Campinas – SP, v. 4, n. 4, 2011, p. 29-39. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2019.

constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação”¹⁷¹.

Após trazer uma mensagem de alento para aqueles sujeitos que tinham sido exilados do país: “*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 autora/ Recupere o bom humor*”, Belchior reforçou que essa ideia de pertencimento à América Latina poderia fazer com que os sujeitos fossem felizes.

Mais: o letrista alegava que era possível usufruir de uma vida repleta de afetos e livre das amarras sociais e morais, uma vez que o homem viveria sua vida urdida na trama latino-americana: “*Ah! Solidão que dói dentro do carro/ Gente de bairro afastado/ Onde anda meu amor? Moça, murmure: estou apaixonada/ E dance de rosto colado/ sem nenhum pudor*. Nota-se que a experiência histórica tem o corpo como epicentro”¹⁷² – que “abarca uma trajetória que inclui o nascimento, o crescimento, o funcionamento do organismo, a doença e a morte”¹⁷³

Seguindo nessa perspectiva, Belchior reforçou que os sentimentos, as emoções e o amor poderiam fazer emergir uma nova ideia sobre a América do Sul. Tal tendência estava presente na história do continente, que teve em suas culturas tradicionais registros da arte, do sagrado, da natureza, da criatividade e da sensualidade¹⁷⁴: “*E à noite, quando em minha cama/ For deitar minha cabeça/ Eu quero ter cabeça/ Eu quero ter*

¹⁷¹ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: poderes oblíquos. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013, p. 285.

¹⁷² MATOS, Maria Izilda Santos de. **Corpos e emoções**: história, gênero e sensibilidades. São Paulo: e-manuscrito, 2018, p. 20.

¹⁷³ Ibidem, ibid.

¹⁷⁴ LOPES, Edna Ferreira. América Latina: nosso corpo tem suas raízes. **Revista Latino-americana de psicologia corporal**. v.1, n. 2, p. 51-56, out./ 2014. Disponível em: <https://psicorporal.emnuvens.com.br/rlapc/article/view/21/46>. Acesso em: 11/03/2023, p. 53.

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 apareça/ Sobre a América/ Sobre a América/ Sobre a América do Sul”.

Como na América Latina, a criatividade se expressou “no tom da pele, no corpo em movimento, nas formas de enfrentamento diante das adversidades da vida, na morte, na ressurreição e na esperança”¹⁷⁵, Belchior continuou em suas canções trazendo uma interpretação do que seria a identidade do continente:

O Nordeste, sentado na esquina do mapa
Olivado de los Reyes del mundo en un siglo de luce
Se mira no Atlântico: Américas, Áfricas
Índios, pobres e jovens, tudo um negro blues

A dor do Nordeste, a cor do Nordeste
Deste e daqueloutro que homem não vê
Las venas abiertas de Latino-América:
Mil poetas, primatas que abraçam o E.T.

A anarquia de corpo, paixão dia a dia: sensualidade
E a folia do povo na democracia: feli(z)cidade
O prazer e o trabalho que a mulher pedia: liberdade
Toda a mocidade em radioatividade: louçania
Sob o sol das estrelas tudo é novidade: alquimia
Ah! meu Deus, se eu pudesse cantar de verdade, dançaria

Sensualidade
Louçania
Feli(z) cidade
Alquimia
Liberdade
Utopia¹⁷⁶

Misturando vários ritmos caribenhos, Belchior iniciou sua poética musical ressaltando o papel do Nordeste no processo da formação identitária da

¹⁷⁵LOPES, Edna Ferreira. América Latina: nosso corpo tem suas raízes. *Revista Latino-americana de psicologia corporal*. v.1, n. 2, p. 51-56, out./ 2014. Disponível em: <https://psicorporal.emnuvens.com.br/rlapc/article/view/21/46>. Acesso em: 11/03/2023, p. 52.

¹⁷⁶ Belchior. *Ploft*. Álbum: Cenas do próximo capítulo. Paraíso Discos, 1984.

América Latina. Para tanto, ele reforçou a posição geográfica dessa região brasileira – com seu litoral voltado para o Oceano Atlântico – e que presenciou o hibridismo¹⁷⁷ do branco, negro e índio, que formou o povo brasileiro; por outro lado, a escravização e a morte de negros e indígenas deixaram um legado de miséria, opressão e pauperização desses povos: “O Nordeste, sentando na esquina do mapa/ Oliviado de los Reyes del mundo em um siglo de luce/ Se mira no Atlântico: Américas, Áfricas/ Índios, pobres e jovens, tudo em negro blues”.

Belchior realizou uma aproximação do Nordeste (e do Brasil) à América Latina, por conta de que tal aproximação se popularizou ao longo da Guerra Fria. A distância entre as áreas historicamente foi mais saliente do que as aproximações. A começar pela posição geográfica, pois o Brasil é um país mais ao Sul da América Latina.

Um dos grandes líderes da independência de uma parte da América Latina, Símom Bolívar, ao propor a união da América Latina, ele não incluiu o Brasil.¹⁷⁸ No fim do século XIX era incomum que políticos, intelectuais e escritores hispânicos utilizassem a expressão América Latina e colocassem nela o Brasil¹⁷⁹; ou seja, América Latina “era simplesmente outro nome para América Espanhola”.¹⁸⁰

Escritores diversos do Brasil também salientavam as diferenças “geográficas, a história, a economia e a sociedade brasileira baseada na agricultura e

¹⁷⁷ CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: poderes oblíquos. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

¹⁷⁸ SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, 2011, p. 29-39. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2019, p. 53.

¹⁷⁹ SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, 2011, p. 29-39. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2019, p. 292.

¹⁸⁰ Ibidem.

escravatura, e, acima de tudo, a língua, a cultura e as instituições políticas”¹⁸¹ – mesmo reconhecendo “a herança ibérica e católica no Brasil e na América Espanhola”¹⁸². Dom Pedro II também não desejava qualquer tipo de união do continente, visto que o maior parceiro comercial do Brasil era a Inglaterra. Pode-se também salientar que a Guerra do Paraguai acabou atizando ainda mais as divisões que existiam na América Latina.¹⁸³

Outro ponto que chama a atenção no fragmento de Belchior e que ele usou do blues para simbolizar a dor dos jovens negros surgidos no Brasil. Contudo, o estilo citado pelo compositor cearense, mesmo surgido nos Estados Unidos, foi uma música que serviria de base para o lamento dos escravos do Sul do país, especialmente nas plantações de algodão.¹⁸⁴ O gênero “é um estilo tipicamente negro, cujos maiores expoentes foram as cantoras Billie Holiday e Bessie Smith, e guitarristas como B.B King e Buddy Guy.”¹⁸⁵ – e foi apropriado por vários artistas na América Latina.

Belchior seguiu em sua canção no processo inverso. Ele entendia que havia uma forte proximidade entre o Brasil e a América Latina. Para tanto, ele usou como base na canção o livro de Eduardo Galeano *As veias abertas da América Latina*. O escritor uruguaio problematizou na obra os efeitos nefastos da dominação europeia e americana nos países do continente.

Proibido de circular em vários países que passaram por ditaduras militares – inclusive, no Brasil –, a obra escancara que a espoliação sofrida pelo

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Ibidem, p. 294.

¹⁸⁴ DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 52.

¹⁸⁵ Ibidem, *ibid.*

continente latino-americano não poderia ser remediada pelo próprio sistema capitalista, à medida que o fluxo do capital externo desnacionaliza o setor produtivo.¹⁸⁶

Nesse caso, tanto o Brasil quando a América Latina tinham passado por um processo similar, e por conta disso, para Belchior, a realidade das regiões deveria ser vista dentro de uma ótica de unidade: *A dor do Nordeste/ A cor do Nordeste/ Deste e daquele outro que home não vê/ Las venas abiertas de Latino-América: Mil poetas, primatas que abraçam o E.T.*

A partir daí, Belchior discutiu na canção que o Nordeste (e os nordestinos) poderiam viver de forma plena, pois haveria uma construção de uma identidade que não teria mais a influência externa ou estrangeira – mas sim uma latino-americana: sensual, feliz, livre, elegante, mágica e dançarina: “*A anarquia de um corpo, paixão dia a dia: sensualidade/ E a folia do povo na democracia: feli(z)cidade/ O prazer e o trabalho que a mulher pedia: liberdade/ Toda a mocidade em radioatividade: louçania/ Sob o sol das estrelas tudo é novidade: alquimia/ Ah! meu Deus, se eu pudesse cantar de verdade, dançaria*” – criando uma espécie de “comunidade imaginada”, pois ela é imaginada por que “os membros das mais minúsculas das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria dos seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”¹⁸⁷.

Belchior reforçou ao final da letra a ideia de que a união retratada acima se tratou de uma “*Utopia*” – que

¹⁸⁶ OLIVEIRA, Alexandre Queiroz. Quando se rompe o silêncio: o livro *As Veias Abertas da América Latina* e sua trajetória no Brasil. **Temporalidades: Revista de História**. Belo Horizonte – MG, v.5, n. 1, jan.-abril/2012, p. 6-28. Disponível em:

http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/BibliotecaDigital/BibDigitalLivros/TodosOsLivros/As-Veias-Abertas-da-America-Latina.pdf. Acesso em: 9/1/2019.

¹⁸⁷ ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 32.

seria um modelo de sociedade ideal mentalizado por Thomas Morus que não existe na realidade. Dito de outro modo, os desejos apregoados pela canção – Felicidade, Alquimia, Louçania, Liberdade –, estariam distantes da formação da identidade da América Latina, visto que o próprio continente foi um projeto aberto e heterogêneo, pelo fato de muitos sujeitos e agentes estarem envolvidos no processo, tais como brancos, negros, índios e mestiços, além de estar no contexto do colonialismo europeu.¹⁸⁸

Mesmo diante das dificuldades, que Belchior retratou nas suas composições em pensar em uma identidade latino-americana de forma mais ampla e universal, o letrista tomou-a como um projeto artístico, trazendo outras leituras e interpretações – às vezes, imersa em um universo mais particularista e individualista:

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

¹⁸⁸ FIGUREIRAS, Fernanda. Em busca de uma identidade latino-americana. **Cadernos Prolam/USP**. São Paulo. v. 12, n. 22, p. 38-47, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82515/108519>. Acesso em: 9/1/2019, p. 39.

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
 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
 Na na na na na na na¹⁸⁹

Tomando como base as baladas americanas, Belchior compôs essa canção usando uma frase do filósofo cearense Augusto Pontes, que em uma aula na Universidade de Brasília, em que Belchior estava presente, disse: “eu sou apenas um rapaz latino-

¹⁸⁹ Belchior. *Apenas um rapaz latino-americano*. Álbum: *Alucinação*. Polygram, 1976.

americano sem parentes militares”.¹⁹⁰ Incorporando a ideia do “apenas”, Belchior aqui investiu na ideia de um sujeito menor, trazendo à baila uma ideia de cidadão comum¹⁹¹.

Belchior colocou na letra que sua condição latino-americana estaria pautada no ato de migrar, naquilo que estaria ouvindo e na assimilação das composições. No caso da primeira estrofe, ele se refere a Caetano Veloso e Gilberto Gil em “Divino, Maravilhoso”, pois a referida poética estaria influenciando a sua visão de mundo: *“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 (2x)”*.

O compositor cearense avançou na letra dizendo que havia dialogado com várias pessoas, cogitando a possibilidade de verificar se tudo não estaria bem e que sua visão de mundo estivesse enganada. Contudo, ele insistiu que não havia conseguido encontrar ninguém que tivesse uma visão positiva da vida: *“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”*. A canção denotou um forte enfrentamento de Belchior à proposta artística da Tropicália¹⁹² – posição que foi explorada pelo livro de forma mais intensa no capítulo 3.

Belchior percebeu que aqueles que diziam que a vida estaria ruim estariam certos, pois se vivia o período da Ditadura Civil-Militar (Ver subcapítulo 1.2). Nesse caso, ele passou a perceber como a censura ia

¹⁹⁰ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior: apenas um rapaz latino-americano**. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 82-83.

¹⁹¹ ZAGHETTO, Heitor. **A “Alucinação” de Belchior: Delírio e nordestinidade nas canções de um migrante nordestino na metrópole**. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017, p. 21.

¹⁹² Op. cit., p. 82.

afetando várias esferas de sua existência: *“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”* (2x). Nota-se nesse excerto um forte diálogo com o poema “Sentimental”, de Carlos Drummond de Andrade, que em determinado momento afirma: “Neste país é proibido sonhar”¹⁹³.

De modo geral, não se percebe nessa letra um eufemismo com relação a um projeto de identidade latino-americana. O que se nota é a constatação dessa identidade em uma ótica mais humilde e sofrida. Afinal, mesmo o Brasil vivendo em uma ditadura, que visou garantir os interesses dos Estados Unidos, a potência do norte nunca viu no Brasil condições de ser um líder da América Latina; por outro lado, o retorno de vários exilados ao longo da década de 1970, que vieram de países latino-americanos, fizeram com que as discussões sobre a ideia de América Latina ficassem mais forte no Brasil.¹⁹⁴ Como “ditadura e democracia fazem parte da história do continente latino-americano” – é impossível não pensar a identidade da América Latina sem refletir sobre os golpes militares, pela explosão demográfica e urbana, pela precária constituição dos direitos humanos e pelas gigantescas desigualdades sociais.¹⁹⁵

O compositor de Sobral avançou nessa perspectiva, colocando que a vida como cidadão latino-

¹⁹³ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 140.

¹⁹⁴ BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. *Est. Hist.*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 189-321, jul.-dez/ 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v22n44/v22n44a01.pdf>. Acesso em: 9/1/2019, p. 310-313.

¹⁹⁵ JELIN, Elizabeth; ARAUJO, Maria Paula. Apresentação. IN: FICO, CARLOS, FERREIRA, Marieta de Moraes; ARAUJO, Maria de Paula; QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Ditadura e Democracia na América Latina**: balanço histórico e perspectivas. Rio de Janeiro: FGV, 2008, p. 8-9.

americano foi marcada por tensões, dificuldades e contradições que seriam impossíveis de não serem colocadas em sua letra: *“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”*.

Belchior então rememorou as dificuldades do início da carreira na qual tocava por cachês mirrados e estilos musicais, que não tinha tanta afeição¹⁹⁶. Os traços da repressão apareceram vivos ao longo de toda a letra do compositor, que contribuíram para formar um traço de identidade latino-americana triste e melancólica: *“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 (2x)”*

Na última estrofe da poética musical, Belchior resgatou as suas influências sonoras. Ele discorda da proposta da música “Divino, Maravilhoso”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que colocou que “Tudo é divino, tudo é maravilhoso”¹⁹⁷. Também refutou o esoterismo e o mistério presentes na música “Esotérico”, de Gilberto Gil.¹⁹⁸

Para ele, o que havia na América Latina era uma vida simples, difícil e repleta de intempéries econômicas e políticas que impediriam a formação de

¹⁹⁶ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 43.

¹⁹⁷ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 108.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 162.

qualquer tipo de sonho, fuga ou escapismo: “*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*”. Nessa letra Belchior endossou um discurso comum na história da América Latina que a alinha como uma região do planeta caótica, particularista, autoritária, primitiva e subdesenvolvida.¹⁹⁹

Em uma entrevista, ele enfatizou esse argumento:

O fundamental dessa música, do “rapaz latino-americano” é justamente essa frase: ‘Eu sou apenas um rapaz latino- americano sem dinheiro no banco, sem parentes importantes e vindos do interior’. Essa afirmação enfática de ser um latino- americano. Portanto, uma pessoa na esquina do mundo, uma pessoa do terceiro mundo, uma pessoa na expectativa, uma pessoa dependente do restante do mundo, mas com uma capacidade enorme de desdobramento vital, de resistência, de rebeldia, do espírito, de novidade, de transformação, de poder do novo.²⁰⁰

De modo geral, ele manteve essa leitura da América Latina em outras composições, que acabou reforçando que um dos traços marcantes da identidade do continente seria justamente o grau de pauperização que a população se encontrava:

Nós somos uns pobres
diabos sul-americanos,
ô, ô, ô, ô
Os derradeiros moicanos, ô, ô, ô
Peris, cecis, guaranis –
um glamour de índios de Chateaubriand
Tambores tão bons,
uns quantos radares,

¹⁹⁹ SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, 2011, p. 29-39. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2019, p. 33.

²⁰⁰ CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica- discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 228.

antenas de raça tantã
Voz de palmas: palmeiras, batidas!
Dançar ao som de uma só mão
Pra nós da geral – macacos geniais! –
Fora do carnaval não há salvação
Lá em São Luís, cristão infeliz,
o bom selvagem aprende francês
Pra ler (e escrever)
o poema do Brasil no original,
pela primeira vez!
E nesses Brasis – um Paris tropical –
Henri Salvador de Martinique!
Dans l'esprit de la danse une chance!
Vive la France Antarctique!

Nós somos uns pobres
diabos sul-americanos,
ô, ô, ô, ô
Os derradeiros moicanos, ô, ô, ô

Uns brancos de alma negra...
des masques cubistes, africaines,
decor.
Uns pretos no branco e uns brancos no preto –
americanamente bicor
Uns barrocos, baianos do sul,
com tudo sutil e sensual:
De terno de linho, chapéu de palhinha –
belos como Dorival
Verão (do verbo ver) o verão (estação) que,
quem vier, viverá
Dans les tristes tropiques,
dans les beaux pays de la bas
E nesses brasis – um paris tropical –
Le maracatu atomique
Dans l'esprit de la danse une chance!
Vive la France antarctique!

Nós somos uns pobres
diabos sul-americanos,
ô, ô, ô, ô
Os derradeiros moicanos, ô, ô, ô

Alavantú, nossa gangue,
A quadrilha do sangue danse lá en arrière
Que sonhamos, nos campos,
Duchamp, Picasso e Rimbaudelaire
Canibales tropicales
en parade autour de la Tour Eiffel
Dans mon île – tabaco de cuba pour messieur le colonel
Domingos, Sivuca, Gonzaga no acordeón,

nossos clochards
Brilhe o belga Jacques Brel,
já que bel nisso não é de brilhar
E nesses brasis – um Paris tropical!
tous les voix de l'afrique!
Dans l'esprit de la danse une chance!
Vive la France antarctique²⁰¹

Belchior apareceu nessa composição com Moraes Moreira. Ele investiu na marcha carnavalesca²⁰² – que se popularizou no Brasil nos blocos carnavalescos com marcha – rancho e marcha de salão e seguem a introdução instrumental e estrofe – refrão. Com essa base, Belchior argumentou qual é a visão que outros países têm da América Latina e ele endossou essa interpretação de forma crítica: “*Nos somos uns pobres diabos sul-americanos/ Ô, Ô, Ô, Ô/ Os derradeiros mocainos/ Peris/ Cecis/ Guaranis/ Um glamour de índios de Chateaubriand/ Tambores tão bons/ Uns quatro radares/ Antenas de raça tantã*”.

Como historicamente a América Latina era vista como “O vasto império do diabo de redenção impossível ou duvidosa”²⁰³, Belchior reproduziu essa interpretação almejando dar base à sua crítica sobre a situação da América Latina. Nota-se no fragmento que ele também citou os personagens Peri e Ceci, da obra *O Guarani*, de José de Alencar ²⁰⁴. O livro conta a história de amor, vivida pelo índio corajoso e valente que fazia de tudo para proteger a sua amada Ceci – inclusive se convertendo ao cristianismo.

²⁰¹ Belchior. **Os derradeiros moicanos**. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

²⁰² CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 191.

²⁰³ GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978. Apud: SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, p. 29-39, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2020, p. 36.

²⁰⁴ Op. cit., p. 141.

O compositor também usou como base a novela Atala, escrita por François de Chateaubriand, que foi publicada em 2 de abril de 1801. A obra traz o desejo do escritor “em retratar o amor entre dois selvagens”²⁰⁵, Chactas e Atala, “a partir de lendas, de costumes e de cultos vivenciados pelos indígenas”²⁰⁶. Na história, Atala é uma índia primitiva convertida ao cristianismo que acaba influenciando Chactas a ter o contato com esse tipo de fé.²⁰⁷

Belchior investiu que a América Latina – por ter sofrido o processo de colonização – tinha se tornado uma área triste, sendo o carnaval o único momento em que essas máculas da colonização poderiam ser amenizadas: “*Voz de Palmas: Palmeiras, batidas! / Dançar ao som de uma só mão/ Para nós da geral – macacos geniais! – / Fora do carnaval não há salvação/ Lá em São Luís, cristão infeliz/ O Bom selvagem aprende francês/ Para ler (e escrever) o poema do Brasil original, pela primeira vez!*”.

O compositor satirizou que a história da América Latina só teria valor se fosse escrita pelos europeus – em uma clara crítica ao eurocentrismo. Para tanto ele retomou o “mito do bom selvagem”, presente no contrato social, de Jean Jacques Rousseau – que defendia que o homem era bom, puro e pacífico no estado de natureza – e colocou que esse índio só teria uma história se ela fosse contada pelos europeus. O resgate da cidade de São Luís, presente no fragmento da poética musical, se dá pelo fato de que a capital do Maranhão foi fundada pelos franceses, em 1612, cujo nome foi dado em homenagem ao rei Luís IX (1214-1270).

²⁰⁵ CARMINATTI, Natália Pedroni. O Fantástico oral: uma leitura de Atala, de François-René Auguste de Chateaubriand. *Lettres Françaises*, n. 17, n.2, p. 325-340, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/9906/6547>. Acesso em: 10/1/2020, p. 327.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Ibidem.

Belchior desenvolveu de forma ácida na letra os paradoxos em torno dos dualismos presentes na colonização brasileira entre europeu x índio, civilização x barbárie e do moderno x arcaico. Historicamente, apesar das controvérsias, o conceito de América Latina tem origem francesa “Amerique Latine” e “foi sendo utilizada por intelectuais franceses em meados do século XIX, para justificar o imperialismo francês no México sob o domínio de Napoleão III”²⁰⁸, pois o líder acreditava em uma suposta unidade linguística, cultural e racial dos povos latinos.²⁰⁹

A América Latina foi interpretada à luz do conceito assimétrico, no qual a “história reconhece conceitos opostos que são aplicados de um modo que o reconhecimento mútuo fica excluído”²¹⁰, ou seja, “a denominação usada para o outro, que para este outro equivale linguisticamente a uma privação, mas que na realidade pode ser equiparado a uma espoliação”²¹¹.

No caso da América Latina, o conceito assimétrico contribuiu para que o continente fosse visto pela Europa e os Estados Unidos de forma negativa, pois aludem ao povo latino-americano como uma mescla de temperamentos que lidariam com o orgulhoso, a irracionalidade, a sensualidade, a instabilidade e a violência – denigrando a imagem do povo latino.²¹²

Diante desse cenário, Belchior entendia que a literatura e a música poderiam modificar o rumo das

²⁰⁸ SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, 2011, p. 29-39. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2019, p. 30.

²⁰⁹ SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, 2011, p. 29-39. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2019.

²¹⁰ REINHART, Koselleck. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC/ Rio, 2006, p. 193.

²¹¹ Ibidem, ibid.

²¹² FERES Jr, João. Latin America como conceito: a constituição de um outro americano. **Teoria e Sociedade**. Rio de Janeiro, n. 11, v. 2, p. 18-41, jul.-dez/ 2003. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/331843071_Latin_America_como_conceito_a_Constituicao_de_um_Outro_Americano. Acesso em: 10/10/2010, p. 24-30.

coisas. A partir daí o compositor passou a exaltar na sua letra uma possibilidade de mudança por meio da valorização da latinidade e das suas influências culturais. Por conta disso, ele citou na poética Henri Salvador²¹³ – um veterano da música francesa que nasceu na Guiana Francesa e que foi um dos percussores da bossa nova: “*Henri Salvador de Marinique!/ Dans l'esprit de la danse une chance!*”.

Além disso, ele valorizou os hibridismos culturais²¹⁴ que contribuíram para formar uma identidade latino-americana: “*Uns brancos de alma negra*” e um “Uns pretos no branco e uns brancos no preto”. Também rememorou a figura de Chico Buarque em “Piano na Mangueira” (“De terno de linho, chapéu de palinha”)²¹⁵, Dorival Caymmi, Jorge Mautner “Maracatu Atômico” (“*Le maracatu atomique!*”), Dominginhos, Sivuca, Luiz Gonzaga e o compositor francófono Jacques Romain Georges Brel. (“Tabaco de cuba pour messieur le colonel”).²¹⁶

Também enalteceu na letra o pintor, escultor e poeta francês Marcel Duchamp e o pintor espanhol Pablo Picasso. Intelectuais franceses de tempos diversos que exerceram influência em Belchior foram incluídos na poética musical: Jean Nicoas, Arthur Rimbaud, Charles Pierre Baudelaire e o antropólogo Claude Lévi Strauss (*Das les tristes tropiques*)²¹⁷.

Além de valorizar a cultura francesa, Belchior entendia que, caso o Brasil tivesse sido colonizado pela

²¹³ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 181.

²¹⁴ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: poderes oblíquos. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

²¹⁵ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 148.

²¹⁶ Ibidem, p. 106.

²¹⁷ Ibid., p. 137.

França e as incursões do país europeu não tivessem ficado a pontos isolados – como é o caso do Rio de Janeiro e algumas regiões da Paraíba, Sergipe, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão –, talvez, os rumos do Brasil poderiam ter sido diferentes. Por conta disso, Belchior terminou sua canção com a frase: “Vive la France Antarctique” – em uma clara referência à França Antártica – que surgiu com a invasão francesa no Rio de Janeiro entre 1555 a 1570.

Belchior, no esforço de trazer a sua visão de América Latina, acabou representando o continente de várias maneiras: suas interpretações oscilavam da alegria à melancolia e da unidade à fragmentação. Contudo, foi nítido em seu projeto artístico como o compositor cearense acreditava que era necessário que os sujeitos discutissem os conflitos da América Latina e por isso ele se colocou como um porta-voz desse ideal – marcando de forma ímpar a História da Música Popular Brasileira.

Em “Voz da América”, o cantor deixou claro que era necessária uma discussão sobre a identidade latino-americana que poderia ficar a cargo de seu próprio povo, e essa problematização deveria estar presente nas relações sociais. Já em “Ploft”, o cantor procurou aproximar o Brasil à América Latina, uma vez que à época (década de 1980) havia um ambiente fecundo para esse movimento. Nesse projeto de aproximação, Belchior usou o Nordeste como base, pois ele via que a sua região natal tinha vários pontos convergentes com vários países latinos. Ambas as canções apresentam um forte traço otimista que viabilizaria os seus conteúdos discursivos.

Contudo, Belchior trouxe uma interpretação mais individualista em “Eu sou apenas um rapaz latino-americano”. O ato de migrar, a miséria, a exclusão

social e a censura em tempos de Ditadura Civil-Militar seriam os traços marcantes da América Latina, que ofereceria uma identidade, por conta do subdesenvolvimento, pautada em uma vida simples, difícil e repleta de intempéries econômicas e políticas, o que reforçaria uma interpretação do continente (e do próprio Belchior) humildes – que foi um dos traços mais marcantes dessa composição.

Dito de outro modo, a América Latina seria uma região de contrastes, alimentados por dualismos provenientes de interpretações assimétricas feitas por Estados Unidos e Europa (civilização x barbárie), o não reconhecimento das interpretações do continente feitas pelos próprios latino-americanos (conduta que Belchior satiriza) e o predomínio das interpretações eurocêntricas. Por conta disso, em “Os verdadeiros moicanos”, Belchior valorizou os hibridismos e exaltou a cultura francesa na tentativa de reafirmar o seu próprio traço de rapaz latino-americano.

Esse é o Brasil de Belchior: um país segregado pelo sul rico e o norte pobre e semiárido, que acabou forçando milhares de migrantes nordestinos em direção a São Paulo e ao Rio de Janeiro. É o Brasil da luta pela sobrevivência, do racismo, do preconceito, das contradições e do desejo do migrante de retornar à sua terra.

Belchior também entendia e colocou em sua discografia que o Brasil foi o país do medo. São incontáveis canções que o artista externou o seu receio da Ditadura Civil-Militar, que para além da censura, acabou criando um país ainda mais desigual por conta da “modernização conservadora” – característica que o cancionista sempre combateu. É o Brasil da violência política, do exílio e do controle do corpo e que, por conta de sua mentalidade conservadora, foi incapaz de

explorar as suas riquezas de modo que elas chegassem à população que mais precisava delas. Mas também foi o país do movimento das “Diretas Já”, do qual o artista participou com bastante entusiasmo.

Por fim, o Brasil é um país latino-americano que ainda sofre para entender qual é o seu papel dentro desse universo político e cultural. É um enorme país que não entende a sua própria condição. Belchior procurou discutir esse impasse misturando estilos, poesias e ritmos de artistas variados que contribuíram para a formação da cultura que circula abaixo do Rio Grande. A ideia de América Latina para o letrista não poderia ficar circunscrita ao etnocentrismo e as assimetrias. Seria necessário discutir a cultura latina por aqui, e ao fazer isso, Belchior colocou que uma das essências da América Latina seria a de que suas riquezas culturais caminham paralelas ao seu subdesenvolvimento – que reverbera nas relações entre as diferentes regiões do Brasil e no atraso do pensamento político.



BELCHIOR:

experiências e visões de
mundo do rapaz
latino-americano



CAPÍTULO 2



O capítulo que segue pretende discutir as visões que Belchior teve com relação ao campo do afeto. Além disso, problematiza as influências dandistas que Belchior aplicou em sua trajetória artística. As visões da natureza inspiradas no ideal romântico e o receio da tecnologia também foram rastreadas. Ao fim, o texto tenciona as relações que Belchior teve com o cristianismo e a exclusão social.

2.1 Dandismo e afetividades

“Símbolo sexual, eu? Nem de longe”²¹⁸

Belchior teve dezenas de canções com temas centrais, como os afetos, as sensibilidades, a sensualidade e o amor. É uma linha de trabalho muito cristalizada em sua vasta produção musical e pode ser encontrada desde a década de setenta. A música popular brasileira investiu fortemente na questão da liberdade afetivo-sexual após a decretação do AI-5 e por isso se encontram vários artistas que “tematizaram a problemática das mulheres, da sexualidade e da erotização e das relações de gênero”²¹⁹. O estrondoso sucesso de Roberto Carlos, com trilhas sonoras de novela, também deve ser levado em consideração; a influência do mercado fonográfico da época, que insistia que o compositor teria que produzir esse tipo de composição; e sua

²¹⁸ Belchior em entrevista ao jornal O Globo (1977). In: MEDEIROS, Jotabê. **Belchior: apenas um rapaz latino-americano**. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 93.

²¹⁹ PARANHOS, Adalberto. Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular brasileira (1970-1980). **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História: lugares dos historiadores: velhos e novos desafios**. 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis-SC, p. 1-11. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945030_d982c5151194aa20967441052aa3ae9f.pdf. Acesso em: 13/1/2020.

fama de *latin lover*, que se espalhou com o sucesso e com o assédio do público feminino.²²⁰

Também pode ser observado que Belchior investiu em uma proposta artística que tinha um forte traço dandista. O dandismo foi uma forma de comportamento masculino que surgiu após a queda da aristocracia após a Revolução Francesa²²¹. Via de regra, o dandista “não dissocia a atitude política da expressão estética” e expressa a sua visão de mundo por meio “da aparência, do vestuário, dos gestos”²²², criando uma “arte de viver sob o signo da distinção e da dessemelhança”²²³ – ou seja, um personagem que “vive em constantes contradições entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano, o mito e a utopia, mas sobretudo, entre o moderno e o contemporâneo”.²²⁴

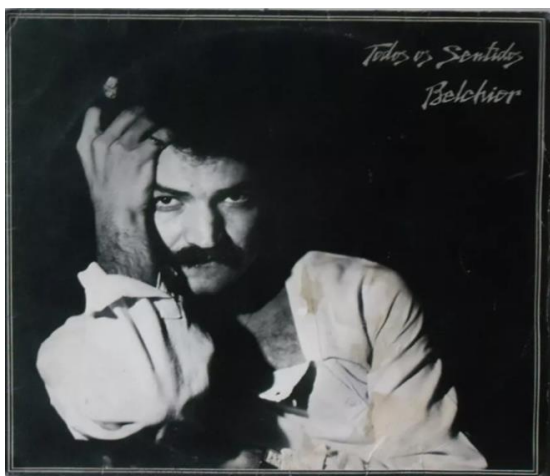


Imagem 5. Belchior. Capa do Álbum Todos os sentidos. Álbum: *Todos os sentidos*. WEA Discos, 1978.

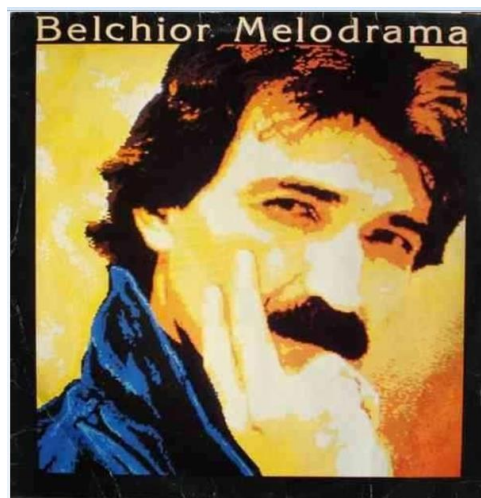


Imagem 6. Belchior. Capa do Álbum Melodrama. Álbum: *Melodrama*. Universal Music Internacional, 1987.

²²⁰ Op., cit., p. 93.

²²¹ ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. *Acervo*. Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 105-127. Maio.-agos/ 2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910>. Acesso em: 13/1/2020, p. 106.

²²² Ibidem, p. 107.

²²³ Ibidem, ibid.

²²⁴ BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; DUARTE FILHO, Ricardo. *Inúteis, Frívolos e Distantes: à procura dos dândis*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019, p. 27.

Nota-se em ambas as capas que Belchior apareceu de forma sensualizada. Na imagem à esquerda, o braço direito do compositor segura a sua cabeça e os seus dedos estão emaranhados no cabelo trazendo a imagem de um cantor charmoso. A sombra feita pelo braço escondeu a metade do tórax; já a outra parte apareceu por conta dos botões da camisa abertos. O olhar direto para a câmera criou uma representação que almejou construir a imagem de um símbolo sexual.

Por outro lado, na imagem à direita, o LP *Melodrama*, a mão de Belchior sustentou o queixo. A imagem criou a ideia de que o cantor tinha acabado de virar a cabeça realçando um movimento sedutor. A camisa apareceu com a gola erguida, um tipo de moda que denotou refinamento, desde quando Elvis Presley a popularizou e a tornou como um símbolo de distinção social e requinte; a face de Belchior apareceu pálida, pois a cor dela é similar àquela que está no fundo da capa; e por conta disso, a imagem acabou realçando a cor da camisa, o cabelo bem cortado e o traço firme do bigode – que seria uma das grandes marcas do cantor do Ceará. (vide que ele também aparece como destaque em *Todos os sentidos*)

No álbum *Todos os sentidos* aconteceu o inverso: o fundo escuro acaba escondendo o cabelo do cantor e sua face apareceu de forma mais cristalizada, contudo, a camisa clara permitiu que o corpo do cantor aparecesse representado forte e com um traço bem delineado. Em ambas as imagens analisadas, o comportamento dandista do músico foi bem saliente.

Lord Byron, poeta londrino que nasceu em 1788, é considerado o mentor desse movimento cultural, que tinha um estilo romântico, aventureiro, impulsivo e crítico.

Byron defendia em seus poemas ideais libertários, criticava vários desafetos e falava com frequência sobre a nobreza, a capacidade de sedução do homem, da natureza e dos sentimentos²²⁵, na perspectiva segundo a qual “a vida e a arte estão indissolúvelmente ligadas”²²⁶.

Belchior tem várias declarações nas quais alega que recebeu uma influência forte de Byron e isso pode ser visto também nas composições do artista:

Eu estou muito cansado
Do peso da minha cabeça
Desses dez anos passados (presentes)
Vividos entre o sonho e o som, iê
Eu estou muito cansado
De não poder, de não poder falar palavra
Sobre essas coisas sem jeito
Que eu trago em meu peito
E que eu acho tão bom, iê
Quero uma balada nova
Falando de brotos, de coisas assim
De *money*, de banho de lua, de ti e de mim
Um cara tão sentimental (2x)
Quero a sessão de cinema das cinco
Pra beijar a menina e levar a saudade
Na camisa toda suja de batom (3x)²²⁷

Novamente em uma canção que tem como base a “balada”, Belchior investiu na narrativa de um sujeito que vive um dilema existencialista no amor. A poética musical usou de início uma citação de Fernando Pessoa “Entre o sono e o som”²²⁸, na qual o escritor português descreveu um forte dilema entre aquilo que ele era com aquilo que ele pensava, comparando-o como um rio. O cancionista usou dessa mesma perspectiva, dentro de uma ótica

²²⁵ AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli. **Don Juan de Lord Byron** – estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 17-20.

²²⁶ Ibidem, p. 20.

²²⁷ Belchior. **Todo sujo de batom**. Álbum: Coração Selvagem, WEA Discos, 1977.

²²⁸ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 139.

romântica: *“Eu estou muito cansado/ do peso da minha cabeça/ desses anos passados (presentes)/ vividos entre o sonho e o som, iê/.*

O eu lírico sentiu medo de falar sobre as contradições e os seus sentimentos. O peito (região do corpo que simboliza afetividade) apareceu carregado de emoções que o cancionista desejou relatar: *“Eu estou muito cansado/ De não poder, de não poder falar palavra/ Sobre essas coisas sem jeito/ Que eu trago em meu peito/ E que eu acho tão bom, iê”*. Percebe-se também que a voz rouca e anasalada (típica de Belchior) também assumiu nessa canção e em todo o disco (ver capítulo 1) uma forte carga erótica.²²⁹ Naquela conjuntura, vários artistas se colocaram para falar sobre os seus sentimentos, das suas contradições, da busca pelo prazer e pela independência²³⁰.

Daí então Belchior passou a relatar que desejava viver algo novo, ou seja, que tinha o intento de falar abertamente sobre os seus sentimentos, que estariam sendo sufocados. Ele alegou que desejava falar das suas emoções de forma mais leve, e por conta disso, ele usou como base a música “Banho de Lua”, de Celly Campelo, uma das primeiras artistas que disseminaram o rock no Brasil.²³¹ A letra da artista trouxe uma mulher livre que pode usufruir de seus sentimentos à luz do luar.

Com essa influência, Belchior alegou que desejava falar dos seus amores com suavidade: *“Quero uma balada nova/ Falando de brotos/ de coisas assim/ De*

²²⁹ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, p. 104.

²³⁰ PARANHOS, Adalberto. Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular brasileira (1970-1980). **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História: lugares dos historiadores: velhos e novos desafios**. 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis-SC, p. 1-11. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945030_d982c5151194aa20967441052aa3ae9f.pdf. Acesso em: 13/1/2020, p. 3.

²³¹ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p.13.

Money, de banho de lua, de ti e de mim/ Um cara tão sentimental/ Quero uma balada nova/ Falando de brotos/ de coisas assim / De Money, de banho de lua, de ti e de mim/ Um cara tão sentimental”.

O discurso eivado de jovialidade foi uma marca do cantor e ele manteve em boa parte de sua trajetória artística. Os dilemas foram comuns aos jovens, pois na sociedade moderna, como se sabe, os jovens vivem em transição e criam várias alternativas que acabam oferecendo contradições “às incertezas quanto ao próprio destino pessoal”²³².

Belchior na última estrofe da canção mudou a sua postura diante de seus próprios sentimentos; ele passou a cantar sobre eles de forma mais livre. (exatamente como queria). O escuro do cinema e o namoro naquele espaço ensejavam a produção de um relacionamento com uma forte carga erótica: “*Quero a sessão de cinema das cinco/ Pra beijar a menina/ e levar a saudade/ na camisa toda suja de batom*”; afinal, os sentimentos “não precisam de nenhuma justificativa além do fato de serem experimentados pelo sujeito”²³³.

Há várias composições que o letrista destacava os amores que não foram correspondidos. Belchior destacava nelas uma forte carga emotiva e triste, o que acabou contribuindo para alimentar a imagem de um cantor romântico, sexy e com uma forte ligação com o público feminino.²³⁴, pois o “dândi deve seduzir e encartar, comunicando-se artisticamente”.²³⁵

²³² FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p. 22-23.

²³³ ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 55.

²³⁴ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, p.105.

²³⁵ P. 112.

Dentro do carro
 Sobre o trevo
 A cem por hora, ó meu amor
 Só tens agora os carinhos do motor
 E no escritório em que eu trabalho
 e fico rico, quanto mais eu multiplico
 Diminui o meu amor
 Em cada luz de mercúrio
 vejo a luz do teu olhar
 Passas praças, viadutos
 Nem te lembras de voltar, de voltar, de voltar
 No Corcovado, quem abre os braços sou eu
 Copacabana, esta semana, o mar sou eu
 Como é perversa a juventude do meu coração
 Que só entende o que é cruel, o que é paixão
 E as paralelas dos pneus n'água das ruas
 São duas estradas nuas
 Em que foges do que é teu
 No apartamento, oitavo andar
 Abro a vidraça e grito, grito quando o carro passa
 Teu infinito sou eu, sou eu, sou eu, sou eu²³⁶

Belchior desenvolveu a sua narrativa usando de uma balada romântica, que aproxima a sua produção musical a de Roberto Carlos – que o cancionista sempre admirou.²³⁷ O enredo de “Paralelas” é muito parecido com as “Curvas da estrada de Santos”²³⁸; contudo, na música de Roberto Carlos a história se passa dentro do carro, onde o eu lírico assevera que acelerou o carro por conta de um amor não correspondido; já em “Paralelas”, apesar da trama estar associada a um carro que parte em alta velocidade, o narrador está vendo o automóvel da janela do seu escritório.²³⁹

²³⁶ Belchior. **Paralelas**. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

²³⁷ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 139.

²³⁸ Ibidem, p. 164.

²³⁹ ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. **Acervo**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 105-127. Maio.-agos/ 2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910>. Acesso em: 13/1/2020, p. 106.

O narrador exclamou que vê o carro da amada indo embora em alta velocidade e a partir daquele momento, ela só teria o “motor” como seu companheiro; enquanto isso, Belchior colocou que continuou fazendo o seu trabalho, porém, ele entrou na contradição amor *versus* dinheiro, vida afetiva *versus* vida profissional: “*Dentro do carro/ sobre o trevo/ a cem por hora, ó meu amor/ só tens os caminhos do motor/ e no escritório em que eu trabalho/ e fico rico, quanto mais eu multiplico/ diminui o meu amor*”.

Logo, o dinheiro foi o agente responsável por diminuir o ímpeto sentimental do eu lírico. Charles Baudelaire, poeta e dandy francês, que nasceu em 1821 e recebeu a influência de Byron, alegou em várias escritos que o dinheiro não era algo essencial, pois “a força do homem residia justamente nos atos do espírito”²⁴⁰: “o dândi não aspira o dinheiro como a algo essencial; um crédito ilimitado é o bastante, ele deixa essa grosseria paixão aos atos vulgares mortais”²⁴¹.

Diante desse cenário no qual o eu lírico está distante da amada, ele passou a vê-la em todos os rastros de luzes da cidade, presente nos postes de praças e viadutos – valorizando experiências visuais e estéticas que não precisam do dinheiro para se efetivarem.

Belchior também usou no excerto a música “Corcovado”, de Tom Jobim²⁴²; contudo, o segundo reproduz na letra que a bela imagem do Corcovado ficava mais bela, pois ele estava junto à amada, já

²⁴⁰ ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. *Acervo*. Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 105-127. Maio-agos/ 2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910>. Acesso em: 13/1/2020, p. 115.

²⁴¹ BAUDALAIRE, Charles. *O dândi*. In: BALZAC, Honoré de; BAUDALAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. Manual do dândi: a vida como estilo. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004, p. 14.

²⁴² CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza - CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 161.

Belchior sinalizou uma grande solidão por estar distante do seu amor: *“Em cada luz de mercúrio/ vejo a luz do teu olhar/ Passas praças, viadutos/ Nem te lembras de voltar, de voltar, de voltar/ No Corcovado, quem abre os braços sou eu/ Copacabana, esta semana, o mar sou eu”/ Como é perversa a juventude do meu coração/ Que só entende o que é cruel, o que é paixão*”.

O rastro dos pneus na rua molhada criou duas retas paralelas que foram usadas por Belchior para simbolizar o afastamento retratado na canção. Daí então ele exclamou o desejo de voltar à amada, alegando que estaria gritando o seu nome da janela do seu apartamento: *“E as paralelas dos pneus n'água das ruas/ São duas estradas nuas/ Em que foges do que é teu/ No apartamento, oitavo andar/ Abro a vidraça e grito, grito quando o carro passa/ Teu infinito sou eu, sou eu, sou eu, sou eu*”. O traço melancólico e corrosivo era típico da cultura dos dândis, pois “o dandismo é um sol poente; como o astro que declina, é soberbo, sem calor e pleno em melancolia”²⁴³.

Na década de 1970 houve a explosão de várias artistas mulheres. Encarnando o papel de compositora e intérprete: a liberdade sexual, o prazer feminino e uma nova política do corpo eram retratados nas canções de várias compositoras.²⁴⁴ Vanusa, conhecida cantora da música popular, que nasceu em 1947, gravou “Paralelas” de Belchior. Ela projetou a música do compositor fora do país, tanto é que na ocasião do casamento do irmão de sua mulher, Angela, em Londres, Belchior teve a mesma canção gravada pela

²⁴³ Op. Cit., p. 18.

²⁴⁴ PARANHOS, Adalberto. Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular brasileira (1970-1980). *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História: lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis-SC, p. 1-11. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simpósios/pdf/2019-01/1548945030_d982c5151194aa20967441052aa3ae9f.pdf. Acesso em: 13/1/2020, p. 5.

artista Gigliota, que fez grande sucesso em vários países da Europa.²⁴⁵

Não ao acaso, o cancionista tem várias composições que exaltam o papel do amor e da exaltação da mulher:

Olha-me:
oh! yes! oh! yes!
brasileiramente linda
oh! yes! oh! yes!
brasileiramente linda.
mente brasileira
mente lindamente brasileira
Envolve-me
oh! yes! oh! yes!
brasileiramente linda
oh! yes! oh! yes!
lindamente brasileira.
Eu não vou querer o amor somente: é tão banal!
Busco a paixão fundamental,
(edípica vulgar)
de inventar meu próprio ser.
Oh! senhora Dona Cândida,
coberta de ouro e prata!
descubra seu corpo/rosto:
nós queremos ver-lhe a alma.
Antes que algum rouxinol
diga que é dia, é de manhã,
o sol já vem (here comes the sun!)
vem, estrela camponesa,
vênus, nuvem nua, lua nova, anjo fêmea...
e beija-me, oh! yes! oh! yes!
como se eu fosse um homem livre
oh! yes! oh! yes!
como um gesto primitivo
oh! yes! oh! yes!
do amor humano/animal, substantivo...
do amor humano/moreno, brasileiro.
(no Brasil e no estrangeiro)
O maior amor do ano no cinema americano²⁴⁶

Essa balada romântica que dialogou com a música *country* exaltou o feminismo²⁴⁷. Para o eu lírico, a

²⁴⁵ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, p.103.

²⁴⁶ Belchior. **Brasileiramente linda**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

²⁴⁷ Op. cit., p. 103.

mulher brasileira teria a mente e o corpo “lindos”. Os pares da forma que foram poetizados criaram a representação de ser perfeito, que deve ser amado e contemplado: “Olha-me: oh! yes! oh! yes!/ *brasileiramente linda/ oh! yes! oh! yes!/ brasileira linda/ mente brasileira/ mente lindamente brasileira/ Envolve-me/ oh! yes! oh! yes!/ brasileira linda/ / oh! yes! oh! yes!/ lindamente brasileira*”. Há no fragmento um forte jogo de sedução que também pode ser encontrado em Don Juan de Lord Byron, cujo personagem seduz e se deixa seduzir com o claro intento de seduzir a própria sociedade em que vive.²⁴⁸

O eu lírico passou a relatar que busca uma essência afetiva com o objetivo de modificar as estruturas do seu próprio ser para viver uma relação que ainda não tinha experienciado. Por conta disso, Belchior resgata a trajetória mítica do Édipo Rei, de Sofocles.²⁴⁹

A história conta a trajetória de Édipo que tinha sido condenado à morte, quando ainda era um bebê por seu pai, o rei de Laio, pois o progenitor teve uma visão que alegava que seu filho teria uma relação com a sua mãe. A profecia se concretiza, Édipo tem um filho com sua mãe, e quando ambos ficam sabendo a verdade, a sua “mãe-mulher” comete suicídio e Édipo perfura os próprios olhos, dizendo que não queria ver os próprios pecados. A história concede a Belchior condições para que ele pudesse metaforizar a intensidade da relação que ele desejava viver: “*Eu não vou querer o amor somente: é tão banal!/ Busco*

²⁴⁸ AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli. **Don Juan de Lord Byron** – estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 17-20.

²⁴⁹ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 138.

a paixão fundamental (edípica vulgar)/ de inventar meu próprio ser”.

Belchior não externou na música um desejo de dominação, ele quer que a mulher narrada seja livre para amar e viver livre das convenções sociais que historicamente foram impostas, para que a companheira tenha prazer sexual. Para trabalhar com esse tema caro às teses feministas, ele resgata a personagem Cândida Raposo (Dona Cândida), presente no conto Ruído de Passos, de Clarice Lispector. Ela possui 81 anos e viveu em uma “batalha dicotômica entre a moralidade mariana estabelecida por ideais de pureza e o desejo sexual proibitivo estigmatizado em Eva”²⁵⁰, além do “estigma que desvaloriza a mulher mais velha”²⁵¹.

A personagem narrada por Clarice Lispector procurou por meio da masturbação e do desejo de morrer livra-se da angústia oriunda do desejo sexual, pois ela não conseguiu se libertar das amarras psicoculturais que a “mantém cativa no imaginário de que a mulher não tem o direito de se permitir o prazer sexual com ou sem a presença do homem, ou seja, de forma libertadora”²⁵² – que é justamente o que Belchior propõe na letra: *“Oh! Senhora Dona Cândida/ Coberta de ouro e prata!/ Descubra seu corpo/ rosto: nós queremos ver-lhe a alma/ Antes que algum rouxinol/ diga que é dia, de manhã/ o sol já vem (Here Comes The Sun!); a última parte dessa estrofe foi tirada da música Here comes the sun, de George Harrison, 1969.*²⁵³

²⁵⁰ KAUSS, Vera; COSTA, Dilermando Moraes da. **Dona Cândida**: uma leitura da sexualidade feminina em Ruído de Passos de Clarice Lispector. Revista Uniabeu. V. 7, n. 15, 2014, p. 167-178. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/1313/pdf/67>. Acesso em: 13/1/2020, p. 174.

²⁵¹ Ibidem, ibid.

²⁵² Ibidem, p. 176.

²⁵³ CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 22, p. 414.

Belchior exaltou a sua mulher livre, chamando-a de *Vênus* (estrela ligada ao amor²⁵⁴), totalmente despida (*nuvem nua*), representando um novo ciclo feminino (*lua nova*)²⁵⁵ e a perfeição (*anjo fêmea*) – insinuando uma espécie de “competência afetiva”, ou seja, “a capacidade de identificar os próprios sentimentos e falar deles, capacidade de ter empatia com a posição um do outro e de encontrar soluções para eles”²⁵⁶.

O eu lírico reforçou que a mulher, ao ficar livre das amarras sexuais com relação ao sexo, poderia ser dona do próprio corpo – o que criaria uma trama existencialista similar a filmes norte-americanos que falam sobre a questão do amor: “*E beija-me, oh! yes! Oh! yes! Como se eu fosse um homem livre/ Oh! yes! Oh! yes/ como um gesto primitivo/ Oh! yes! Oh! yes/ do amor humano/animal, substantivo.../ do amor humano/moreno, brasileiro. (no Brasil e no estrangeiro) / O maior amor do ano no cinema americano*”.

De modo geral, na composição do artista de Sobral, a mulher se tornou mulher trazendo à baila a tese central do feminismo, que não “apenas buscava a obtenção de reconhecimento e oportunidade para exercer direitos com o homem, mas lutava por reconhecimento da identidade da mulher”²⁵⁷, rompendo com a submissão com relação ao homem e colocando essa discussão no campo da cultura.

²⁵⁴ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melin. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 938.

²⁵⁵ Ibidem, p. 561

²⁵⁶ ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 55.

²⁵⁷ KAUS, Vera; COSTA, Dilermando Moraes da. **Dona Cândida**: uma leitura da sexualidade feminina em Ruído de Passos de Clarice Lispector. Revista Uniabeu. V. 7, n. 15, 2014, p. 167-178. Disponível em: <https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/1313/pdf/67>. Acesso em: 13/1/2020, p. 170.

Contudo, houve várias canções de Belchior que o amor foi visto de forma fechada e conflitante. Geralmente nessas composições, o artista colocou que o ato de amar seria uma prática laborosa – inclinando reflexões poéticas céticas com relação ao tema:

Não quero amar, não! Nunca mais
que esse negócio de amor
já não se faz sem punhais.
Mister dos mistérios tais
Ah! Eu nasci perdedor.
Pra que mentir de fingidor
De dores tão reais.
Que romantismo e insolência
torna-se o amor em violência
só à paixão luz natural
tesão de deusa pagã
que vence o amor a La D. Juan
certeza e glória de fazer o mal.
Amor que move o sol e outras estrelas...
Ah! Quem penou à luz delas,
esses eu conheço de outros carnavais.
Deixem-me ser aprendiz
do amor perverso, do amor feliz.
Lugar comum de anjos e animais²⁵⁸

Belchior tomou como base nessa balada o poema de Fernando Pessoa, “Autopsicografia”²⁵⁹ – que é um dos mais conhecidos do célebre escritor português, pois ali ele reflete “o real poético criativo da pessoa em várias pessoas, ou seja, a pluralidade de si em seus heterônimos, tais como Alberto Caieiro, Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Chevalier de Pas, entre outros”²⁶⁰.

Diante dessa condição, ele negou a ideia de amor, por conta das decepções que o eu lírico sofrera ao

²⁵⁸ Belchior. **Balada do Amor Perverso**. Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

²⁵⁹ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 254.

²⁶⁰ GARCIA, Maurício Cardoso. Análise do poema: **Autopsicografia de Fernando Pessoa**. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/3980889>. Acesso em: 13/1/2020.

longo de sua trajetória: *“Não quero amar, não! Nunca mais/ Que esse negócio de amor/ Já não se faz sem punhais/ Mister dos mistérios tais/ Ah! Eu nasci perdedor/ Pra que mentir fingidor/ De dores tão reais”*.

Belchior teve vários relacionamentos depois que saiu da casa de sua esposa, Ângela, e inúmeros namoros acabavam vazando à imprensa; para ele, era uma situação complicada, uma vez que o compositor tinha a tendência de manter uma vida afetiva reservada.²⁶¹ Como os sentidos e emoções “tornaram-se instrumentos e classificação social”²⁶², aqueles que não se sentem confortáveis nas relações vividas no cotidiano acabam criando um forte sentimento de frustração.

O amor passou a ser visto pelo cancionista como algo que faz mal e que tinha gerado máculas. Para tanto, ele resgatou o próprio Dom Juan de Byron, que também sofreu com a ingenuidade e os conflitos em torno da sedução: *“Que romantismo e insolência/ torna-se o amor em violência/ só à paixão luz natural/ tesão de deusa pagã/ que vence o amor a La Dom Juan/ Certeza e glória de fazer o mal”*.

A canção trouxe uma sensação de culpa que também estava presente na proposta de Byron, pois o herói byroniano alegava que a vida se dava por meio das sensações para sentir que existimos e que as paixões seriam um elemento indispensável para a vida.²⁶³ Ambas formam a imagem de poeta maldito, típico de Byron, que Belchior assumiu na composição: *“E que tudo mais vá pra o céu”*, do álbum *Paraíso*²⁶⁴.

²⁶¹ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, p. 139.

²⁶² ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, p. 106.

²⁶³ SANTOS, Andrio J. R. dos Santos. “Eu sou esse novo mal”: o desenvolvimento do herói byroniano em *The Vampire Lestat*, de Anne Rice. **Anais da 27ª Semana de Letras da Universidade de Caxias do Sul**. 2016, p. 93-105. Disponível em: https://www.uces.br/site/midia/arquivos/anais-27-semana-letras_3.pdf. Acesso em: 13/1/2020, p. 97.

²⁶⁴ Belchior. **E que tudo mais vá para o céu**. Álbum: Paraíso. Warner Music Brasil, 1982.

Ao fim, o eu lírico reforçou a ideia de que perdeu o desejo de amar; contudo, ele entendeu que as sensações conflitantes seriam um grande desafio que fariam parte do aprendizado da vida: “*Amor que move o sol e outras estrelas/ Ah! Quem penou à luz delas/ Esses eu conheço de outros carnavais/ Deixem-me ser aprendiz/ do amor perverso, do amor feliz/ Lugar comum de anjos e animais*”. Belchior mantém na letra sua perspectiva dandista, que tinha a tendência de reportar a experiência para estruturar o enredo de um poema.²⁶⁵

Belchior reforçou a sua simpatia pelo dandismo na arte gráfica do interior dos álbuns, sendo que vários deles tinham desenhos ou pinturas feitas por ele. É o caso do LP *Melodrama*, de 1987.



Imagem 7. Belchior. Encarte do LP *Melodrama*. Álbum: *Melodrama*. Universal Music Internacional, 1987.



Imagem 8. Belchior. Encarte do LP *Melodrama*. Álbum: *Melodrama*. Universal Music Internacional, 1987.

O cancionista fez questão de colocar na arte gráfica do seu álbum representações do dandismo. Na imagem à esquerda, o compositor apareceu com um clima intelectualizado e nobre; o cabelo, sempre

²⁶⁵ AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli. *Don Juan de Lord Byron – estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas*. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 17-20.

arrumado, e o bigode alinhado concederam representações da referida cultura; o cachimbo, que o letrista sempre apreciou com o vinho e a prática da yoga²⁶⁶, também apareceu como objeto que delimitava historicamente uma distinção social: “cachimbos de caulim foram largamente produzidos e utilizados por aristocratas e burgueses como também por trabalhadores e operários, seguindo distinções sociais atribuídas aos vários tipos desse objeto”²⁶⁷.

Na imagem à direita, Belchior apareceu novamente como um estilo elegante. Além dos cabelos e bigodes alinhados, ele surgiu sentado em uma poltrona com os braços e as pernas cruzados, em uma clara alusão a um indivíduo que estaria refletindo sobre as coisas da vida. A roupa apresenta-se totalmente alinhada, com o listrado da camisa fazendo um contraponto a o terno branco, limpo e liso.

Nitidamente o artista seguiu um exemplo de etiqueta proveniente do dandismo, uma vez que Lord Byron dizia que era necessário definir “uma nova raça de seres humanos superiores pela elegância, boas maneiras e excelente conduta”²⁶⁸. A indumentária masculina inglesa “introduziu a norma da magreza e da juventude como conceitos de beleza em quase cinquenta anos os preceitos essenciais à moda feminina do século XIX”.²⁶⁹

Machado de Assis, o maior escritor brasileiro, era adepto do dandismo e no conto “Capítulo dos

²⁶⁶ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, p. 131.

²⁶⁷ HISSA, Sarah de Barros Viana. Cachimbos europeus de cerâmica branca, séculos XVI ao XIX: parâmetros básicos para análise arqueológica. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo – SP, v. 25, n. 2, p.225-268. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v25n2/1982-0267-anaismp-25-02-00225.pdf>. Acesso em: 14/1/2020.

²⁶⁸ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. As muitas faces do dândi, p. 62-69. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (org.). **Dandis, estetas e sibatrias**. Rio de Janeiro: Confraria do vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006. P. 62-69.

²⁶⁹ ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. *Acervo*. Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 105-127. Maio.-agos/ 2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910>. Acesso em: 13/1/2020, p. 116.

Chapéus”, expressa que “o acessório errado pode trazer a ruína para o homem da boa sociedade”²⁷⁰. Balzac em “O Tratado da vida elegante” (1830), Barbey d’Aurevilly no livro *Do dandismo e de George Brummel* (1845) e Baudelaire em “Pintor da Vida Moderna, de 1863”²⁷¹, fora os já citados Lord Byron e Álvares de Azevedo – completam uma lista interminável de escritores dandistas.

Como Belchior era um sujeito provido de “capital cultural”²⁷² – que é um conceito fundamental “para se aprender a dimensão simbólica da luta entre os diferentes grupos sociais, útil para definir e distinguir os diferenciais de poder dos diversos grupos pela posse da cultura dominante ou legítima”²⁷³ – é provável que ele tivesse contato com os autores supracitados e tantos outros que adotaram o dandismo e que não estão no corpo do livro.

É com o dandismo que Belchior investiu em uma estética elegante e associou a cultura dandista a temas amorosos – que era uma linha de trabalho muito cara ao compositor. Apesar de ter negado a fama de *latin lover*, acabou se tornando um, uma vez que as capas apresentam várias representações do compositor que foram feitas de forma sensualizada, a exemplo de *Todos os sentidos*, *Melodrama* e *Coração Selvagem* (que foi analisada no primeiro capítulo).

A música “Toda suja de batom” tem uma forte carga erótica de um sujeito que insinuava o desejo de

²⁷⁰ BONADIO, Maria Claudia Bolpi; SIMILI, Ivana Guilherme. **Apresentação – percursos da moda masculina**, p. 11. In: *ibidem*, p. 11-17.

²⁷¹ CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. As muitas faces do dândi, p. 62-69. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (org.). **Dandis, estetas e sibatrias**. Rio de Janeiro: Confraria do vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006, p. 65.

²⁷² ALMEIDA, Ana Maria F. A noção de capital cultural é útil para pensar o Brasil? In: PAIXÃO, Lea Pinheiro; ZAGO, Nadir (Org.). **Sociologia da educação: pesquisa e realidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007, p.47. Apud: CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito de “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Revista Perspectiva**. v. 25, n. 2. Florianópolis, jul/ dez. 2007, p. 504. Disponível em: <http://www.perspectiva.ufsc.br/perspectiva_2007_02/09_Demanda_Continua_MariaAmalia.pdf>. Acesso em: 21/3/2012.

²⁷³ *Ibidem*, p. 47.

amar de forma livre. Essa tendência seguiu com “Brasileiramente linda”, na qual o cantor externou o desejo de que a mulher também pudesse usufruir de relações afetivas e sexuais de forma mais liberal. Não, por acaso, a canção dialogou fortemente com princípios do feminismo.

Em “Paralelas”, o compositor metaforizou a distância de um casal que não teria condições de ficar mais junto, demarcando um espaço impenetrável entre o eu lírico e sua amada. Já em “Balada do amor”, Belchior externou a visão de uma pessoa cansada de tentar entender o que é o amor, considerado como algo nocivo ao indivíduo.

A arte gráfica produzida por Belchior no álbum *Melodrama* trouxe vários desenhos do letrista, que aludiram a seu cabelo arrumado, ao bigode, à sua etiqueta, à roupa alinhada e ao charuto – e todos esses elementos criaram uma representação do artista que tinha um forte vínculo com o dandismo. Tal tendência associada aos temas amorosos criaram composições belas, potentes e com uma forte ligação com o público feminino – contribuindo para demarcar a trajetória do cantor na história da Música Popular.

Belchior discutiu outros temas dentro de sua vasta produção discográfica. A valorização da natureza do Brasil, as contradições da tecnologia e os impactos dela na vida dos sujeitos serão trabalhadas no próximo subcapítulo.

2.2 Visões idílicas e as contradições da tecnologia

Belchior discutiu em várias composições a questão da natureza e a vida influenciada pela

tecnologia. O compositor não teve a pretensão de discutir de forma robusta (ou seja, em várias letras) os impactos da tecnologia sobre a natureza, tema recorrente após os desdobramentos dos movimentos de maio de 1968²⁷⁴, o Festival de Woodstock, as correntes que pensariam sobre o meio ambiente – economia política, o ecossocialismo e o ecocapitalismo – e o próprio Greenpeace; que em maior ou menor escala abriram espaço para discussões ambientais com uma agenda bem definida e foram construindo “redes de movimentos temáticos”²⁷⁵.

A afeição que Belchior tinha por escritores românticos fez com que o letrista desenvolvesse uma produção musical na qual a natureza e o índio foram vistos de forma romantizada, que tinham a tendência de exaltar a natureza do Brasil e a figura indígena como elementos importantes de identidade nacional:

Ainda não se ouvia o ai do sabiá
E nem Jaci sabia que ele assobiava lá
O índio ia indo, inocente e nu
E no cauim ninguém sentia a essência do caju
Não navegavam naus abaixo do Equador
Aqui sem sonhos maus, não há Anhangá,
nem cruz nem dor
E o índio ia indo, inocente e nu
Sem rei, sem lei, sem mais, ao som do sol
e do Uirapuru
Não navegavam naus abaixo do equador
E à terra chã, tupã descia sem pam de tambor
Ainda não se ouvia o dó das juritis
E eu já sonhava com a cor e o tom de algum país
Num país feliz²⁷⁶

²⁷⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. **O século XX – tempo das crises: revoluções, fascismos e guerras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p.156.

²⁷⁵ GOHN, Maria da Glória. Movimentos Sociais na Contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro – RJ, v. 16, n. 47, mai.-agos/ 2011, p. 347. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>. Acesso em: 11/03/2023.

²⁷⁶ Belchior. **Num país feliz**. Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

A balada de Belchior começou trazendo ao fundo sons da natureza do vento e dos pássaros. Ele trouxe o mito indígena de Jaci, filha de Tupã (criador dos céus), que seria a deusa e guardiã da noite, que tinha com missão proteger os amantes e a reprodução. O letrista também resgatou o cauim, bebida que se preparava com mandioca cozida e fermentada com caju, mandioca e outros vegetais e que era usada em festas das aldeias indígenas, por conta da vitória das batalhas, colheitas ou rituais de passagem, como os casamentos ou a antropofagia.

O caium era conhecido como um transformador e recebia, no domínio social, como uma bebida que indicava a marcação do tempo, “acompanhando todos os momentos de passagem importantes na vida das pessoas, bem como atividades coletivas que envolviam o intercâmbio entre os grupos, residenciais e locais”.²⁷⁷

O compositor cearense colocou que o índio – personificado na figura do “bom selvagem” de Rousseau, visto no primeiro capítulo, tinha uma vida perfeita, sem atritos, uma vez que viveria a sua cultura de forma plena. Ele também resgata o famoso poema romântico, “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias²⁷⁸: *“Ainda não se ouvia o ai do sabiá/ E nem Jaci sabia que ele assobiava lá/ o índio ia indo, inocente e nu/ E no caium ninguém sentia a essência do caju”*.

O uso da imagem do índio como autênticos representantes da natureza e da nação, prática comum no Brasil Império, foi o legado da literatura romântica por Domingos Gonçalves Magalhães, Gonçalves Dias e, sobretudo, José de Alencar, que “tentou desenvolver o

²⁷⁷ SZTUTMAN, Renato. Cauim pepica – notas sobre os antigos festivais antropofágicos. *Revista Campos*, n. 8, v. 1, 2007, p. 45-67. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/9558/6630>. Acesso em: 15/1/2020, p. 49.

²⁷⁸ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 141.

mito do índio como símbolo da excelência da nação”²⁷⁹. Belchior alegou que os índios estavam nesse estágio pleno de felicidade, pois viviam no estado de natureza e não sofriam qualquer tipo de dor.

Para simbolizar a ausência de temores dos índios, Belchior resgatou a lenda de “Anhangá”, que pode ser traduzido como “alma errante dos mortos, sombra, espírito ou, como fala o caboclo, visagem, que é o mesmo que espectro, fantasma ou assombração” [...] “É o protetor das matas, e assim como curupira, é protetor de todos os animais”²⁸⁰: *“Não navegavam naus abaixo do Equador/ Aqui sem sonhos maus, não há anhangá, nem cruz nem dor”*.

Belchior entendia que os índios eram muito mais felizes vivendo no estado de natureza e sem contato com os portugueses, que acabaram subjugando os povos indígenas na língua, na religião, nos costumes, nas tradições e nos modos de organização social e política. Viveriam então em contato com o Sol e ao som do “Uirapuru”.

A lenda conta a história de um jovem guerreiro tocador de flauta, chamado Quaraçá, que se apaixonou pela índia Anahí. A jovem era casada com o chefe da tribo. Sabendo da impossibilidade de viver esse amor, Quaraçá pede para o deus Tupã transformá-lo em pássaro para que ele pudesse se livrar do sofrimento e cantar para o seu amor no meio da floresta.

O cancionista citou também que os índios viveriam mais felizes se não tivesse tido contato com o “estamento burocrático” que, no Brasil, foi criando uma série de leis e o Estado para atender aos interesses de vários grupos da elite nacional e

²⁷⁹ CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 243.

²⁸⁰ Recanto das Letras. **A Lenda do Anhangá**. <https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1436255>. Acesso em: 15/1/2010

internacional²⁸¹, deixando a população indígena à margem: “*E o índio ia indo, inocente e nu/ Sem rei, sem lei, sem mais ao som do sol e do Uirapuru*”. Como o romantismo valoriza o passado e a nação, nada melhor do que eufemizar a natureza, que foi concebida em sua dinâmica mítica, capaz de “expressar a ideia de gestação, origem, portanto, daquela propriedade diferenciadora, inequívoca e ao mesmo tempo expressão maior da própria nação”.²⁸²

Sem o contato com os portugueses, Belchior entendia que o Brasil seria um país feliz, pois teria seus costumes, tradições e natureza preservados. Seria um paraíso no qual o som da natureza era reinante. Para resgatar essa imagem, ele traz o já citado Tupã, os juritis – um pássaro que tem um canto melancólico característico –, e salienta as cores vivas das florestas: “*A à terra chã, Tupa descia sem pam de tambor/ Ainda não se ouvia o dó dos juritis/ E eu já sonhava com a cor e o tom de algum país/ Num país feliz*”. Belchior, seguindo suas influências da literatura romântica, procurou “resgatar a unidade perdida, homem, Deus e Universo que consistiriam um Todo”²⁸³, pois “a natureza aticaria a espontaneidade da experiência subjetiva”.²⁸⁴

Seguindo a influência do ideal romântico, Belchior continuou trabalhando com temas relacionados à natureza e à valorização da cultura e das tradições indígenas:

²⁸¹ FAORO, Raymundo. **Os donos do Poder: formação do Patronato Político Brasileiro**: 3. Edição. São Paulo: Globo, 2001, p. 819-838.

²⁸² CITELLI, A. Romantismo. São Paulo: Ática, 1993. Apud: GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. As principais características e atitudes do movimento romântico. **Letras & Ideias**. João Pessoa - PB, v. 1, n. 1, p. 66-85, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/letraseideias/article/download/26432/15317/>. Acesso em: 15/1/2020, p. 71.

²⁸³ GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. As principais características e atitudes do movimento romântico. **Letras & Ideias**. João Pessoa - PB, v. 1, n. 1, p. 66-85, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/letraseideias/article/download/26432/15317/>. Acesso em: 15/1/2002, p. 71.

²⁸⁴ Ibidem, ibid.

Rio, vim saber de ti e vi.
 Vi teu tropical sem fim
 Quadrou de ser um mar.
 Longe anhangá!
 Tantas cunhãs e eu curumim!
 O uirapuru
 (Oh! Lua azul!)
 Cantou pra mim!
 Rio, vim saber de ti, meu mar
 Negro, Maracá, Jarí
 Pará, paris jardim
 Muiraquitãs,
 Tantas manhãs – nós no capim!
 Jurupari
 (Oh! Deus daqui!)
 Jurou assim:
 – Porque fugir se enfim me queres!
 Só me feriu como me feres
 A mais civilizada das mulheres!
 Senhoras do Amazonas que sois
 Donas dos homens e das setas,
 Porque já não amais vossos poetas²⁸⁵

O cancionista nessa balada trabalhou com a lenda que deu nome ao Rio Amazonas. O nome dado ao rio tem uma origem grega, que alude ao mito da Amazonas, que seriam mulheres gregas que lutavam e tinham armas, cavalos e uma estrutura social própria: criavam só as filhas e mutilavam os seios para manejar de forma mais fácil o arco e a lança.²⁸⁶

Quando os expedicionários espanhóis chegaram à região do rio, liderados por Francisco Orellana, em 1542, eles tiveram contato com um grupo de índias guerreiras que lutavam nuas, isoladas, sem os homens e por conta dos seus costumes lembravam a Amazonas narrada nos mitos gregos.²⁸⁷ As índias em questão eram as

²⁸⁵ Belchior. **Senhoras do Amazonas**. Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

²⁸⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, p. 42.

²⁸⁶ Ibidem, p. 561.

²⁸⁷ PEREIRA, Patrícia. **Revista Super Interessante**, 31 de outubro de 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/amazonas-lenda-ou-realidade/>. Acesso em: 15/1/2020.

“icamiabas”, que não permitiam a presença de homens na tribo e usavam arcos e flechas para afastá-los.²⁸⁸

Por conta do tamanho do Rio Amazonas (6.400 km), Belchior o associou a um mar; que estaria afastado do já citado “Anhangá”. Esse clima natural, tropical, ao som do uirapuru, permitiria o contato entre a mulher indígena guerreira (cunhã) com um eu lírico apaixonado por ela; que se sente pequeno (curumim) diante da grandiosidade e beleza da mulher: *“Rio, vim saber de ti e vi/ Vi teu tropical sem fim/ Quadrou de ser um mar/ Longe anhangá!/ Tantas cunhãs e eu curumim!/ O uirapuru (Oh! Lua azul!)/ Cantou pra mim!”*.

Belchior lançou mão de um forte discurso indianista – ou seja, a idealização do índio feito pela cultura romântica – uma vez que os românticos mantiveram essa postura ufanista, propondo o uso da literatura tropical como fonte de originalidade e de inspiração para o fazer poético nacional – com destaque para Domingos Gonçalves Magalhães.²⁸⁹

Divinizando o Rio Amazonas por conta de sua grandeza, Belchior trouxe em sua letra rios importantes que compõem a extensa rede hidrográfica local; além disso, o eu lírico citou na canção o “mairaquitã”, que seria um amuleto feito de pedra por índios amazônicos com o intuito de protegê-los contra doenças e infertilidade. Por conta disso, o cancionista reforçou o desejo de ter contato com a mulher guerreira amazônica, ressaltando a sua valorização ao indianismo. Diante da falta de perspectiva de contato, o artista resgatou a lenda do Jurupari – que é um mito comum entre os vários índios da Amazônia que o associam a um legislador ou a um demônio e

²⁸⁸ Ibidem.

²⁸⁹ CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 243, p. 244.

simbolizaria a não concretização das pretensões do eu lírico: “Rio, vim saber de ti, meu mar/ Negro, Maracá, Jarí/ Pará, Paris Jardim/ Muiraquitãs/ Tantas manhãs – nós do campim!/ Jurupari (Oh! Deus daqui!)”.

A relação de Belchior com a natureza legou uma forte tradição idílica que já vinha desde a época dos descobridores e viajantes, presentes nas primeiras descrições do país em *Diálogos das Grandezas do Brasil* (1618), de Ambrósio F. Brandão; *Cultura e opulência do Brasil* (1711), André João Antonil e *História da América Portuguesa* (1730), de Rocha Pita.²⁹⁰

Daí então, novamente o eu lírico seguiu valorizando a figura da índia amazonas, independentemente se ela não desejava qualquer tipo de contato com ele. Para o narrador, a índia teria uma conduta que seria um exemplo, pois se abnega de ter contato com a cultura ocidental – da qual o poeta faz parte: “Por que fugir se enfim me queres!/ Só me feriu como me feres/ A mais civilizada das mulheres! Senhoras do Amazonas que sois/ Donas de homens e setas/ Por que já não amais vossos poetas”.

Essa ambivalência foi típica da cultura romântica, pois mostra “um confronto dramático do indivíduo com o mundo”²⁹¹, que criou tonalidades afetivas diferentes, a autoafirmação, a melancolia, a sensação de desamparo e o entusiasmo – que estavam distantes de serem uniformes.²⁹²

A multiplicidade das tradições indígenas e a fauna e flora ricas, inspiradas em ideais românticos, foram fundamentais para se compreender uma parte da

²⁹⁰ CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados**: escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 243, p. 245.

²⁹¹ GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. As principais características e atitudes do movimento romântico. *Letras & Ideias*. João Pessoa - PB, v. 1, n. 1, p. 66-85, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/letraseideias/article/download/26432/15317/>. Acesso em: 15/1/2002, p. 71.

²⁹² Ibidem.

produção artística desse grande expoente da música popular brasileira:

Contemplo o rio, que corre parado
e a dançarina de pedra que evolui,
completamente sem metas, sentado.
não tenho sido e eu sou não serei nem fui.
A mente quer ser, mas querendo erra;
pois só sem desejos é que se vive o agora.
vêde o pé do ipê, apenas mente flora,
revolucionariamente
apenso ao pé da serra.
(2x)²⁹³

Com uma melodia seguindo o estilo “balada country à moda de Bob Dylan”²⁹⁴, Belchior compôs essa canção usando como inspiração o jardim dos sogros, pais de Ângela, que moravam no Brooklin.²⁹⁵ Tomando novamente como influência “O rio da minha aldeia” de Alberto Caieiro, heterônimo de Fernando Pessoa (ver capítulo 1), que insinua a beleza de observar o rio, o cancionista refletiu sobre a sua existência, tomando como base o Rio Pinheiros e o ipê – típica árvore do Brasil: “*Contemplo o rio, que corre parado/ e a dançarina de pedra que evolui/ completamente sem metas, sentado/ não tenho sido e eu não sou não serei nem fui*”.

A contemplação da natureza deixou o eu lírico atônito, pois ele não conseguiu definir os rumos de sua existência. Ele citou que o Rio Pinheiros estava “parado”. É sabido o grande impacto que o rio sofreu com o represamento do Rio Guarapiranga para a formação da represa, em 1907, a retificação, o enxugamento de suas várzeas, o crescimento do

²⁹³ Belchior. *Ypê*. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

²⁹⁴ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 141.

²⁹⁵ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 93.

espaço urbano nelas e a construção da Marginal Pinheiros acabaram contribuindo para diminuir o ímpeto natural do Rio Pinheiros.²⁹⁶

Para além dos impactos ambientais, Belchior reforçou o sentimento de que seu pensamento estaria condicionado à forma que ele vê o ipê. Ele manteve a sua postura na poética musical de não desejar ou pensar, pois ele estaria condicionado a dedicar atenções em observar da beleza do ipê: *“A mente quer ser, mas querendo erra/ pois só sem desejos é que se vive agora/ vêde o pé de ipê, apenas mente flora/ revolucionariamente/ apenso ao pé da serra.*

O ipê apareceu como um dos símbolos do paraíso e que esse paraíso tinha se tornando acessível. De modo geral, isso foi reflexo da visão renascentista, que permitiu ao homem por meio do antropocentrismo buscar as belezas do paraíso deste mundo, rompendo com a visão medieval que colocava a ideia de paraíso acessível somente após a morte.²⁹⁷ Não ao acaso, a visão edênica esteve presente e foi bem documentada com os primeiros europeus que puseram o pé na América: Pero Vaz de Caminha, Américo Vespúcio, Gandavo e Simão de Vasconcelos.²⁹⁸

Outro tema que apareceu com frequência na obra de Belchior e a relação do homem com a tecnologia. Via de regra, as poéticas musicais do compositor que trataram do tema não vêm o avanço tecnológico de forma positiva, embora ele oscile na sua obra. De qualquer modo, o compositor tinha uma leitura apurada do tema e refletiu sobre as mudanças e

²⁹⁶ RODRIGUES, Fernanda Marques Guimarães. **Análise da evolução das transformações no Rio Pinheiros e das políticas ambientais associadas.** Dissertação (Mestrado em Geofísica), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2012, p. 40-41.

²⁹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil.** São Paulo: Brasiliense, Pubifolha, 2000, p. 241.

²⁹⁸ CARVALHO, José Murilo. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo – SP, v. 13, n. 38, p. 1-20, out./1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v13n38/38murilo.pdf>. Acesso em: 15/1/2020, p. 1-2.

transformações proporcionadas pela tecnologia – uma vez que ela gerou “efeitos multiplicadores e revolucionários sobre praticamente todos os campos da experiência humana e em todos os âmbitos da vida do planeta”.²⁹⁹

No álbum *Mote e Glosa*,³⁰⁰ há duas canções que ele faz referência à máquina. “Máquina I”³⁰¹ se constituiu uma balada na qual só há a melodia; porém, o mesmo álbum contemplou a “Máquina II”³⁰², que tem a mesma base melódica de “Máquina I” com um incômodo som de um trem em movimento. A letra (poética) se restringiu à junção das palavras “Máquina, Máquina”, na qual o cancionista cantou “o substantivo proparoxítono também de forma paroxítona”³⁰³ – aludindo à ideia de que o barulho da máquina é perturbante e que faria o eu lírico só pensar nele.

Em um mundo em ameaça constante por conta da Guerra Fria, momento em que Estados Unidos e União Soviética tinham como pauta geopolítica o aumento de sua capacidade bélica, alvitando mostrar força e poder, Belchior mostrou em várias composições o receio que ele tinha das armas:

Nós vamos morar
No mais alto andar
Daquele edifício
Que parece voar
De lá dá pra ver
Um navio que vem vindo
Bombas explodindo em homens
Quase soltos no ar
Em torno ao nosso quarto
Passam helicópteros

²⁹⁹ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 23.

³⁰⁰ Belchior. *Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.

³⁰¹ Belchior. *Máquina I*. Álbum: *Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.

³⁰² Belchior. *Máquina II*. Álbum: *Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.

³⁰³ CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórica- discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 22, p. 467.

E envolvem nossos corpos
Em círculos mortais
A hélice metálica
Risca nosso beijo
E deixa em nossa pele
Peças e sinais
Mas nós não somos bobos
Bomba de hidrogênio
Não vamos permitir
Que a vida acabe assim
Vamos refazer o amor
Um manchão submarino
Bomba H, foguete
Não teremos fim.³⁰⁴

A balada do cantor cearense usou como referência a música “Paisagem Útil”, de Caetano Veloso³⁰⁵. O eu lírico criou uma visão escatológica do lugar que vive, pois estaria ameaçado por bombas que explodiriam homens no ar: “*Nós vamos morar/ No mais alto andar/ Daquele edifício, que parece voar/ De lá dá pra ver/ Um navio que vem vindo/ Bombas explodindo em homens/ Quase soltos no ar*”. O imaginário da conjuntura criara um clima de medo e terror generalizados, pois durante a Guerra Fria, houve um enorme desenvolvimento tecnológico que criou uma violência desenfreada, ditaduras e mísseis teleguiados de grande impacto destrutivo.³⁰⁶

Belchior salientou na poética musical que o medo estava próximo, pois o clima bélico daquela conjuntura afetava as relações afetivas presentes no cotidiano. O paradoxo do eu lírico apareceu, uma vez que morar em prédios era uma opção para aquelas pessoas que desejavam maior proteção e segurança, sentimentos que o letrista não conseguiu sentir: “*Em torno ao nosso*

³⁰⁴ Belchior. **Peças e sinais**. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

³⁰⁵ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 163.

³⁰⁶ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85.

quarto/ Passam helicópteros/ E envolvem os nossos corpos/ Em círculos mortais/ A hélice é metálica/ Risca o nosso beijo/ E deixa em nossa pele/ Peças e sinais”.

No imaginário da Guerra Fria, havia o receio de uma terceira guerra mundial. Tal sentimento havia surgido logo após as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki – que repercutiram na produção nuclear soviética e foi alimentado por conta da criação de complexos industriais militares e vários conflitos no globo, como é o caso das guerras da Coreia e do Vietnã.³⁰⁷

Diante desse quadro de instabilidade, o eu lírico reforçou que a união, o sentimento e o amor seriam capazes de amenizar os conflitos oriundos do medo, simbolizado na letra na bomba de hidrogênio: *“Mas nós não somos bobos/ Bomba de hidrogênio/ Não vamos permitir/ Que a vida acabe assim/ Vamos refazer o amor/ Um manchão submarino/ Bomba H, foguete/ Não teremos fim”*. O discurso idealista de Belchior dialogava com a proposta do movimento de maio de 1968, em que a juventude se colocou contrária à violência norte-americana e da União Soviética por meio do idealismo, da generosidade, do humanismo, do pacifismo³⁰⁸ e o “retorno dos valores da natureza, do corpo e do prazer”.³⁰⁹

A necessidade de resgatar esses sentimentos e realçar laços coletivos foram colocados por Belchior no intento de valorizar o homem, e não à máquina:

Cuidar do homem.
Cuidar do homem.

Solução, rima, Raimundo,

³⁰⁷ BIAGI, Orivaldo Leme. O imaginário da Guerra Fria. *Revista de História Regional da UEPG*, Goiânia – GO, v. 6, n. 1, 2011, p. 61-112. Disponível em: <https://revistas.apps.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2119/1600>. Acesso em: 31/1/2020, p. 86-91.

³⁰⁸ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85.

³⁰⁹ Ibidem, ibid.

é chegado o fim de tudo
e o mundo pode acabar.

De tanto ver, fiquei cego;
surdo de tanto escutar.
Ainda me sinto gente,
mas não posso respirar.
Tem veneno em toda terra,
mil fumaças pelo ar.
Não tem pássaro nem bicho,
e monte líquido de lixo
se tornou a água do mar.

Cuidar do homem.
Cuidar do homem.

Pra quem pensava que Hiroshima,
meu amor, tinha sido exemplo.
Há Bomba N, há de Hidrogênio, há Bomba Atômica.
Só quem não tem nenhuma simpatia pela raça humana pode insistir
num desrespeito tão flagrante
ao direito de existir.
Talvez, se esses caras tivessem uma bela dama,
um amor puro,
fizessem fama, sobre a cama,
como autores do futuro.
Por isso, enquanto esses dementes
tomam por amantes bombas e usinas
eu canto, eu danço, eu fumo, eu bebo,
eu como, eu gozo com essas meninas
E se você vier com essa: que sou ingênuo, artista louco;
digo: eu concordo.
Eu pinto, eu bordo, eu vivo muito e ainda acho pouco.
Por isso é sempre novo afirmar:
Não faça a guerra.
Faça o amor...
E viva a vida e seus instintos no poder da flor³¹⁰

Nessa balada rock, o cancionista enfatizou a necessidade de cuidar da espécie humana, que estaria ameaçada pelo desenvolvimento tecnológico, pelas armas de destruição em massa e os impactos ambientais. Com esse discurso escatológico, o letrista usou como base o “Poema de sete faces”, de

³¹⁰ Belchior. **Cuidar do homem**. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

Carlos Drummond de Andrade³¹¹, que fazia alusão ao personagem Raimundo: “*Cuidar do homem/ Cuidar do homem/ Solução, rima, Raimundo/ É chegado o fim do mundo/ E o mundo pode acabar*”. Apesar de uma guerra nuclear não ter acontecido, existia o medo da “destruição mútua inevitável”³¹², uma vez que “gerações inteiras se criaram à sombra de batalhas nucleares globais que, acreditava-se firmemente, podiam estourar a qualquer momento, e devastar a humanidade”.³¹³

O eu lírico reforçou que ver e ouvir notícias relacionadas ao tema modificaram o seu comportamento no dia a dia. Além disso, ele citou a poluição atmosférica e marítima, o uso de agrotóxicos, o lixo e os impactos ambientais na fauna e flora: “*De tanto ver, fiquei cego/ surdo de tanto escutar/ Ainda me sinto, gente/ mas não posso respirar/ Tem veneno em toda a terra/ mil fumaças pelo ar/ Não tem pássaro, nem bicho/ E um monte líquido de lixo/ Se tornou a água do mar*”.

O avanço tecnológico causou uma enorme mudança sobre o meio ambiente; após a Segunda Guerra Mundial foi desenvolvido uma variada quantidade de produtos químicos sintéticos que pouco se sabe do seu efeito em um prazo mais extenso. Usados em quantidades enormes e em grande espaço geográfico, eles afetaram uma cadeia gigantesca de plantas, insetos, animais e pessoas.³¹⁴

Belchior alegou que o potencial de destruição do homem ficou maior; não bastassem os atentados de

³¹¹ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 139.

³¹² HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008, p. 223.

³¹³ Ibidem, p. 223.

³¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 95-96.

Hiroshima e Nagasaki, a humanidade tinha desenvolvido projetos de bombas de hidrogênio a partir da década de 1950 e que poderiam ser concretizados na segunda metade do século XX. Como a “fusão nuclear é a fonte de energia do sol e das estrelas”³¹⁵, as bombas de hidrogênio também podem ser consideradas exemplos de liberação de “energia pela fusão nuclear”.³¹⁶

O eu lírico investiu na ironia e no uso do seu próprio corpo como uma forma de oferecer resistências às frequentes ameaças. A falta de empatia, o desejo de destruição e a ausência de perspectiva haveria de ter movimentado os homens em uma onda de violência sem-fim, a qual seria capaz de destruir todo o planeta: *“Talvez, se esses caras tivessem uma bela dama/ Um amor puro/ fizessem fama, sobre a cama, como autores do futuro/ Por isso, enquanto esses dementes tomam por amantes bombas e usinas/ Eu canto, eu danço, eu fumo, eu bebo, eu gozo com essas meninas/ E se você vier com essa: que sou ingênuo, artista louco/ Digo: eu concordo/ Eu pinto, eu bordo, eu vivo e ainda acho pouco”*.

Durante o século XX, houve o desenvolvimento de um “impulso sedioso” e uma “disposição subversiva”³¹⁷, em face a um mundo em constantes ameaças; esse cenário permitiu que surgisse uma proposta diante da dor, aflição e revoltas dos corpos “que se sentem em desacordo, num mundo que perdeu a conectividade com outros seres, com a natureza, com os fluxos eróticos e com o gozo sensorial da vida”³¹⁸.

³¹⁵ EMICO, Okuno. As bombas atômicas podem dizimar a humanidade – Hiroshima e Nagasaki, há 70 anos. *Revista Estudos Avançados*. São Paulo – SP, v. 29, n. 84, maio-ago/ 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200209. Acesso em: 16/1/2010.

³¹⁶ Ibidem, ibid.

³¹⁷ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 121.

³¹⁸ Ibidem, ibid.

Diante desse cenário Belchior ressaltou o lema da contracultura “Faça amor, não faça guerra”, feito em grafites de muros e ditos com frequência durante as manifestações contra a guerra do Vietnã nos Estados Unidos, para salientar a importância do amor e da experiência coletiva e amenizar os conflitos provenientes do desenvolvimento tecnológico e da corrida armamentista: *“Eu pinto, eu bordo, eu vivo muito e ainda acho pouco/ Por isso é sempre novo afirmar: não faça guerra/ Faça amor/ E viva a vida e seus instintos no poder da flor”*. Houve na segunda metade do século XX uma intensa inclusão nas pautas revolucionárias das práticas sexuais e que “tiveram repercussões significativas em vários âmbitos das sociedades nos anos que seguiram”³¹⁹.

Por outro lado, houve na arte do cantor um discurso que não discutiu a tecnologia voltada para uma ótica escatológica; em determinados momentos, o compositor ressaltou que a tecnologia poderia oferecer outras possibilidades que poderiam ser aproveitadas para difundir novas linhas de trabalho poético ou afetividades.

³¹⁹ QUEIROZ, Cristiane Holanda; PINHEIRO, Clara Virgínia de Queiroz. **A experiência sexual contemporânea e seus contentamentos.** Disponível em: http://www.psicopatologiafundamental.org.br/uploads/files/v_congresso/mr_92_-_cristiane_holanda_queiroz_e_clara_virginia_de_queiroz_pinheiro.pdf. Acesso em: 16/1/2020, p. 1-2.

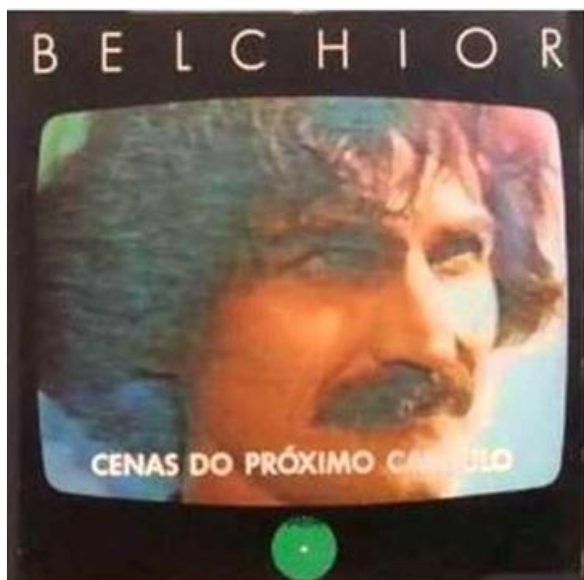


Imagem 9. Capa do Álbum *Cenas do Próximo Capítulo*. Álbum: *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso Discos, 1984.



Imagem 10. Contracapa do Álbum *Cenas do Próximo Capítulo*. Álbum: *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso Discos, 1984.

Belchior na capa do álbum *Cenas do Próximo Capítulo* utilizou a televisão e a novela – tão comuns no cotidiano dos lares do Brasil –, para criar uma trama na qual ele se tornou o personagem central. Na imagem à esquerda, ele simulou uma pose de um galã de novela que está prestando atenção no diálogo de alguém; já na imagem à direita, mostrou a mesma televisão representada com as cores similares a de um canal que acabou de “sair do ar” por conta do horário avançado.

Na década de 1980, a TV brasileira teve um grande vigor, e mesmo que ela tenha copiado o modelo norte-americano, conseguiu incorporar “elementos autenticamente locais”; vários títulos de novelas da Rede Globo foram transmitidos em outros países; a volúpia da obra de Dias Gomes e as novelas que foram estudadas em várias faculdades estrangeiras foram

exemplos cristalinos de como a televisão chamava a atenção dos brasileiros e estrangeiros.³²⁰

O compositor cearense usou do sucesso das novelas para divulgar a própria obra; que por sinal estava repleta de novas experiências sonoras. Belchior em “Cenas do Próximo Capítulo” saiu da “tradicional balada” e mesclou elementos do rap e rock, que ganharam espaço no mercado fonográfico da época.³²¹ Essa discussão pode ser vista de forma mais densa no capítulo 3.

A tecnologia, no caso, a televisão, não foi vista nesse álbum de forma escatológica – tal como aconteceu em produções anteriores, vistas ao longo desse capítulo. O convívio com a tecnologia permitiria oportunidades para novas formas de contato, afetividades e sentimentalidades – criando uma interpretação da máquina que difere de álbuns anteriores:

Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Um gole de conhaque
Aquele toque em teu cetim
Que coisa adolescente
James Dean
Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Não fico mais nervoso
Você já não grita
E a aeromoça, sexy,
Fica mais bonita
Foi por medo de avião
Que eu segurei pela primeira vez a tua mão
Agora ficou fácil
Todo mundo compreende
Aquele toque Beatle
I wanna hold your hand

³²⁰ HAMBURGUER, Esther L. Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora). In: MICELI, Sérgio (Org.). **O que ler na Ciência Social brasileira**. São Paulo: ANPOCS/Editora Sumaré; Brasília: Capes, 2002. p. 53-84.

³²¹ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 128.

Agora ficou fácil
Todo mundo compreende
Aquele toque Beatle
I wanna hold your hand
Aquele toque Beatle
I wanna hold your hand
Yeh, yeh, yeh!
Yeh, yeh, yeh!
Yeh, yeh, yeh yeeeh³²²

Nessa conhecida balada romântica, Belchior iniciou a sua poética usando como influência “I Want To Hold Your Hand”, de John Lennon e Paul McCartney.³²³ A melodia apresenta um som de um avião que está decolando e isso contribui para criar o clima de medo que o eu lírico sente do objeto. Ele ironizou o receio que teve do avião, porém foi graças ao medo que o narrador segurou as mãos de uma mulher que está ao seu lado.

Para praticar tal construção ele insinuou que parecia um adolescente como James Jean, conhecido artista jovem do cinema norte-americano, que morreu de um acidente automobilístico aos vinte e quatro anos de idade: “*Foi por medo de avião/ Que eu segurei pela primeira vez a tua mão/ Um gole de conhaque/ Aquele toque em teu cetim/ Que coisa adolescente/ James Dean*”. Belchior ressaltou a cultura juvenil, pois ela foi marcada por ser um fenômeno universal e de transitoriedade por conta de suas mutações e das expectativas de atitudes e valores do sistema dos adultos, que muitas vezes não se harmonizam com os das crianças e dos jovens.³²⁴

³²² Belchior. **Medo de Avião**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

³²³ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 111.

³²⁴ GOTTLIEB, David. Subcultura de La Juventud: variaciones sobre un tema general, p. 43-61. In: SHERIF, Muzafer; SHERIF, Carolyn W. **Problemas de la juventud**: estudios técnicos de la transición a la edad adulta em um mundo en cambio. México: Editorial Trillas, 1975, p. 43.

O eu lírico continuou narrando suas impressões após o medo do avião ter passado; ele alegou que o nervosismo não existia mais e por conta disso ele poderia prestar atenção nas pessoas que estavam à sua volta. Novamente Belchior usou uma ironia fina, por conta da capacidade de compor que se convergiu na qualidade das composições: *“Foi por medo de avião/ Que eu segurei pela primeira vez a tua mão/ Não fico mais nervoso/ Você já não grita/ E a aeromoça, sexy/ Fica mais bonita”*. Dito de outro modo, ele se adaptou ao ritmo da máquina, pois “numa sociedade altamente mecanizada, são os homens e mulheres que devem se adaptar ao ritmo e a aceleração das máquinas e não o inverso”³²⁵.

Na última estrofe da canção, Belchior citou novamente a canção dos Beatles “I Want To Hold Your Hand”. Na letra da banda britânica, houve uma aflição de um jovem que exclamou a todo instante para segurar a mão da sua amada; e quando ele conseguiu êxito, externou o sentimento que não conseguiria mais esconder.

Belchior salientou a importância do toque, da experiência e do sentimento em detrimento de um mundo cada vez mais frio e tecnológico; contudo foi o medo que ele tinha do avião que permitiu que ele conseguisse segurar na mão da amada e, conseqüentemente, viver uma experiência similar a que os Beatles retrataram em sua canção: *“Foi por medo de avião/ Que eu segurei pela primeira vez a tua mão/ Agora ficou fácil/ Todo mundo compreende/ Aquele toque Beatle/ I wanna hold your hand (2x)/ Yeh, yeh, yeh!/ Yeh, yeh, yeh!/ Yeh, yeh, yeh yeeeh”*.

³²⁵ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 62.

Um simples aperto de mão passou a ser considerado uma enorme conquista, pois em uma sociedade na qual as pessoas foram estimuladas a concorrer de forma agressiva, houve uma diminuição dos sentimentos de solidariedade, “na qual as relações ou comunicações mediadas pelos recursos tecnológicos predominam sobre os contatos diretos e o calor humano”.³²⁶

A citação acima expressou uma parcela das aflições que Belchior sentia conforme se cristalizava novas configurações sociais diante do avanço tecnológico. As visões da natureza e dos índios que o cancionista desenvolveu foram essencialmente baseadas na influência que ele teve da literatura romântica e por isso emergiram várias composições que trazem uma visão idílica.

Em “Num país feliz”, Belchior fez uma leitura do índio usando o “mito do bom selvagem” de Rousseau – que seria muito mais feliz se não tivesse que conviver com os portugueses e com a burocracia estatal que foi implementada por eles no Brasil. Ele também procurou valorizar as tradições indígenas em “Senhoras do Amazonas”, valendo-se de uma visão indianista. A mesma poética procurou passar a mensagem de que seria necessário ao homem observar a natureza para ter uma visão mais ampla das coisas do mundo.

A poética musical “Ypê” vai na mesma perspectiva; contudo, Belchior colocou em sua canção um forte movimento de reflexão a partir do momento em que teve contato com a árvore e passou a perceber o quão linda ela era. Novamente, a visão idílica influenciou o pensamento do compositor cearense.

³²⁶ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 89.

Por outro lado, houve poucas canções de Belchior que ele ressaltou a influência da tecnologia no dia a dia de forma positiva; talvez até por sua formação erudita e o gosto que tinha pela literatura romântica. Ele encarou a tecnologia como se fosse sinônimo de medo e pavor. Sua visão presente nas canções refletiu o imaginário da Guerra Fria, que colocou o mundo em uma ameaça constante de destruição.

Em “Peças e sinais”, Belchior externou uma visão escatológica do lugar em que vive: havia nele o receio com helicópteros, armas e bombas. “Máquina II” criou uma composição alucinante, pois o ato de pensar estaria condicionado ao funcionamento da própria máquina (representada pelo barulho de uma locomotiva). Por conta disso, na poética “Cuidar do homem”, o compositor valorizou o amor, o prazer e a afetividade em detrimento à destruição das armas e das pessoas que só pensavam nelas.

As imagens presentes no álbum *Próximo Capítulo* traz a tecnologia – representada pela televisão – de forma mais leve e jocosa. E em “Medo de Avião” se encontrou uma narrativa forte, que colocou as relações sociais, representadas pelo pegar na mão, estariam sendo diluídas com o avanço da tecnologia. Por conta disso, Belchior ressaltou o feito de pegar na mão de alguém, para viver uma experiência mais próxima e calorosa – que por sinal se tornou cada vez mais difícil diante do avanço da própria tecnologia.

A visão edílica de Belchior com relação à natureza entrou em atrito com a visão escatológica que ele tinha do desenvolvimento tecnológico, do progresso e das armas. Debateu esses temas que foram comuns no seu tempo de forma ímpar e criativa. Tal característica se manteve, quando o letrista discutiu a questão da

religião e da exclusão social – temas que estão presentes no próximo subcapítulo.

2.3 Tensões: influências cristãs e exclusão social

Belchior tinha um profundo conhecimento da bíblia e de romances franceses. Isso veio de sua formação erudita no já citado seminário de Guaramiranga. Usou durante tempos roupas de frades franciscanos e desenvolveu um jeito pausado de falar, que foi comum na sua trajetória pessoal e artística; continuou fazendo leituras da vida de santos e dos escritos de São Francisco.³²⁷

O hábito de acordar cedo e meditar se manteve na vida do compositor durante décadas; contudo, a sua saída no mosteiro de forma abrupta deixou um forte legado em suas canções: pediu para um amigo frade que “queimasse as anotações e textos que foram produzidos na época do mosteiro”.³²⁸ Por conta da disciplina rígida e da vida dura dos mosteiros, “turmas inteiras de seminaristas desistiram”³²⁹.

Não ao acaso, para repensar os rumos da Igreja Católica no século XX, almejando uma espécie de modernização, foi realizado o Concílio Vaticano II pelo papa João XXIII³³⁰. Apesar das resistências, as reformas, ao menos em princípio foram desejadas e acolhidas; na década de 1960, à época do conselho no Brasil, o período ficou conhecido como “a crise das vocações”, pois se abriu um campo de disputa entre o clero e os seminaristas.

³²⁷ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 31.

³²⁸ Ibidem, p. 31.

³²⁹ Ibidem, p. 32.

³³⁰ VALETINI, Demétrio. **Revisitar o concílio Vaticano II**. São Paulo: Editora Paulinas, 2011, p. 7.

Havia grupos que defendiam uma formação sacerdotal mais centralizada (ultramontanismo)³³¹, enquanto outros acreditavam que a Igreja “tinha que se aproximar às reais necessidades do povo, necessidades estas que iam muito além da espiritualidade”³³² – vide a trajetória das comunidades eclesiais de base, que foram importantes no processo de transição democrática do país.

Belchior não falou abertamente de sua experiência cristã e de sua vida no mosteiro em suas composições. Contudo, foi nítida a influência dessa experiência em várias delas, que vinham de fontes como a própria música popular ou da literatura; houve também composições que marcaram uma forte ruptura com o pensamento cristão católico, que serão trabalhadas mais adiante:

Lavar a palavra à pá,
Como quem prepara um pão.
Quando o mar virar sertão,
Nossa palavra será
Tão humana como o pão.
E o canto que soar um palavrão
Se mostrará como é:
Anjo de espada na mão³³³

Belchior usou nessa letra como base melódica o cantochão.³³⁴ Ele é um canto monódico da liturgia cristã, como o gregoriano, no entanto, ele é mais elaborado. Pode ser mais simples, ambrosiano, ou à capela. ³³⁵

³³¹ WOLFF, Elias. Reformas na igreja: chegou a vez do catolicismo? Uma aproximação dos 50 anos do Vaticano II e os 500 anos da reforma luterana, no contexto do pontificado do papa Francisco. **HORIZONTE – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**. Belo Horizonte -MG, v. 12, n. 34, p. 534-567, jun/2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/6665>. Acesso em 11/03/2023. P. 48.

³³² Ibidem, ibid.

³³³ Belchior. **Humano Hum**. Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

³³⁴ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 191.

³³⁵ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 68.

O cancionista na letra usou a poética “Sobradinho”, de Luiz Carlos Sá e Guarabyra³³⁶, que retratou o receio do eu lírico com a construção da Hidrelétrica de Sobradinho, no Rio São Francisco, pois ele alegava que o sertão poderia virar mar com a construção da barragem: *“Lavar a palavra a pá/ Como quem prepara um pão/ Quando o mar virar sertão/ Nossa palavra será/ tão humana como um pão”*. Além disso, Belchior não cantou a letra, “mas a recita em tom solene, como se saísse de um retirante de morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto”³³⁷, que no Auto de Natal Pernambucano³³⁸, contou a história de um personagem (Severino) que migra do sertão nordestino para o litoral.

Os “autos” foi uma “obra de caráter litúrgico que teve origem nos autos sacramentais executados durante a celebração do Corpus Christi”³³⁹; no Brasil, durante o processo de catequização dos índios, os “padres juntavam-se aos índios nas catequeses, em representações teatrais musicadas de autos com fundo religioso e moral”³⁴⁰:

Belchior usou do texto de João Cabral de Melo Neto para construir uma história de um homem retirante e religioso que entrou em contato constante com a morte. O Nordeste para o escritor foi colocado como um local, onde “a morte e a economia, a política fundiária e a miséria são elementos vitais dos milhares de homens que habitam aquela terra”³⁴¹. João Cabral expôs que esses elementos vitais que atuaram sobre o

³³⁶ Op. cit., p. 148.

³³⁷ Ibidem, p. 202.

³³⁸ Ibidem, ibid.

³³⁹ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, p. 34.

³⁴⁰ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 34.

³⁴¹ DEZIDERO, Débora Bueno Brochado. Morte e vida Severina: um universo simbólico. **Atêlie de História**, Ponta Grossa - PR, v. 3, n. 1, p. 243-255, 2015. Disponível em: <https://www.revistas2.uepg.br/index.php/ahu/article/download/4950/4790/>. Acesso em: 17/1/2020, p. 246.

homem, favorecendo subcondições de vida, rodeada de muita miséria, morte e criando a desesperança”.³⁴²

Belchior também rememorou a imagem de São Miguel Arcanjo, que é conhecido na literatura católica por usar uma armadura poderosa e empunhar uma espada. Ele expressou força e coragem para combater o demônio; ou seja, foi um símbolo que colocou que o sujeito não deveria fugir da luta, mas sim enfrentá-la.³⁴³ Belchior usou dessa simbologia para trazer à baila a força e resistência do sertanejo diante das intempéries: *“E o canto que soar um palavrão/Se mostrará como é/ Anjo de espada na mão”*.

Outra canção que chamou a atenção é *“Corpos Terrestres”*³⁴⁴, na qual ele misturou um ritmo similar a um funk com a participação das Frenéticas.³⁴⁵ Com a letra toda cantada em latim, ele usou como referência o Cântico dos Cânticos de Salomão, cuja autoria remete ao Rei Salomão.³⁴⁶ Na sua estrutura trata-se de um “canto nupcial ou epitalâmio, poema em versos com dedicações ou declarações entre os noivos”³⁴⁷, que “faz uso de uma linguagem plurissignificativa que vem, a princípio, tratar da temática do amor conjugal de maneira idealizada, de modo romântico entre os noivos”³⁴⁸.

A letra também faz menções a “Another Day” (Paul McCartney), “Amanhã” (Guilherme Arantes), “I’ve got you under my skin” (Cole Porter), “It’s alright” (Bob

³⁴² Ibidem, ibid.

³⁴³ Contemporartes. A beleza e a força na estética da imagem do Arcanjo Miguel. Disponível em: <http://revistacontemporartes.com.br/2017/09/29/a-beleza-e-a-forca-na-estetica-da-imagem-do-arcanjo-miguel/>. Acesso em: 17/2/2020.

³⁴⁴ Belchior. **Corpus Terrestres**. Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

³⁴⁵ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 224.

³⁴⁶ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 113.

³⁴⁷ DUTRA, Débora Thomaz Cavalcante. **Cântico dos cânticos de Salomão**: representações poéticas do idealismo amoroso. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras), Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira: Paraíba, 2011, p. 7.

³⁴⁸ Ibidem.

Dylan) e “Here comes the sun” (George Harrison, 1969) e “Anima Mea” (poema do Lira dos Vinte Anos, Álvares de Azevedo).³⁴⁹ A estrutura da canção, segundo Belchior, foi para “violar aquilo que preconceituosamente é tido como sagrado, inviolável”.³⁵⁰

Belchior continuou utilizando sua forte base literária para problematizar os dilemas e conflitos oriundos da influência cristã que sofreu:

Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol
Quando você entrou em mim como um Sol no quintal
Aí um analista amigo meu disse que desse jeito
Não vou ser feliz direito
Porque o amor é uma coisa mais profunda que um encontro casual
Aí um analista amigo meu disse que desse jeito
Não vou viver satisfeito
Porque o amor é uma coisa mais profunda que um transa sensual
Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia
Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia
Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno
Viver a divina comédia humana onde nada é eterno
Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno
Viver a divina comédia humana onde nada é eterno
Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi, no entanto,
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto, ora direis
Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi, no entanto,
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto
Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
Eu canto, hm hm³⁵¹

³⁴⁹ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 100-137.

³⁵⁰ Belchior. Apud: MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 113.

³⁵¹ Belchior. **Divina Comédia Humana**. Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

Nessa balada, o cancionista usou como fonte literária a obra *Divina Comédia* de Dante Alighieri e a *Comédia Humana*, de Honoré de Balzac. Dante descreveu um belo texto que retratou a sua viagem para o além, por intermédio do reino do inferno, do purgatório e do paraíso; ele procurou iluminar o destino do homem à luz da razão e da fé, e para tanto usou como base o poeta Virgílio. O inferno foi um abismo escuro tomado por Lúcifer; o purgatório é uma montanha solitária e o paraíso apresenta nove céus, onde é possível ver o triunfo da glória de Deus. Na obra, ele enfatizou a importância do humanismo e da filosofia.³⁵²

“Comédia Humana” é o nome dado por Balzac à sua obra, composta por 95 livros; a maior parte do material foi publicada em artigos de jornais, e Balzac procurou “opor personagens de ideologia romântica à situação de um realismo patético”.³⁵³ O livro tratou de vários personagens da sociedade burguesa parisiense do século XIX e por conta disso abordou vários temas que falam de amor, ambição, desejo, chantagens, riqueza e pobreza.

O eu lírico representou na canção um cotidiano turbulento que ele vivia, marcado por inúmeras intempéries diante do amor, e que nada conseguiria amenizar os seus conflitos existenciais: *“Estava mais angustiado/ Que um goleiro na hora do gol/ Quando você entrou em mim como um Sol no quintal/ Aí um analista amigo meu disse que desse jeito/ Não vou ser feliz direito/ Porque o amor é uma coisa mais*

³⁵² ZILLES, Urbano. A Divina Comédia de Dante Alighieri. *Letras de Hoje. Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa*. Programa de Pós-Graduação em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. 23, n. 3, 1988, p. 55-71.

³⁵³ FIGUEIREDO, Celso. Balzac, o poder e o Jornalismo. *Todas as letras*. São Paulo, v. 8, n.1, p. 32-38, 2006. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VIIISAPPIL-Lit/article/view/522>. Acesso em: 18/1/2010, p. 34.

profunda que um encontro casual/ Aí um analista amigo meu disse que desse jeito/ Não vou viver satisfeito/ Porque o amor é uma coisa mais profunda que um transa sensual”.

O analista citado na música é o psicanalista Barbosa Coutinho, que mora em Fortaleza e foi um dos grandes amigos de Belchior no Liceu, local onde o artista estudou.³⁵⁴

O eu lírico passou a exclamar que não desejaria ficar pensando sobre a essência e a profundidade do amor; seria necessário senti-lo; e para tanto ele incitou que iria se entregar à paixão, abstraindo de sua mente qualquer outra coisa que não fosse a relação em si: *“Deixando a profundidade de lado/ Eu quero ficar colado à pele dela noite e dia/ Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia”.*

Dando maior ênfase a uma razão humanista em detrimento do medo imposto pelo cristianismo, Belchior colocou que iria com a sua amada para o céu ou inferno, pois o amor que ele sentiria seria muito maior que qualquer tipo de medo imposto pela tradição religiosa: *“Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno/ Viver a divina comédia humana onde nada é eterno/ Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno/ Viver a divina comédia humana, onde nada é eterno”.*

O letrista ressaltou neste fragmento a efemeridade da vida e a forma com a qual o ser humano pensou nela e após. A música passou uma perspectiva que envolveu o sagrado e o profano, luz e escuridão e a justiça divina e o pecado; por sinal, a própria obra de Dante, quando fala dos nove círculos do inferno, cita o

³⁵⁴ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 28.

segundo círculo que seria o dos “sensuais” que “seriam arrastados pela ventania incessante”.³⁵⁵

A partir daí, optando por pecar, Belchior trouxe à baila o poema “Via Láctea, parte III”, de Olavo Bilac³⁵⁶; o soneto de amor “transparece o afeto de um recém-apaixonado que dialoga com as estrelas”³⁵⁷. Ele se autointerpela no que se refere à loucura de sua decisão, afinal, tinha colocado que desejaria ir para o inferno se fosse necessário; contudo, o eu lírico reforçou que enquanto ele tivesse vida, ele cantaria e amaria quem ele quisesse, independentemente das circunstâncias: “*Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso/ Eu vos direi, no entanto,/ Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não/*. Em que pese outras interpretações, “divina comédia humana é uma espécie de colagem entre as obras do escritor francês Honoré de Balzac e de Dante Alighieri”.³⁵⁸

As influências cristãs foram muito claras na obra de Belchior e aparecem inclusive na arte gráfica dos álbuns:

³⁵⁵ ZILLES, Urbano. A Divina Comédia de Dante Alighieri. **Letras de Hoje. Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa**. Programa de Pós-Graduação em Letras na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, v. 23, n. 3, 1988, p. 59.

³⁵⁶ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 102.

³⁵⁷ FUKS, Rebeca. Soneto Ora direis ouvir estrelas (Via Láctea), de Olavo Bilac. *Cultura Genial*. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/ora-direis-ouvir-estrelas-de-olavo-bilac/>. Acesso em: 18/1/2020.

³⁵⁸ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 86.



Imagem 11. Belchior. Contracapa do Álbum Objeto Direito. Álbum: *Objeto Direito*. WEA, 1980.

O símbolo representado na arte gráfica é similar a um “tau” – que é formado por duas linhas que se encontram: uma vem da horizontal, já a outra vem da vertical. O “tau” faz menção à ideia de tempo e de eternidade; “o profeta o cita para designar “os eleitos que seriam poupados por Deus do extermínio”³⁵⁹. São Francisco de Assis, a quem Belchior tinha grande afeição, também foi conhecido na cultura cristã católica, por venerar o símbolo do “tau”, traçando-o “em vários momentos de sua vida e pronunciando-se em suas pregações e bênçãos”³⁶⁰. Frequentemente reproduzido em madeira, porém, “quando pintado, sempre vem com a cor vermelha”³⁶¹, a convergência das linhas horizontais e verticais significariam o

³⁵⁹ Província Santa Cruz. <https://www.ofm.org.br/simbolos-franciscanos/simbolo-franciscano>. Acesso em: 18/1/2020.

³⁶⁰ Ibidem.

³⁶¹ Benito Pepe. <https://www.benitopepe.com.br/2011/06/11/o-tau-na-historia-e-o-cordao-com-tres-nos-em-sao-francisco-de-assis-parte-1/>. Acesso em: 18/2/2020.

encontro entre o céu e a terra, o divino e o humano³⁶² – traços bem característicos de uma parcela das composições de Belchior.

O “tau” poderia indicar a aproximação que Belchior tinha do cristianismo; contudo, em várias composições, o letrista já mostrava certo afastamento do legado cristão que teve:

Eram três as caravelas
que chegaram além d'além mar.
e a terra chamou-se América
por ventura? Por azar?
Não sabia o que fazia, não,
D. Cristóvão, capitão.
Trazia, em vão, Cristo em seu nome
e, em nome d'Ele, o canhão.
Pois vindo a mando do Senhor
e de outros reis que, juntos,
reinam mais...
bombas, velas não são asas
brancas da pomba da paz.
Eram só três caravelas...
e valeram mais que um mar
Quanto aos índios que mataram...
ah! Ninguém pôde contar.
Quando esses homens fizeram
o mundo novo e bem maior
por onde andavam nossos deuses
com seus Andes, seu condor?
Que tal a civilização
cristã e ocidental...
Deploro essa herança na língua
que me deram eles, afinal.
Diz, América que é nossa.
só porque hoje assim se crê
Há motivos para festa?
Quinhentos anos de quê³⁶³

Nessa balada Belchior usou como referência temática a canção “Las três carabelas), de Alguero e Moreu, versão de João de Barro, cantada por Caetano

³⁶² Benito Pepe. <https://www.benitopepe.com.br/2011/06/11/o-tau-na-historia-e-o-cordao-com-tres-nos-em-sao-francisco-de-assis-parte-1/>. Acesso em: 18/2/2020.

³⁶³ Belchior. **Quinhentos anos de quê**. Álbum: Baihuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Veloso e Gilberto Gil³⁶⁴. O compositor cearense colocou que as três caravelas Santa Maria, Pinta e Ninã traziam a figura de Colombo, que não teria ideais cristãos, mas os usava de forma cruel e sanguinária, alvitando sucesso na corrida marítima: *“Eram três caravelas/ Que chegaram além d’além mar/ E a terra chamou-se América/ Por ventura? Por azar? Não sabia o que fazia, não/ Dom Cristovão, capitão/ Trazia, em vão, Cristo em seu nome/ E, em nome d’ele, o canhão”*. O que animou Colombo na empreitada marítima foi justamente o desejo de vitória universal do cristianismo, pois ele se sentia “encarregado de uma missão divina”,³⁶⁵ uma vez que queria, após o seu êxito na América, “partir em cruzada e liberar Jerusalém”.³⁶⁶

Daí então o eu lírico indicou que, a mando de Deus e dos reis, vieram para América bombas, que obviamente, não trariam qualquer indicativo de paz. Isso gerou revolta na poética musical: *“pois vindo a mando do Senhor/ E de outros reis que, juntos, reinam mais/ Bombas, velas, não são asas/ Brancas da pompa da paz/”*. Colombo afirmava que a expansão do cristianismo era o passo mais importante de sua missão, pois ele “tem um projeto mais preciso do que a exaltação do Evangelho no Universo, e tanto a existência quanto a permanência, deste projeto revelam a sua mentalidade”³⁶⁷.

A partir disso, então, Belchior reforçou os resultados do projeto de colonização: milhões de índios mortos; nesse ponto, ele mostrou-se cético com relação à crença e à fé, pois não haveria nenhum Deus dos

³⁶⁴ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 142.

³⁶⁵ TZVETAN, Todorov. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 7.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Ibidem.

Andes que evitou o genocídio: *“Eram só três caravelas/
E valeram mais que um mar/ Quando aos índios que
mataram/ Ah! Ninguém pôde contar/ Quando esses
homens fizeram/ O mundo novo e bem maior/ Por onde
andavam os nossos deuses/ Com seus Andes, seu
condor?”*. A quantidade de índios mortos no projeto de
colonização foi incalculável; eles morriam por conta
dos maus tratos nas condições de trabalho, pelas
guerras e pelas doenças de choque microbiano, tais
como a varíola.³⁶⁸

À época em que o a canção foi lançada, faltava
pouco para o Brasil completar 500 anos de
“Descobrimento”. Belchior não via motivos para
qualquer tipo de comemoração, pois ele enredou na
canção que o legado cultural dos europeus foi terrível
(cristão e ocidental) e, por conta do
subdesenvolvimento e da dependência econômica, ele
acreditava que a América não era de fato dos
americanos. Nesse excerto, nota-se um forte
afastamento do compositor da fé católica: *“Que tal a
civilização/ cristã e ocidental?/ Deploro essa herança
na língua/ Que me deram eles, afinal/ Diz, América que
és nossa/ Só porque hoje assim se crê/ Há motivos para
festa?/ Quinhentos anos de quê?”*.

Diante de um fato histórico importante que
“permite a construção da memória nacional”³⁶⁹, pois
“permitem refundar, reatualizar identidades, sejam
elas nacionais ou locais, oficiais ou privadas, públicas
ou pessoais”³⁷⁰ – o ceticismo de Belchior foi bem
saliente na composição. Em “Jornal Blues”, nota-se
uma ruptura ainda maior: *“O velho blues me diz que/
Ateu como eu/ devo manter os modos e o estilo/ Réu*

³⁶⁸ Ibidem, p. 74.

³⁶⁹ OLIVEIRA, Lucia Lippi. Imaginário Histórico e Poder Cultural: as Comemorações do Descobrimento. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000, p. 183-202. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2122/1261>. Acesso em: 18/1/2020, p. 185.

³⁷⁰ Ibidem.

confesso!/.³⁷¹ Contradições que um sujeito com elevado capital cultural e uma intensa bagagem cristã enfrentou ao longo de sua existência.

Outro assunto que é forte na discografia do compositor é a exclusão social.

Eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia
Nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto
Ou oba oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos
Sonhos matinais
Eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do Oriente
Romances astrais
A minha alucinação
É suportar o dia a dia
E meu delírio
É a experiência
Com coisas reais
Um preto, um pobre
Uma estudante
Uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas
Pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite
Revólver, cheira cachorro
Os humilhados do parque
Com os seus jornais
Carneiros, mesa, trabalho
Meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas
Dessas capitais
A violência da noite
O movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre
Que canta e requebra
É demais!
Cravos, espinhas no rosto
Rock, hot dog
Play it cool, baby
Doze jovens coloridos
Dois policiais
Cumprindo o seu duro dever

³⁷¹ Belchior. *Jornal Blues*. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

E defendendo o seu amor
E nossa vida
Cumprindo o seu duro dever
E defendendo o seu amor
E nossa vida.
Mas eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia
Nem no algo mais
Longe o profeta do terror
Que a laranja mecânica anuncia
Amar e mudar as coisas
Me interessa mais
Amar e mudar as coisas
Amar e mudar as coisas³⁷²

Belchior dissecou nessa balada os verdadeiros preconceitos que existiam no país, “grifando com sua poética os verdadeiros *outsiders* da sociedade”³⁷³. No início da música, na qual ele diz que não estaria interessado em nenhuma teoria, mas sim em mostrar à sociedade brasileira como de fato é, ele atacou “Gilberto Gil, que nessa época estava envolvido com macrobiótica e saberes orientais”³⁷⁴: *“Eu não estou interessado/ Em nenhuma teoria/ Em nenhuma fantasia/ Nem no algo mais/ Nem em tinta pro meu rosto/ Ou oba, oba ou melodia/ Para acompanhar bocejos/ Sonhos matinais/ Eu não estou interessado/ Em nenhuma teoria/ Nem nessas coisas do Oriente/ Romances Astrais/ A minha alucinação/ É suportar o dia a dia/ E meu delírio/ É a experiência/ Com coisas reais/ ”*.

Com o discurso direto, Belchior passou a enumerar aqueles que ele entendia que eram os excluídos da sociedade: *“Um preto/ Um pobre/ Um estudante/ Uma mulher sozinha/ Blue jeans e*

³⁷² Belchior. **Alucinação**. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

³⁷³ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 84.

³⁷⁴ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 193.

motocicletas/ Pessoas cinzas normais/ Garotas dentro da noite/ Revólver, cheira cachorro/ Os humilhados do parque com os seus jornais”.

As diferentes formas de inclusão/ exclusão compuseram um movimento dialético que criou uma série de subjetividades, pois o excluído não assumiu essa condição somente pela questão econômica, uma vez que elas “determinam e são determinadas por formas diferenciadas de legitimação social e individual e manifestam-se no cotidiano como identidade, sociabilidade, afetividades, consciência e inconsciência”³⁷⁵.

A cidadania plena só poderia ser almejada se os sujeitos tiverem direitos sociais (participação na riqueza coletiva), direitos políticos (participação dos sujeitos na política) e direitos civis (que teriam como premissa à vida, à liberdade, à propriedade e a igualdade)³⁷⁶ – que estavam distantes de serem ratificados na Ditadura Civil-Militar.

O Estado naquela conjuntura usava do mito da democracia racial com base ideológica; e para blindar qualquer tipo de protesto, a vida de negros e negras era marcada por blitz, prisões arbitrárias, torturas físicas e psicológicas e com a ameaça latente de grupos de extermínio³⁷⁷, “enraizada no colonialismo escravocrata”³⁷⁸. Isso criou um clima terrível para a população não branca. Por isso o letrista colocou a população negra como excluída socialmente.

³⁷⁵ SAWAIA, Bader. Introdução: Exclusão ou inclusão perversa. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2001, p. 9.

³⁷⁶ CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil**. O longo Caminho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 9.

³⁷⁷ PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. **Direitos & Práxis**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2018, p. 1.054-1.079. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rdp/v9n2/2179-8966-rdp-09-02-1054.pdf>. Acesso em: 18/1/2020.

³⁷⁸ COLLING, Ana Maria. 50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. **OPSIS**, Cattão, v. 15, n. 2, p. 370, 383, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/33836/20058>. Acesso em: 18/1/2020.

Belchior também pontuou que os estudantes eram excluídos. É conhecida na historiografia brasileira a repressão ao movimento estudantil na época da Ditadura Militar. Movimentos como a “Passeatas dos Cem Mil” e os Congressos da União Nacional dos Estudantes foram suprimidos com a decretação do AI-5. No Governo Médici, quando o Brasil vivia o ápice da repressão, a juventude foi praticamente silenciada.

O cancionista também citou a mulher. Para além da estrutura patriarcal, impregnada nas relações sociais do Brasil, à época da repressão, entendia-se que a mulher que se metia em “atividades políticas, ou é uma prostituta à procura de homens, já que os partidos políticos dão espaços de atuação feminina, ou é homossexual, ocupando espaços masculinos”³⁷⁹. Dito de outro modo, os militares desqualificavam a mulher como sujeito autônomo.³⁸⁰

Com o aumento da concentração de renda por conta da “modernização conservadora”, criou-se uma massa de pessoas pobres que tinham que dormir nas praças das grandes ruas e cidades. Os tecnocratas impuseram um forte arrocho salarial e realizaram uma péssima distribuição de renda aumentando os indicadores de miséria.³⁸¹ Não ao acaso, Belchior se irritou na letra pelo tratamento recebido pela população mais pobre.

Após fazer uma lista de indivíduos que foram excluídos socialmente, Belchior colocou na sua canção a angústia de ter que ficar calado; pois o contexto vivido seria de total solidão: *“Carneiros, mesa trabalho/ Meu corpo que cai do oitavo andar/ E a solidão das pessoas/ Dessas capitais/ A violência da noite/ O*

³⁷⁹ Ibidem.

³⁸⁰ Ibidem, p. 380.

³⁸¹ FERREIRA JR, Amarílio. Educação e ideologia tecnocrática na Ditadura Militar. *Caderno Cedes*. Campinas-SP, v. 28, n. 76, p. 333-355, set.-dez/ 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v28n76/a04v2876>. Acesso em: 18/2/2020, p. 335.

movimento do tráfego/ Um rapaz delicado e alegre/ Que canta e requebra/ É demais". Em regimes militares, tal como vivido no Brasil, "criou-se um sentimento de descrença generalizado; afinal, ficaria difícil acreditar em alguém ou em uma instituição com um Estado de exceção e vigilância crônica".³⁸² Belchior também salienta a importância da identidade de gênero e dos desdobramentos em torno do corpo livre. No fragmento, ele citou Ney Matogrosso – cantor conhecido por sua dança performática.³⁸³

O eu lírico, até para enfatizar que ele estaria valorizando as experiências diárias, ressaltou a presença dos jovens que ouviam rock, o gosto pelo hot-dog e o trabalho de pessoas comuns – como é o caso de policiais. Para dar base a esse fragmento, Belchior usa como base o filme musical britânico *Play it Coll*, de 1962, que conta a história de um cantor em dificuldades (Billy Fury) e de sua banda, levados ao longo da trama a visitar várias boates onde outros grupos também estão se apresentando: "*Cravos, espinhas no rosto/ Rock, hot dog/ Play it coll, baby/ Doze jovens coloridos/ Dois policiais/ Cumprindo o seu duro dever/ E defendendo o seu amor/ E nossa vida*".

Diante dessa visão de várias pessoas que foram excluídas socialmente, Belchior externou a importância do amor para mudar aquilo que ele viu e relatou na canção. Ele deixou claro que não desejava ter uma visão escatológica; e por isso ele colocou que não queria ter a mesma visão de Stanley Kubrick, diretor do filme *Laranja Mecânica*, derivado do livro de Anthony Burgess *A Clockwork Orange*, de 1962.

³⁸² PRADO, Gustavo dos Santos. "De volta aos bons tempos" – a representação da abertura política presente nos fanzines punks (1983-1988), p. 133-151. In: VALENTINI, Daniel Martins; RAGO FILHO, Antonio. *Estética de resistência no pós-1964*. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 140.

³⁸³ CARLOS, Josely Teixeira. *Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 265.

A trama contou a história do jovem Alex (Malcolm McDowell) com seu modo particular de diversão: “dores, sofrimentos alheios e violência gratuita”³⁸⁴ em um mundo onde não havia respeito e nem valores; o diretor também trabalhou com o tratamento imposto ao jovem Alex, que “consistia numa lavagem cerebral na qual o delinquente não consegue cometer os atos a que foi condicionado a não fazer”³⁸⁵. Belchior acreditava que era possível um mundo mais harmônico, com as resoluções dos conflitos sociais de forma mais afável: *“Mas eu não estou interessado/ Em nenhuma teoria/ Em nenhuma fantasia/ Nem no algo mais/ Longe o profeta do terror/ Que a Laranja Mecânica anuncia/ Amar e mudar as coisas/ Me interessa mais”*.

Em outras composições, o cancionista manteve a perspectiva que colocava a exclusão social como resultado direto do Estado e da classe política, que não trataram os cidadãos de forma digna:

Assaltantes, bêbados, índios
Nordestinos retirantes
Prostitutas, pivetes, punks
Pobre suicidas solitários
De onde eles vêm?
Vi(ci)ados, velhos, vagabundos
De onde eles vêm?
Vi(ci)ados, velhos, vagabundos
De onde eles vêm?
Sacos de plásticos, latas amassadas, copos de papel
Esquecidos no estádio depois do jogo e das feiras
Miseráveis sempre sem pão, e daqui a pouco sem circo
Coisa cuja visão da vontade de morrer
E a glória? E a glória! E a glória?
E a honra dos seres humanos que Deus criou
E pôs um pouquinho só abaixo dos seus anjos?
Mas esses senhores não querem nada
Não querem perder tempo
Com essa porcaria que se chama gente

³⁸⁴ BELO, Warley Rodrigues. A Laranja Mecânica – comentários criminológicos sobre a violência juvenil. **Revista do CAAP**. N.1, 2001, p. 355-385. Disponível em: <https://revistadoaap.direito.ufmg.br/index.php/revista/article/view/135>. Acesso em: 18/1/2010, p. 363.

³⁸⁵ Ibidem, p. 380.

Mas esses senhores não querem nada
Não querem perder tempo
Com essa porcaria que se chama gente
“eu não sou cachorro não pra viver assim tão humilhado”³⁸⁶

Nesse rock, o eu lírico iniciou a sua poética perguntando de onde viria a quantidade de pessoas que estariam em exclusão social. Ele não aceitou isso com normalidade, pois entendia que todos os sujeitos deveriam ter um mínimo de garantias que permitissem seguir as suas vidas de formas digna: *“Assaltantes, bêbados, índios/ Nordestinos retirantes/ Prostitutas, pivetes, punks/ Pobres, suicidas, solitários/ De onde eles vêm? Vi(ci)ados, velhos vagabundos, de onde eles vêm? Vi(ci)ados, velhos, vagabundo/ De onde eles vêm?”*.

Apesar da mudança no quadro político na Nova República, que permitiu uma maior mobilização da sociedade civil na luta pelos seus direitos, nota-se que na área social os efeitos de sucessivas crises foram os mais sentidos, tais como o desemprego, os elevados níveis de concentração de renda, arrochos salariais e elevação da pobreza.³⁸⁷ Belchior no fragmento acima indicou grupos sociais vulneráveis que ainda não tinham aparecido nas suas composições. É o caso dos punks, velhos e viciados.

Os punks ganharam popularidade devido à expansão do mercado do rock da década de 1980; afinal, várias bandas daquela conjuntura tiveram influência da sonoridade punk; de um lado, grupos formados por filhos de classe média que conseguiram êxito no mercado fonográfico – é o caso da Legião

³⁸⁶ Belchior. S.A. Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

³⁸⁷ CAPELLARI, Pedro. Brasil – Concentração de renda: indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 101. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. *A verdadeira Legião Urbana são vocês*: Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018, p. 118.

Urbana, Ira!, Plebe Rude e Titãs, por exemplo³⁸⁸; por outro lado, surgiram grupos punks que atuaram mais no mercado *underground*, como é o caso do Cólera, Ratos de Porão, Garotos Podres, Olho Seco, entre outros. O segundo grupo citado era formado por jovens vindos de áreas periféricas de grandes cidades brasileiras e que agitaram o cenário musical daquela época.³⁸⁹ Logo, entrariam no grupo de excluídos socialmente, foco deste subcapítulo, e é por isso que Belchior os citou na sua letra.

Belchior também aludiu em sua canção aos “velhos” (idosos), cuja exclusão ganhou notoriedade no fim do século XX; é uma categoria vulnerável pela condição de reformado, pois pode não ter mais relação com o trabalho e uma dificuldade maior de lidar com a população mais jovem. Às vezes, é isolado da família e apresenta perda de autonomia física e funcional³⁹⁰; tanto é que, em 1999, a ONU criou o “Ano Internacional do Idoso”, que vinha de um desdobramento da Assembleia Mundial sobre o Envelhecimento, de 1982³⁹¹ – que passaram a ser marcos importantes que visaram garantir direitos a este grupo.

Belchior também exclamou que a exclusão estava diretamente associada à falta de educação, que tira do sujeito a capacidade de agir em prol da coletividade, da ética, da empatia: *“Sacos de plástico, latas amassadas, copos de papel/ Esquecidos no estádio depois do jogo e das feiras/ Miseráveis sempre sem pão/ E daqui a pouco sem circo/ Coisa cuja visão da vontade morrer”*.

³⁸⁸ Ver: *ibidem*.

³⁸⁹ Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. *O Nascimento do Morto: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira*. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

³⁹⁰ MARTINS, Rosa Maria Lopes; SANTOS, Ana Cristina Almeida. Ser idoso hoje. *Revista Millenium*. n. 35, v. 13, nov./ 2008, p. 1-8. Disponível em: https://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/358/1/Ser_idoso_hoje.pdf. Acesso em: 18/1/2020, p. 1-2.

³⁹¹ *Ibidem*, *ibid*.

O modelo educacional brasileiro foi produto da dependência econômica, e, nesse caso, não se orientou a educação do indivíduo para atender “as suas necessidades econômicas e melhorias sociais”³⁹²; daí então, não se criou uma política voltada para o pensamento crítico e para formação ética, “que contribuem para a construção de uma configuração própria e diferente da atual para o Estado brasileiro”³⁹³.

Belchior avançou dizendo que não fazia parte da classe política daquela conjuntura de promover uma melhor inclusão das pessoas que viveriam excluídas socialmente. Para tanto, ele parafraseou uma famosa citação do cantor Waldick Soriano: “Eu não sou cachorro não”: *“E a glória? E a glória! E a glória? E a honra dos seres humanos que Deus criou/ E pôs um pouquinho só abaixo dos seus anjos? Mas esses senhores não querem nada/ Não querem perder tempo/ Com essa porcaria que se chama gente/ Mas esses senhores não querem nada/ Não querem perder tempo/ Com essa porcaria que se chama gente/ ‘eu não sou cachorro não pra viver assim tão humilhado’”*.

Além de ter reclamado em sua música os conflitos políticos da Nova República, já desenvolvidos no primeiro capítulo, Belchior externou nesse fragmento uma parcela do ceticismo com relação à fé cristã – que de modo geral apareceu em sua trajetória artística.

Belchior foi um sujeito em conflito com sua formação religiosa. Houve na sua arte elementos que o aproximaram do cristianismo e o afastaram. Em “Humano Hum”, ele utilizou do cantochão e de símbolos importantes como São Miguel Arcanjo, para realçar a fé do sertanejo diante de uma realidade social

³⁹² MOURA, Dante Henrique. Reflexões sobre ética, Estado brasileiro e educação. *Holos*, v. 1, 2006, p. 4-18. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4815/481549268001.pdf>. Acesso em: 18/1/2019, p. 6.

³⁹³ Ibidem, ibid.

complexa. A arte gráfica que foi feita similar a um “tau” no álbum *Objeto Direto* mostrou a afeição que o compositor tinha com a cultura cristã, em especial, a São Francisco de Assis. Já em *Corpus Terrestres*, Belchior misturou o latim com o funk, visando quebrar os paradigmas daquilo que era visto como sagrado.

A conhecida música “Divina Comédia Humana” mostrou um sujeito que usou das ideias de Dante Alighieri e Honoré de Balzac, para trabalhar a relação entre céu e inferno, pecado e perdão, carne e espírito, filosofia e fé. Ao escolher ir para o inferno com a amada, Belchior já mostrou na letra um afastamento com a proposta trazida pelo cristianismo. Em “Quinhentos anos de quê”, ao fazer a sua leitura sobre os quinhentos anos de “Descobrimento da América”, ele criticou o fanatismo cristão católico, que deu base para os processos de conquista e mostrou em sua letra o resultado dessa história: a matança de milhares de índios. Por conta disso, ele descola-se ainda mais do dogma cristão, tanto é que, em “Jornal Blues”, o cantor se declarou ateu.

Belchior também foi ácido com relação às desigualdades e às formas de exclusão que existiam no país. Em “Alucinação”, dissecou uma parcela dos excluídos da sociedade e colocou que era necessário um pouco mais de empatia e amor para mudar os rumos do país. Ele manteve essa abordagem em “S.A.”, porém, a exclusão social deveria ser resolvida por uma via mais proativa, ou seja, política.

Não, por acaso, o compositor usou de sua forte base literária para discutir essa quantidade de temas, que foram vistos neste capítulo que se encerra. A sua postura dandista deu condições para Belchior se situar no mundo artístico como uma estética charmosa, atrativa e intelectualizada. Sem

ressalva, não faltou a ele capital cultural para tanto. Ele também investiu pesado nas músicas de cunho romântico e ganhou uma fama de *sexy symbol*, embora tenha a negado por completo.

As sensações em torno do amor, do perdão, do sexo, da distância, da etiqueta e de outros elementos estéticos – tais como o cabelo e o bigode – foram embasadas em uma persona dandista, que ele fazia questão de representar nos shows, na arte gráfica dos álbuns e na forma que ele desenvolvia a sua rica formação literária.

Foi com essa influência que Belchior tratou de discutir em sua arte a questão da natureza – à luz das ideias românticas que sempre o acompanharam. A visão idílica e o indianismo estiveram presentes criando poéticas bem trabalhadas e que marcaram a história da música popular brasileira. Talvez, por conta da visão idílica, Belchior tivesse tanto receio da tecnologia – que o colocou em um universo de medo, tensões e contradições alimentadas pelo clima de terror da Guerra Fria. De modo geral, sua produção artística foi produto da época em que viveu.

Por conta dessa forte postura artística – embasada em um projeto artístico com contornos bem trabalhados – que Belchior externou as contradições do cristianismo e da exclusão social; ao fim das contas, o que foi escrito neste capítulo é uma parcela das visões de mundo e das experiências do “rapaz latino-americano”.

O próximo capítulo procurará trabalhar de forma mais afunilada a relação de Belchior com os artistas da MPB – uma vez que é uma área marcada por tensões e contradições – em especial, com os tropicalistas. Ele também teve vários atritos com o rock nacional da década de 1980 e que merece ser abordado de forma

mais detalhada. Por fim, será feito um balanço do que Belchior significou para a Música Popular Brasileira, com um balanço historiográfico de autores que já trabalharam e contribuíram com essa temática.



BELCHIOR E A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA:

Tropicália, rock e as
contradições da vida artística



CAPÍTULO 3



O capítulo pretende discutir uma parcela da trajetória de Belchior na música popular brasileira. Para tanto, o texto problematiza as relações que o cancionista teve com a Tropicália, as tensões e as assimilações. Além disso, questiona-se a relação do artista com o rock, com ênfase no movimento roqueiro da década de 1980. Ao fim, o trabalho almeja clarificar as visões de Belchior enquanto artista e suas impressões do mercado fonográfico e da grande mídia da época.

3.1. Palo Seco nos tropicalistas: embates e assimilações

A música popular brasileira da década de 1970 passou por um período de grandes transformações. Na década anterior havia feito um enorme sucesso a “bossa nova” com João Gilberto, Antônio Carlos Jobim, Vinicius de Moraes, Toquinho, Miúcha, Carlos Lyra e Nara Leão. Usando elementos do jazz, do samba, o estilo tinha “letras leves e líricas, evitando sempre a presença do elemento dramático ou trágico”³⁹⁴, para criar um ar de delicadeza com contornos melódicos menores (ou maiores), “abrindo mão de grandes oscilações entoativas ou as excessivas variações temáticas”.³⁹⁵

Por outro lado, havia a Jovem Guarda. Inspirada no rock – que foi a primeira música global³⁹⁶ –, o estilo entrou no Brasil por conta do filme “Sementes da Violência” – que trouxe a ideia da “rebeldia sem causa”. Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Os Incríveis, Ronnie Von, Renato e Seus Blue Caps, Vanderléa,

³⁹⁴ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atêlie Editorial, 2004, p. 181.

³⁹⁵ Ibidem, ibid.

³⁹⁶ HOBBSAWN, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 314.

entre outros, adotaram o iê-iê-iê que era um “subgênero inspirado no rock dos Beatles, temperado por uma mistura com certas formas da nação brasileira e que cultivava letras de um romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia”³⁹⁷. O samba também tinha figuras que foram importantes para a história da Música Popular, tais como Cartola, Paulinho da Viola, Nelson Cavaquinho, Zé Kéti, Hermínio Bello de Carvalho e Pixinguinha.³⁹⁸

Contudo, um dos grandes fenômenos da história da música popular foi a Tropicália – seja pela poética ou pela discussão que ela se prontificou a fazer sobre os rumos da música nacional. Liderada no campo da música por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam, Gal Costa e Torquato Neto, ela também incorporou uma problematização das artes plásticas (Hélio Oiticida), o Teatro Oficina e o Cinema Novo (Glauber Rocha).³⁹⁹

Sendo uma proposta de ruptura comportamental, política, ideológica e estética, o Tropicalismo incorporou elementos da contracultura e trouxe à baila uma convergência com a Antropofagia Modernista da década de 1920, a poesia concreta da década de 1950 e a Bossa Nova.⁴⁰⁰ A sua proposta estava em um “conjunto de tensões políticas, culturais e existenciais”, que passaram a caracterizar a sociedade brasileira

³⁹⁷ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 399.

³⁹⁸ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 405-413.

³⁹⁹ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 101.

⁴⁰⁰ NAPOTLITANO, Marcos; VILLAÇA, Maria Martins. Tropicalismo: as relíquias de um debate. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.18, n. 35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext&tlng=es#37not. Acesso em: 22/1/2020, s.p.

urbana⁴⁰¹ – que demarcava a crise do “nacional popular como eixo da cultura e da política”⁴⁰².

Tomando como influência aquilo que estava sendo discutido pelo Partido Comunista Brasileiro, pela União Nacional dos Estudantes e pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os tropicalistas alegavam que era necessário “o aceno na sintonia internacional e, de outro, a valorização e a recuperação de tradições populares do Brasil profundo”⁴⁰³. Tal proposta levou os “tropicalistas a brigar com a família do nacional – popular no campo da canção”⁴⁰⁴ – incorporando sonoridades, instrumentos e ideias da cultura estrangeira.

Essa proposta foi levada adiante com a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade, que propunha “a apreensão dos modelos estrangeiros a fim de evitar o refúgio da produção artística – cultural brasileira aos temas locais de tendência nacionalista”⁴⁰⁵.

Daí então o Tropicalismo valorizava um ideal de “brasilidade” modernista que buscava uma identidade que tinha fortes traços com a “cultura promovida pelos países hegemônicos”⁴⁰⁶; o movimento musical resgatava a ideia do “primitivismo nativo como uma estratégia de emancipação cultural”⁴⁰⁷ – deglutindo as experiências estrangeiras a fim de superar a dicotomia nacional *versus* estrangeiro e colocando na música uma “postura experimental”⁴⁰⁸ com o intento de constituir uma nação desenvolvida e um povo

⁴⁰¹ Ibidem, *ibid.*

⁴⁰² Ibidem, *ibid.*

⁴⁰³ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 101.

⁴⁰⁴ Ibidem, *ibid.*

⁴⁰⁵ JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? **Visualidades**, Goiânia-GO, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul.-dez/ 2010. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18275>. Acesso em: 22/1/2020, p. 65.

⁴⁰⁶ Ibidem.

⁴⁰⁷ Ibidem.

⁴⁰⁸ Ibidem.

autônomo, “afinados com as mudanças no cenário internacional”⁴⁰⁹.

Tal proposta foi a contramão dos intelectuais do ISEB, que discutiam a situação do Brasil diante da alienação e situação colonial – e embora as interpretações díspares –, o instituto alegava que o colonialismo impõe aos “países colonizados uma dupla dominação; ela é exploração econômica das matérias-primas e importação de produtos acabados, mas sobretudo dominação cultural”⁴¹⁰.

Essas e outras tendências musicais – impulsionadas pelo crescimento do mercado fonográfico brasileiro, pelo movimento estudantil e pelo Golpe de 1964 – colocavam as suas propostas e visões de mundo nos “Festivais de Música”. Na década de 1960, cresceu o número de emissoras no país e os valores do aparelho televisivo se tornaram mais baratos. Programas de música, como o “Fino da Bossa”, “Jovem Guarda” e “Bossaudade”, produzidos pela TV Record, davam grande audiência e contribuíram para criar um clima de disputa entre os artistas⁴¹¹.

Durante oito anos, a televisão mostrou os novos talentos do Brasil e as diversas tendências sonoras que vinham com forte engajamento social, por conta da limitação dos direitos civis e políticos feitos pela Ditadura Civil-Militar. Setores da classe média, inseridos na vida universitária, em 1965, começaram a apoiar os artistas nos festivais que eram considerados críticos, politizados e não alienados, uma vez que se colocavam contra o rigor do regime militar

⁴⁰⁹ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 102.

⁴¹⁰ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 58.

⁴¹¹ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 346-356.

instalado no país em 1964.⁴¹² Os músicos da Jovem Guarda eram alvo da maior parte das críticas desse público, pois não havia neles uma perspectiva de engajamento político por conta do “certo distanciamento do debate que vinha ocorrendo na música popular brasileira dos anos 60”⁴¹³.

Com a decretação do AI-5, o ímpeto dos festivais perdeu fôlego. A Ditadura Civil-Militar, como já discutido aqui, fechou o cerco às canções de protesto, levando compositores “como Chico Buarque e Geraldo Vandré a sair do país, e outros a serem presos e expulsos como Gilberto Gil e Caetano Veloso”.⁴¹⁴

A rigor, Belchior pertenceu à geração da música popular brasileira da década de 1970. O cenário político, cultural e intelectual (no sentido de discutir os rumos da arte e do próprio Brasil) era outro. Ele se colocava como um artista que poderia ser categorizado como “pós-tropicalista”:

Isso sempre foi um mal entendido. Não fiz uma crítica pessoal, nem sequer crônica. O próprio Caetano já tinha dito que a Tropicália estava morta. Nunca pretendi disso uma crítica profunda, a não ser do ponto de vista até da ironia e que já havia sido feita pelos tropicalistas. Eu sou pós-tropicalista. O meu trabalho não poderia ser feito sem a presença dos tropicalistas. Eu estou dizendo isso não em comparação, mas do ponto de vista do contraponto. O trabalho dos baianos é absolutamente importante para a Música Brasileira. Quem quiser se fazer importante, tem que fazer um contraponto àquelas ideias.⁴¹⁵

⁴¹² SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 334-335.

⁴¹³ PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebelde**: juventudes, territórios, movimentos e canções nos anos 60. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 132.

⁴¹⁴ Op. cit., p. 336.

⁴¹⁵ Belchior. Marginal bem-sucedido. Jornal o Povo, Fortaleza, 12 de janeiro de 2004. Páginas azuis (Entrevista concedida à jornalista Carloja Dumaresc). Apud: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 127. (grifo do autor).

A música popular da década de 1970 teve alguns contornos interessantes que elucidam o posicionamento de Belchior. O tropicalismo – que arrefeceu após um ano de surgimento – ao colocar na proposta de Música Popular Brasileira a inclusão de sonoridades estrangeiras, demarcou a crise que já vinha se desenhando na proposta nacional-popular⁴¹⁶. Com o AI-5, houve um fechamento da canção popular e “o absurdo cerceamento da liberdade de manifestação de pensamento no período acabou por atingir, óbvio, o comportamento e a atitude”⁴¹⁷.

Houve um deslocamento para a subjetividade, com os cancionistas da década de 1970 rumando às temáticas das vivências do cotidiano, com canções que fazem a abordagem “da derrota, da loucura, do fracasso, da solidão exasperante, da noite, e, claro, da morte”⁴¹⁸ – temas que foram corriqueiros na discografia de Belchior.

Os assuntos do cotidiano foram insuflados nas canções por um forte projeto experimental. A canção experimentalista – que vinha das tradições desdobradas da proposta antropofágica do Tropicalismo –, fez com que os artistas da década de 1970 procurassem “pensar a música brasileira de forma mais aberta, ao incorporarem elementos distintos daquilo que se pensava ser a tradição nacional”⁴¹⁹; e de forma heterogênea, cada compositor percorreu caminhos díspares, ao passo que iam dialogando com os dilemas do seu próprio

⁴¹⁶ GARCIA, Meliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a06v2447.pdf>. Acesso em: 22/12/2020, p. 129.

⁴¹⁷ BOZZETI, Roberto. Uma tipologia na canção no imediato pós-tropicalismo. *Letras*, Santa Maria – RS, n. 34, jun./2007, p. 133-146. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11946/7360>. Acesso em 11/03/2022, p. 133-146.

⁴¹⁸ Ibidem, p. 137.

⁴¹⁹ VARGAS, Herom. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. *Ecompós*. Brasília, v. 15, n. 2, p.1-16, mai.-agos/2012. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/800>. Acesso em: 22/1/2020, p. 9.

tempo⁴²⁰ – lançando projetos artísticos na linguagem, na poética, na letra, na performance e nas apresentações “por vezes anárquica de destruição e reconstrução da arte”.⁴²¹

Não havia um movimento que tinha linhas unificadas e conflitantes, a exemplo de “Bossa Nova”, “Jovem Guarda” e Tropicália”. Na década de 1970, por conta do experimentalismo e do contexto histórico, também surgiu a “linguagem de fresta” – que embora não sirva para elucubrar toda a realidade da Música Popular Brasileira da época –, indicava que havia compositores “que sabiam se pronunciar, ou seja, que sabiam ludibriar o cerco do censor”,⁴²² valendo-se de artifícios simbólicos e linguísticos para fazer as críticas à ditadura. Foi o que Belchior fez com “Populus”, por exemplo, visto no capítulo 1.

Por outro lado, durante a Ditadura Civil-Militar, houve um amplo projeto de “modernização em comunicação e cultura, atuando por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado”⁴²³; também houve na década de 1970 “várias instituições governamentais de incentivo à cultura que ganharam vulto, caso da Embrafilme, do Serviço Nacional de Teatro, da Funarte, do Instituto Nacional do Livro e do Conselho Federal de Cultura”⁴²⁴ – fora a Embratel que estimulou a criação de emissoras de TV, tendo a Globo como a porta-voz do regime autoritário⁴²⁵.

⁴²⁰ Ibidem, p. 2.

⁴²¹ VARGAS, Herom. Categoria de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. v. 14, n. 1, p1-3-22, jan.-abril/ 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.02/739>. Acesso em 22/1/2020, p. 14.

⁴²² VASCONCELLOS, G. 1977. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro. Edições do Graal, 112, p. 72. Apud: ibidem, p. 15.

⁴²³ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 101.

⁴²⁴ Ibidem, p. 104.

⁴²⁵ RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária*. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 104.

O mercado fonográfico em expansão estava observando os novos talentos musicais – e o artista Belchior foi fruto desse contexto histórico. Já que vigorou em seu tempo uma música popular de cunho mais experimentalista, a princípio, ele trouxe um projeto artístico que ora incorporou elementos da Tropicália, ora se afastou desse movimento artístico. Por sinal, o experimentalismo foi uma das grandes marcas do artista Belchior ao longo de toda a sua trajetória. (ver subcapítulo 3.3)

A essa altura, já está bem claro que Belchior procurou demarcar a sua canção na década de 1970 com um forte embate com os tropicalistas. Gil, Caetano e Chico Buarque apareceram com frequência citados nas composições do artista do Ceará – o que acabou rendendo vários trabalhos acadêmicos de densidade,⁴²⁶ que inspiraram esta obra, que segue por uma ótica historiográfica.

Belchior impôs um debate aos tropicalistas, pois, em que pese as contribuições e a coragem de luta da Tropicália de resistir ao regime, ele necessitava demarcar o seu projeto artístico diante do mercado de bens culturais; por conta disso, ele sempre se colocava que estava mais interessado no conteúdo das canções, em vez de participar de um movimento: “Eu sou um compositor da nova geração que está interessado em conteúdo”⁴²⁷; ou seja, um nítido projeto experimentalista na música:

Se você vier me perguntar por onde andei

⁴²⁶ Ver: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007; CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

⁴²⁷ Belchior. Apud: MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 52.

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 '73
 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
 Sei que assim falando pensas
 Que esse desespero é moda em '73
 E eu quero é que esse canto torto
 Feito faca, corte a carne de vocês
 E eu quero é que esse canto torto
 Feito faca, corte a carne de vocês
 Sei que assim falando, pensas
 Que esse desespero é moda em '73
 E eu quero é que esse canto torto
 Feito faca, corte a carne de vocês
 E eu quero é que esse canto torto
 Feito faca, corte a carne de vocês⁴²⁸

A canção “Palo Seco” designa um nome que significa “sem acompanhamento”⁴²⁹. Belchior usou como base o poema “A Palo Seco”, de João Cabral de Melo Neto⁴³⁰. Presente em seu livro *Quaderna*, pode aferir à expressão atributos de segura, do despojamento, da incisividade oriunda de uma lâmina afiada, a precisão do risco, a dureza inquebrável do diamante, a nobre solidão, a clareza cristalina, apolínea, entre outros.⁴³¹

Ou seja, Belchior criava um discurso direito que valorizava a palavra como uma forma de se contrapor ao tropicalismo e a seus arranjos, poesias e formas de cantar ecléticas: “*Se você vier me*

⁴²⁸ Belchior. Palo Seco. **Mote e Glosa**. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

⁴²⁹ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 59.

⁴³⁰ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 99.

⁴³¹ CRUZ, Celso Donizete. **A palo seco** – escritos de filosofia e literatura. n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5080/pdf>. Acesso em: 22/10/2020.

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 73/ Mas ando mesmo descontente/ Desesperadamente, eu grito em português/ Mas ando mesmo descontente/ Desesperadamente, eu grito em português”.

O ano de 1973 foi lembrado na canção por conta das ditaduras militares que tinham chegado ao Chile e à Argentina. No Brasil, aumentava os desaparecidos políticos e vivia-se à época do “milagre econômico”⁴³². No campo da música, o talento dos tropicalistas já estava assimilado, a bossa nova ainda tinha lapsos, mas não era a mesma de décadas atrás; o samba raiz já havia sido descoberto e a Jovem Guarda não incomodava o regime militar⁴³³. Diante desse momento, Belchior reforça a sua ideia nacionalista e artística, ao enfatizar que cantava/ gritava em português.

Belchior manteve ao longo de sua poética um forte caráter ativista. Ele literalmente se apresentava como alguém jovem, lutador, latino-americano (e não com influência “norte-americana”) e que falaria de forma reta, clara, objetiva e poética, pois ele acreditava que o próprio Tropicalismo tinha cometido excesso nas suas composições: *“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/ Sei que assim falando pensas/ Que esse desespero é moda em 73/ E eu quero que esse canto torno/ Feito faca, corte a carne de vocês/ E eu quero é que esse canto torno/ Feito faca, corte a carne de vocês”*. O tropicalismo havia incorporado a ideia de que “a

⁴³² MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 59.

⁴³³ ALBUQUERQUE, Célio. 1973, o ano da reinvenção. Apud: ALBUQUERQUE, Célio (org.). 1973: O ano que reinventou a MPB. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013, p. 33.

canção brasileira se alimenta de todas as dicções musicais circulantes no país, e que, em princípio, nada deveria ser excluído”.⁴³⁴

Belchior reforçou na letra um forte traço experimentalista que visava criar uma identidade artística. O debate com os tropicalistas não era um sinal de desrespeito, pelo contrário. A ideia era justamente pensar nos rumos da música popular após a hecatombe promovida pelo movimento liderado por Caetano Veloso e Gilberto Gil. Debate não pressupõem só atrito ou desespero; ele também parte da premissa da aceitação, da valorização e da incorporação da arte que está sendo problematizada:

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

você que é muito vivo
me diga qual é o novo
me diga qual é o novo
me diga qual é o novo
novo
novo
novo
me diga qual é o novo
me diga qual é
me diga qual é o novo
me diga qual é
me diga qual é o novo
me diga qual é⁴³⁵

A primeira música do LP *Mote e Glosa* traz um baião homônimo ao título do álbum que também

⁴³⁴ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atêlie Editorial, 2004, p. 181. P. 211.

⁴³⁵ Belchior. *Mote e Glosa*. Álbum: *Mote e Glosa*. Continental e Chanceler, 1974.

contribui para mostrar os atritos com os tropicalistas. Esse grande gênero da música popular brasileira nasceu no Nordeste com Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira e tem como característica o início das frases após pequena pausa no tempo forte, valendo-se de instrumentos como sanfona, triângulo e zabumba⁴³⁶.

“Mote” traz a ideia de um texto curto que serve como propósito de algo e que desenvolve logo no início o tema da composição poética; “Glosa” significa “idioma, língua estrangeira, ouvi falar”⁴³⁷, que é utilizado no Nordeste em forma de poema pelos cantadores.⁴³⁸ Com essa estrutura, Belchior alegava que faltava uma novidade na música popular brasileira e que ela precisava se revigorar: Ele cita na letra “*É o novo*” 28 vezes, visando enfatizar a sua retórica, e logo em sequência diz: “*passarim no ninho (tudo envelheceu)/ Cobra no buraco (tudo envelheceu)*”.

Percebendo a lacuna que existia no movimento da música popular, Belchior interpelava: “*você que é muito vivo, me diga qual é o novo*”. Por outro lado, mesmo reconhecendo uma lacuna na canção popular – fato incontestado em boa parte da historiografia da década de 1970 –, o compositor usava da influência tropicalista e criou uma poesia que dialogava fortemente com o concretismo. Caetano Veloso usou de influências de Augusto de Campos e de Oswald de Andrade⁴³⁹.

A poesia concreta não se utiliza de frases ou versos, mas palavras, frases, versos que poderiam ser planejados pelo trabalho racional: a “aventura de explorar as potencialidades semânticas, visuais e

⁴³⁶ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, p. 37.

⁴³⁷ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 58.

⁴³⁸ Ibidem, p. 59.

⁴³⁹ PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. **Revista Usp**. São Paulo – SP, n.4, p. 55-64, 1990. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25504/27250>. Acesso em: 22/1/2020.

sonoras da palavra”⁴⁴⁰, com a finalidade de controlar o espaço gráfico para aumentar “as possibilidades comunicativas dos elementos verbais que serão colocados”⁴⁴¹; para tanto a poesia concreta lança mão do verso, explora a sonoridade da palavra e tem um nítido apelo visual, “visando promover a reintegração da poesia com o mundo”⁴⁴². Belchior também usou dessa proposta concretista em “Máquina II”, vista no segundo capítulo.

Diante do conflito com o que seria o novo, Belchior salienta em várias poéticas que era necessário seguir adiante, procurando novas influências e perspectivas poéticas, sonoras e melódicas, visando redimensionar o universo musical da década de 1970, incorporando ou refutando as ideias oriundas do tropicalismo:

Você não sente, não vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer
E o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
(2x)
Nunca mais teu pai falou 'She's leaving home'
E meteu o pé na estrada like a rolling stone
Nunca mais você buscou sua menina
Para correr no seu carro, loucura, chiclete e som
Nunca mais você saiu à rua em grupo ou 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
(2x)
Você não sente, não vê
Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer
E o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo
E precisamos todos rejuvenescer
(2x)
Como Poe, poeta louco americano
Eu pergunto ao passarinho: 'Blackbird, o que se faz?'

⁴⁴⁰ CABAÑAS, Tereza. A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e a aporias. *Ipotesi*, Juiz de Fora- MG, v. 12, n. 2, p. 21-36, jul.-dez./ 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/3-A-aventura-concretista.pdf>. Acesso em: 22/1/2010. p. 22.

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² Ibidem.

E 'raven, never, raven, never, raven'
Blackbird, me responde, tudo já ficou pra trás
E 'raven, never, raven, never, raven'
Assum preto me responde, o passado nunca mais

Você não sente, não vê
E eu não posso deixar de dizer, meu amigo
Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer
E o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo
(2x)

E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos todos rejuvenescer
E precisamos rejuvenescer⁴⁴³

A balada de Belchior é outra composição que demarca uma ruptura com a proposta artística do tropicalismo. Ele citava na letra que há pouco tempo a proposta de Gil e Caetano eram vistas como novidade, e acabaram se tornando velhas. Daí então, o eu lírico passou a exigir uma mudança de postura com relação aos rumos da música popular: *“Você não sente, não vê/ Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo/ Que uma nova mudança, em breve, vai acontecer/ E o que algum tempo era novo, jovem, hoje é antigo/ E precisamos todos rejuvenescer”*. Belchior via que o Brasil havia se tornado uma nação envelhecida por conta da ditadura⁴⁴⁴: além da censura política e moral, a “imagem próspera e equilibrada do país”,⁴⁴⁵ por conta da propaganda do “Milagre Econômico” deixava a sensação de que o que havia sido pelo movimento à esquerda não tinha dado resultado; a letra exala uma sensação de desilusão com as gerações anteriores.

Belchior investiu na letra a percepção de que houve uma decadência da rebeldia da juventude, tão

⁴⁴³ Belchior. **Velha Roupa colorida**. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

⁴⁴⁴ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 90.

⁴⁴⁵ VARGAS, Herom. Categoria de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. v. 14, n. 1, p1-3-22, jan.-abril/ 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.02/739>. Acesso em 22/1/2020, p. 14.

comum na década de 1960. Para tanto, ele citou na poética musical alguns comportamentos rebeldes que, via de regra, foram recordados quando se cita a questão da juventude. Em “She’s leaving home”, de John Lennon e Paul McCartney⁴⁴⁶, conta a história de uma garota que fugiu de casa, deixando seus pais refletindo sobre o que eles teriam errado; o eu lírico também cita “Like a Rolling Stone”, de Bob Dylan, para simbolizar na letra uma viagem de carro que teria Dylan como trilha sonora; a repressão à juventude foi rememorada na canção, pois aquela não poderia mais se reunir nos espaços públicos, almejando o lazer e a diversão: *“Nunca mais teu pai falou ‘She’s leaving home/ E meteu o pé na estrada Like a Rolling Stone/ Nunca mais você buscou sua menina/ Para correr no seu carro, loucura chiclete e som/ Nunca mais você saiu à rua em grupo ou reunido/ O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor que é do cartaz”*.

Para além da simples rebeldia, a juventude da década de 1960 tinha uma pauta de contestação aos regimes autoritários, à organização em movimentos estudantis, o discurso pacifista, o movimento hippie e a própria contracultura, que acabaram em uma espécie de categoria “portadora da possibilidade de transformação profunda: e para a maior parte da sociedade, portanto, condensava o pânico da revolução”⁴⁴⁷.

O festival de Woodstock, nos Estados Unidos, que tinha uma forte carga libertária, impulsionou o surgimento de vários artistas, tais como Jimi Hendrix, Jim Morrison e Janis Joplin, e “concedeu um horizonte

⁴⁴⁶ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 107.

⁴⁴⁷ ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n.5, p. 25-36, maio-dez/1997. Disponível em: http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/442_1175_abramowendel.pdf. Acesso em: 22/1/2020, p. 30.

libertário no qual os jovens almejavam novas formas de conduzir suas vidas”,⁴⁴⁸ descentralizado os valores tradicionais da sociedade. Toda essa conjuntura foi rememorada por Belchior como algo que tinha ficado para trás: *“O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor que é do cartaz”*.

Não é que Belchior negasse as influências dos movimentos da década de 1960; não se trata de uma “tábula rasa”, mas sim de refletir de forma crítica o presente, inclusive usando elementos da bossa nova, da Tropicália e do próprio samba. O que o compositor não queria era que a proposta artística da Tropicália – feita em uma conjuntura anterior ao AI-5 –, fosse usada para responder aos conflitos de uma geração de compositores que era obrigada a compor em uma realidade da censura mais aguda e sistematizada, por se tratar de uma política de Estado: *“No presente a mente, o corpo é diferente/ E o passado é uma roupa que não nos serve mais/ No presente, a mente, o corpo é diferente/ E o passado é uma roupa que não nos serve mais”*. O fragmento da canção deixa cristalina a proposta experimental da música dos anos 70; por ser experimental é uma obra de “intervenção sobre si mesma, é obra que repensa (metacanção) em função de sua dinâmica e das conexões estabelecidas com o entorno”.⁴⁴⁹

O questionamento do passado resultou em uma relação confusa de Belchior com a música popular. O último fragmento traz um “eu lírico” inseguro diante do impasse: se era necessário mudar, o que deveria ser mudado? Por conta disso, Belchior usou

⁴⁴⁸ PRADO, Gustavo dos Santos. *A verdadeira Legião Urbana são vocês*. Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018, p. 33.

⁴⁴⁹ VARGAS, Herom. Categoria de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. *Revista Fronteiras – estudos midiáticos*. v. 14, n. 1, p1-3-22, jan.-abril/ 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.02/739>. Acesso em 22/1/2020, p. 18.

no excerto a referência ao “Corvo”, de Edgar Allan Poe⁴⁵⁰. Influenciado por Lord Byron, Poe colocou em sua poesia romântica uma história na qual o eu lírico perdeu a sua amada, Leonora; após, um corvo ter entrado subitamente na casa do sujeito e ter passado a dialogar com ele numa noite fria, chuvosa e sombria.⁴⁵¹

Tal como o personagem de Poe, Belchior perguntou ao “Black Bird” (que ganhou na sua música a personificação de assum preto, pássaro conhecido por habitar áreas de clima árido e que serviu de tema para a música de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira⁴⁵²) o que poderia ser feito para modificar a situação. E o pássaro diz que não havia nada a ser feito: “Com Poe, poeta louco americano/ Eu pergunto ao passarinho: ‘Black Bird, o que se faz? E ‘raven, never, raven, never, raven’/ Blackbird, me responde, tudo já ficou pra trás/ E ‘raven, never, raven, never, raven’/ Assum preto, me responde, o passado nunca mais”.

Pelo fato do próprio pássaro endossar na poética musical que o passado não deveria ser repetido, Belchior aludiu esse fato à “Velha roupa colorida”, ou seja como algo que não deveria ser mais usado. No caldeirão de experimentalismo do tropicalismo – que Belchior usou com maestria –, havia espaço para a forte carga simbólica do corpo e da roupa, que enfatizava as cores, “o cafonismo e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico – alegóricas”.⁴⁵³

⁴⁵⁰ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 102.

⁴⁵¹ FUKS, Rebeca. Poema O Corvo, de Edgar Allan Poe. **Revista Cultura Genial**. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poema-o-corvo-de-edgar-allan-poe/>. Acesso em: 22/1/2020.

⁴⁵² Op. cit., p. 109.

⁴⁵³ CONTIER, Arnaldo Daraya (org.) O movimento tropicalista e a revolução estética. **Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Contier-Movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf. Acesso em: 22/1/2020, p. 142.

O projeto experimental da Música Popular Brasileira da década de 1970, a partir de uma profunda reflexão dos dilemas do seu tempo, permitiu a Belchior reclamar em outras composições a falta de perspectiva, a ausência de rumo, o vazio de lideranças e as dificuldades de estabelecer um canal de comunicação entre o passado e o presente – sem, contudo, abrir mão da responsabilidade social do artista:

Não quero lhe falar meu grande amor
Das coisas que aprendi nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor é uma coisa boa
Mas também sei que qualquer canto
É menor do que a vida
De qualquer pessoa
Por isso cuidado meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram
E o sinal está fechado pra nós
Que somos jovens
Para abraçar seu irmão
E beijar sua menina na rua
É que se fez o seu braço
O seu lábio e a sua voz
Você me pergunta pela minha paixão
Digo que estou encantada
Como uma nova invenção
Eu vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento
Cheiro de nova estação
Eu sei de tudo na ferida viva
Do meu coração
Já faz tempo eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança
É o quadro que dói mais
Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos

Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Como os nossos pais
Nossos ídolos ainda são os mesmos
E as aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém
Você pode até dizer
Que eu tô por fora
Ou então que eu tô inventando
Mas é você que ama o passado
E que não vê
É você que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem
Hoje eu sei que quem me deu a ideia
De uma nova consciência e juventude
Tá em casa
Guardado por deus
Contando vil metal
Minha dor é perceber
Que apesar de termos feito tudo, tudo
Tudo o que fizemos
Nós ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos como os nossos pais⁴⁵⁴

Incluída no LP *Falso Brilhante* de Elis Regina, essa balada representa a geração da década de 1970, “diante das mensagens que fazem referência à ditadura, à circunstância social, cultural e ética daqueles anos. É uma canção manifesto, sincera e levemente melancólica”⁴⁵⁵. Belchior alegou na letra que não desejava narrar em sua poética aquilo que ele ouviu nos discos, mas sim de relatar a sua própria experiência; ou seja, aquilo que ele viu, sentiu e as emoções oriundas dessas experiências: “*Não quero lhe*

⁴⁵⁴ Belchior. *Como os nossos pais*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1986.

⁴⁵⁵ MEDEIROS, Jotabê. *Belchior*: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 88.

falar meu grande amor/ Das coisas que aprendi nos discos/ Quero lhe contar como eu vivi/ E tudo que o que aconteceu comigo/ Viver é melhor que sonhar/ Eu sei que o amor é uma coisa boa/ Mas também sei que qualquer canto/ É menor do que a vida/ De qualquer pessoa". O eu lírico salientou que havia um vácuo de conteúdo deixado pela canção popular brasileira. Tal contexto era reflexo do AI-5, pois "buscou esterilizar as manifestações culturais, fossem imbricadas a posicionamentos de esquerda ou simplesmente de caráter libertário e experimental".⁴⁵⁶

As ameaças da Ditadura Civil-Militar, as censuras, o esvaziamento do espaço público deram base ao discurso de Belchior, que continuou alegando que havia uma falta de rumo de sua geração: "*Por isso cuidado meu bem/ Há perigo na esquina/ Eles venceram/ E o sinal está fechado para nós/ Que somos jovens/ Para abraçar o seu irmão/ E beijar sua menina na rua/ É que se fez o seu braço/ O seu lábio e a sua voz*". O compositor usou como base nesse fragmento a música "Sinal Fechado", de Paulinho da Viola.⁴⁵⁷

Cumprindo aquilo que disse que faria no início da letra, Belchior reforçou que a experiência relatada não seria aquela que ele teve com o contato com os discos, mas a pessoal. Como visto ao longo do livro, as tensões da migração apareceram com frequência na obra do artista, e com essa perspectiva Belchior salientava que não voltaria para o sertão – pois acreditava que algo poderia ser mudado: "*Você me pergunta pela minha paixão/ Digo que estou encantado/ Com uma nova invenção/ Eu vou ficar nessa cidade/ Não vou voltar pro*

⁴⁵⁶ CUNHA, Marcio Cotrim. Sociedade e Cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. *Dobras*. v. 3, n. 5, p. 81-91, 2009. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/313/310>. Acesso em: 23/1/2020.

⁴⁵⁷ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 142.

sertão/ Pois vejo vir vindo no vento/ Cheiro da nova estação/ Eu sei de tudo na ferida viva do meu coração". Na década de 1970, os artistas se posicionam "em novas bases o debate acerca de suas funções e de seu lugar social, a composição de novas alianças, e [sobretudo] o estabelecimento de novas táticas"⁴⁵⁸.

Daí então o eu lírico reforçou a luta da juventude em torno da arte, valorizando-a; ele externa a tristeza com relação aos feitos da geração da década de 1960, que independentemente da luta, não conseguiu evitar a ascensão do Estado autoritário; com isso surgiu a sensação ao artista de que a geração de artistas anteriores a ele (caso da Tropicália) e a sua própria geração não tinham conseguido fazer as mudanças necessárias, e por conta disso, haveria uma paralisia social, política, econômica e cultural no país.

A lembrança de bons momentos vividos estaria simbolizada na ideia de um quadro na parede. Belchior novamente usou das influências de Carlos Drummond de Andrade e apropriou-se do poema "Confidência de Itabiriano", no qual o poeta narrou a saudade que ele sentia de Itabira ao ver a foto da cidade num quadro⁴⁵⁹: *"Já faz tempo que eu vi você na rua/ Cabelo ao vento/ Gente jovem reunida/ Na parede da memória/ Essa lembrança/ É o quadro que dói mais/ Minha dor é perceber/ Que apesar de termos feito tudo o que fizemos/ Ainda somos os mesmos e vivemos/ Ainda somos os mesmos e vivemos/ Como os nossos pais"*. O excerto elucida as tensões, receios e angústias da década de 1970, pois havia ali tantos desafios propostos, e se por um lado a época "foi menos nervosa"⁴⁶⁰ que a anterior, ela foi propícia "para dar

⁴⁵⁸HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p. 98. Apud: ibidem, p. 87.

⁴⁵⁹ Op. Cit., p. 159.

⁴⁶⁰ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atêlie Editorial, 2004, p. 181. p. 227.

vazão às tensões que, de modo implacável, vinham então se acumulando”.⁴⁶¹

Diante dessas tensões, Belchior exclamou que o quadro era de paralisia cultural e política por conta da valorização de lideranças antigas (leia-se, Tropicália), e refutava a ideia de que não haveria reflexões sobre o futuro do país e o surgimento de novas lideranças; o problema estaria na valorização do passado, que não teria mais como voltar. Nesse ponto, o fragmento que dá prosseguimento à poética tem um tom crítico muito parecido com “Velha Roupas Coloridas”: *“Nossos ídolos ainda são os mesmos/ E as aparências não enganam não/ Você diz que depois deles/ Não apareceu mais ninguém/ Você pode até dizer que tô por fora/ Que eu tô inventando/ Mas é você que ama o passado/ E que não vê/ É você que ama o passado e que não vê/ Que o novo sempre vem”*.

O cancionista então inclinou o seu discurso de forma mais ríspida para a classe artística, envolvendo a relação complexa entre a liberdade de criação, o engajamento político e o dinheiro. Belchior no fragmento colocou que a classe artística, para além da censura, tinha sido corrompida pelo dinheiro, e por isso, tinha perdido aquelas ideias que influenciaram o seu modo de pensar enquanto jovem: *“Hoje eu sei quem me deu a ideia/ De uma nova consciência e juventude/ Tá em casa/ Guardado por Deus/ Contanto vil metal”*.

Por isso, ao final da canção, ele reforçou a tese de que não houve mudanças expressivas nas gerações anteriores e isso acabou afetando a dele. Independentemente da forte crítica, Belchior também entrou nesse dilema e isso está fartamente traduzido em belas canções (tema que será discutido adiante). A sua reflexão (apesar de dura) foi resultado de um

⁴⁶¹ Ibidem, ibid.

sujeito que vivia em um contexto aflitivo e de modernização autoritária, e por conta disso, havia “a necessidade de uma atuação artística e intelectual que reflexionasse sobre os mecanismos específicos de cada disciplina”⁴⁶²; além disso, “longe dos padrões subjetivos adotados nas eras dos festivais, agora eram as leis frias do mercado que determinavam os eleitos e os excluídos”.⁴⁶³

Diante dessa nova realidade, o artista Belchior tentou se posicionar com sua arte visando, a partir da reflexão de sua época, tornar-se uma nova liderança na Música Popular Brasileira (ver subcapítulo 3.3). De qualquer modo, pela conjuntura histórica muito específica da década de 1970, arrolada neste subcapítulo, o artista mostrou uma relação com a Tropicália de forma tensionada, ou seja, de aproximação e afastamento com o movimento cultural que marcou a história da música popular brasileira.

Em um “Rapaz Latino Americano”, Belchior cantava: “Eu não posso contar como convém, sem ferir ninguém”⁴⁶⁴. O discurso direto do “Palo Seco” dialogou em cheio com a proposta dos tropicalistas – que sofreram várias críticas por conta do “excesso” estético; por outro lado, Belchior nunca deixou de citar em suas entrevistas a importância da própria tropicália:

[...] O que foi mais importante para deflagrar as coisas, assim, foi o movimento da Tropicália. [...] Era toda a loucura colorida dos trópicos, dos tristes trópicos. E isso deflagrou um movimento muito grande no Ceará. Eu estive metido no fogo de 1968 com o Tropicalismo. Todos nós que estávamos fazendo arte do interior do Ceará: eu, Rodger, Augusto, Ednardo tinha a consciência certa de que a província necessitava de outra espécie de cultura. [...] Uma

⁴⁶² SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros textos. São Paulo: Paz e Terra, 1978. Apud: CUNHA, Marcio Cotrim. Sociedade e Cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. *Dobras*. v. 3, n. 5, 2009, p. 81-91. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/313/310>. Acesso em: 23/1/2020. p. 87.

⁴⁶³ TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Atêlie Editorial, 2004, p. 181. p. 228.

⁴⁶⁴ Belchior. *Apenas um rapaz latino americano*. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

cultura que desvincula-se da tradição. Todo mundo compreendia a arte que não deveria obedecer nenhum cânone nem que seja de beleza mesmo. [...] O movimento tropicalista teve esse valor de dar um grito numa hora certa.⁴⁶⁵

Na mesma entrevista, o jovem compositor do Ceará atesta com felicidade os poucos contatos que tivera naquela conjuntura com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Se ele adotou uma postura crítica à Tropicália (às vezes com um tom ácido) é porque ele usou da influência do próprio tropicalismo – o que está explícito no próprio depoimento de Belchior. A demarcação com a Tropicália já tinha ficado clara, quando o cantor se colocou como um “pós-tropicalista”. Nessa condição, as relações de Belchior com a Tropicália davam a impressão de existir um forte vazio existencial; e diante desse sentimento de “limbo”, ele iniciou o seu projeto experimentalista (traço típico da música da década de 1970).

Diante da ausência de um movimento musical com linhas unificadas, e com a ascensão do mercado fonográfico do período, Belchior investiu sua identidade artística em um forte diálogo com os tropicalistas. Em “Palo Seco”, Belchior reforçou a importância de valorizar o discurso reto e direto, criticando os excessos estéticos da Tropicália. Tal interpretação também pode ser encontrada dentro da própria historiografia especializada, que considera que a Tropicália contribuiu para demarcar o colonialismo musical brasileiro⁴⁶⁶.

Em “Mote e Glosa”, Belchior se colocou com o artista que representaria o novo, e para tanto, ele usou como referência a poesia concretista tão valorizada por algumas produções do tropicalismo. Já em “Velha

⁴⁶⁵ Belchior. MPB Especial. 2/10/1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-r0EVnyDg>. Acesso em: 23/1/2020.

⁴⁶⁶ TINHORÃO, José Ramos. *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

Roupa Colorida”, Belchior alegou que o Tropicalismo era uma proposta artística envelhecida, pois as ideias que foram colocadas pelo movimento não fariam tanto sentido após o fechamento da Ditadura Civil-Militar.

Em “Como os nossos pais”, Belchior externou o sentimento de um vazio geracional que não tinha conseguido mudar o rumo das coisas; havia uma paralisia por conta da valorização de lideranças artísticas antigas e, por isso, ele reforçava a importância de se discutir a produção artística de novos artistas. A música simbolizou o “vácuo” que existiu na década de 1970 e que ainda hoje a historiografia da música popular tenta compreender; seja pelo “experimentalismo” ou pela “fresta” – conceitos que foram usados nesse subcapítulo. A referida canção, potencializada na voz de Elis Regina, significou um dos momentos mais belos da história da música popular brasileira: o de problematizar a falta de rumo de uma geração inteira de jovens que há pouco tempo acreditava que iria modificar o país, interferindo diretamente no processo por intermédio da arte.

Belchior continuou sua trajetória artística e manteve sua proposta a “Palo Seco” a outros movimentos musicais que foram aparecendo de acordo com a conjuntura histórica da época. Os atritos com o rock nacional foram inevitáveis, e tal assunto está contemplado no próximo subcapítulo, uma vez que Belchior assumiu que não via sentido em produzir música sem discutir a essência dela. Por ora, foi exatamente o que ele fez com os tropicalistas.

3.2 Rock: inspiração e atritos

Belchior ao longo de sua trajetória artística usou de várias influências do rock. Bob Dylan, Beatles e a própria Jovem Guarda foram citadas nas composições do artista. Como ele usou com frequência o estilo balada, a sonoridade de várias poéticas são similares ao rock/country norte-americano. Certa vez, Belchior estava com Gil em um show do Bob Dylan no estádio do Morumbi, quando o cantor baiano chegou a Dylan e disse: “Bob, esse é Belchior, o Bob Dylan Brasileiro”⁴⁶⁷; após uma conversa amistosa, Dylan pediu para Belchior um álbum dele. Como Belchior não levou um álbum para presentear o seu inspirador, ele foi obrigado a conviver com essa frustração durante muito tempo.

Ao comentar em uma entrevista a música “Lira dos Vinte anos”, Belchior disse:

Nessa música, eu cito Álvares de Azevedo, o mais byroniano dos poetas brasileiros. Veja eu já tinha essa ligação com o próprio Dylan. Na música, a gente faz uma ironia com essa descendência bastarda do Dylan e, ao mesmo tempo, com essa corrupção que o comercialismo introduziu na música após o Dylan. Para os mais jovens, ele continua desconhecido [...] Ele é um ídolo no verdadeiro sentido, mas talvez completamente desconhecido de uma geração pra quem fazer música é fazer sucesso, e não fazer poemas. [...] É verdade! Eu gostaria de ser Bob Dylan.⁴⁶⁸

Dylan foi uma grande porta-voz da rebeldia e passou a denunciar ao longo da Guerra Fria o racismo, o militarismo e a corrida armamentista, representando

⁴⁶⁷ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 52, p. 148.

⁴⁶⁸ Belchior. Entrevista cedida ao Diário do Nordeste no dia 12 de junho de 2005. In: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 207 (grifo do autor).

milhares de jovens espalhados pelo globo.⁴⁶⁹ Ele se tornou um porta-voz da juventude à esquerda dos Estados Unidos, e “seus concertos passaram cada vez mais a chamar a atenção da *intelligentsia* norte-americana.”⁴⁷⁰ Ele tinha o apreço por letras sofisticadas como se fossem poesias, e valorava a imposição da voz com a canção – fazendo com que a canção se tornasse um texto complexo de traço romântico, promovendo a convivência harmônica entre o coloquial e o literário⁴⁷¹ – traço bem presente na poesia de Belchior. Recentemente Dylan ganhou o prêmio Nobel de Literatura, sendo o segundo músico que conseguiu tal feito.

A influência dos Beatles também foi latente na obra de Belchior. John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Star trouxeram em suas composições as paqueras, as festas, a potência do som e dos carros – temas que a juventude tinha um grande apreço⁴⁷²; a lealdade, a amada, a reciprocidade relacional, as promessas de fidelidade, a tristeza pelos ciúmes, a depressão pela ausência e a ansiedade por chegar em casa, quando a relação não existe foram temas comuns da banda britânica.⁴⁷³

Não ao acaso há várias conexões nas canções de Belchior com a história, a trajetória e a proposta artística dos Beatles e de Bob Dylan:

⁴⁶⁹ PRADO, Gustavo dos Santos. *A verdadeira Legião Urbana são vocês*. Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018, p. 25.

⁴⁷⁰ MULLER, Adalberto. A poesia pop de Bob Dylan. *Revista da Anpoll*. Brasília, v.1, n. 23, jul.-dez./2007. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/102/94>. Acesso em: 23/1/2020.

⁴⁷¹ MULLER, Adalberto. A poesia pop de Bob Dylan. *Revista da Anpoll*. N. 23. Brasília, jul.-dez./ 2007. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/102/94>. Acesso em: 23/1/2020.

⁴⁷² PRADO, Gustavo dos Santos. *A verdadeira Legião Urbana são vocês*. Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018, p. 26.

⁴⁷³ SINGER, André. Mudou o rock ou mudaram os roqueiros. *Lua Nova*. São Paulo, v.2, n.1, p. 57-61, jun./1985. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451985000200014. Acesso em: 23/1/2020.

Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho
Deixem que eu decido a minha vida
Não preciso que me digam, de que lado nasce o sol
Porque bate lá o 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, a felicidade é uma arma quente
Quente, quente

Saia do meu caminho, eu prefiro andar sozinho
Deixem que eu decido a minha vida
Não preciso que me digam, de que lado nasce o sol

Porque bate lá o meu coração

Sob a luz do teu cigarro na cama
Teu rosto rouge, teu batom me diz
João, o tempo andou mexendo com a gente sim
John, eu não esqueço (oh no, oh no), a felicidade é uma arma quente
Quente, quente⁴⁷⁴

Seguindo no ritmo da balada, que em determinados momentos assumem acordes típicos do country – uma canção rústica e ritmada com guitarra, banjo, contrabaixo e violino –⁴⁷⁵, apreciado por Dylan, Belchior externa o seu apoio a John Lennon, que tinha saído dos Beatles para seguir o seu caminho com Yoko Ono: “*Saia do meu caminho/ Eu prefiro ficar sozinho/ Deixem que eu decido a minha vida/ Não preciso que me digam/ De que lado nasce o sol/ Porque bate lá o meu coração*”. Lennon se afastou da banda alegando que desejava cuidar do seu filho com Yoko Ono, Sean, e ficou cinco anos em silêncio fazendo novas composições e criando novas personalidades que se somaram a de líder geracional já consolidada.⁴⁷⁶

Mostrando “intimidade” com Lennon, Belchior rememorou as pichações típicas do movimento de maio

⁴⁷⁴ Belchior. **Comentários a respeito de John**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

⁴⁷⁵ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, p. 97.

⁴⁷⁶ MONTEIRO, Guilherme Lentz da Silveira. John Lennon: o líder e o produto. **Em Tese**. Belo Horizonte- MG, v. 6, ago./2003, p. 101-109. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3489/3429>. Acesso em: 23/1/2020.

de 68, que no Brasil resultou na frase: “Abaixo a Ditadura”; é como se o compositor cearense tivesse Lennon ao seu lado, estabelecendo um diálogo. Como aquele momento histórico de protesto lhe trouxe felicidade, Belchior trouxe na música um fragmento de “Happiness is a warm gun”, de John Lennon⁴⁷⁷: *“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/ A felicidade é uma arma quente/ Quente, quente”*. A admiração sempre é um fenômeno social, “revelador de processos de construção de subjetividades e formas de sociabilidades características das sociedades contemporâneas”.⁴⁷⁸

Belchior então rememorou que Yoko Ono havia motivado vários desentendimentos entre Lennon e os Beatles⁴⁷⁹; e em que pese a separação, o eu lírico alegou que nunca deixaria de levar consigo a mensagem dos Beatles: *“Sob a luz do teu cigarro na cama/ Teu rosto rouge, teu batom me diz/ João, o tempo andou mexendo com a gente sim/ John, eu não esqueço (Ohno, Ohno)/ A felicidade é uma arma quente/ Quente, Quente/*.

Nesse caso, Belchior tinha um grande apreço pelo rock da década de 1950 e 1960 e serviu inclusive de base para a sua produção artística. Contudo, na entrevista transcrita acima, o artista deixava claro que não concordava com os artistas que só criavam para vender e que não refletiram sobre a qualidade de suas

⁴⁷⁷ Belchior. Entrevista cedida ao Diário do Nordeste no dia 12 de junho de 2005. In: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, 109.

⁴⁷⁸ TEIXEIRA, Rosana da Câmara. Na morte, o segredo dessa vida: admiração, sociabilidade e celebração entre os fãs de Raul Seixas. **Revista Sociedade e Cultura**. Goiânia – GO, v. 11, n.2, p. 159-168, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/download/5253/4300/>. Acesso em: 23/1/2020. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. “O Nascimento do Morto”: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019, p. 109.

⁴⁷⁹ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, 204.

composições. Ele entrou em um enorme debate (sempre espinhoso) entre arte e suas relações com a indústria cultural: alienação *versus* emancipação; diálogo (nem sempre amigável), que teve seu início na Escola de Frankfurt, em especial, com Theodor Adorno, Max Horkheimer e Walter Benjamin.

Ao observar as composições de Belchior, principalmente aquelas que estão contempladas nos álbuns da década de 1980, nota-se certo distanciamento do artista com a proposta do rock – que a literatura especializada acabou chamando de “Brock” (o rock brasileiro)⁴⁸⁰. Sua formação vem desde a Jovem Guarda, embora o termo apareça com frequência para designar o movimento roqueiro que surgiu no fim da década de 1970 e ao longo da década de 1980. Esse movimento teve uma forte influência do punk – já citado no capítulo 2, da *new-wave*, do Ska, do *reggae*, do *rock* progressivo e do próprio *rock* das décadas de 1950 e 1960 (isso inclui Bob Dylan e os Beatles).

Na década de 1980, em tempos de abertura política, o mercado de bens culturais se voltou para a proposta do rock; uma parcela das bandas que surgiu naquela conjuntura aparecia na mídia na Rádio Fluminense – que surgiu em 1982 e abriu seu espaço para divulgar a proposta do rock⁴⁸¹; os grupos também podiam contar com o Circo Voador – um antigo centro comunitário que se tornou um local de apresentações de novas bandas⁴⁸²; o Rock In Rio de 1985 projetou várias bandas brasileiras e apresentou um imenso público jovem à nação.⁴⁸³ O mercado de bens culturais ficou agitado, pois esse movimento cultural era

⁴⁸⁰ Ver: DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 51.

⁴⁸¹ Ibidem.

⁴⁸² DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 51

⁴⁸³ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil nos anos 80. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

mantido tanto pela classe média⁴⁸⁴ como por indivíduos que tinham menor poder aquisitivo.⁴⁸⁵

O mercado fonográfico sentiu atração pelo “Brock”, pois um álbum para ser produzido era barato: os músicos traziam o repertório praticamente pronto; eles não faziam exigências contratuais elevadas; dispensavam orquestras gigantescas ou músicos convidados⁴⁸⁶; e às vezes mostravam-se flexíveis com relação à interferência de produtores musicais – alimentando uma vasta cadeia de produção e consumo que envolvia o rádio, os jornais, as revistas e a televisão⁴⁸⁷. A multinacional produtora de disco só se preocupava com o trabalho com o artista: repertório, marketing e difusão⁴⁸⁸ – refletindo a tendência da indústria cultural no fim do século de fragmentar o processo produtivo, terceirizando as “etapas de geração, fabricação e distribuição física do produto”.⁴⁸⁹

As já citadas Legião Urbana, Ira!, Plebe Rude, Titãs, além do Capital Inicial, Barão Vermelho, Blitz, RMP, Engenheiros do Hawaii, Nenhum de Nós, Paralamas do Sucesso e Camisa de Vênus (dentre várias outras) ganharam uma grande projeção e isso permitiu o surgimento de novos líderes geracionais – com destaque para Renato Russo (Legião Urbana) e Cazuza (Barão Vermelho).⁴⁹⁰

Belchior não isentou esse movimento cultural de críticas. Em várias composições do cancionista, o movimento roqueiro apareceu isento de sentido, que

⁴⁸⁴ PRADO, Gustavo dos Santos. *A verdadeira Legião Urbana são vocês*. Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018, p. 39.

⁴⁸⁵ PRADO, Gustavo dos Santos. “O Nascimento do Morto”: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

⁴⁸⁶ Op. cit., p. 77.

⁴⁸⁷ Ibidem, ibid.

⁴⁸⁸ CAPELLARI, Pedro. *Brasil – Concentração de renda: indicadores sociais e política econômica dos anos 80*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p. 101 – 107.

⁴⁸⁹ Ibidem, ibid.

⁴⁹⁰ SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 420-436.

não primava pela qualidade estética de suas composições e que tinham um comportamento que não seria coerente com a história da música popular brasileira:

Oh, comedor de hambúrguer
Oh, mascador de chiclete
Oh, beberão de keep cooler
Vejam só que canivete!

Onde era mesmo a escola?
Meu broto passa gillette
Garotos clones mutantes
Mostrem de novo o topete

Que tal usar brilhantina?
No país da vaselina
Quem tiver cara, me piche
E eu chego feito um pivete
À glória do sanduíche

Que gente fina! Gentinha...
Rainha em puxar tapete
Não posso entrar numa sala
Que eles vêm de cassetete

Kitsch metropolitanus
Essa moçada promete
Garotos clones mutantes
Com que gastar meu confete?

Que tal usar brilhantina?
No país da vaselina
Quem tiver cara, me piche
E eu chego feito um pivete
À glória do sanduíche. ⁴⁹¹

Mantendo a sua postura experimentalista, Belchior usou como base nessa canção o *reggae*.⁴⁹² A música *pop* jamaicana que ganhou uma enorme projeção, na época com a figura de Bob Marley, incorporou instrumentos modernos e dialogava com

⁴⁹¹ Belchior. **Kitsch Metropolitanus**. Álbum: Elogio à Loucura. Universal Music, 1988.

⁴⁹² CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, 204.

temas que remetiam à cultura africana.⁴⁹³ Belchior colocou na letra que a música produzida na década de 1980 criava artistas que tinham um mesmo tipo de comportamento, atitudes e valores: *“Oh, comedor de hambúrguer/ “Oh, comedor de chiclete”/ “ Oh, beberrão de Keep Cooler/ Vejam só que canivete!”* Belchior alinhou-se a uma perspectiva crítica que se desenvolveu ao longo do tempo sobre o “Brock” e que ainda encontra ecos na visão de críticos musicais ou jornalistas especializados. O fragmento deixa claro que o cancionista alegou que o movimento musical da década de 1980 não trazia novidades, pois se alinhava a fórmulas simples “criadas pela indústria cultural do lazer”.⁴⁹⁴

Belchior avançou nas críticas e alegou que faltavam novidades para além do simples consumo; ou seja, o importante era a moda sem refletir sobre a condição social, política e econômica do país: *“Onde era mesmo a escola?/ Meu broto passa Gillete/ Garotos clones mutantes/ Mostrem de novo o topete”*. Tal comportamento se dava, pois o “Brock”, segundo as visões mais conservadoras, havia convertido o consumidor da música em mercadoria⁴⁹⁵; e com isso, “o traço básico da música é a repetição própria da série de mercadorias industriais, perdendo sua força e originalidade”⁴⁹⁶.

O cancionista retratou que esse tipo de comportamento aconteceu, pois a juventude havia deixado de sonhar e refletir sobre a sua própria história; e se caso alguém não gostasse das críticas, Belchior colocou que era só imitar o comportamento

⁴⁹³ DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, p. 276.

⁴⁹⁴ TINHORÃO, José Ramos. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 343.

⁴⁹⁵ GROPPPO, Luís Antônio. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil**: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 1996, p. 60.

⁴⁹⁶ Ibidem.

dos novos compositores, e que tudo ficaria bem, pois o atrito estava sendo ditado pela cultura do consumo: “*Que tal usar brilhantina/ No país da vaselina/ Quem tiver cara, me piche/ E eu chego feito um pivete/ A glória do sanduíche*”. Naquela conjuntura se dizia que a música (logo, seu conteúdo), tinha sido superada pela imagem, uma vez que a cultura juvenil “perdeu de vez a unicidade em um momento esboçado nos anos 60”.⁴⁹⁷

Belchior continuou em sua letra com a ironia ácida: chamou os jovens da década de 1980 de “gentinha” e de “*kitsch*”; é um substantivo de origem alemã que descreve uma coisa de mau gosto, no âmbito da estética. É um conteúdo criado para apelar ao gosto popular; o “*kitsch*” tem uma elevada aceitação do público, da cultura de massa, que recebeu esses conteúdos passivamente, sem mentalidade crítica.⁴⁹⁸ “*Que gente fina! Gentinha.../ Rainha em puxar o tapete/ Não posso entrar numa sala/ Que eles vêm de cassetete/ Kitsch metropolitanus/ Essa moçada promete/ Garotos clones mutantes/ Com que gastar o meu confete*”. Ou seja, o jovem da década de 1980 teria virado um simples consumidor, criando indivíduos “distraídos” (que não refletem sobre a sua própria existência) e repetitivos (que marcavam o lazer pela rotina)⁴⁹⁹.

Essa discussão entre arte *versus* alienação já vinha de longa data. Desde quando foi conceituado por Adorno e Horkheimer o termo indústria cultural, que seria a indústria do divertimento, criando-se a ideia do consumo estético que seria massificado por aquilo que a indústria cultural desejava; a exploração mercantil

⁴⁹⁷ Ibidem, p.82.

⁴⁹⁸ Disponível em: <https://www.significados.com.br/kitsch/>. Acesso em: 24/1/2020.

⁴⁹⁹ AGUIAR, Joaquim Alves de. *Música Popular e Indústria Cultural*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1989, p. 16.

impediu que o sujeito adquirisse consciência de si mesmo, pois a ideia da indústria cultural não seria de criar um conhecimento emancipador, mas sim de consolidar “as várias formas de dominação”⁵⁰⁰, uma vez que “as comunicações se veem acorrentadas à ordem social vigente”⁵⁰¹. Por outro lado, Kracauer e Benjamim acreditavam que o próprio progresso científico poderia revolucionar a arte, pois “o capitalismo poderia ter criado condições para a democratização da cultura, ao tornar os bens culturais objeto de produção industrial”⁵⁰². Benjamim, inclusive, acreditava que a arte “pós- aurática” (ou seja, aquela que não é original) poderia servir de instrumento para emancipar o povo.

No Brasil, no campo da música popular, além dos autores já citados, há uma vasta literatura que se aproxima daquilo que Belchior colocou sobre o “Brock” em suas composições.⁵⁰³ A crítica de Belchior não estava deslocada, pois ela encontrava respaldo, principalmente nos críticos musicais e estudiosos da música. Por outro lado, o intento da obra é problematizar o artista Belchior no contexto histórico que viveu, sentiu e produziu com suas tensões e contradições – em que pese que o autor deste livro tenha produções bibliográficas que vão à contramão daquilo que pensava o cancionista Belchior.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ RUDIGER, Francisco. **A escola de Frankfurt**. In: HOHLFEDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011, p. 131-140.

⁵⁰¹ Ibidem, ibid.

⁵⁰² Ibidem, p. 134.

⁵⁰³ Ver: DIAS, Marcia Regina. **Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 170; BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock: mercado, produção e tendências**. São Paulo: Olho d'Água, 2004, p. 62-63; AGUIAR, Joaquim Alves de. **Música Popular e Indústria Cultural**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1989; GROppo, Luís Antônio. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 1996; TINHORÃO, José Ramos. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

⁵⁰⁴ Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês**. Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018, p. 39; PRADO, Gustavo dos Santos. **“O Nascimento do Morto”**: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019;

Por outro lado, há canções em que Belchior salientava as experiências que o *rock* teria proporcionado a ele enquanto jovem. Nota-se nessas composições que o letrista reforça as suas influências poéticas que se deram pelo rock:

O som do alto falante
Rolava e me dava um toque
E Chuck Berry, berrando
Em sua guitarra, era um choque
Cometas Halley passando,
Astros no pó de Woodstock,
Cabeças, pedras rolantes
Jim, Jimi, John, Janis Joplin
E a moçada do subúrbio,
Cinema, topetes, motos...
Rock, rock, rock, rock, rock,

Cai na estrada tirana:
(A juventude é um dom!)
Garotas, sonhos, mil transas,
Como dar bandeira é bom!
Olhando a cidade grande
Cheia de fúria e de som;
Querendo ser uma estrela
De sexo, laser e neon...
Cidade grande é uma droga
Mas o rock dá o tom
Rock, rock, rock, rock, rock

São mil milhões de habitantes deste parque
industrial:
Negros, mulheres, menores
Filhos da crise geral
Iguais pela mesma bomba
Que vai cair no quintal
Ídolo de Deus dos esgotos
A musa urbana me fez
Meu sucesso é saber disso
E bater tudo pra vocês
Num rock, rock, rock, rock, rock.⁵⁰⁵

Belchior exaltou nesse rock outras influências artísticas que ele sofreu ao longo de sua trajetória: Chuck Berry, Billi Halley, Rolling Stones, Hit

⁵⁰⁵ Belchior. *Canção de gesta de um trovador eletrônico*. Álbum: *Cenas do próximo capítulo*. Paraíso Discos, 1984.

Comets, Jim Morrison, Jimi Hendrix, John Lennon e Janis Joplin. Ele valorizou a sua experiência, alegando que se divertia com o som alto, a guitarra, o cinema, a estética (topete) e as motos: “O som do alto falante/ Rolava e dava um toque/ Em sua guitarra, era um choque/ Astros no pó de Woodstock/ Cabeças, pedras rolantes/ Jim, Jimi, John, Janis Joplin/ Cinema, topetes, motos/ Rock, rock, rock, rock, rock/”. Interessante observar que Belchior deu o nome à poética de “Canção de Gesta” – em uma clara alusão aos poemas épicos medievais que concentravam suas temáticas em Carlos Magno, conhecido imperador dos Francos.⁵⁰⁶

Daí então, o eu lírico rememorou a relação que envolvia o jovem, a experiência e a cidade; nesse caso, se por um lado, a cidade foi passada como um ambiente hostil, por outro, ali era onde o *rock* poderia ser sentido, vivido e experienciado: “Cai na estrada tirana (A juventude é um dom)/ Garotas, sonhos, mil transas/ Olhando a cidade grande/ Cheia de fúria e de som/ Querendo ser uma estrela/ De sexo, laser e neon/ Cidade grande é uma droga/ Mas o rock dá o tom/ Rock, rock, rock, rock”. Nota-se na letra um forte sentimento de pertencimento a um grupo, uma vez que independentemente da condição social, o jovem forma uma organização coletiva que tem como premissas certos rituais.⁵⁰⁷

Belchior reforçou ainda na letra que o *rock* foi assimilado como uma música que traz à baila uma discussão e sofre a crise de identidade; seja pela idade, raça, gênero, crises econômicas ou a ameaça da tecnologia nuclear: “Negros, mulheres, menores/ Filhos da crise geral/ Igual pela mesma bomba/ Que vai cair

⁵⁰⁶ Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/4272519>. Acesso em: 24/1/2020.

⁵⁰⁷ PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, p. 134.

no quinta/ Ídolo de Deus nos esgotos/ A musa urbana me fez/ E bater tudo pra vocês/ Num rock, rock, rock, rock, rock.” Interessante observar que o cancionista valorizou a sua experiência ouvindo o *rock* nessa canção, porém, os atributos que ele confere ao jovem roqueiro em “Kitsch Metropolitanus” foram totalmente negativos; ou seja, a sua experiência tornou-se épica relatada em uma “Gesta”, enquanto a experiência dos jovens em torno do “Brock” era vista de forma ácida, cômica e menos importante.

Tal explicação pode ser encontrada na própria dinâmica do mercado de bens culturais da época. Como ele alimentou a sua produção musical pelo *rock*, artistas consagrados da Música Popular Brasileira ficaram à revelia. Outro fato que chamou a atenção é que o LP *Cenas do próximo capítulo* e outros álbuns da década de 1980 de Belchior apresentam canções totalmente inspiradas no *rock*, talvez, como uma tentativa de o cancionista reafirmar a sua identidade artística diante do “Brock”, que foi um fenômeno musical. Por fim, o próprio compositor passou ora a declarar nas composições a sua crítica ao *rock* (como fez em “Kisch Metropolitanus”), ora a valorizá-lo. Há entrevistas em que ele citou a importância de artistas, como Paula Toller (líder do Kid Abelha) e dos Los Hermanos (que gravou há algum tempo algumas músicas do artista de Sobral)⁵⁰⁸.

Havia uma disputa pelo espaço de bens culturais que será melhor trabalhada no subcapítulo 3.3. Renato Russo, líder da Legião Urbana, uma das bandas de maior sucesso da década de 1980, disse sobre o assunto:

⁵⁰⁸ Belchior. *Da consagração à vida reclusa*. Globo News. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tBSd9UYjcY>. Acesso em: 24/1/2020.

O que eu sinto é que as pessoas não vêem exatamente o que está acontecendo e picham o rock brasileiro, mas, de certa forma, o rock brasileiro está dando uma força para as gravadoras, está fazendo circular o capital, que é uma coisa muito importante. Se ficar dependendo do pessoal da MPB, não vai para a frente porque, no momento, não é o que o público quer. No Brasil, é justamente o sucesso de artistas dentro de uma determinada gravadora que abre caminho para outros artistas que têm propostas que não são tão comerciais.⁵⁰⁹

Renato Russo observou a importância do rock para a manutenção do mercado de bens culturais e disse literalmente que o público não estaria interessado nos artistas da MPB. Mesmo reconhecendo a importância do rock nacional da década de 1980 para a história da música popular, nota-se como o líder da Legião Urbana também procurou demarcar o seu espaço à época e afastou o peso dos artistas da MPB – a fala não foi dirigida a Belchior – na própria dinâmica de interesse das gravadoras. Renato ainda colocou na mesma entrevista que o rock nacional tinha aberto espaço para propostas “não comerciais”. Ora, Belchior gravou na década de 1980 seis discos; o seu afastamento mais incisivo da grande mídia ocorreu a partir dos anos 2000.

As tensões aconteceram, pois havia uma disputa pelo espaço dentro do mercado de bens culturais: o confronto foi inevitável; ainda mais diante de um cenário de crise econômica aguda – traço marcante da gestão do presidente José Sarney. O mundo do entretenimento e a globalização econômica exigiram das empresas uma grande capacidade de reestruturação, e por isso as multinacionais produtoras de discos adotaram uma postura mais flexível, ao mesmo tempo em que procuraram

⁵⁰⁹ Renato Russo, 1985. Apud: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Campo Grande: Letra Livre, 2000. p.115.

monopolizar o mercado, a fim de diminuir a potência dos concorrentes,⁵¹⁰ por meio “do controle dos canais de distribuição e o acesso ao mundo da mídia”.⁵¹¹

Tal como Belchior, Renato Russo teve vários atritos com a forma que o mercado fonográfico agia.⁵¹² Por isso várias bandas *punks* na época criaram um circuito próprio de organização e distribuição da arte – que teve o fanzine como meio mais expressivo de difundir a proposta *underground*; mercado alternativo que também estava repleto de tensões, disputas e contradições.⁵¹³

Por conta disso, Belchior em algumas composições procurou relatar a sua trajetória visando se aproximar do público e dos artistas que tiveram a formação cultural pelo “Brock”:

Alô rapaziada! Alô gente fina! Alô moçada!
Eu sei que vocês estão com a vida que pediram a Deus
E ele deu
Muito que bem! Por isso espero tudo de vocês
Mas não confiem em mim: Eu não existo!
Sou apenas um personagem que diz isto
E não me chame irresponsável
Para que levar a vida assim tão a sério?
Afinal, a vida é mesmo uma aventura da qual não sairemos vivos
Ah! Tudo já é outra viagem!

Abra com meu velho canivete seu jovem coração de lata
Entre no barco eletrônico da emoção barata
Vamos, na crista da onda
Dar um balanço cibernético nas horas!
Pulsars, quasars, buracos negros, astros, guerra e paz
Amor nas super-estrelas
Robô goliardo deste tempo
Narro a minha vida começando pelo fim
É bem melhor assim
Vou contar pra vocês à vida que eu inventei pra mim

⁵¹⁰ DIAS, Marcia Regina. **Os donos da voz:** indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 170; BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock:** mercado, produção e tendências. São Paulo: Olho d'Água, 2004, p. 13.

⁵¹¹ Ibidem, ibid.

⁵¹² Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês.** Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018.

⁵¹³ Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. **“O Nascimento do Morto”:** punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

O som do alto-falante rolava e me dava um toque
E Chuck Berry, berrando
Em sua guitarra era um choque
Cometas halley passando
Astros no pó de Woodstock, cabeças, pedras rolantes
Jim, Jimi, John, Janis Joplin
E a moçada do subúrbio
Cinemas, topetes, motos

(Rock 'n roll)

E digo mais: Até parece que foi ontem!
Tinha roubado o carro do meu pai
Brigado com o cara do bairro vizinho por causa de uma garota
Estava saindo do chuveiro
Novinho em folha, um artista diante do espelho!
Pondo brilhantina no cabelo
E mercúrio cromo num corte de gilete do meu rosto
Vesti o blusão de couro, liguei a motocicleta
Queria sair voando pra pegar meu broto...
Entrar na sessão das cinco
Tomar um sorvete lá na lanchonete
Dar um rolê por aí

Ia pondo o pé na rua quando a minha velha saltou de lá
Muito cheia de si, me chamando: Playboy! Rebelde! Transviado!
Como se fosse dona do mundo. E foi logo dizendo
- Pra você ver a vida como é!
- A gente cria um bicho desses
- Educa, dá do bom e do melhor
- Casa e comida, roupa lavada, amor, carinho, mesada
- E esse aventureiro termina deixando a escola!
- Fugindo de casa! Maldizendo a família!
- Querendo ser cantor de rock!

Caí na estrada tirana
A juventude é um dom
Garotas, sonhos, mil transas, como dar bandeira é bom!
Olhando a cidade grande, cheia de fúria e de som
Querendo ser uma estrela, de sexo, laser e neon
Cidade grande é uma droga, mas o rock dá o tom

Qual é o preço de um homem?
E eu? Pago quanto para ser feliz?
Cidade morena boca de ouro de tolo
Luminosos, fliperamas, ondas hertezianas
Mil escrituras, canções, outros sons!
Videogames, quadrinhos, novelas, televisão
Informática, cibernética, política, eletrônica, acústica
Grandes populações, revoluções
Que destinos a indústria de lixo limitada e a dar
Sociedade anônima

Assaltantes, abandonados, bêbados, índios, nordestinos, retirantes,
prostitutas, pivetes

Punks, pobres, suicidas, solitários
De onde eles vêm?
Viciados, velhos, vagabundos
Sacos de plástico, latas amassadas
Copos de papel esquecidos no estádio
Depois dos jogos e das feras
Miseráveis! Sempre sem pão e daqui a pouco sem circo
Coisa ante cuja visão dá vontade de morrer
E a glória? E a honra de seres humanos que Deus criou
E pôs um pouquinho só abaixo de seus anjos?
Mas esses senhores não querem nada!
Não querem perder tempo
Com essa porcaria que se chama gente!
Eu não sou cachorro não
Pra viver assim tão humilhado

São mil milhões de habitantes deste parque industrial: Negros, mulheres,
menores, filhos da crise geral
Iguais pela mesma bomba que vai cair no quintal
Ídolo e Deus dos esgotos a musa urbana me fez.
Meu sucesso é saber disso e bater tudo pra vocês

(Rock rock rock rock rock 'n roll)

É isso aí, rapaziada! É isso aí, gente fina!
Talvez a gente pudesse dizer adeus de outro jeito
Mas eu sou um antropófago urbano
Um canibal delicado na selva da cidade
Mais dia menos dia... Eu como você. E você como eu!
Ora, ora! Sempre houve um lugarzinho a mais para alguém
Debaixo dos meus lençóis

(Rock rock rock rock rock 'n roll)⁵¹⁴

Belchior nesse rock com forte presença dos teclados faz alusão em seu título aos “Goliardos”. Eram homens medievais que tinham um traço de pobreza ou nobreza; tipicamente errantes e com a sua cultura letrada ficavam na encruzilhada das cidades satirizando as instituições. A cultura católica não tinha apreço por eles, uma vez que na Idade Média, por ser estamental, cada sujeito deveria fazer parte de um determinado estamento.⁵¹⁵No século XIII surgiram

⁵¹⁴ Belchior. **Rock Romance de um Robô Goliardo**. Álbum: Cenas do próximo capítulo. Paraíso Discos, 1984. (grifo do autor)

⁵¹⁵ LECLERC, Gesuína de Fátima Elias. **Resenha “Os Intelectuais na Idade Média”**, de Jacques Le Goff. Revista Brasileira de História da educação. Maringá – PR, v. 5, n.1, jan.-jun/ 2005, p. 263-269. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38663/20194>. Acesso em: 24/1/2020, p. 265.

concílios que definiram estratégias de repressão⁵¹⁶ a esse grupo, que Belchior citou na sua letra.

Belchior, ao se comparar a eles, se colocou como um sujeito errante, que fazia as críticas, porque era isso que ele sabia fazer; contudo, no início da letra ele mostrou simpatia pelos jovens da década de 1980 e se colocou como uma pessoa que poderia dar conselhos, visto que era de uma geração anterior e poderia ser mais experiente: *“Alô rapazida! Alô gente fina! Alô moçada!/Eu sei que vocês estão com a vida que pediram a Deus/E ele deu/Muito que bem! Por isso espero tudo de vocês/ Mas não confiem em mim: Eu não existo!/ Sou apenas um personagem que diz isto/ E não me chame irresponsável/ Para que levar a vida assim tão a sério?/ Afinal, a vida é mesmo uma aventura da qual não sairemos vivos/ Ah! Tudo já é outra viagem!”*. A geração traz em seu esteio um “estilo de pensamento” de uma época ou de uma ação, que seria capaz de produzir mudanças sociais – da coalisão entre o tempo biográfico e o tempo histórico.⁵¹⁷

Nota-se como Belchior procurou criar um canal de diálogo com os jovens. Ele usa como referência *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói.⁵¹⁸ Dividido em quatro volumes, o livro conta a trajetória de jovens russos românticos e sonhadores que tiveram a sua vida abalada pelas guerras, por conta das tropas napoleônicas⁵¹⁹. Ou seja, Belchior usa do livro como uma representação das tensões entre as gerações (a

⁵¹⁶ Disponível em: <https://conceitos.com/goliardos/>. Acesso em: 24/1/2020.

⁵¹⁷ FREIZA, Carles; LECCARD, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Revista Sociedade e Estado*. Brasília, v. 25, n. 2, mai.-agos/ 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922010000200003&script=sci_arttext&tlng=pt Acesso em: 24/1/2020.

⁵¹⁸ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior*: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, 204. p. 137.

⁵¹⁹ LÚCIA, Carmem. *Guerra e Paz* (León Tolstói). *O que eu vi no mundo*. Disponível em: <https://oquevidomundo.com/resenha-guerra-e-paz-leon-tolstoi-2/>. Acesso em: 24/1/2020.

dele e a do “Brock”), dizendo que iria narrar a sua vida, para que os jovens a compreendessem.

Para tanto, ele pediu para que os jovens prestassem atenção na viagem de sua própria existência: *“Abra com meu velho canivete seu jovem coração de lata/ Entre no barco eletrônico da emoção barata/ Vamos, na crista da onda/ Dar um balanço cibernético nas horas!/ Pulsars, quasars, buracos negros, astros, guerra e paz/ Amor nas super-estrelas/ Robô goliardo deste tempo/ Narro a minha vida começando pelo fim. É bem melhor assim/ Vou contar pra vocês a vida que eu inventei pra mim”*. Ele usa da linguagem científica da física e da astronomia para representar uma espécie de viagem no tempo em sua própria trajetória artística e humana.

Nessa viagem ao túnel do tempo, Belchior trouxe novamente à letra “Canção de Gesta de um trovador eletrônico” – na qual ele exaltou as suas influências do *rock* e salientou a sua formação cultural em torno do estilo musical. Também ele colocou na letra analisada nesse momento toda a canção “S.A.”, que fala da exclusão social, vista no capítulo 2, que só iria aparecer no álbum *Baihuno*, de 1993.

Os fragmentos de “Canção de Gesta” e de “S.A.” estão grifadas na poética “Rock Romance de um Robô Goliardô”. Em tese, a trajetória que Belchior queria contar era de sua vivência em torno do *rock*, usando uma música que está no álbum *Objeto Direto* e outra que naquela conjuntura não encorpava os álbuns do artista como é o caso de “S.A.”.

A construção da música “Rock Romance de um Robô Goliardô” assume uma relação temporal na qual o presente, o passado e o futuro do artista se entrelaçam – similar a um túnel do tempo que ele se propôs a representar na letra. Trata-se de uma forma

única de criar um conceito artístico e de passar um ponto de vista sobre determinado assunto; é como se fosse uma viagem de uma música por dentro de outra música; uma viagem no tempo, que só um poeta dotado de sensibilidade estética seria capaz de fazer.

Belchior então continuou na sua poética falando da rebeldia juvenil, da brilhantina no cabelo (rememorando a fase das discotecas), do blusão de couro (fazendo alusão a uma peça de roupa muito comum de ser usada pelos roqueiros), a sessão de cinema das cinco (que, por sinal, ele fez referência em “Toda suja de Batom”), o tomar um sorvete e dar um rolê (comportamentos típicos dos jovens). Ao mesmo tempo, ele citou as frustrações dos pais que viram o filho se tornar um cantor e deixar o estudo (recorda-se que Belchior largou o curso de Medicina para seguir carreira artística).⁵²⁰

Daí então, o compositor usou como base a música “Ouro de Tolo”, de Raul Seixas⁵²¹. Belchior interpretou essa letra no álbum *Cenas do Próximo Capítulo*. A conhecida letra de Raul mostra um sujeito perdido e frustrado, mesmo conseguindo um bom emprego e tendo acesso a bens materiais – padrão típico de uma vida centrada no padrão burguês. Belchior usou de “Ouro de Tolo” para comentar com o jovem sobre a efemeridade da felicidade oriunda do dinheiro, os dilemas da criação poética, as frustrações com a cultura de consumo e os dilemas da vida urbana: “Qual

⁵²⁰ Ver: “E digo mais: Até parece que foi ontem!/ Tinha roubado o carro do meu pai/ Brigado com o cara do bairro vizinho por causa de uma garota/ Estava saindo do chuveiro/ Novinho em folha, um artista diante do espelho!/ Pondo brilhantina no cabelo/ E mercúrio cromo num corte de gilete do meu rosto/ Vesti o blusão de couro, liguei a motocicleta/ Queria sair voando pra pegar meu broto.../ Entrar na sessão das cinco/ Tomar um sorvete lá na lanchonete/ Dar um rolê por aí/ Ia pondo o pé na rua quando a minha velha saltou de lá/ Muito cheia de si, me chamando: Playboy! Rebelde! Transviado! Como se fosse dona do mundo/ E foi logo dizendo/ Pra você ver a vida como é!/ A gente cria um bicho desses/ Educa, dá do bom e do melhor/ Casa e comida, roupa lavada, amor, carinho, mesada/ E esse aventureiro termina deixando a escola!/ Fugindo de casa! Maldizendo a família!/ Querendo ser cantor de rock!

⁵²¹ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, 204. p. 141.

é o preço de um homem? E eu? Pago quando para ser feliz?/ Cidade morena, boca de ouro de tolo/ Luminosos/ fliperamas/ondas hertezianas/ / Mil escrituras, canções, outros sons!/ Videogames, quadrinhos, novelas, televisão/ Informática, cibernética, política, eletrônica, acústica/ Grandes populações, revoluções/ Que destinos a indústria de lixo limitada e a dar/ Sociedade anônima". Os dilemas de Belchior também afetavam uma parcela da juventude da década de 1980, pois, “embora a consciência geracional envolva a comparação com as anteriores, isto não significa que é construída em oposição a essas”.⁵²²

Belchior terminou a canção alegando que gostaria de ter um discurso mais positivo para as novas gerações de roqueiros; contudo, ele alegou que isso era impossível por conta de suas próprias influências culturais. Ele destacou as influências de Oswald de Andrade, ou seja, a Antropofagia, e destacou que “devorava” a cidade por meio de sua poesia, para entender a dinâmica dela.

Dessa forma, ele colocou que o jovem da década de 1980 seria igual a ele, pois teria uma trajetória histórica com suas influências, tendências, perfeições e imperfeições. *“É isso aí, rapaziada! É isso aí, gente fina!/ Talvez a gente pudesse dizer adeus de outro jeito/ Mas eu sou um antropófago urbano/ Um canibal delicado na selva da cidade/ Mais dia menos dia... Eu como você. E você como eu!/ Ora, ora! Sempre houve um lugarzinho a mais para alguém/ Debaixo dos meus lençóis”/ Rock rock rock rock rock 'n roll/*. De modo geral, ele se aproximou da juventude da década de

⁵²² FREIZA, Carles; LECCARD, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. *Revista Sociedade e Estado*. Brasília, v. 25, n. 2, mai.-agos/ 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922010000200003&script=sci_arttext&tlng=pt Acesso em: 24/1/2020.

1980 se colocando como um sujeito mais experiente e que tinha uma mensagem para passar; dito de outro modo, ele representou uma situação de classe ou situação geracional “que apresentam aspectos similares devido à posição específica ocupada pelos indivíduos no âmbito sócio-histórico”.⁵²³

Belchior teve uma relação de atritos com a geração de roqueiros da década de 1980. Apesar das influências sonoras do letrista e do “Brock” ter pontos em comum, houve ao longo de sua trajetória certo estranhamento com o “Brock”, que agitou o mercado de bens culturais na época.

Em “Comentários a respeito de John”, Belchior simulou na poética uma espécie de diálogo com John Lennon. Ele levantou que sentia saudades da época de protestos e disse que levaria a mensagem dos Beatles adiante. Toda a melodia da canção dialoga com o jeito de Bob Dylan tocar; e a entrevista deixou claro como o compositor cearense gostava do poeta norte-americano.

Belchior mostrou em algumas composições o estranhamento com o “Brock”. Em “Kitsch Metropolitanus”, ele assumiu um posicionamento que colocava o *rock* da década de 1980 como sinônimo de mau gosto e modismo, carente de poética. Usou inclusive um termo alemão totalmente pejorativo. Assim, ele procurou em “Canção de gesta de um trovador eletrônico” valorizar a sua experiência em torno do rock, comparando esse movimento à “gesta”, os grandiosos poemas medievais. O livro entende que existia uma disputa por mercado que atiçou os ânimos de Belchior, fora os atritos geracionais que foram

⁵²³ WELLER, Wivian. Karl Mannheim: um pioneiro da sociologia da juventude. XXXI Congresso Brasileiro de Sociologia, 29 de maio a 1º de junho de 2007, UFPE, Recife-PE. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Wivian_Weller/publication/228652175_Karl_Mannheim_Um_pioneiro_da_sociologia_da_juventude/links/54f3bd360cf2f9e34f081d73.pdf. Acesso em: 24/1/2020, p. 5.

inevitáveis – por conta da cultura, valores e as diferenças de comportamentos.

Desses atritos surgiu “Rock Romance de um Robô Goliardo”. Belchior criou uma letra cuja estética lembra os filmes de ficção científica, que têm como tema a viagem por uma máquina do tempo. A ideia do compositor era mostrar que passado, presente e futuro dialogavam e é por isso que na poética musical ele usou a letra de “Kitsch Metropolitanus” e “S.A.”, que só apareceu em *Baihuno*, em 1993. A poética de sete minutos reforça um Belchior mais próximo do jovem, que procurava dar conselhos relacionados ao *rock*, a vida, ao sucesso e ao dinheiro. O traço experimentalista dessa canção chama a atenção, e isso Belchior trouxe da cultura da MPB da década de 1970.

Disputas por mercado, choques geracionais e a tentativa de manter uma identidade diante do público; as tensões com o *rock* nacional da década de 1980 não foi exclusividade de Belchior, que oscilou de um posicionamento mais duro até uma aproximação fraternal. De modo geral, Belchior só refletiu sobre as apropriações que o *rock* sofreu ao longo do tempo. É o papel do artista que tinha peso no cenário musical daquela conjuntura e que teve um projeto artístico claro: o de ser um líder geracional. Esse outro tipo de perspectiva será tema do último texto deste capítulo e contribuíra para aparar as arestas deste livro e criar outras, que podem suscitar mais debates sobre a proposta artística desse fantástico personagem da história da música popular brasileira.

3.3 Belchior: os conflitos da arte e do artista

Uma parcela das tensões que os artistas viveram em uma determinada conjuntura pode ser medida ao fazer um balanço da História da Música Popular Brasileira; em que pese as interpretações conflitantes, elas foram produtos de uma determinada época. Definir qual artista ou banda entraria no rol seletivo da Música Popular Brasileira depende de várias variáveis, e mesmo que a arte não dependa da literatura para existir, pois ela surge por ela mesma na “arte de viver”⁵²⁴, o reconhecimento da crítica, de jornalistas especializados e da história e que deixaram um legado literário para as gerações futuras, redimensionando os rumos da questão artística dentro do campo da música popular – fazendo a “MPB” seguir adiante.⁵²⁵

As interpretações conflitantes em torno do papel de um determinado artista na história da música popular criam uma teia complexa⁵²⁶, pois cada pesquisador tem uma forma de ver a música e não existe neutralidade científica plena – ainda mais quando o assunto é música, que, via de regra, é estudada por alguém que tece uma interpretação de uma letra recordando-se de quando a ouviu pela última vez. A música é um potente “gatilho de memória”. Por outro lado, o estudo da música popular no Brasil é dotado de enorme riqueza analítica e, nesse ponto, acredita-se que a música popular e os artistas têm interpretações que estão à altura – o que não significa que não haja lacunas, que são inevitáveis dentro da história.

⁵²⁴ SCHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. Tradução de Gisela Dmschke. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 132.

⁵²⁵ NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

⁵²⁶ PRADO, Gustavo dos Santos. *“O Nascimento do Morto”: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira*. São Paulo: e-manuscrito, 2019, p. 137.

Que Belchior marcou a história da Música Popular Brasileira de forma ímpar não há dúvidas. Contudo, o artista ainda carece de mais pesquisas. Os livros, dissertações e teses que foram usados nessa obra como referência são aqueles que têm análises de mais relevo; maior inclusive que este livro que segue.⁵²⁷ A biografia de Belchior é de 2017 e não se encontra no mercado uma diversidade literária sobre o compositor. É pouco levado em conta o seu legado artístico. Na própria literatura especializada nota-se que a atenção dada a Belchior é menor se comparada a outros artistas de sua geração.⁵²⁸ Por outro lado, isso é reflexo das lacunas analíticas que existem na música popular brasileira da década de 1970.⁵²⁹

Sobre o seu propósito dentro da música popular brasileira, o então jovem Belchior disse:

Eu acho que a gente precisa abrir a discussão sobre a música brasileira. Eu acho que a gente precisa polemizar novamente a música popular brasileira. Muita coisa está acontecendo na música popular brasileira. Quer dizer: está acontecendo e as pessoas não estão vendo, não estão falando, não estão dizendo e não estão querendo. [...] Os compositores novos estão abertos a polêmicas e discussões, estão interessados nesse papo de música popular brasileira. Fale-se que depois de Caetano e de Chico não apareceu mais ninguém. É muito interessante observar com mais cuidado, porque está aparecendo muita gente. [...] Eu não estou interessado no passado. [...] O resto (passado) é material de discussão. O resto

⁵²⁷ Ver: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007; CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014; MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017.

⁵²⁸ Ver: SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**: das origens a modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013; MELLO, Zuza Homem de. **Música com Z**: artigos reportagens e entrevistas (1975-2014). São Paulo: Editora 34, 2014; TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010; TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Atêlie Editorial, 2004.

⁵²⁹ NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IN: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**. Cidade do México, abril de 2002, p. 1-12. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt. Acesso em: 18/12/2019.

é tradição. Estou interessado numa linguagem nova. Novas palavras, novos signos, novos símbolos. [...] A música popular brasileira precisa perder o medo dos ídolos. [...] É mais interessante uma abertura mais nova. O Brasil é grande.⁵³⁰

Nota-se, na entrevista do jovem compositor (ele tinha acabado de lançar *Mote e Glosa*), o seu anseio por colocar em discussão os rumos da música popular. Ele citou a palavra “polemizar” e colocou que os novos compositores estariam abertos às discussões sobre a “MPB”. É claro que em tempos de AI-5 e do governo Médici – a face mais cruel da ditadura –, havia um engessamento desse debate, uma vez que o governo criou um estatuto próprio do que seria a cultura e cerceou a liberdade de expressão, e é por isso que os artistas que Belchior citou como “ídolos” ou “passado” foram rememorados por conta da resistência que ofereceram à ditadura que resultou em prisões e exílios.

Contudo, há dois pontos que vale a pena observar na entrevista. O primeiro é a proposta de Belchior de discutir os rumos da música popular, pois foi uma postura que ele adotou ao longo de toda a sua trajetória artística. Em uma entrevista bem mais recente, de 2003:

Eu sou completamente apaixonado por aquilo que a gente chama de música popular brasileira desde sempre [...] É uma dedicação amorosa isso. Se eu não fosse profissional da música, o meu amor seria o mesmo.⁵³¹

Esse desejo de discutir os rumos da música popular (independentemente da época) e de imprimir na sua arte o amor por aquilo que fazia é uma das

⁵³⁰ Belchior. **MPB Especial**. 2/10/1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>. Acesso em: 25/1/2020 (grifo nosso).

⁵³¹ Belchior. **Entrevista cedida a Miele**. TV Rio, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sEVDtv6osCU>. Acesso em: 25/1/2020.

marcas de Belchior. O cuidado na arte gráfica dos álbuns (que contou com o seu talento para a pintura), a música vista como poesia (resultado de um sujeito que tinha um grande capital cultural) e a citação de vários compositores e escritores em suas canções foram marcas da produção artística de Belchior e que foram destacados pela mídia ao longo de sua trajetória.

O segundo ponto que vale a pena ser destacado seria a ruptura com os ídolos. Não é incomum encontrar na mídia críticas a Belchior por conta da acidez com que ele promoveu o diálogo dentro da música popular brasileira. Independentemente dos pontos de vista, a postura combativa de Belchior se tratou de uma pauta artística de um sujeito que produziu em uma conjuntura em que “os ídolos” tinham um enorme espaço no mercado de bens culturais.

O autor do livro não vê a conduta do artista como falta de respeito, injustiça com aqueles que têm uma fantástica trajetória artística ou uma acidez que beirava à petulância. Era um projeto artístico de um sujeito que queria ganhar espaço dentro do campo musical, e para tanto, se colocou à disposição para ser um líder de uma época. A vida em sociedade (independentemente do sujeito) pressupõe que o indivíduo criador tenha que ganhar espaço dentro do campo social a que está submetido. O problema é que outros sujeitos criadores também desejam o espaço dentro desse mesmo campo, e por isso ocorre o embate entre os agentes. Um determinado indivíduo mentaliza um “projeto criador” e a partir daí ele entrará em confronto com outros projetos criadores, visando justamente garantir o capital simbólico no interior do

campo que está em disputa.⁵³² Para compreender o funcionamento do campo é necessário perceber a crença que o sustenta, o jogo de linguagens que os indivíduos estão inseridos e as coisas materiais e simbólicas que estavam em jogo.⁵³³

Belchior, nesse caso, estava procurando ocupar o espaço dentro da música popular brasileira e os atritos com os artistas da década de 1960 foram praticamente inevitáveis. Fora os temas que já foram trabalhados neste livro, o projeto artístico de Belchior estava estruturado no desejo de polarizar uma parcela do cenário musical daquela época:

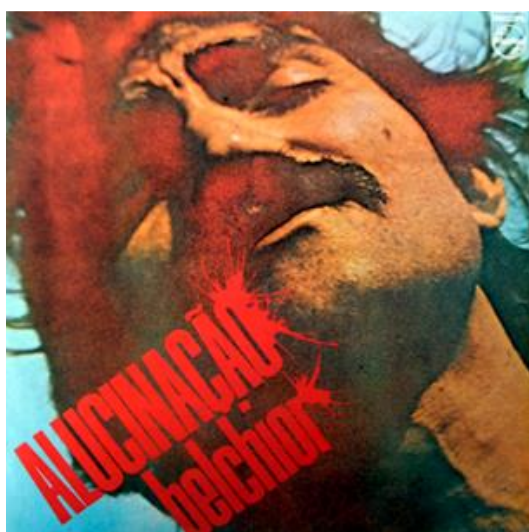


Imagem 12. Belchior. Capa do Álbum *Alucinação*. Álbum: *Alucinação*. Polygram, 1976.



Imagem 13. Belchior. Contracapa Álbum *Alucinação*. Álbum: *Alucinação*. Polygram, 1976.

⁵³² MONTAGNER, Miguel Ângelo; MONTAGNER, Maria Inez. A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. *Tempus* – Actas de Saúde Coletiva – Antropologia e Sociologia da Saúde: novas tendências, Brasília, v. 5, n. 2, p. 255-273, 2011. Disponível em: <http://tempusactas.unb.br/index.php/tempus/article/view/979>. Acesso em: 25/1/2020, p. 259.

⁵³³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989, p. 69.

A capa do álbum *Alucinação* trouxe uma típica postura de um artista que assumia alcunha de líder; Belchior apareceu com a cabeça levemente inclinada, como se estivesse em um movimento de reflexão no ato de cantar. O título do álbum e o seu nome apareceram em vermelho e eles aparentavam que foram jogados em cima do rosto do artista. A “explosão” da tinta fez com que o rosto de Belchior ficasse vermelho, destacando principalmente o cabelo e o bigode – que são marcas registradas do compositor (salvo em *Mote e Glosa*, em que ele apareceu na capa com o cabelo mais longo e com uma aparência de migrante). Esse tom avermelhado transparece a ideia de um compositor que queria passar a ideia de engajamento, de protesto e que teria condições de liderar as aflições de uma parcela de sua geração.

Na capa ainda há outro elemento que chama bastante a atenção: a veia saltada no pescoço. Com ela, a capa representa Belchior no ápice do canto, destacando a sua vontade, o seu engajamento, o seu amor pelo ato de cantar e a potência de sua voz. De fato, para além da voz “anasalada”, que lhe foi característica, Belchior tinha uma potência na voz – que também foi uma marca do cancionista.

Na contracapa, o rosto de Belchior é representado de perfil. Ele está com o violão empunhado e a boca aberta aludi ao ato de cantar. As várias linhas que saíram da boca de Belchior representaram a potência de sua voz; ao mesmo tempo, elas foram coloridas, o que representava a diversidade e a capacidade de articulação de ideias do cantor. A arte gráfica deixou o “crânio” de Belchior à mostra: além das ideias circulando dentro dela, há uma similaridade do cérebro, como se fosse um circuito de uma máquina – insinuando a capacidade que o letrista tinha de

articular as diferentes influências sonoras, poéticas e culturais no interior da sua mente. A construção da imagem criou a persona de um sujeito inteligente, culto e corajoso. O escorpião, na parte superior à esquerda, foi um dos símbolos de Belchior e foi adotado pelo fato do artista ter sido do signo de escorpião.⁵³⁴

O desejo de ser um dos protagonistas da mudança da música popular se concretizava na arte gráfica dos álbuns. Os dilemas e impasses desse projeto também estiveram presentes em várias composições de Belchior:

Mamãe quando eu crescer
Eu quero ser artista
Sucesso, grana e fama são o meu tesão
Entre os bárbaros da feira
Ser um reles conformista
Nenhum supermercado satisfaz meu coração
Mamãe quando eu crescer
Eu quero ser rebelde
Se conseguir licença
Do meu broto e do patrão
Um gandhi dandy, um grande
Milionário socialista
De carrão chegou mais rápido à revolução
Ahh! Quanto rock dando toque, tanto blues
E eu de óculos escuros vendo a vida e mundo azul
Mamãe quando eu crescer
Eu quero ser adolescente
No planeta juventude
Haverá vida inteligente?
Plantar livro, escrever árvores
Criar um filho feliz
Um porquinho pra fazer de novo tudo o que eu já fiz
Ahh! Quanto rock dando toque, tanto blues
E eu de óculos escuros vendo a vida e mundo azul⁵³⁵

⁵³⁴ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 83.

⁵³⁵ Belchior. **Dandy**. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Belchior trouxe nessa balada romântica⁵³⁶ o desejo que tinha de ser um artista famoso. Ele colocou na composição que não aceitava o mundo da forma que era, e se caso pudesse usar da música para expor o seu ponto de vista, ele seria um sujeito feliz. A vida fora da arte não estava nos planos do compositor: *“Mamãe quando eu crescer/ Eu quero ser artista/ Sucesso, grana e fama são o meu tesão/ Entre os bárbaros da feira/ Ser um reles conformista/ Nenhum supermercado satisfaz o meu coração”*.

Contudo, Belchior avançou na letra mostrando as contradições em torno do seu projeto artístico. As imposições do mercado, a vida afetiva e as tensões de adotar um discurso crítico ao dinheiro e à vida foram salientadas pelo cancionista: *“Mamãe quando eu crescer/ Eu quero ser rebelde/ Se conseguir licença/ Do meu broto e do patrão/ Um Gandhi, dandy, um grande/ Milionário socialista/ De carrão chegou mais rápido à revolução”*. Além de fortificar a sua identidade como dandy, há na música certa descrença com a mudança, uma vez que “existia uma crença arraigada de que a condição de ser brasileiro poderia contribuir significativamente para contribuir com uma nova civilização”.⁵³⁷

A partir disso, ele rememora as suas influências sonoras, contudo, o desejo de ser artista foi coexistindo com outros desejos mais simples do cotidiano: semear ideias, observar a natureza, criar um filho, seguindo as suas tradições e cultura: *“Ahh! Quanto rock dando toque, tanto blues/E eu de óculos escuros vendo a vida e mundo azul/ Mamãe quando eu crescer/ Eu quero ser adolescente/ No planeta*

⁵³⁶ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 192.

⁵³⁷ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010, p. 101.

juventude/ Haverá vida inteligente?/ Plantar livro, escrever árvores/ Criar um filho feliz/ Um porquinho pra fazer de novo tudo o que eu já fiz”.

Belchior nessa letra não nega a arte; ele inclusive insinua que desejava ser um líder – vide que a poética faz uma menção a Mahatma Gandhi – um dos maiores líderes do século XX. O que ele discute em “Dandy” é o paradoxo da vida do artista: o realizado, o irrealizado e o irrealizável – que criaram a trama de ações da vida cotidiana⁵³⁸.

Em outras composições, Belchior adotou um discurso ácido com relação a sua própria trajetória artística – destoando da postura de liderança vista na arte gráfica do álbum *Alucinação*:

Aluguei minha canção
Pra pagar meu aluguel
E uma dona que me disse
Que o dinheiro é um deus cruel
A minh'alma esteve à venda
Como as outras do lugar
Só que ninguém me comprou
Pois só eu quis me pagar
Os anos verdes são negros
Como era verde o meu vale de lágrimas
De lágrimas, de lágrimas, de lágrimas
Hoje eu não toco por música
Hoje eu toco por dinheiro
Na emoção democrática
De quem canta no chuveiro
Faço arte pela arte
Sem cansar minha beleza
Assim quando eu vejo porcos
Lanço logo as minhas pérolas
Os anos verdes são negros
Como era verde o meu vale de lágrimas
Os anos verdes são negros
Como era verde o meu vale de lágrimas
De lágrimas, de lágrimas, de lágrimas
Os anos verdes são negros
Como era verde o meu vale de lágrimas
Como era verde o meu vale de lágrimas

⁵³⁸ JARDIM, Antonio. *Música: Vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007, p. 47.

Usando como base o reggae, Belchior expôs os dilemas e conflitos do artista: a relação com o dinheiro. A temática é muito parecida com a música “Dandy”: o desejo de criar coisas novas que se chocariam com o interesse do mercado de massa. O cancionista adotou um tom sarcástico e continuou refletindo as contradições do seu modo de vida burguês⁵⁴⁰: *“Aluguei minha canção/ Pra pagar meu aluguel/ Que o dinheiro é um Deus cruel/ A minha alma esteve à venda/ Com as outras do lugar/ Só que ninguém me comprou/ Pois só eu quis pagar”*. Dito de outro modo, ele estaria vendendo uma arte aquém de suas potencialidades, por conta das exigências do mercado; ou seja, estava produzindo por dinheiro e não por amor. Como a música é um produto da cultura de massa, a concentração técnico burocrática pesa universalmente sobre ela – criando “a despersonalização da criação, à predominância da organização racional da produção (técnica, comercial e política) sobre a invenção, à desintegração do poder cultural”.⁵⁴¹

Diante dessa dificuldade, Belchior usou como base o livro *Os meus verdes anos*, de José Lins do Rego. Na obra, o escritor rememorou a sua infância e resgata as pessoas que conheceu ao longo daquela fase “e o universo rural que se apresentava à contemplação do menino”⁵⁴². Belchior entendia que a situação de artista que vendia a arte havia o transformado em um cantor comum, que tinha perdido a “aura” de artista: *“Os anos verdades são negros/ Como era verde o meu vale de*

⁵³⁹ Belchior. *Tocando por música*. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

⁵⁴⁰ MEDEIROS, Jotabê. *Belchior*: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 132.

⁵⁴¹ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*: o espírito do tempo – neurose. 9. Edição. Tradução de aura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 24.

⁵⁴² FÁVERO, Afonso Henrique. Os meus verdes anos, de José Lins do Rego. *Revista do Gelne*, Natal – RN, v. 3, n. 1, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/download/9186/6540/>. Acesso em: 25/1/2020.

lágrimas/ De lágrimas, de lágrimas, de lágrimas/ Hoje eu não toco por música/ Hoje eu toco por dinheiro/ Na emoção democrática/ De quem canta no chuveiro". Em tempos de mundialização da cultura, "a obra de arte foi completamente dominada pelo detalhe técnico, pelo efeito e substituída pela fórmula".⁵⁴³

A partir disso, Belchior incitou que fazia música sem qualquer tipo de esforço. Tudo estaria padronizado e ele estaria produzindo uma música que não traria satisfação humana, artística e pessoal: "*Faço arte pela arte/ Sem cansar minha beleza/ Assim quando eu vejo os porcos/ Lanço logo as minhas pérolas/*". O cancionista fez severas críticas à padronização da arte que resultou na individuação do artista, uma vez que quanto mais "a indústria cultural se desenvolve, mas tende a padronizar essa individuação".⁵⁴⁴

Há canções de Belchior, que diante do cenário artístico da época, passou a ironizar as suas próprias condições de compositor. É difícil em uma letra analisar a condição existencial do letrista; contudo, Belchior sempre valorizou em várias entrevistas e canções que o seu grande diferencial era mais a escrita, a pintura do que o próprio canto. Se há músicas em sua vasta discografia que colocaram em dúvida a habilidade de escrever que o letrista sempre valorou, era um sinal claro que ele não conseguiu assimilar bem as mudanças que o mercado de bens culturais passou na época em que ele produziu sua arte:

Baby, respondo enfim
Aquela carta de fã
Que você mandou pra mim.

⁵⁴³ DIAS, Marcia Regina. **Os donos da voz**: indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 27.

⁵⁴⁴ MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo – neurose. Tradução de Aura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997,

9ª edição.

p. 24.

Sabe, quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu.
Mas quem sou eu, mentalidade mediana,
Para imitar Jorge Ben?
Por favor não confunda as coisas!
Toda a canção é vulgar!
Eu é que sou um cara difícil de domesticar.
Gato violento e cruel? Ora, ora!
Você já ouviu falar em política? Oh, não.

Poema, o que é um poema? Isto não é do meu tempo
Tempo de sex, drug and rock and roll, computador!
Mas não se engane! Sou do proletariado,
Um roqueiro fingido,
Estreando a vida fácil, meu amor.
Obrigado pelo brando do subúrbio,
Pelo garoto de aluguel.
Não sou nenhum Alain Delon!
Pra terminar meu livro de cabeceira
Para ler com todo o corpo
e aquele de que fala a elegia de Donne.⁵⁴⁵

Belchior nessa balada procurou responder a uma carta de fã. Ele alega que não teria condições de fazer uma canção tropical, tal como fez Jorge Ben Jor em “País Tropical”⁵⁴⁶, uma vez que não teria condições intelectuais para tanto. Além disso, ele continuou dissecando uma ideia pessimista da música, desqualificando aquilo que ele fazia: *“Baby, respondo enfim/ Aquela carta de fã/ Que você mandou pra mim/ Sabe, quase que eu ia fazendo a canção tropical que você me pediu/ Mas quem sou eu, mentalidade mediana/ Para imitar Jorge Ben/ Por favor, não confunda as coisas/ Toda canção é vulgar”*. Jorge Ben Jor ficou conhecido na história da música popular por misturar traços da bossa nova, do samba e do jazz e é considerado o compositor que devolveu o ritmo à

⁵⁴⁵ Belchior. **Em resposta a carta de fã**. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

⁵⁴⁶ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza - CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 106.

música popular brasileira, criando melodias dançantes e que tiveram uma grande receptividade do público.⁵⁴⁷

Diante do reconhecimento que não teria condições artísticas de fazer uma canção conforme Ben Jor, Belchior alegou diante do flerte da tiete que seria uma pessoa difícil de conviver e que desejava mudar de assunto. No enredo, a política foi rejeitada: *“Eu é que sou um cara difícil de domesticar/ Gato violento e cruel? Ora, ora!/ Você já ouviu falar em política? Oh, não”*. Para além do que já foi exposto no livro, grande parte das produções de Belchior que mostraram ceticismo do cancionista diante da carreira, tem como pano de fundo a época de início da Nova República e o governo de José Sarney. Apesar de ter permitido a abertura política e não causado empecilhos à formação de uma Nova Constituição, Sarney era um presidente civil que assumiu o cargo com a morte de Tancredo Neves e que teve toda uma trajetória na Aliança Revolucionária Nacional – partido que comandou o Brasil durante a Ditadura. Além disso, ele foi diretamente responsável pela piora do quadro econômico brasileiro após o Cruzado I e II, Plano Bresser e Verão, inflação com acúmulo de mais de 1.000% ao ano, desvalorização monetária, tabelamento de preços e congelamento de salários.⁵⁴⁸

Dessa forma, o eu lírico alegou que não saberia mais o que seria um poema, uma vez que se vivia na época do avanço da computação e da máquina em detrimento da arte. Além disso, Belchior se colocou com um proletariado, um subproduto do mercado, que só produzia canções almejando ganhar dinheiro para poder sobreviver: *“Poema, o que é um poema? Isto não*

⁵⁴⁷ NASCIMENTO, Alam D'Ávila do. *“Para animas a festa”*: a música de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Música), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2008, p. 22-23.

⁵⁴⁸ PRADO, Gustavo dos Santos. *“O Nascimento do Morto”*: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019, P.66.

é do meu tempo/ Tempo de sex, drug, and rock and roll, computador/ Mas não se engane/ Sou do proletariado/ Um roqueiro fingido/ Estreando a vida fácil, meu amor". Em tempos da cultura de massa, o trabalho que é mais desvalorizado pelo autor é aquele que lhe converte em melhor remuneração; e isso acaba criando no artista um tom cínico e agressivo que representa uma insatisfação profunda.⁵⁴⁹

Belchior, ao fim da canção, salientou que não desejava nenhum envolvimento afetivo com a fã e que não queria qualquer tipo de encontro. Para tanto, ele alegou que não era um homem bonito como "Alain Delon", um dos grandes símbolos sexuais da década de 1960 e 1970. Dando um ar erótico à poética, Belchior fez referência ao *O Livro de Cabeceira* – um clássico erótico japonês de Sei Shagon do século X⁵⁵⁰.

Ele também citou o poema de John Donne, "Elegia". O poeta inglês do século XVI, que é conhecido pelo clima erótico que imprimiu em seus poemas, foi exaltado no poema citado por Belchior quanto ao desejo de ter uma relação sexual com uma mulher em sua cama. Essas referências criaram um clima de proximidade entre Belchior e a fã, que na letra foi refutado pelo cancionista: *"Obrigado pelo brando do subúrbio/ Pelo garoto de aluguel./ Não sou nenhum Alain Delon!/ Pra terminar meu livro de cabeceira/ Para ler com todo o corpo/ E aquele de que fala a elegia de Donne"*. Há na letra uma forte identificação da fã com Belchior, já que o referido processo lida com um caminho da formação de um elo, seja no plano imaginário ou no plano espiritual da troca simbólica.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – neurose*. 9. Edição. Tradução de aura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 32.

⁵⁵⁰ CARLOS, Josely Teixeira. *Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior*. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza - CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 138.

⁵⁵¹ FLORENCE, Jean. As identificações. In: MANONI, Maud et al. *As identificações na clínica e na teoria psicanalítica*. Tradução Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 115-146. Apud: RANIER,

Belchior teve uma trajetória artística que oscilou da crítica à sua própria arte até a felicidade de ser artista. As contradições trazidas neste capítulo estiveram presentes em toda a carreira do compositor, uma vez que era um sujeito muito engajado em torno da composição e da sua produção musical:



Imagem 14. Belchior. Contracapa do Álbum Elogio à Loucura. Álbum: *Elogio à Loucura*. Universal Music, 1988.



Imagem 15. Belchior. Encarte do LP Paraíso. Álbum: *Paraíso*. Warner Music Brasil, 1982.

Nota-se que Belchior usou na contracapa de *Elogio à Loucura* uma representação da arte de Van Gogh. O expressionismo tem a preferência pelo patético, trágico e sombrio; Van Gogh deformava a imagem visual com cores vibrantes e fundidas visando passar uma visão trágica do ser humano. Trata-se de uma “valorização de uma atitude crítica perante a realidade, como agente que recria e deforma”,⁵⁵² mergulhando o sujeito no mundo “visando encontrar uma relação mais intensa e profunda”⁵⁵³. O fato de Belchior ter colocado uma arte que teve como base o expressionismo já elucidou a forma pessimista que ele estava vendo a

Marcela Mello. *Do grupo de fãs: considerações psicanalíticas*. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009, p. 80.

⁵⁵² DIAS, Fernando Rosa. Introdução ao expressionismo. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9549/2/ULFBA_ET12_465_Fernando%20Rosa%20Dias_11.pdf. Acesso em: 25/1/2020, p. 12.

⁵⁵³ Ibidem.

própria existência. Por outro lado, na imagem à direta, nota-se um sujeito graficamente representado de forma ereta, otimista e feliz. Visceral na arte, Belchior gostava de colocar nos seus álbuns o estado de espírito que ele sentia em uma determinada conjuntura.

Em uma balada “Sujeito de sorte”⁵⁵⁴, Belchior exclamou a sorte de ser artista e a vontade de continuar produzindo a sua arte: *“Presentemente, eu posso me considerar um sujeito de sorte/ Porque apesar de muito moço me sinto são e salvo e forte”*. Nessa mesma canção, ele usou um fragmento de Zé Limeira, cordelista paraibano, para insinuar que a vida artística era difícil, mas que ele não estaria disposto a desistir: *“Tenho sangrado demais/ Tenho chorado pra cachorro/ Ano passado eu morri/ Mas este ano eu não morro”*.

Essas tensões que Belchior viveu na indústria fonográfica foram comuns de qualquer artista, uma vez a produção de um álbum é concebida considerando a sua viabilidade mercadológica, seguindo critérios estritamente econômicos.⁵⁵⁵ O que impera é sempre a lógica do máximo consumo, visando satisfazer todos os interesses e gostos.⁵⁵⁶ Almejando sair dessas amarras, Belchior inclusive criou a sua própria gravadora “Paraíso” – com o intento de ter mais independência artística.

Tinha uma enorme disciplina no trato com a música e buscava sempre aprimorar a qualidade de suas canções – sempre ouvindo seus colegas que o acompanharam durante uma parte de sua trajetória, com destaque para a banda Radar⁵⁵⁷. No entanto, é

⁵⁵⁴ Belchior. **Sujeito de Sorte**. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

⁵⁵⁵ DIAS, Marcia Regina. **Os donos da voz**: indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 30.

⁵⁵⁶ MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo – neurose. 9. Edição. Tradução de aura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 35.

⁵⁵⁷ MEDEIROS, Jotabê. **Belchior**: apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 132.

claro que o artista sentiu a mudança que o mercado fonográfico passou na década de 1980.

Até mais ou menos 1985 estava tudo normal. Aí vieram a geração do rock, a explosão do interior, com a música sertaneja a implantação da sociedade de consumo. A música de divertimento se sobrepôs a outros efeitos artísticos⁵⁵⁸

Para um compositor que entendia que a música deveria ter o mesmo efeito da poesia, as transformações daquela conjuntura não foram nada fáceis – o que acabou promovendo certo afastamento do cancionista da mídia:

Desculpe qualquer coisa, passe outro dia,
Agora eu estou por fora, volto logo,
Não perturbe, pra vocês eu não estou.

Sessão de nostalgia, isto é lá com minha tia,
Isto é lá com minha tia!

Alô, presente, estou chegando,
Alô futuro, já vou!
Alô, presente, estou chegando,
Alô futuro, já vou!

Ora, Ora! Até vocês que ouvi dizer,
São gente quase honesta.
Ora, ora! Até vocês os reis da festa,
Ora, essa! Não confiam mais em mim!
E me tratam como tratam mulher, preto,
Todos entramos no gueto
Quando a coisa entrou no ar.

Mas pegue leve, não empurre, seja breve,
Conheço o meu lugar!
Mas pegue leve, não empurre, seja breve,
Conheço o meu lugar!

Dancei, sei que dancei,
Dancei meu bem!
Mas vem que ainda tem!

Dancei, sei que dancei,
Dancei meu bem!

⁵⁵⁸ Belchior. Apud: MEDEIROS, Jotabê. **Belchior:** apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 137.

Mas vem que ainda tem!

Dancei, sei que dancei,
Dancei meu bem!
Mas vem que ainda tem!

Dancei, sei que dancei,
Dancei meu bem!
Mas vem que ainda tem!

E então, my friends?
Bastou vender a minha alma ao diabo,
E lá vem vocês seguindo o mau exemplo.
Entrando numas de vender a própria mãe.
Alguém se atreve a ir comigo
Além do shopping center? Hein? Hein?
Ah! Donde están los estudiantes?
Os rapazes latino-americanos?
Os aventureiros? Os anarquistas? Os artistas?
Os sem-destino? Os rebeldes experimentadores?
Os benditos? Malditos? Os renegados? Os sonhadores?
Esperávamos os alquimistas, e lá vêm chegando os bárbaros
Os arrivistas, os consumistas, os mercadores.
Minas, homens não há mais?
Entre o Céu e a Terra não há mais nada
Do que sex, drugs and Rock 'n' Roll?
Por que o Adeus às armas?
Não pergunte por quem os sinos dobram,
Eles dobram por Ri!
Ora, senhoras! Ora, senhores!
Uma boa noite lustrada de neon pra vocês
E o último a sair apague a luz do aeroporto
E ainda que mal me pergunte:
“A saída será mesmo o aeroporto?”⁵⁵⁹

Essa canção também está presente em *Elogio à Loucura*, álbum de 1988. Belchior iniciou a poética dizendo que desejava falar de futuro, uma vez que o passado estava eivado de forte nostalgia. Ele criou uma trama similar a um pedido de canto, que o cancionista negou: *“Desculpe qualquer coisa, passe outro dia/ Agora eu estou por fora, volto logo/. Não perturbe, pra vocês eu não estou/ Sessão de nostalgia, isto é lá com minha tia/ Isso é lá com minha tia/ Alô presente, estou*

⁵⁵⁹ Belchior. *Arte Final*. Álbum: Baihuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

chegando/ Alô futuro, já vou! Alô presente, estou chegando/ Alô futuro, já vou!”

Belchior assumiu uma posição de artista que estaria na marginalidade, portanto, fora da atenção da estrutura de mercado. Nota-se certo desprendimento do artista com o público, e é por isso que ele se colocou como se fosse uma mulher ou preto, grupos sociais que no Brasil têm um histórico de exclusão. Belchior ainda usou a expressão “gueto”, para representar o sentimento de clausura e esquecimento que ele sentia: *“Ora, Ora! Até vocês que ouvi dizer/ São gente quase honesta/ Ora, ora! Até vocês os reis da festa Ora, essa! Não confiam mais em mim!/ E me tratam como tratam mulher, preto/ Todos entramos no gueto/ Quando a coisa entrou no ar”*.

A grande indústria fonográfica foi se estandartizando a partir de um processo competitivo⁵⁶⁰ que esmagava a individualidade artística⁵⁶¹. Belchior se negou a aceitar a padronização e as imposições do mercado de massa (como visto na entrevista) e procurou na letra ressaltar a sua própria individualidade, oferecendo um movimento de resistência artística: *“Mas pegue leve, não empurre, seja breve/ Conheço o meu lugar!/ Mas pegue leve, não empurre, seja breve/ Conheço o meu lugar! Dancei, sei que dancei,/ Dancei meu bem!/ Mas vem que ainda tem!”*

Então, a canção ficou com uma melodia com um coral que replica de forma sufocante a frase: *“Dancei, sei que dancei/ Dancei meu bem/ Mas vem que ainda tem!”*. Com essa base, Belchior alegou que aceitou várias vezes as imposições do mercado em detrimento do dinheiro, porém, ele reforçou que não faria mais isso.

⁵⁶⁰ DIAS, Marcia Regina. *Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 47.

⁵⁶¹ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – neurose*. 9ª edição. Tradução de Aura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 32.

Por outro lado, ele passou a cobrar outros sujeitos que tinham um histórico de protesto, e que haviam supostamente silenciado naquela conjuntura: “*E então, my friends?/ Bastou vender a minha alma ao diabo,/ E lá vem vocês seguindo o mau exemplo./ Entrando numas de vender a própria mãe./ Alguém se atreve a ir comigo/ Além do shopping center? Hein? Hein?/ Ah! Donde están los estudiantes?/ Os rapazes latino-americanos?/ Os aventureiros? Os anarquistas? Os artistas?/ Os sem-destino? Os rebeldes experimentadores?/ Os benditos? Malditos? Os renegados? Os sonhadores?/ Esperávamos os alquimistas, e lá vêm chegando os bárbaros/ Os arrivistas, os consumistas, os mercadores*”. Nesse fragmento ficou claro que ele usou como base a música de Jorge Ben Jor, os “Alquimistas estão chegando”, e fez uma alusão à geração de compositores de quem ele se inspirou: Veloso, Dylan⁵⁶², Chico Buarque, Beatles e qualquer outro integrante do Tropicalismo, da contracultura e da MPB da década de 1970. Haveria então sobrado somente consumistas (que escutariam as canções ditadas pelo mercado de massa) e os mercadores (representando o mercado fonográfico).

Na última estrofe, continua de forma insistente um vocal de fundo que diz: “*Dancei, sei que dancei,/ Dancei meu bem!/ Mas vem que ainda tem!*”. Nessa conjuntura, Belchior rememorou o poema José, de Carlos Drummond de Andrade,⁵⁶³ que ilustrou a sensação de um sujeito que está no abandono, sem saber qual caminho tomar. Belchior segue essa perspectiva e se colocou como um sujeito sem rumo,

⁵⁶² CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior**. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014, p. 159.

⁵⁶³ CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior**. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 138.

aparentando que não via mais saída dentro da música popular brasileira: “*Minas, homens não há mais?/ Entre o Céu e a Terra não há mais nada/ Do que sex, drugs and Rock 'n' Roll?/ Por que o Adeus às armas?/ Não pergunte por quem os sinos dobram/ Eles dobram por Ri!/ Ora, senhoras! Ora, senhores!/ Uma boa noite lustrada de neon pra vocês/ E o último a sair apague a luz do aeroporto/ E ainda que mal me pergunte: “A saída será mesmo o aeroporto?”*”.

A canção é um protesto contra a homogeneização do consumo musical, típico da indústria cultural, que procurou promover uma homogeneização dos costumes⁵⁶⁴. O mercado fonográfico usa da estratégia da repetição para garantir a aceitação do material, e como uma música é repetida milhares de vezes na rádio, o ouvinte passa a considerar que a canção repetida já seria um sucesso⁵⁶⁵ – criando uma música popular que estaria sendo “objeto de manipulação de vários interesses, sobretudo, os dos mercados”⁵⁶⁶. Na década de 1990, pode ser rememorado a música sertaneja, o axé *music*, o pagode, o rap.⁵⁶⁷ O próprio “Brock” e o mercado punk *underground* – que ora Belchior se aproximou, ora se afastou, sentiram os efeitos do surgimento dessas novas formas de expressão musical – perdendo o vigor que tinham na década de 1980.⁵⁶⁸

Sobre a indústria cultural, Belchior foi interpelado há tempos atrás por Chico Pinheiro sobre o porquê do

⁵⁶⁴ MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – neurose**. 9ª edição. Tradução de Aura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 41.

⁵⁶⁵ DIAS, Marcia Regina. **Os donos da voz: indústria fonográfica e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000, p. 48.

⁵⁶⁶ Ibidem, p. 49.

⁵⁶⁷ SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2013, p. 436-454.

⁵⁶⁸ Ver: PRADO, Gustavo dos Santos. “O Nascimento do Morto”: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

afastamento da grande mídia (que ele já prenunciava em *Arte final*). O cancionista respondeu:

Eu estou ausente de algumas mídias; aliás, estou ausente gostosamente dessa mídia porque lá eu não queria estar, mesmo quando convidado. Então, da outra mídia, que me parece interessada no meu trabalho e que gostam da minha música, eu sempre estou.⁵⁶⁹

É difícil de analisar até que ponto Belchior queria se manter afastado da mídia. A música “Arte Final” dá a impressão de que o artista queria ser mais reconhecido pela obra – o que entra em contrassenso com a resposta do autor com relação ao seu afastamento. Por outro lado, não é incomum encontrar na internet vídeos de Belchior concedendo entrevistas para mídias menores, geralmente vinculadas a jornais e rádios que não têm uma expressão nacional.

Em “Arte Final”, Belchior ainda disse que iria embora do país: “*A saída será mesmo o aeroporto?*”. O seu biógrafo narra que ele largou tudo em 2007 e foi viver na fronteira do Rio Grande do Sul e Uruguai. Ele arrola várias explicações para isso: a nova parceira, problemas familiares, problemas financeiros e uma série de dívidas. Ele ficou abrigado em mosteiros, hotéis e na casa de amigos. O cantor Zeca Baleiro chegou a visitá-lo e narrou que o artista estava abatido. Belchior morreu em 2017, de aneurisma da aorta, aos 70 anos de idade.⁵⁷⁰

Os atritos que envolveram o seu desaparecimento não são focos deste livro, até porque a obra se restringiu a analisar as principais temáticas dentro da discografia de Belchior. O autor do texto não se sente à vontade para falar de um assunto tão delicado, que

⁵⁶⁹ Belchior. *Da consagração à vida reclusa*. Globo News. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tBSd9UYjcY>. Acesso em: 24/1/2020 (grifo do autor).

⁵⁷⁰ Ver: MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: apenas um rapaz latino-americano*. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 159-186.

foi alvo de várias especulações sensacionalistas da mídia e de programas humorísticos, que nunca souberam o limite do respeito e a prática da empatia.

Por outro lado, a partir da análise, é fato que Belchior anunciava que ficaria isolado, e isso está relacionado aos atritos que ele teve com a dinâmica do próprio mercado de massa e de suas relações dentro da trajetória da música popular brasileira. Foram essas tensões que o capítulo procurou problematizar.

Nas entrevistas trazidas no início deste subcapítulo ficou claro como Belchior desejava colocar em discussão os rumos da Música Popular Brasileira; a via encontrada pelo cancionista para atingir tal objetivo foi justamente realizar um embate de ideias com os tropicalistas. Além disso, nota-se que houve partes do seu projeto artístico que ele se colocou como um novo líder geracional (vide a capa do álbum *Alucinação*). A contracapa do referido álbum representou as diferentes ideias do autor e a inteligência de suas composições, com seu cérebro parecido como uma máquina (intuindo a sua capacidade de processar ideias e transmitir as informações).

O desejo de ser um artista famoso ficou evidente na música “Dandy”; contudo a letra já valorizava elementos do cotidiano para além da arte, pois o letrista sentia as contradições inerentes à vida artística. Já em “Tocando por música”, Belchior salientava o seu desejo de criar novas poéticas feitas em concordância com aquilo que ele acreditava. Os atritos com o mercado de massa foram inevitáveis: e por conta disso ele demonstrou uma enorme insatisfação com a arte.

Tal perspectiva se manteve presente em “Resposta à carta de fã”. Ele se colocou como um “proletariado da

música”, ou seja, uma pessoa destituída e afastada do próprio trabalho que produz, ao mesmo tempo em que ele expôs as limitações do seu trabalho artístico. Na letra, ele ainda disse que não saberia o que era um poema, assunto que Belchior mais valorizou ao longo de sua trajetória – uma vez que ele sempre valorou que suas composições eram poesias.

A contracapa de *Elogio à loucura* – arte gráfica pincelada com traços expressionistas – mostrou um sujeito triste, melancólico e que tinha uma visão trágica da vida. Por outro lado, o encarte de “Paraíso” e a canção “Sujeito de sorte” mostraram um indivíduo feliz com os rumos da carreira. A globalização econômica e a forma padronizada na qual atua o mercado fonográfico resultou em vários impasses ao artista: gradativamente ele foi alegando que se afastaria da grande mídia e foi demonstrando um sentimento de abandono, que se misturava a uma tendência de afirmar a sua arte em mídias alternativas. A canção “Arte final” deixava cristalina a ideia de uma ruptura maior, inclusive saindo do país, em que o cancionista se prontificou a discutir a essência da música popular.

Com esse intento, Belchior aplicou na sua canção um forte embate com os tropicalistas; embora o artista sempre mostrasse respeito com os artistas de vanguarda. Ele foi um compositor pós-tropicalista. De modo geral, as suas canções representaram uma iniciativa de propor um debate sobre os rumos da música popular por meio de um projeto experimental que não era uniforme (pois não foi um movimento) e que tinha um forte traço individualista. Contudo, o experimentalismo, o protesto e o concretismo foram elementos que a Tropicália também tinha, e o cancionista acabou assimilando-os. Dito de outro

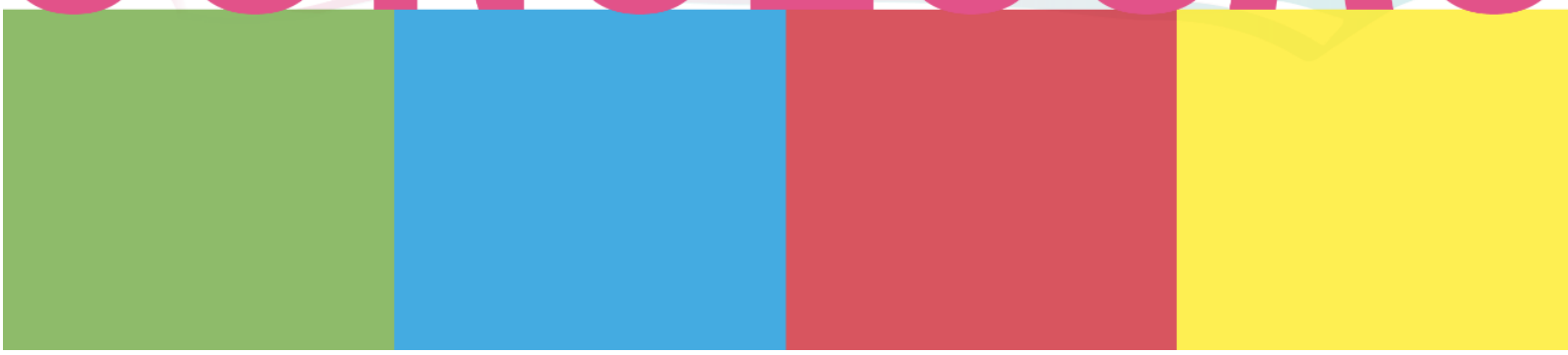
modo, Belchior procurou preencher o “vácuo” da Música Popular Brasileira com uma proposta artística audaciosa à medida que colocava que ele seria o “novo”; portanto, era necessária uma ruptura.

Com relação ao rock, Belchior insistiu em valorizar os artistas que influenciaram a sua trajetória artística, com destaque a Bob Dylan e Beatles. Contudo, o compositor entrou em atritos com o “Brock” da década de 1980, devido à polarização que o estilo musical exerceu no mercado fonográfico da época. Desse modo, a sua experiência com o rock foi interpretada de forma grandiosa, e em vários momentos, o compositor fazia questão de colocar que o rock da década de 1980 era sem sentido, uma vez que entraria na lógica da música padronizada que ele sempre foi crítico. Contudo, nota-se ainda tentativas de Belchior de se aproximar dos artistas de rock, pois seria um sujeito mais vivido, experiente e que tinha passado pelas oscilações do sucesso.

Autêntico, poeta, erudito e paradoxal foram características que fizeram Belchior se destacar no mercado de massa. A discussão que ele se prontificou a fazer na década de 1970 sobre os rumos da música popular foi dotada de coragem e contradições; que acabaram se arrastando na sua relação com o mercado de massa, que oscilou entre a felicidade por cantar até o afastamento completo que foi narrado neste capítulo. As tensões que ele viveu, outros artistas também passaram. Envolveu um sentimento que misturava reconhecimento e a luta pela sobrevivência no interior do mercado de bens culturais. Belchior oscilou nessa estrutura como qualquer outro artista e não, por acaso, teve uma trajetória marcante dentro da história da música popular brasileira.



CONCLUSÃO



Essas foram as visões de mundo que puderam ser percebidas na obra de Belchior. Um compositor ímpar, que se prontificou a fazer um debate sobre os problemas do Brasil, dos sentimentos, das emoções e da música popular brasileira. Para tanto, imprimiu uma forte base literária em suas composições e fazia questão de salientar que o seu intento inicial era o de ser escritor/ compositor. Ainda bem que o artista cearense começou a cantar, pois seu canto poderoso e anasalado é relativamente peculiar na história da música popular.

Belchior destilou em suas composições os dilemas e conflitos que foi tendo ao longo da sua existência. Era uma relação visceral com a arte. Tinha um compromisso com a qualidade das composições, que é raro de ver na música popular contemporânea. Tal fato pode ser constatado, visto que os poemas musicados de Belchior sempre faziam questão de dialogar com uma obra da literatura, da filosofia ou com a ideia de outro compositor. Há canções que ele indicou cinco referências diferentes. Isso é reflexo de um projeto artístico que lhe é caro: a letra da música tinha que ser similar a um poema, ou pelo menos, dialogar com alguma proposta da literatura universal, nacional ou até mesmo regional.

Por isso que as canções de Belchior retratam com maestria a vida dolorosa do sertanejo e os dilemas do migrante. Criou “canções de fresta” e conseguiu discutir em algumas poéticas o medo que tinha da Ditadura Civil-Militar e não deixou de criticar os rumos da política econômica em tempos de abertura política.

A questão do rapaz latino-americano foi aquela que mais vingou no mercado de bens culturais. Talvez tenha tido tanto êxito por conta da falta de identidade que o Brasil sofria na década de 1970: um país

silenciado pela ditadura, cujos seus rumos ficaram à revelia de um discurso autoritário e tecnocrático. Não se discutia mais sobre os rumos da nação; a arte estava subjugada pelo discurso oficial, e por conta disso, Belchior procurou discutir o que seria essa identidade latina, que fez parte de um contexto histórico mais amplo. A simplicidade com a qual ele se colocou na letra também é única, e em um momento histórico marcado pela exclusão social, chamou a atenção do público.

O autor acredita que o dandismo deu condições a Belchior de se posicionar no mercado de bens culturais, explorando a linguagem do romance – algo que ele sempre gostou. Notou-se que ele aplicou o dandismo nas letras e na indumentária: aparecia sempre bem vestido, com o corte de roupa perfeito, o cabelo sempre alinhado, a enorme sobrancelha e o bigode que virou símbolo. A forma de gesticular, a fala pausada, a capacidade de oratória, o cuidado com a palavra dita e as frases de efeito encontraram na personificação de “Dandy” uma conjunção relativamente simétrica.

Belchior manteve essa postura ao longo de toda a sua trajetória. Por conta disso, o mercado de bens culturais quis que ele virasse um *latin lover*, seguindo a onda do crescimento das músicas de discotecas. Em várias composições, ele falou de amor, paixão e sexo, criando composições que tinham um forte conteúdo erótico, ora de forma mais explícita, ora mais implícita. *Coração Selvagem* (1977) e *Todos os Sentidos* (1978) foram álbuns que tinham essa proposta de forma clara; contudo, a “personificação” de dandismo, Belchior manteve ao longo de toda a sua trajetória artística. O leitor pode reparar isso vendo qualquer entrevista de Belchior disponível em plataformas digitais.

Belchior também trouxe da literatura romântica a sua interpretação da natureza. Via o Brasil como um país lindo, de uma riqueza natural ímpar e somou essa interpretação a um forte discurso indianista. Um trabalho primoroso dentro da trajetória da música popular. Também demonstrou apreço por temáticas relacionadas à tecnologia, mostrando como as relações humanas foram modificadas por ela; falou com frequência sobre as armas de destruição em massa, por conta da influência da Guerra Fria. As influências cristãs de Belchior mostraram um sujeito que tinha apreço pelo cristianismo e por São Francisco de Assis. Contudo, há várias composições que mostraram uma ruptura do artista com essa influência. Ele também externou uma série de conflitos entre carne x espírito, por conta do apreço que ele tinha pela obra *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, e outras referências literárias.

No que se refere às suas relações com a música popular, notou-se que ele manteve uma linha combativa com a Tropicália, mas sempre demonstrou apreço por seus líderes. Ele fez algo similar com a geração roqueira da década de 1980. Afastamentos e recuos com movimentos musicais e artistas específicos (com destaque a Caetano e Gilberto Gil) foram tentativas de afirmar a sua identidade no mercado fonográfico. Belchior também trabalhou com sinceridade os atritos que ele passou no mercado de bens culturais: o desejo de fazer poesia em um mercado que ele entendia que queria o lucro rápido, a padronização, o descarte e o sucesso visando à criação de *hits* efêmeros.

O predomínio das “baladas” na sua trajetória artística mostrou a influência que Bob Dylan teve em sua trajetória artística. O autor também entende que

Belchior externou como poucos o seu projeto de ser um novo líder na música popular, à medida que a Ditadura Civil-Militar tinha fragmentando os movimentos artísticos. Ele se colocou como um caminho para conduzir o debate: está nítido em sua arte. Em que pese as interpretações conflitantes, o autor entende que Belchior agiu com coragem e sua proposta sofreu barreiras por conta do momento político vivido naquela conjuntura.

Dito de outro modo, se a literatura reconheceu que havia um vazio na canção popular na década de 1970, o livro entende que Belchior procurou preencher esse vazio e conseguiu fazer isso de forma interessante: seja com uma proposta de um discurso político social, seja pelo uso político do corpo. Talvez, o vácuo que a literatura alega que existe na música popular da década de 1970 possa ser preenchido por Belchior. Percebe-se que ele quis fazer isso e conseguiu em alguns momentos: isso explica o sucesso do álbum *Alucinação* e as formas que Belchior usou o corpo como instrumento político.

O maior problema é que essa análise necessitaria de outro recorte, que envolveria um debate mais aprofundado sobre a música popular, a década de 1970 e o artista Belchior. Isso está muito além do que o autor deste livro quis e conseguiria fazer por ora.

Para além de investigar a trajetória de Belchior em um recorte mais específico com a historiografia da música popular, o livro gostaria de ter explorado com intensidade a mudança nas melodias do artista. No entanto, já foi dito na apresentação que esse seria um dos pontos frágeis da obra. Uma pesquisa sobre o tema poderia ser feita e daria um ótimo trabalho. Por outro lado, frisa-se que Belchior manteve a sua proposta experimentalista, que veio da década de 1970, ao longo

de toda a sua produção: ele passou do baião ao *reggae*, do *rock* ao *rap*, do *country* à música eletrônica. Belchior sempre reconheceu que gostava de pensar mais na letra; contudo, ele teve experiências com a melodia que valeriam ser mais problematizadas. Sem ressalva, foi um dos grandes experimentalistas do Brasil.

Outro ponto que poderia ter sido explorado seria a forma com que Belchior se apropriou da obra de Carlos Drummond de Andrade – a sua grande influência. O artista cearense musicou 31 poemas em *As várias caras de Drummond*⁵⁷¹. Poderia ser feita uma pesquisa envolvendo somente o diálogo que Belchior teve com a poesia de Drummond. O autor não se sentiu à vontade para investigar o assunto, pois seria necessária uma leitura mais aprofundada da obra de Drummond e as repercussões que o disco teve à época. É outro recorte analítico que pode ser explorado.

As coletâneas e os discos ao vivo também poderiam render novos desdobramentos analíticos. Belchior, ao longo do tempo, começou a ter mais simpatia por fazer trabalhos só com a voz e o violão. É uma fase interessante de sua produção⁵⁷². Contudo, extrapolaria o recorte de *Baihuno*, 1993, último álbum com músicas novas, que Belchior lançou em estúdio.

As entrevistas poderiam render novos desdobramentos analíticos: elas não foram a fonte primária da pesquisa, salvo no capítulo 3, em que elas apareceram com mais densidade. No entanto, seria necessário um “labor” com fontes da mídia impressa, televisiva e radiofônica. O livro se prontificou a fazer uma análise discográfica. Belchior viveu uma trajetória reclusa da grande mídia, contudo, ele deu várias entrevistas para as menores pelos motivos já alegados.

⁵⁷¹ Belchior. *As várias caras de Drummond*. Gravadora independente, 2004.

⁵⁷² Belchior. *Um conceito bárbaro*. Gravadora: Mercury Records, 1995.

Uma entrevista com os músicos que conviveram com Belchior poderiam render outros desdobramentos analíticos. Jotabê Medeiros, seu biógrafo⁵⁷³, citou vários sujeitos que conviveram com Belchior. Os depoimentos orais são instrumentos potentes na reconstrução de lacunas históricas que sempre existirão.

Uma pesquisa mais aprofundada sobre o ponto de vista de outros artistas da música popular sobre Belchior seria de grande valia. As poucas que o autor teve contato sempre mostram os artistas valorizando a arte de Belchior. No entanto, Belchior sofreu várias críticas de mídias especializadas, seja por sua postura combativa com a “Tropicália”, pela sua fase “*sexy simbol*” ou até mesmo pelo forte experimentalismo que ele imprimiu em sua arte. O posicionamento dos críticos de arte e dos produtores traria um trabalho repleto de novas abordagens históricas e analíticas.

Belchior deixou uma infinidade de quadros e pinturas. Ninguém sabe onde elas foram parar. No entanto, seria interessante uma investigação sobre o tema, uma vez que o artista sempre exclamou o forte vínculo que ele tinha com a pintura. O maior problema é que essa produção deve estar envolvida em questões familiares mais íntimas, e é sabido os atritos que Belchior teve ao longo de sua trajetória.

Já é a hora de uma parte dos historiadores da música popular procurarem reter maiores atenções à década de 1970. O autor pontua isso, pois é visível a quantidade de estudos das canções de protesto da década de 1960, da Jovem Guarda, da bossa nova e do *rock* da década de 1980. A década de 1970 oferece vários desafios analíticos e apresenta uma produção artística de relevo. Ou

⁵⁷³ MEDEIROS, Jotabê. *Belchior: apenas um rapaz latino – americano*. São Paulo: Editora Todavia, 2017.

seja, o autor entende a importância de problematizar a ação do mercado fonográfico e dos artistas em tempos de repressão e censura, visando justamente entender aquela conjuntura histórica. A título de exemplo, há várias pesquisas que estudaram a questão das novelas naquela época. Será que os historiadores ainda ficam ressentidos ou receosos de problematizar as características da música popular em tempos de ditadura?

O livro que termina não esgotou o tema. É uma contribuição importante, porém ainda pequena se comparada às possibilidades que o artista poderia oferecer. O autor entende que Belchior marcou a história da música popular, e ficou particularmente ressentido, quando percebeu que os grandes historiadores e pesquisadores dedicam pouca ou nenhuma linha a Belchior. Há livros em que ele não aparece. A essa altura fica difícil entender o silenciamento – que nunca é proposital. No entanto, será que não há certo “ranço” justamente pelo fato da proposta artística de Belchior às vezes ter sido combativa à Tropicália? Lacunas...

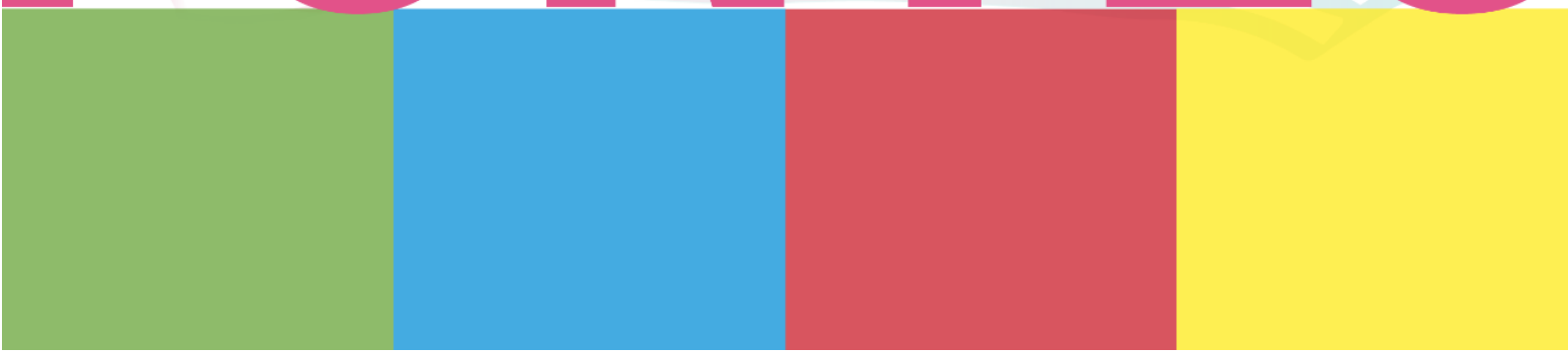
Por fim, as visões de mundo do rapaz latino-americano é de um país excludente e que apresentava uma enorme segregação entre o Norte e o Sul; um país que ceifou com a liberdade de expressão e artística e que ensejou Belchior a procurar uma nova identidade envolvendo toda a América Latina. As visões de mundo do artista incorporaram elementos do dandismo; falou dos sentimentos, exaltou à natureza à luz do romantismo e dissecou as tensões oriundas do cristianismo e da exclusão social. Somam-se a isso os atritos e assimilações da Tropicália a *Palo Seco*, os conflitos com o “Brock” e do próprio Belchior no mercado fonográfico. Tudo isso

criou um sujeito histórico irrequieto, corajoso e que foi se posicionado ao longo de sua trajetória com uma forte base literária e poética.

Esses foram os “delírios” do artista, provenientes de suas experiências com as coisas reais...



FONTES



Músicas

Belchior. **Aguapé.** Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

Belchior. **Alucinação.** Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

Belchior. **Apenas um rapaz latino-americano.** Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

Belchior. **Arte Final.** Álbum: Baihuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Belchior. **Bahiuno.** Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Belchior. **Balada do Amor.** Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Belchior. **Brasileiramente linda.** Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

Belchior. **Canção de gesta de um trovador eletrônico.** Álbum: Cenas do próximo capítulo. Paraíso Discos, 1984.

Belchior. **Clamor no deserto.** Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

Belchior. **Comentários a respeito de John.** Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

Belchior. **Como os nossos pais.** Álbum: Alucinação. Polygram, 1986.

Belchior. **Conheço o meu lugar.** Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo (1979). WEA, 1979.

Belchior. **Corpus Terrestres.** Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

Belchior. **Cuidar do homem.** Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

Belchior. **Dandy.** Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Belchior. **Divina Comédia Humana.** Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

Belchior. **E que tudo mais vá para o céu.** Álbum: Paraíso. Warner Music Brasil, 1982.

Belchior. **Em resposta à carta de fã.** Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Belchior. **Medo de Avião.** Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

Belchior. **Monólogo das grandezas do Brasil.** Álbum: Paraíso. Warner Music Brasil, 1982.

Belchior. **Mote e Glosa.** Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

Belchior. **Fotografia 3x4.** Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

Belchior. **Humano Hum.** Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

Belchior. **Jornal Blues.** Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Belchior. **Kitsch Metropolitanus.** Álbum: Elogio à Loucura. Universal Music, 1988.

Belchior. **Maquina I**. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

Belchior. **Máquina II**. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

Belchior. **Notícia da terra civilizada**. Álbum: Baihuno. Moveplay, 1993.

Belchior. **Num país feliz**. Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Belchior. **Os derradeiros moicanos**. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Belchior. Palo Seco. **Mote e Glosa**. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

Belchior. **Paralelas**. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

Belchior. **Passeio**. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

Belchior. **Peças e sinais**. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

Belchior. **Pequeno mapa do tempo**. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

Belchior. **Ploft**. Álbum: Cenas do próximo capítulo. Paraíso Discos, 1984.

Belchior. **Populus**. Álbum: Coração Selvagem. WEA Discos, 1977.

Belchior. **Quinhentos anos de quê**. Álbum: Baihuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Belchior. **Rock Romance de um Robô Goliardo**. Álbum: Cenas do próximo capítulo. Paraíso Discos, 1984 (grifo do autor).

Belchior. **S.A.** Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Belchior. **Senhoras do Amazonas**. Álbum: Bahiuno. Gravadora: Movieplay, 1993.

Belchior. **Sujeito de Sorte**. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

Belchior. **Tocando por música**. Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Belchior. **Todo sujo de baton**. Álbum: Coração Selvagem, WEA Discos, 1977.

Belchior. **Tudo outra vez**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo (1979). WEA, 1979.

Belchior. **Velha Roupã colorida**. Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

Belchior. **Voz da América**. Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

Belchior. **Ypê**. Álbum: Objeto Direto. WEA, 1980.

Imagens

Imagem 1. Belchior. **Capa do Álbum Mote e Glosa**. Álbum: Mote e Glosa. Continental e Chanceler, 1974.

Imagem 2. Belchior. **Capa do Álbum Baihuno**. Álbum: Baihuno. Moveplay, 1993.

Imagem 3. **Capa do Álbum Coração Selvagem**. Álbum: Coração Selvagem, WEA Discos, 1977.

Imagem 4. **Capa do Álbum Era uma vez o homem no seu tempo.** Álbum: Era uma vez o homem no seu tempo. WEA, 1979.

Imagem 5. Belchior. **Capa do Álbum Todos os sentidos.** Álbum: Todos os sentidos. WEA Discos, 1978.

Imagem 6. Belchior. **Capa do Álbum Melodrama.** Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Imagem 7. Belchior. **Encarte do LP Melodrama.** Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Imagem 8. Belchior. **Encarte do LP Melodrama.** Álbum: Melodrama. Universal Music Internacional, 1987.

Imagem 9. **Capa do Álbum Cenas do Próximo Capítulo.** Álbum: Cenas do próximo capítulo. Paraíso Discos, 1984.

Imagem 10. **Contracapa do Álbum Cenas do Próximo Capítulo.** Álbum: Cenas do próximo capítulo. Paraíso Discos, 1984.

Imagem 11. Belchior. **Contracapa do Álbum Objeto Direito.** Álbum: Objeto Direito. WEA, 1980.

Imagem 12. Belchior. **Capa do Álbum Alucinação.** Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

Imagem 13. Belchior. **Contracapa Álbum Alucinação.** Álbum: Alucinação. Polygram, 1976.

Imagem 14. Belchior. **Contracapa do Álbum Elogio à Loucura.** Álbum: Elogio à Loucura. Universal Music, 1988.

Imagem 15. Belchior. **Encarte do LP Paraíso.** Álbum: Paraíso. Warner Music Brasil, 1982.

Entrevistas

Belchior em entrevista ao jornal O Globo (1977). In: MEDEIROS, Jotabê. **Belchior:** apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017.

Belchior. Apud: MEDEIROS, Jotabê. **Belchior:** apenas um rapaz latino-americano. São Paulo: Editora Todavia, 2017, p. 113.

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

Belchior. **Da consagração à vida reclusa.** Globo News. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8tBSd9UYjcY>. Acesso em: 24/1/2020.

Belchior. **Entrevista cedida a Miele.** TV Rio, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sEVDtv6osCU>. Acesso em: 25/1/2020.

Belchior. Entrevista cedida ao Diário do Nordeste no dia 12 de junho de 2005. In: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior:** investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007, p. 207.

Belchior. Marginal bem-sucedido. Jornal o Povo, Fortaleza, 12 de janeiro de 2004. Páginas azuis (Entrevista concedida à jornalista Carloja Dumaresc). Apud: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior:** investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007.

Belchior. **MPB Especial.** 2/10/1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=94-rOEVnyDg>. Acesso em: 25/1/2020.

Renato Russo, 1985. Apud: ASSAD, Simone. **Renato Russo de A a Z:** as idéias do líder da Legião Urbana. Campo Grande: Letra Livre, 2000.



REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro, n.5, p. 25-36, maio.-dez/1997. Disponível em: http://www.clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/442_1175_abramowendel.pdf. Acesso em: 22/1/2020.

ADVERSE, Angelica Oliveira. Dandismo: notas sobre distinção e dessemelhança. **Acervo**. Rio de Janeiro, v. 31, n. 2, p. 105-127. Maio.-agos/2018. Disponível em: <http://revista.arquivonacional.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/910>. Acesso em: 13/1/2020.

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Música Popular e Indústria Cultural**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1989.

AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zaparolli. **Don Juan de Lord Byron** – estudo descritivo das traduções, tradução, comentários e notas. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

ALBUQUERQUE, Célio. 1973, o ano da reinvenção. Apud: ALBUQUERQUE, Célio (org.). **1973: O ano que reinventou a MPB**. Rio de Janeiro: Sonora Editora, 2013.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil nos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALMEIDA, Ana Maria F. A noção de capital cultural é útil para pensar o Brasil? In: PAIXÃO, Lea Pinheiro; ZAGO, Nadir (Org.). **Sociologia da educação: pesquisa e realidade**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007, p.47. Apud: CUNHA, Maria Amália de Almeida. O conceito de “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Revista Perspectiva**. v. 25, n. 2. Florianópolis, jul/ dez. 2007, p. 504. Disponível em: http://www.perspectiva.ufsc.br/perspectiva_2007_02/09_Demanda_Continua_MariaAmalia.pdf. Acesso em: 21/3/2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARAÚJO, Marcia Maria de Melo. Influência do imaginário nos Diálogos das Grandezas do Brasil de Ambrósio Fernandes Brandão. **Anais do V SIMEL – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa**. Literatura, História e imaginário do Brasil colonial: escritas e representações, 2017, p. 1.679-1.692. Disponível em: <http://sibaese.unisalento.it/index.php/dvaf/article/view/17926>. Acesso em: 19/12/2019.

BARBOSA, André Antônio; LOPES, Denilson; NEVES, Pedro Pinheiro; DUARTE FILHO, Ricardo. **Inúteis, Frívolos e Distantes: à procura dos dândis**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

BAUDALAIRE, Charles. **O dândi**. In: BALZAC, Honoré de; BAUDALAIRE, Charles; D'AUREVILLY, Barbey. Manual do dândi: a vida como estilo. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2004.

Belchior. Entrevista cedida ao Diário do Nordeste no dia 12 de junho de 2005. In: CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007.

BELO, Warley Rodrigues. A Laranja Mecânica – comentários criminológicos sobre a violência juvenil. **Revista do CAAP**. N.1, 2001, p. 355-385. Disponível em:

<https://revistadocaap.direito.ufmg.br/index.php/revista/article/view/135>.

Acesso em: 18/1/2010.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 189-321, jul.-dez/ 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/eh/v22n44/v22n44a01.pdf>. Acesso em: 9/1/2019.

BIAGI, Orivaldo Leme. O imaginário da Guerra Fria. **Revista de História Regional da UEPG**, Goiânia – GO, v. 6, n. 1, 2011, p. 61-112. Disponível em: <https://revistas.apps.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2119/1600>. Acesso em: 31/1/2020.

BONADIO, Maria Claudia Bolpi; SIMILI, Ivana Guilherme. **Apresentação – percursos da moda masculina**, p. 11. In: ibidem, p. 11-17.

BOSI, Ecléa. Memória e Sociedade: lembrança de velhos. São Paulo: T.A Queiroz: Edusp, 1987, P. 35. Apud: MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura**: História, cidade e trabalho. Bauru-SP: EDUSP, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989, p. 69.

BOZZETI, Roberto. Uma tipologia na canção no imediato pós-tropicalismo. **Letras**, Santa Maria – RS, n. 34, jun./2007, p. 133-146. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11946/7360>. Acesso em 11/03/2022.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock**: mercado, produção e tendências. São Paulo: Olho d’Água, 2004.

BRITO, Fausto. **As migrações internas no Brasil**: um ensaio sobre os desafios teóricos recentes. Belo Horizonte: UFMG/ Cedeplar, 2009.

CABAÑAS, Tereza. A aventura concretista: da técnica visual à tecnologia da informação, impasses e a aporias. **Ipotesi**, Juiz de Fora- MG, v. 12, n. 2, p. 21-36, jul.-dez./ 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/3-A-aventura-concretista.pdf>. Acesso em: 22/1/2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: poderes oblíquos. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Heloisa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa e Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do Rio Bonito**. Os parceiros do Rio Bonito: um estudo sobre o caipira paulista e as transformações dos seus meios de vida. São Paulo: Livraria das Cidades, 1971.

CAPELLARI, Pedro. **Brasil – Concentração de renda:** indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

CARLOS, Josely Teixeira. **Muito além de um rapaz latino-americano vindo do interior:** investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. Dissertação (Mestrado em Linguística), Fortaleza-CE, Universidade Federal do Ceará, 2007.

CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano:** uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CARMINATTI, Natália Pedroni. O Fantástico oral: uma leitura de Atala, de François-René Auguste de Chateaubriand. **Lettres Françaises**, n. 17, n.2, p. 325-340, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/lettres/article/viewFile/9906/6547>. Acesso em: 10/1/2020.

CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil.** O longo Caminho. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CARVALHO, José Murilo de. **Pontos e bordados:** escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CARVALHO, José Murilo de. O motivo edênico no imaginário social brasileiro. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo – SP, v. 13, n. 38, p. 1-20, out./1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v13n38/38murilo.pdf>. Acesso em: 15/1/2020.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. As muitas faces do dândi, p. 62-69. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (org.). **Dandis, estetas e sibatrias.** Rio de Janeiro: Confraria do vento e Faculdade de Letras da UFRJ, 2006.

CERQUEIRA, Rodrigo da Silva. A violência como discurso em Feliz Ano Novo de Rubem Fonseca. **Terra roxa e outras terras - Revista de Estudos Literários.** Londrina – PR, v. 15, p. 17-27, jun./ 200. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/24905/18251>. Acesso em: 18/12/2019.

CHARTIER, Roger. **A história cultural:** entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melin. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

CITELLI, A. Romantismo. São Paulo: Ática, 1993. Apud: GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. As principais características e atitudes do movimento romântico. **Letras & Ideias.** João Pessoa – PB, v. 1, n. 1, p. 66-85, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/letraseideias/article/download/26432/15317/>. Acesso em: 15/1/2020.

COLLING, Ana Maria. 50 anos da Ditadura no Brasil: questões feministas e de gênero. **OP SIS**, Cattão, v. 15, n. 2, p. 370, 383, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/Opsis/article/view/33836/20058>. Acesso em: 18/1/2020.

CONTIER, Arnaldo Daraya (org.) O movimento tropicalista e a revolução estética. **Caderno de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura**. São Paulo, v. 3, n. 1, p. 135-159, 2003. Disponível em: http://www.hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Contier-Movimento_tropicalista_e_a_revolucao_estetica.pdf. Acesso em: 22/1/2020.

CRUZ, Celso Donizete. Apresentação. **A palo seco** – escritos de filosofia e literatura. n. 2, 2010. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/5080/pdf>. Acesso em: 22/10/2020.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. São Paulo: Três 1984.

CUNHA, Marcio Cotrim. Sociedade e Cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. **Dobras**. v. 3, n. 5, p. 81-91, 2009. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/313/310>. Acesso em: 23/1/2020.

DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

Departamento de Polícia Federal. **Parecer n. 1838**. Serviço de Censura de Diversões Públicas. Rio de Janeiro, agosto de 1977. Disponível em: <https://www.plural.jor.br/documentosrevelados/repressao/veto-a-musica-de-belchior-e-exemplo-de-ignorancia-cega-da-censura/>. Acesso em: 18/12/2019.

DEZIDERO, Débora Bueno Brochado. Morte e vida Severina: um universo simbólico. **Atêlie de História**, Ponta Grossa - PR, v. 3, n. 1, p. 243-255, 2015. Disponível em: <https://www.revistas2.uepg.br/index.php/ahu/article/download/4950/4790/>. Acesso em: 17/1/2020.

DIAS, Fernando Rosa. Introdução ao expressionismo. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/9549/2/ULFBA_ET12_465_Fernando%20Rosa%20Dias_11.pdf. Acesso em: 25/1/2020.

DIAS, Marcia Regina. **Os donos da voz**: indústria fonográfica e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. 2ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DREIFUSS, René Armand. **1964**: A conquista do Estado (Ação política, poder, e golpe de classe). Petrópolis, Vozes, 1981.

DUTRA, Débora Thomaz Cavalcante. **Cântico dos cânticos de Salomão**: representações poéticas do idealismo amoroso. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras), Universidade Estadual da Paraíba, Guarabira: Paraíba, 2011.

EMICO, Okuno. As bombas atômicas podem dizimar a humanidade – Hiroshima e Nagasaki, há 70 anos. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo – SP, v. 29, n. 84, maio.-ago/ 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142015000200209. Acesso em: 16/1/2010.

FAORO, Raymundo. **Os donos do Poder: formação do Patronato Político Brasileiro**: 3. Edição. São Paulo: Globo, 2001.

FÁVERO, Afonso Henrique. Os meus verdes anos, de José Lins do Rego. **Revista do Gelne**, Natal – RN, v. 3, n. 1, 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/gelne/article/download/9186/6540/>. Acesso em: 25/1/2020.

FEIJO, Sara Duarte. “Em teu nome” e “Batismo de Sangue”: formas cinematográficas de representar o exílio na ditadura brasileira. **Projeto História**. São Paulo – SP, n. 43, p. 481-495, dez./ 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/download/4431/6711>. Acesso em: 18/12/2019.

FERES Jr, João. Latin America como conceito: a constituição de um outro americano. **Teoria e Sociedade**. Rio de Janeiro, n. 11, v. 2, p. 18-41, jul.-dez/ 2003. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331843071_Latin_America_como_conceito_a_Constituicao_de_um_Outro_Americano. Acesso em: 10/10/2010.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**: ensaios de uma interpretação sociológica. São Paulo: Globo, 2006.

FERREIRA JR, Amarílio. Educação e ideologia tecnocrática na Ditadura Militar. **Caderno Cedes**. Campinas- SP, v. 28, n. 76, p. 333-355, set.-dez/ 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v28n76/a04v2876>. Acesso em: 18/2/2020.

FERREIRA, Jorge. A experiência liberal-democrática no Brasil (1946-1964): revisitando temas históricos. In: NUNES, João Paulo Avelãs; FREIRE, Américo. **Historiografias portuguesas e brasileira no século XX**: olhares cruzados. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

FIGUEIREDO, Celso. Balzac, o poder e o Jornalismo. **Todas as letras**. São Paulo, v. 8, n.1, p. 32-38, 2006. Disponível em: <http://www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VIISAPPIL-Lit/article/view/522>. Acesso em: 18/1/2010.

FIGUEIRAS, Fernanda. Em busca de uma identidade latino-americana. **Cadernos Prolam/ USP**. São Paulo. v. 12, n. 22, p. 38-47, 2013. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/prolam/article/view/82515/108519>. Acesso em: 9/1/2019.

FLORENCE, Jean. As identificações. In: MANONI, Maud et al. As identificações na clínica e na teoria psicanalítica. Tradução: Ari Roitman. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994. p. 115-146. Apud: RANIER, Marcela Mello. **Do grupo de fãs**: considerações psicanalíticas. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 18 ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Os corpos dóceis**. In: FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir. Trad. Lígia M. Pondé Vassalo. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCO, Renato. Censura e modernização cultural à época da ditadura. **Perspectivas**. São Paulo, v. 20/21, p. 77-92, 1997/1998. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/108129/ISSN1984-0241-1997-20-77-92.pdf;sequence=1>. Acesso em: 18/12/2019.

FREIZA, Carles; LECCARD, Carmem. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Revista Sociedade e Estado**. Brasília, v. 25, n. 2, mai.-agos/ 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69922010000200003&script=sci_arttext&tlng=pt Acesso em: 24/1/2020.

FUKS, Rebeca. Poema O Corvo, de Edgar Allan Poe. **Revista Cultura Genial**. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poema-o-corvo-de-edgar-allan-poe/>. Acesso em: 22/1/2020.

FUKS, Rebeca. Soneto Ora direis ouvir estrelas (Via Láctea), de Olavo Bilac. **Cultura Genial**. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/ora-direis-ouvir-estrelas-de-olavo-bilac/>. Acesso em: 18/1/2020.

GABRIELLI, Renata Cardareli. Rio Tietê: estratégias para a despoluição da RMSP e discussão sobre a Resolução Conama 557/2005. **Iniciação – Revista de Iniciação Científica, Tecnológica e Artística**. Edição temática em sustentabilidade. São Paulo, v.6, p. 2-34, 2016. Disponível em: http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/wp-content/uploads/2016/11/188_IC_Artigo_v6.pdf. Acesso em: 14/12/2019.

GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978. Apud: SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, p. 29-39, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2020.

GARCIA, Maurício Cardoso. Análise do poema: **Autopsicografia de Fernando Pessoa**. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/ensaios/3980889>. Acesso em: 13/1/2020.

GARCIA, Meliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a06v2447.pdf>. Acesso em: 22/12/2020.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOHN, Maria da Glória. Movimentos Sociais na Contemporaneidade. **Revista Brasileira de Educação**. Rio de Janeiro – RJ, v. 16, n. 47, mai.-agos/ 2011, p. 347. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v16n47/v16n47a05.pdf>. Acesso em: 11/03/2023.

GOMES, Zandra Pedraza. Corpo, pessoa e ordem social. Tradução de Simone Andréa Carvalho da Silva. **Projeto História**. São Paulo - SP, n. 25, dez/ 2002. Disponível em: <https://ken.pucsp.br/revph/article/view/10582>. Acesso em: 18/12/2019.

GOTTLIEB, David. Subcultura de La Juventud: variaciones sobre un tema general, p. 43-61. In: SHERIF, Muzafer; SHERIF, Carolyn w. **Problemas de la juventud**: estudios técnicos de la transición a la edad adulta em um mundo em cambio. México: Editorial Trillas, 1975.

GROPPO, Luís Antônio. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil**: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas-SP, 1996.

GUILERME, R. A música de Belchior no panorama da música popular brasileira. Programa Caminhos da Cultura. Fortaleza: Rádio Universitária FM/ Universidade Federal do Ceará, 6 de mar. 1983. (Entrevista de Belchior ao apresentador Ricardo Guilherme). Apud: CARLOS, Josely Teixeira. **Fosse um Chico, um Gil, um Caetano**: uma análise retórica-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior. Tese (Doutorado em Letras), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

GUIMARÃES, Ana Rosa Gonçalves de Paula; PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. As principais características e atitudes do movimento romântico. **Letras & Ideias**. João Pessoa - PB, v. 1, n. 1, p. 66-85, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/letraseideias/article/download/26432/15317/>. Acesso em: 15/1/2002.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Rezende; Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger, Sayonara Amaral. BH: Editora da UFMG, 2001.

HAMBURGUER, Esther I. Indústria cultural brasileira (vista daqui e de fora). In: MICELI, Sérgio (Org.). **O que ler na Ciência Social brasileira**. São Paulo: ANPOCS/Editora Sumaré; Brasília: Capes, 2002.

HANNAH, Arendt. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HISSA, Sarah de Barros Viana. Cachimbos europeus de cerâmica branca, séculos XVI ao XIX: parâmetros básicos para análise arqueológica. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo – SP, v. 25, n. 2, p-225-268. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v25n2/1982-0267-anaismp-25-02-00225.pdf>. Acesso em: 14/1/2020.

HOBBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: breve século XX (1914-1991). Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense, Publifolha, 2000.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Anos 70**: ainda sob a

tempestade. Rio de Janeiro: Aeroplano: Senac Rio, 2005, p. 98. Apud: ibidem, p. 87.

ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

JARDIM, Antonio. **Música: Vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2007.

JELIN, Elizabeth; ARAUJO, Maria Paula. Apresentação. IN: FICO, CARLOS, FERREIRA, Marieta de Moraes; ARAUJO, Maria de Paula; QUADRAT, Samantha Viz (org.). **Ditadura e Democracia na América Latina: balanço histórico e perspectivas**. Rio de Janeiro: FGV, 2008.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural? **Visualidades**, Goiânia-GO, v. 8, n. 2, p. 49-73, jul.-dez/ 2010. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18275>. Acesso em: 22/1/2020.

KAUSS, Vera; COSTA, Dilermando Moraes da. Dona Cândida: uma leitura da sexualidade feminina em Ruído de Passos de Clarice Lispector. **Revista Uniabeu**. v. 7, n. 15, p. 167-178, 2014. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/1313/pdf_67. Acesso em: 13/1/2020.

KAUSS, Vera; COSTA, Dilermando Moraes da. **Dona Cândida: uma leitura da sexualidade feminina em Ruído de Passos de Clarice Lispector**. Revista Uniabeu. V. 7, n. 15, 2014, p. 167-178. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/1313/pdf_67. Acesso em: 13/1/2020.

KLEIN, Camina. **Experiências afetivas urbanas: a relação dos habitantes com sua praça central**. Dissertação (Mestrado em Psicologia), Santa Catarina, Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

LECLERC, Gesuína de Fátima Elias. **Resenha “Os Intelectuais na Idade Média”**, de Jacques Le Goff. Revista Brasileira de História da educação. Maringá – PR, v. 5, n.1, jan.-jun/ 2005, p. 263-269. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38663/20194>. Acesso em: 24/1/2020, p. 265.

LEFEBVRE, Henri. **O direito a cidade**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LOPES, Edna Ferreira. América Latina: nosso corpo tem suas raízes. **Revista Latino-americana de psicologia corporal**. v.1, n. 2, p. 51-56, out./ 2014. Disponível em: <https://psicorporal.emnuvens.com.br/rlapc/article/view/21/46>. Acesso em: 11/03/2023.

LÚCIA, Carmem. Guerra e Paz (León Tolstói). **O que eu vi no mundo**. Disponível em: <https://oquevidomundo.com/resenha-guerra-e-paz-leon-tolstoi-2/>. Acesso em: 24/1/2020.

MARTINS, Fernanda; GUIMARÃES, Marcela. **1984: a obra de George Orwell sob a perspectiva funcionalista das comunicações de massa**. V **Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação**. 17 a 18 de outubro de 2013. Disponível em: <http://coral.ufsm.br/sipecom/2013/wp->

content/uploads/gravity_forms/1-997169d8a192ed05af1de5bcf3ac7daa/2013/09/Artigo-Fernanda-Martins-1984-a-obra-de-George-Orwell-sob-a-perspectiva-funcionalista-das-comunica%C3%A7%C3%B5es-de-massa.pdf. Acesso em: 18/12/2019.

MARTINS, José de Souza. O migrante brasileiro na São Paulo estrangeira, em Paula Porta (org.), História da cidade de São Paulo, vol. 3 (Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2004), pp. 178-179. Apud: VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora**. História da migração nordestina para São Paulo. Rio de Janeiro, Leya, 2007.

MARTINS, Rosa Maria Lopes; SANTOS, Ana Cristina Almeida. Ser idoso hoje. **Revista Millenium**. n. 35, v. 13, nov./ 2008, p. 1-8. Disponível em: https://repositorio.ipv.pt/bitstream/10400.19/358/1/Ser_idoso_hoje.pdf. Acesso em: 18/1/2020.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Corpos e emoções**: história, gênero e sensibilidades. São Paulo: e-manuscrito, 2018.

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

MONTAGNER, Miguel Ângelo; MONTAGNER, Maria Inez. A teoria geral dos campos de Pierre Bourdieu: uma leitura. **Tempus** – Actas de Saúde Coletiva – Antropologia e Sociologia da Saúde: novas tendências, Brasília, v. 5, n. 2, 2011, p. 255-273. Disponível em: <http://tempusactas.unb.br/index.php/tempus/article/view/979>. Acesso em: 25/1/2020.

MONTEIRO, Guilherme Lentz da Silveira. John Lennon: o líder e o produto. **Em Tese**. Belo Horizonte- MG, v. 6, ago./2003, p. 101-109. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3489/3429>. Acesso em: 23/1/2020.

MORAES, M.H.M. Cor, som e sentido: a metáfora na poesia de Djavan. Curitiba: HD livros, 2001, p. 115. Apud: AMARAL, S.M.A.; FABRI, K.C. A metáfora poética em letras de músicas do compositor Chico Buarque de Hollanda durante a ditadura militar. **Fazu em Revista**, Uberaba, n. 5, p. 122-131, 2008. Disponível em: <http://www.fazu.br/ojs/index.php/fazuemrevista/article/view/55/49>. Acesso em: 18/12/2019.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**: o espírito do tempo – neurose. 9. Edição. Tradução de aura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto; REIS, Daniel Aarão; Ridenti, Marcelo (org.). **A ditadura que mudou o mundo** – 50 anos do golpe de 1964. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MOURA, Dante Henrique. Reflexões sobre ética, Estado brasileiro e educação. **Holos**, v. 1, 2006, p. 4-18. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/4815/481549268001.pdf>. Acesso em: 18/1/2019.

MULLER, Adalberto. A poesia pop de Bob Dylan. **Revista da Anpoll**. Brasília, v.1, n. 23, jul.-dez./2007. Disponível em:

<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/102/94>. Acesso em: 23/1/2020.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política. (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882004000100005. Acesso em: 18/12/2019.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. IN: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**. Cidade do México, abril de 2002, p. 1-12. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000182&pid=S1517-7599201300020001600013&lng=pt. Acesso em: 18/12/2019.

NAPOLITANO, Marcos. **A síncope das ideias**: a questão da tradição na música popular brasileira. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo**. Curitiba: Juruá, 2002.

NAPOTLITANO, Marcos; VILLAÇA, Maria Martins. Tropicalismo: as relíquias de um debate. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.18, n. 35, 1998. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01881998000100003&script=sci_arttext&tlng=es#37not. Acesso em: 22/1/2020, s.p.

NASCIMENTO, Alam D´Ávila do. **“Para animar a festa”**: a música de Jorge Ben Jor. Dissertação (Mestrado em Música), Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

NORA, Pierre. Entre a memória e a história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**. São Paulo - SP, n. 10, dez/ - 1993, p. 7-28. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 16/2/2019.

NUZZI, Vitor. Geraldo Vandré: uma canção interrompida. São Paulo: Kuarup, 2015. Apud: HAUDENSCHILD, André Rocha Leite. “Lamento sertanejo”: experiências diaspóricas e a reinvenção das identidades culturais nordestinas na música popular brasileira nos anos 1960 e 1970. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História. Contra os preconceitos**: História e Democracia. Brasília, Universidade de Brasília, 2017.

OLIVEIRA, Alexandre Queiroz. Quando se rompe o silêncio: o livro As Veias Abertas da América Latina e sua trajetória no Brasil. **Temporalidades: Revista de História**. Belo Horizonte – MG, v.5, n. 1, jan.-abril/2012, p. 6-28. Disponível em: http://www.mpsp.mp.br/portal/page/portal/documentacao_e_divulgacao/doc_biblioteca/bibli_servicos_produtos/BibliotecaDigital/BibDigitalLivros/TodosOsLivros/As-Veias-Abertas-da-America-Latina.pdf. Acesso em: 9/1/2019.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Imaginário Histórico e Poder Cultural: as Comemorações do Descobrimento. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 26, 2000, p. 183-202. Disponível em:

<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2122/1261>. Acesso em: 18/1/2020.

OLIVEIRA, Túlio Mendanha de; GUELATTI, Yacine. Por que migrar? Uma análise sobre as motivações que conduzem às migrações internas. **Revista Espaço Aberto**, PPGG, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 7-22, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/EspacoAberto/article/download/19093/12576>. Acesso em: 14/12/2019.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. Prefácio. In: DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

PAIS, José Machado. **Culturas Juvenis**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

PARANHOS, Adalberto. Mulher, políticas do corpo e sexualidade na música popular brasileira (1970-1980). **Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História: lugares dos historiadores: velhos e novos desafios**. 27 a 31 de julho de 2015. Florianópolis-SC, p. 1-11. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548945030_d982c5151194aa20967441052aa3ae9f.pdf. Acesso em: 13/1/2020.

PAUOLA, Marcelo Ferraz. A América Latina na Música Popular brasileira: dois idiomas e um coro canção. **Darandina Revista Eletrônica**. Juiz de Fora – MG, v.4, n.1, p. 1-18, 2001. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/A-Am%C3%A9rica-Latina-na-M%C3%BAsica-Popular-Brasileira-dois-idiommas-e-um-coro-can%C3%A7%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 9/1/2020.

PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebelde: juventudes, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

PEREIRA, Odirlei Dias. Luar no Sertão: A ingenuidade fora de moda. **Aurora**, Marília – São Paulo, n.3, dez/ 2018, p. 120-138. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/article/view/1200/1068>, Acesso em: 18/12/2019.

PEREIRA, Patrícia. **Revista Super Interessante**, 31 de outubro de 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/amazonas-lenda-ou-realidade/>. Acesso em: 15/1/2020.

PERRONE, Charles. Poesia concreta e tropicalismo. **Revista Usp**. São Paulo – SP, n.4, p. 55-64, 1990. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25504/27250>. Acesso em: 22/1/2020.

PIRES, Thula Rafaela de Oliveira. Estruturas Intocadas: Racismo e Ditadura no Rio de Janeiro. **Direitos & Práxis**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, 2018, p. 1.054-1.079. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rdp/v9n2/2179-8966-rdp-09-02-1054.pdf>. Acesso em: 18/1/2020.

PRADO, Gustavo dos Santos. **“A nova república sem máscara”**: uma interpretação do Brasil às vésperas do bicentenário da independência. São Paulo: Dialética, 2021.

PRADO, Gustavo dos Santos. “De volta aos bons tempos” – a representação da abertura política presente nos fanzines punks (1983-1988), p. 133-151. In: VALENTINI, Daniel Martins; RAGO FILHO, Antonio. **Estética de resistência no pós-1964**. São Paulo: Intermeios, 2016, p. 140.

PRADO, Gustavo dos Santos. **“O Nascimento do Morto”**: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019.

PRADO, Gustavo dos Santos. **A verdadeira Legião Urbana são vocês**. Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-manuscrito, 2018.

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira. São Paulo: IBRASA, 1981.

QUEIROZ, Cristiane Holanda; PINHEIRO, Clara Virgínia de Queiroz. **A experiência sexual contemporânea e seus contentamentos**. Disponível em: http://www.psicopatologiafundamental.org.br/uploads/files/v_congresso/mr_92 - cristiane holanda queiroz e clara virginia de queiroz pinheiro .pdf. Acesso em: 16/1/2020.

RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

REINHART, Koselleck. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC/ Rio, 2006.

REIS FILHO, Daniel Aarão; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. **O século XX – tempo das crises**: revoluções, fascismos e guerras. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960. **Tempo Social**. São Paulo- SP, v.17, n. 1, p. 81-110. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455>. Acesso em: 18/12/2019.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

RODRIGUES, Fernanda Marques Guimarães. **Análise da evolução das transformações no Rio Pinheiros e das políticas ambientais associadas**. Dissertação (Mestrado em Geofísica), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2012.

ROSA, Fernando. A incrível história de El Condor Passa. Senhor F. Integração pela música. Disponível em: <http://portal.senhorf.com.br/interna.php?P=622>. Acesso em: 1/1/2019.

RUDIGER, Francisco. A escola de Frankfurt. In: HOHLFEDT, Antonio; MARTINO, Luiz C; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação**: conceitos, escolas e tendências. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena**: Experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). São Paulo: Paz e Terra, 1988.

SALLUM JÚNIOR, Basílio. **Labirintos**: Dos gerais à Nova República. São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, Andrio J. R. dos Santos. “Eu sou esse novo mal”: o desenvolvimento do herói byroniano em *The Vampire Lestat*, de Anne Rice. **Anais da 27ª Semana de Letras da Universidade de Caxias do Sul**, 2016, p. 93-105. Disponível em: https://www.uces.br/site/midia/arquivos/anais-27-semana-letras_3.pdf. Acesso em: 13/1/2020.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SAWAIA, Bader. Introdução: Exclusão ou inclusão perversa. In: SAWAIA, Bader (Org.). **As artimanhas da exclusão**: análise psicossocial e ética da desigualdade social. 2ª ed. Rio de Janeiro: Petrópolis, 2001, p. 9.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou o paradoxo da alteridade**. Tradução de Cristina Muracho. São Paulo: Edusp, 1998.

SCHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. Tradução de Gisela Dmschke. São Paulo: Editora 34, 1998.

SCHWARTZMAN, Simon. **As causas da pobreza**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros textos. São Paulo: Paz e Terra, 1978. Apud: CUNHA, Marcio Cotrim. Sociedade e Cultura nos anos 1970: esvaziamento cultural e experimentalismo. **Dobras**. v. 3, n. 5, 2009, p. 81-91. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/313/310>. Acesso em: 23/1/2020.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha russa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Uanderson Vitor. **Velhos caminhos, novos destinos**: Migrante nordestino na região metropolitana de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Sociologia), São Paulo, Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Victor Rafael Limeira da e MEDEIROS, Lucas Gomes de. Contos e prantos da memória sertaneja sobre os rituais fúnebres nas décadas de 30 a 60 do século XX. **Revista de História da Sociedade e da Cultura**. Coimbra, v. 16, p. 497-518, 2016. Disponível em: https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/contos_e_prantos_da_mem%C3%B3ria_sertaneja_sobre_os_rituais_f%C3%BAnebres_nas_d%C3%A9cadas_de_30_60_do. Acesso em: 14/12/2019.

SINGER, André. Mudou o rock ou mudaram os roqueiros. **Lua Nova**. São Paulo, v.2, n.1, p. 57-61, jun./1985. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451985000200014. Acesso em: 23/1/2020.

SOUZA, Ailton. América Latina, conceito e identidade: algumas reflexões da história. **PRACS**, Campinas – SP, v. 4, n. 4, 2011, p. 29-39. Disponível em: <https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/364/n4Ailton.pdf>. Acesso em: 9/1/2019.

SZTUTMAN, Renato. Cauim pepica – notas sobre os antigos festivais antropofágicos. **Revista Campos**, n. 8, v. 1, 2007, p. 45-67. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/9558/6630>. Acesso em: 15/1/2020.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Atêlie Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. Na morte, o segredo dessa vida: admiração, sociabilidade e celebração entre os fãs de Raul Seixas. **Revista Sociedade e Cultura**. Goiânia – GO, v. 11, n.2, p. 159-168, jul./dez. 2008. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fchf/article/download/5253/4300/>. Acesso em: 23/1/2020. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. **“O Nascimento do Morto”**: punkzines, Cólera e Música Popular Brasileira. São Paulo: e-manuscrito, 2019, p. 109.

TINHORÃO, José Ramos. **História da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

Toquinho. **Os Doze Pares da França**. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/toquinho/os-doze-pares-da-franca.html>. Acesso em: 18/12/2019 (versão modificada. O autor não conseguiu ter acesso à versão original).

TZVETAN, Todorov. **A conquista da América**: a questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VALETINI, Demétrio. **Revisitar o concílio Vaticano II**. São Paulo: Editora Paulinas, 2011.

VARGAS, Herom. Categoria de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. v. 14, n. 1, p1-3-22, jan.-abril/2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.02/739>. Acesso em 22/1/2020.

VARGAS, Herom. Três formas do experimentalismo na MPB da década de 1970. **Ecompós**. Brasília, v. 15, n. 2, p.1-16, mai.-agos/2012. Disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/800>. Acesso em: 22/1/2020.

VASCONCELLOS, G. 1977. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro, Edições do Graal, 112, p. 72. Apud: VARGAS, Herom. Categoria de análise do experimentalismo pós-tropicalista na MPB. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. v. 14, n. 1, p.13-22, jan.-abril/ 2012. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.141.02/739>. Acesso em: 22/1/2020, p. 15.

VIANNA, Oliveira. **Populações meridionais do Brasil**. Senado Federal, Conselho Editorial, 2005.

VILLA, Marco Antonio. **Quando eu vim-me embora**. História da migração nordestina para São Paulo. Rio de Janeiro, Leya, 2007.

WELLER, Wivian. Karl Mannheim: um pioneiro da sociologia da juventude. **XXXI Congresso Brasileiro de Sociologia**, 29 de maio a 1º de junho de 2007, UFPE, Recife-PE. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Wivian_Weller/publication/228652175

Karl Mannheim Um pioneiro da sociologia da juventude/links/54f3bd360cf2f9e34f081d73.pdf. Acesso em: 24/1/2020.

WISNIK, José Miguel Soares. **Música**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

WOLFF, Elias. Reformas na igreja: chegou a vez do catolicismo? Uma aproximação dos 50 anos do Vaticano II e os 500 anos da reforma luterana, no contexto do pontificado do papa Francisco. **HORIZONTE – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**. Belo Horizonte -MG, v. 12, n. 34, p. 534-567, jun/2014. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/6665>. Acesso em 11/03/2023.

ZAGHETTO, Heitor. **A “Alucinação” de Belchior**: Delírio e nordestinidade nas canções de um migrante nordestino na metrópole. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2017.

ZILLES, Urbano. A Divina Comédia de Dante Alighieri. **Letras de Hoje. Estudos e debates em linguística, literatura e língua portuguesa**. Porto Alegre – RS, v. 23, n.3, p. 55-71, 1998. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/16993/11019>. Acesso em 11/03/2023.

Sites

Benito Pepe. <https://www.benitopepe.com.br/2011/06/11/o-tau-na-historia-e-o-cordao-com-tres-nos-em-sao-francisco-de-assis-parte-1/>. Acesso em: 18/2/2020.

Conceitos. <https://conceitos.com/goliardos/>. Acesso em: 24/1/2020.

Contemporartes. A beleza e a força na estética da imagem do Arcanjo Miguel. Disponível em: <http://revistacontemporartes.com.br/2017/09/29/a-beleza-e-a-forca-na-estetica-da-imagem-do-arcujo-miguel/>. Acesso em: 17/2/2020.

Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/marcha-carnavalesca/dados-artisticos>. Acesso em: 10/1/2020.

Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/4272519>. Acesso em: 24/1/2020.

O Baú do Edu. Disponível em: <http://obaudoedu.blogspot.com/2019/01/simon-garfunkel-el-condor-pasa.html>. Acesso em: 9/1/2019.

Província Santa Cruz. <https://www.ofm.org.br/simbolos-franciscanos/simbolo-franciscano>. Acesso em: 18/1/2020.

Recanto das Letras. **A Lenda do Anhangá**. <https://www.recantodasletras.com.br/artigos/1436255>. Acesso em: 15/1/2010.

